

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE ARTE, CIUDAD Y TERRITORIO



TESIS DOCTORAL

LA TIPOLOGÍA EN ARQUITECTURA

MANUEL J. MARTÍN HERNÁNDEZ

Las Palmas de Gran Canaria, 1984

Título de la tesis:

LA TIPOLOGÍA EN ARQUITECTURA

Thesis title:

TYPOLOGY IN ARCHITECTURE

Typology in Architecture

Manuel J. Martín Hernández

Typology and Morphology are specific-architectural subjects. Along this thesis about typology, and supported in a series of work hypothesis, they open up a lot of chapters that would practically embrace a theoretical casuistry on architecture. But the discussion continues open: we should understand that there is no possible conclusion over a "theory of the architecture". Anyway, the knowledge that typology offers is deep, that is to say: it discovers, transmits and applies architectural laws; it elevates the architecture up a certain dignity as a discipline.

I have developed a certain apocryphal history of the theory from the architecture, ordering the bibliographical material used through a personal anthology that has gone from the demonstration of the existence of the operation tipológica in the Renaissance, and its definitions in the Enlightenment, to the description of the current state of the question, in time of crisis about any theoretical base of discussion.

I have tried to develop a "theory of the type", although the introduced chapters constitute a lot of hypothesis that relates types with certain theoretical budgets, in general and of the architecture in particular. I said that the way to the architectural rationality leans on the typology, being defined the type as "a logic of architecture". This way, the presence of the typology in the whole composition process allows it to be between architecture and society. Type appears as the resource that allows the relationship (organic, classic) among the epistemological categories of the architecture (mainly, the relationship form-function-construction). Because the definition of types as genetic structures, with its principles of entirety, transformation and self-regulation, we can affirm that types transform itself, they have their own life, allowing any change.

In the final chapters I have tried to defend for the typology a place in the architectural creation, outlining the presence of typology in the whole compositive process. Somehow, we can found the operability of types as in the analysis as in the project, in any scale and size, from the building detail to the whole territory.

La Tipología en Arquitectura

Manuel J. Martín Hernández

1. *Tipología y Morfología* parecen ser lo específico–arquitectónico. A lo largo de la tesis se ha recorrido un camino, apoyado en una serie de hipótesis de trabajo, abriendo a la vez sendos capítulos que, prácticamente, abarcarían una casuística teórica sobre arquitectura. De cualquier modo, el discurso se ha cerrado pero provisionalmente: la discusión sigue abierta porque debe entenderse que no es posible conclusión alguna sobre “teoría de la arquitectura”, más allá de acuerdos provisionales.

De lo que no cabe duda es que en esa discusión el debate sobre la tipología es pertinente, y ello por varias razones:

En primer lugar, a través de la búsqueda de abstracciones situamos la arquitectura en su lugar disciplinar, y la tipología provee de instrumentos para ello.

En segundo lugar, plantear la temática del tipo como “lógica de la arquitectura” significa racionalizarla, es decir: hacerla trasmisible.

Por último, la tipología tiende el puente desde las ideas de arquitectura hacia la propia disciplina; establece el contacto entre la sociedad y la arquitectura.

Pero no hay que olvidar que la tipología no agota toda la teoría de la arquitectura. A lo largo del trabajo se ha ido relacionando la tipología con aquellas categorías que deberían ocupar una teoría de la arquitectura; pero esa relación se ha establecido a niveles muy abstractos. En efecto, la arquitectura debe ser algo más: en principio debe concretarse en un objeto que se relaciona con la realidad y, en cierto modo, la modifica; al final es una decisión formalizada por un individuo o un grupo social. Ese es el campo de la morfología que se establece en otro nivel del conocimiento.

El conocimiento que procura la tipología es profundo, es decir, descubre, transmite y aplica leyes arquitectónicas; alcanza la arquitectura hasta una determinada dignidad disciplinar. En este trabajo he intentado

revisar las definiciones al uso tanto de Tipología y Tipo, que quedarían de esta forma:

Entiendo por Tipología en arquitectura la disciplina que estudia los tipos arquitectónicos, mediando entre Arquitectura y Sociedad.

Entiendo por Tipo arquitectónico un constructo racional que contienen ciertos elementos de la realidad, cuyas leyes reguladoras explica teóricamente, y ciertos elementos convencionales, adquiridos en una cultura histórica concreta que, como estructura sujeta a transformaciones, permite analizar y clasificar los objetos arquitectónicos reales, en cualquier nivel cognoscitivo, o modificar aquella realidad, una vez conocida, en la medida que se convierte en instrumento proyectual.

2. Para esto, en la primera parte del trabajo he desarrollado una cierta historia “apócrifa” de la teoría de la arquitectura al ordenar cronológicamente el material bibliográfico utilizado a través de una antología personal que ha ido desde la demostración de la existencia de la operación tipológica –antes de su definición como tal– hasta la descripción del actual estado de la cuestión.

El tipo se definió conceptualmente a finales del siglo XVIII, en el momento en que el desarrollo teórico e ilustrado va a provocar en la arquitectura una redefinición sistemática de sus presupuestos.

De todos modos, la operación tipológica, es decir, *la explicitación teórica de las leyes que estructuran la realidad arquitectónica para conocerla y actuar sobre ella*, ya aparece, como operación racional y conciente, en el Renacimiento, puesto que es en ese momento cuando la Teoría de la Arquitectura va a ser expuesta por primera vez de forma ordenada y fundamental.

Hay, por tanto, una primera sección que desarrolla lo que llamaremos el primer momento de la tipología y que se caracteriza por el tratamiento de ese problema concreto desde el Renacimiento hasta sus primeras definiciones ya en el siglo XVII. El que este trabajo se inicie en el Renacimiento, cuando parecería que la operación tipológica podría

identificarse ya en épocas anteriores, tiene su razón en que es en ese momento cuando el arquitecto se define por primera vez como proyectista y constructor: de hecho, la constatación del arquitecto como teórico es lo que permite hablar de "operación tipológica".

En la segunda fase de esta primera parte estudio lo que a mi entender ha sido un momento crucial para la arquitectura: me refiero a la teoría y la práctica desarrolladas durante el siglo XIX, llegando hasta el planteamiento en materia de tipología de las "vanguardias" del siglo XX.

El tercer momento se iniciará con la crisis del llamado "Estilo Internacional" para, pasando por la "recuperación disciplinar", llegar a los textos más recientes que tratan de la tipología y de su relación con una teoría de la Arquitectura.

Podemos hablar pues de una cierta tipología pre-científica (que abarca un gran periodo de tiempo, desde el establecimiento del código clásico en el Renacimiento al planteamiento de los prototipos iluministas), de una tipología científica (caracterizada por las definiciones decimonónicas) y de la compleja situación posterior donde la tipología ha acompañado tanto a las vanguardias del siglo XX como a la crisis actual de cualquier base teórica de discusión, pasando por las pretensiones ingenuas de una ciencia urbana.

Respecto de la segunda parte, que desarrolla una cierta "teoría del tipo", a pesar de que los capítulos allí introducidos constituyan, de por sí, una suma de hipótesis que relacionan los tipos con determinados presupuestos teóricos, en general, y de la arquitectura en particular, creo importante apuntar aquí lo que, para mí, serían una serie de convicciones allí plasmadas:

Referente al primer grupo de temas tratados en lo que he llamado "aspectos teóricos del tipo" diré que el camino de la racionalidad arquitectónica se apoya en la tipología, definiéndose el tipo como lógica de la arquitectura. De ese modo, reside en los tipos, sobre todo, la facultad de enseñar y transmitir la arquitectura como ciencia. También, la presencia de la tipología en todo el proceso de composición permite que actúe como mediadora entre arquitectura y sociedad, de tal modo que el tipo aparece

como el recurso por el que se consigue la relación (orgánica, clásica) entre las categorías epistemológicas de la arquitectura (sobre todo, la relación forma–función–construcción).

Entendida la tipología como teoría general, llamaremos, con M. Bunge, *modelo teórico* (sistema hipotético–deductivo) al tipo y *objeto–modelo* (modelo conceptual) al modelo. De ese modo, el tipo se define como estructura genética, con sus principios de totalidad, transformación y autorregulación. Los tipos, pues, se transforman, tienen vida propia. Al final los tipos permitirán cualquier cambio.

En un segundo grupo de capítulos, he pretendido defender para la tipología un lugar en la creación arquitectónica. De ese modo, he dicho que los tipos median entre la *idea* y la arquitectura: la sociedad elabora una idea de arquitectura y la disciplina ofrece *tipos* a su aprobación. Para esto es importante precisar que el que la teoría de los tipos sea presidida por una ontología del construir, permite una discusión sobre la arquitectura más allá de los esquemas estilísticos. Así, frente a una coincidencia decimonónica entre *tipo* y *carácter*, prefiero hablar ahora de una relación entre *tipología* y *semiología* (o *semiótica*) en la medida que ambas disciplinas pretenden definir invariantes. En este campo, he dicho que la pragmática se identifica con la tipología en la búsqueda (que para por la semántica y la sintaxis) de abstracciones que expliquen las relaciones de los individuos con los objetos y la arquitectura.

El último grupo de capítulos es el corolario de la presencia de la tipología en todo el proceso compositivo. De algún modo, la operatividad de los tipos se encuentra tanto en el análisis como en el proyecto, a cualquier escala y tamaño, desde el detalle edificatorio al territorio.

La Tipología en Arquitectura

Manuel J. Martín Hernández

E. T. S. de Arquitectura de Las Palmas
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Indice

<u>Prólogo</u>	4
1. <u>Introducción. Arquitectura y Tipología</u>	6
2. <u>La operación tipológica en la historia</u>	26
2.1. Tipo y Renacimiento. Naturaleza y Código	28
2.2. Tipo y Barroco. Imagen y Referencia	33
2.3. Tipo e Ilustración. El tema de los prototipos	38
2.4. A. C. Quatremère de Quincy, E. E. Viollet-le-Duc, G. Semper, J. N. L. Durand	45
2.5. Tipo y Eclecticismo. Norma y Estilo	58
2.6. Tipo y Vanguardias. Reproducción y Estilo	66
2.7. Tipo y metodología. La crisis de las vanguardias	78
2.8. Tipo y Arquitectura. Redefinición de la tipología I	84
2.9. Tipo y Arquitectura. Redefinición de la tipología II	112
3. <u>Aspectos teóricos del tipo</u>	136
3.1. Tipo y Racionalidad. Conocimiento y Transmisión del conocimiento	137
3.2. Tipo y Arquitectura	141
3.3. Tipo y Composición	147
3.4. Tipo y Estructura	153
3.5. Tipo y Esquema	161
3.6. Tipo y Modelo	165
3.7. Vida de los tipos	172
3.8. Tipo, Idea y Mimesis	178
3.9. Tipo y Estilo	188
3.10. Tipo y Carácter	193
3.11. Tipo y Significado	199
<i>Excursus: Una relación entre la tipología y las teorías de la lengua de L. Hjelmslev y N. Chomsky</i>	209

4.	<u>Operatividad del tipo</u>	214
4.1.	El tipo y la unidad “teoría–práctica” de la arquitectura	215
4.2.	Tipología y Análisis	219
4.3.	Tipo y Clasificación	230
4.4.	Tipología y Proyecto	233
4.5.	Tipología y Crítica	241
4.6.	Tipología edificatoria y Morfología urbana	250
5.	<u>Conclusiones. Tipología en Arquitectura</u>	257
	<u>Bibliografía</u>	261

Prólogo

El trabajo de tesis que aquí se presenta tuvo un origen muy diferente al que contemplan estas notas. Al principio me planteé una tarea cual era el análisis tipológico de una serie de temas arquitectónicos en Canarias con el objeto de deducir un "modo de hacer" peculiar que planteaba como hipótesis.

Pero, ni mucho menos, el trabajo previo estaba hecho. Me refiero al trabajo empírico que permite construir un conocimiento de los hechos arquitectónicos desde la historia: entendí en aquel momento que ello es tarea de historiadores. Mi empeño era distinto, se trataba de explicar "disciplinariamente", a través de la tipología, aquellos hechos.

A la vez surgió un problema aun mayor. El bagaje cultural con que acudía al análisis, me refiero al conocimiento "coloquial" de los conceptos de tipo y tipología, se mostró rápidamente insuficiente. Intuí que la tipología podía ser un modo de entender la arquitectura, quizá a un nivel profundo, que se mostraba entonces apasionante. Es más, los pocos textos que conocía en ese momento sobre el tema me apuntaban la importancia de la tipología no solo en el análisis sino, también en el proyecto, en la crítica en general.

El que lleve unos años hablando de teoría de la arquitectura y de la composición en una escuela de arquitectura me empujó, por último, a buscar determinados fundamentos a aquella que, con el tiempo, he ido encontrando en la tipología.

La certeza de que es posible una disciplina de la arquitectura, es decir, de que es posible enseñar la arquitectura tal como se hace con las demás disciplinas, remontaría un atraso de cinco siglos. Ésto hace que, como hipótesis, establezcamos la tipología como *la lógica* que permite llevar la arquitectura al lugar que le corresponde en el campo de las disciplinas.

Hablaremos, pues, de la tipología como aquel procedimiento que, como método específico de la arquitectura, comprende y explica determinadas leyes de ésta entendida como un sistema inmerso en un medio determinado y, a su vez, con atributos disciplinares. Al final, la tipología deberá completarse con la morfología (o la poética) para llegar a la arquitectura toda.

1. Introducción. Arquitectura y Tipología

Tras la crisis de las vanguardias en la reconstrucción europea después de la Segunda Gran Guerra y los intentos, mas o menos afortunados, que, en definitiva, no hacían mas que diluir la propia arquitectura cada vez más lejos de su definición¹, la disciplina de la arquitectura, iniciada por aquellos arquitectos (teóricos y prácticos) que estaban empeñados en recuperarla como tal, ya a principios de los setenta, no ha sido aún definitivamente establecida.

El estado actual de cosas, ese "aire de anti-modernidad" a que se refiere Jürgen Habermas², esa sensación de estar situado "después de" que se caracteriza por el rechazo a la idea de vanguardia como "progreso indefinido" y que busca en la propia construcción disciplinar (la historia, la ciudad, las teorías...) sus instrumentos, es, por otro lado, inclusivista, permisivo, acrítico, lo que hace que se premie la casuística, el genio, desde una libertad muchas veces engañosa, contraproductente. Sostengo, en este sentido, que para que la Arquitectura se defina como disciplina, ésta deberá estar clara en sus principios, deberá poder ser "legalizada" y las operaciones que lo permitan harán siempre referencia a la propia arquitectura. Esta "autorreflexión" será la característica esencial de una verdadera autonomía disciplinar.

1 Me refiero a la disolución de la arquitectura en las utopías de los metabolistas japoneses o en las propuestas de los "antidiseño" como Archigram o Archizoom e incluso en el célebre debate entre Leonardo Benévolo y Carlo Aymonino sobre si el urbanismo (la arquitectura al fin y al cabo) se diluía en la política o no. Hubo además una serie de intentos por hacer ciencia de la arquitectura a través de lo que se llamó "métodos de diseño" (Christopher Alexander, Simposio de Portsmouth, etc.) pero que reducían la arquitectura a problema funcional y, en el peor de los casos era resuelta (sacrificada) por el ordenador.

2 J. Habermas: "Modern and Postmodern Architecture" en *9H* 4, 1982, pp. 9-14. Un trabajo interesante sobre el debate de la postmodernidad es Jean-François Lyotard: *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984 y también los textos recogidos en J. Picó (ed.): *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988.

Mario Bunge define la ciencia como un cuerpo de ideas caracterizado como "conocimiento racional, sistemático, exacto, verificable y por consiguiente falible" y como única forma de encontrar "estructuras legales" (leyes científicas, normas) que permitan "conocer" la disciplina en cuestión (teorizarla, analizarla, construirla)³. Ahora bien, ¿es la Arquitectura una disciplina susceptible de ser objeto de este tipo de acercamiento? A mi entender lo será en cuanto exista la más mínima especificidad arquitectónica (aquello que pertenezca a la arquitectura y solo a ella), es decir, en cuanto sea necesario *definir* acerca de la Arquitectura; y lo será en tanto que las operaciones de análisis, transformación y verificación arquitectónicas solo podrán hacerse con instrumentos arquitectónicos. En cuanto sepamos "de donde" y "sobre que" efectuar dichas operaciones, estaremos en condiciones de admitir para la arquitectura el estatuto disciplinar.

Pero la teoría arquitectónica actual encuentra serias dificultades a la hora de definir lo específico–arquitectónico. Podríamos establecer la relación, tan amplia como se quiera, entra tipología y morfología arquitectónica (entre estructuras legales y conformaciones reales) a cualquier nivel escalar (que va de la unidad mínima arquitectónica al territorio) como la que permite construir la disciplina de la Arquitectura: será precisamente la búsqueda de las leyes que caracterizan esa relación la que configura su teoría. En esto coincido con el grupo de arquitectos y teóricos italianos que entienden "la ciudad y la realidad histórica de los edificios como base teórica de la arquitectura"⁴, de las que extraer leyes que permiten construir la propia disciplina.

3 M. Bunge: *La ciencia, su método y su filosofía*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1981, p. 9.

4 Daniele Vitale: "Las escuelas de arquitectura" en AA.VV.: *Arquitectura racional*, Alianza, Madrid, 1979 (1973), p. 288. El estudio de Vitale es, además, interesante en la medida que propone situarse ante los problemas proyectuales de modo que se elaboren desde "estudios que fueran pertinentes, es decir que concerniesen de manera directa a la arquitectura y a su conocimiento. Este

Si admitimos lo anterior, aún habrá que aproximarse más a la definición del tipo de disciplina. Para los neopositivistas, la ciencia puede ser formal o factual⁵, entendiendo por formal (o también ciencia teórica) a aquella cuyos enunciados dependen de la verdad presente en su propia estructura (por ejemplo, la matemática y la lógica) y por factual (o también ciencia empírica) todas las otras que, de alguna manera, se refieren a la realidad para conocerla o transformarla. En una primera aproximación, la arquitectura sería factual en la medida que construye su teoría extrayendo leyes de la realidad (construida, histórica) y vuelve a ella para transformarla.

Pero aún siendo aparentemente cierto, no es tan sencillo como lo hemos visto. Una epistemología de la arquitectura⁶ revela cómo los inicios de la disciplina misma, como sucedió en las ciencias durante el siglo XIX, se corresponden con el conocimiento empírico de todo lo construido. El intento de clasificar el "reino" de la arquitectura va a continuar inmediatamente con la deducción de "leyes de la arquitectura" como las llamará Viollet-le-Duc y en el mismo proceso genético, a su vez, por el intento de remisión a leyes generales, meta-arquitectónicas, cercanas a la definición de ciencia formal, por Walter Gropius (a la que pertenece, por ejemplo, la idea de síntesis total promovida por la Escuela de la Bauhaus). En este último ámbito, aparecería la idea de "esquema" que no hace referencia directa a la realidad y permite por ello "todas" las operaciones arquitectónicas (la

conocimiento no puede ser adquirido más que a través de una investigación científica conducida directamente sobre la realidad", p. 285.

5 Ver la actividad del Círculo de Viena, sobre todo Rudolf Carnap y Hans Hahn (enunciados y tautologías). Ver también M. Bunge: *Op. Cit.* y Ciro Cardoso: *Introducción al trabajo de la investigación histórica*, Crítica, Barcelona, 1981.

6 C. Cardoso: *Op. Cit.*: "La epistemología genética puede ser definida como el estudio de la constitución de conocimientos válidos o aún como el estudio del devenir de la ciencia", p. 17. Ver Jean Piaget: *Naturaleza y métodos de la epistemología*, Paidós, Buenos Aires, 1979.

antihistoricidad de las vanguardias no sería más que un corolario de este proceso).

Será preciso, en este momento, plantear la hipótesis de la arquitectura como sistema. Diremos que en la arquitectura confluyen una serie de "elementos" de cuya relación surge la propia razón de ser de la arquitectura. La ventaja de la consagración de la arquitectura como sistema estriba, por una parte en la posibilidad de conseguir una "integración en la instrucción científica"⁷ y utilizar presupuestos y avances científicos desarrollados en otras ciencias en la arquitectura y, por otra parte, la posibilidad de trabajar con aquellas relaciones que permitan apartarnos de la realidad.

En resumen, la Arquitectura va a permitir el trabajo con concreciones (realidades) y abstracciones de la realidad; podrá, pues, tener a la vez ciertas características de ciencia empírica y de ciencia teórica: explicar la realidad, extrayendo sus leyes y aplicándolas a su conocimiento, y también construir modelos teóricos que, en un momento determinado, pueden ser aplicados a otra realidad distinta⁸.

Pero aún, entender la Arquitectura como disciplina sigue siendo más complicado que todo esto. Por una parte, la Arquitectura está inmersa en otro sistema más amplio (el social) que le da sentido pero que, a su vez, dada la continua transformación de la sociedad, produce serios problemas de inestabilidad disciplinar. Por otra parte, en palabras de George Teyssot (quien a su vez interpreta a Max Bense), "la arquitectura pertenece tanto a la esfera de los productos técnicos como a la del arte"⁹, es decir, que la Arquitectura se mueve entre una

7 Es una de las metas de la teoría de sistemas. Sobre esto ver Ludwig von Bertalanffy: *Teoría general de los sistemas*, F.C.E, Madrid, 1981 (1968).

8 Estamos ante "operaciones formales" tal como las define J. Piaget: *Psicología de la inteligencia*, Psique, Buenos Aires, 1979.

9 George Teyssot : "Mimesis, Architettura come finzione" en *Lotus* 32, 1981, p. 8.

técnica, no solo material o tecnológica sino en el sentido proyectual amplio, entendido como proceso racional, preciso, objetivo, y una estética constituida, sobre todo, como fuente de valor, pero, además, perteneciente al área de la intersubjetividad¹⁰. De ahí, a mi entender, los fracasos de los intentos del pasado al construir una ciencia de la arquitectura planteando una dicotomía, falsa, entre ciencia y arte en la arquitectura, cuando la Arquitectura, en todo caso, permitiría un acuerdo entre técnica y arte. De ahí también el que, dado que al final la arquitectura se realiza en un objeto único, concreto, haya sido más corriente el materialismo (caracterizado por una dialéctica sujeto/objeto o sentimiento/razón) frente al clasicismo (caracterizado por el equilibrio y la norma)¹¹. Y el fracaso se extendería a los intentos de establecer una práctica arquitectónica basada exclusivamente en la experiencia, en la intuición o en el "genio", lejos, por tanto, de la disciplina: "la ciencia contemporánea –diría Bunge– no es experiencia sino teoría más experiencia planificada, conducida y entendida a la luz de teorías"¹².

El trabajo de arquitectura, el conocimiento de la arquitectura construida o los procesos que permiten su construcción, presenta para la disciplina un doble papel. Por una parte, como ya hemos visto, se muestra como objeto singular, más o menos complejo, dotado de valor

10 *Ibidem*: "...de acuerdo con Bense (...): La precisión del objeto, como categoría de su dimensión estética y realizativa, es una categoría de la dispersión, de la diseminación y del juego."

Aldo Rossi, en su ensayo "Arquitectura para los museos" (1968) (*Para una arquitectura de tendencia*, G. Gili, Barcelona, 1977), al hablar de lo que se llama "metaoperatividad" de la Arquitectura, dice: "aunque yo considero toda la arquitectura como un hecho positivo, un tema concreto, creo que al final nos encontramos con algo que no puede ser racionalizado del todo: este algo es, en gran parte, el elemento subjetivo." p. 201.

11 Es curioso cómo la tratadística (el desarrollo de las teorías de la Arquitectura) y la manualística (el ofrecimiento de modelos que satisfacen una determinada teoría) a menudo ofrecen esa dialéctica.

en sí mismo; por otra parte, es comparable con otros objetos arquitectónicos que presentan, al menos, una categoría similar (funcional, formal constructiva, racional,...), capaz de hacer que esos objetos formen entre si clases o series¹³. El momento cognoscitivo, es decir la relación sujeto cognoscente/objeto de conocimiento, que justifica una ciencia, necesita, por otra parte, unas pautas de referencia (las teorías) que hay que buscar en la propia disciplina, en nuestro caso, a través de lo que hemos denominado "trabajo de arquitectura". Necesitamos, puée, *construir* esas teorías que nos servirán para entender el pasado y conformar el futuro, evolucionando y revolucionando.

Es el momento de hablar del tipo en arquitectura. A modo de hipótesis llamaré *tipo arquitectónico* a una *construcción abstracta que explica la estructura arquitectónica definidora de una clase de objetos arquitectónicos*. La *tipología* será, entonces, *la sistemática particular que estudia los tipos arquitectónicos*.

¿De que especie de sistemática hablamos? Podemos referirnos, para ello, a las conductas inteligentes que Jean Piaget estudia en su *Psicología de la inteligencia*¹⁴, concretamente a la caracterización de los pensamientos operativo y formal:

El pensamiento operativo se distingue por constituir el momento en que, superada la intuición propia de la infancia, se procede a la

12 M. Bunge: *Teoría y realidad*, Ariel, Barcelona, 1981 (1972), p. 5.

13 Rafael Moneo: "On Typology" en *Oppositions* 13, 1978, p. 23 "... la obra de arquitectura puede considerarse como perteneciente a una clase de objetos reproducibles, caracterizado (...) por una serie de atributos generales." (en castellano en "Sobre el concepto de tipo en arquitectura", recopilación de textos hecha por el departamento de Composición II, ETSAM, 1982, p. 189).

El concepto de clase o serie constituye el primer paso en la construcción de una ciencia al plantear un conocimiento empírico de la realidad de modo que ésta es interpretada en razón de una serie de categorías comunes que permiten clasificar los objetos de esa realidad.

14 J. Piaget: *Psicología...* cit., sobre todo pp. 154–159.

tarea de operar lógicamente con la realidad. Los elementos de la realidad, los objetos arquitectónicos en nuestro caso, serían clasificados, seriados, comparados, etc.; es la metodología empírica tal como la definíamos anteriormente, en su búsqueda del conocimiento total e inteligente, de las transformaciones posibles siempre dentro de la realidad arquitectónica.

El pensamiento formal "consiste en reflexionar (en el sentido propio) estas operaciones"¹⁵, esto es, busca las leyes que ordenan esas operaciones. Nos hallamos ante operaciones de segundo grado (frente a la descritas como propias del pensamiento operativo y que consideramos de primer grado) que expresan y construyen "un discurso lógico independientemente de la acción" y como tales, aplicables a cualquier situación en el tiempo, "a todas las nociones y a todos los razonamientos"¹⁶.

Estas operaciones, de carácter hipotético–deductivo al ser *construcciones* (o *constructos*) de la inteligencia separadas de lo real y deducidas de las clases o series producto de las operaciones empíricas concretas, "emprenden, por sí mismas –sigue diciendo Piaget– el camino de la esquematización propio de la axiomática"¹⁷.

15 *Ibidem*, p. 158.

16 *Ibidem*, p. 155.

17 *Ibidem*, p. 159. La axiomática viene definida por Piaget del modo siguiente: "Una axiomática es una ciencia exclusivamente hipotético–deductiva, es decir, que reducen al *minimun* las apelaciones a la ciencia (...) para reconstruir libremente su objeto mediante posiciones indemostrables (axiomas), que se trata de combinar entre sí según todas las posibilidades y del modo más riguroso", p. 37. O de esta otra forma; obsérvese como la axiomática se aproxima de alguna manera a la operación tipológica: "Una axiomática constituye, de manera general (...) un "esquema" de la realidad y, por el mismo hecho de que toda abstracción conduce a una esquematización, el método axiomático prolonga, en resumen, el de la inteligencia misma", p. 38.

El concepto de *constructo* viene definido por M. Bunge como "objeto conceptual" o "creación mental" en *Epistemología*, Ariel, Barcelona, 1980, pp. 51–sig.

La definición de tipo hará entonces que la tipología se reconozca como disciplina formal, con atribuciones axiomáticas en cuanto los tipos se reconocen como "esquemas" arquitectónicos con pretensión de universalidad; también con atributos de disciplina empírica, en tanto que las operaciones de primer grado, ineludibles, se realizan entre objetos en continua transformación; y en nuestro caso también lo inductivo que informará el momento en que un tipo cualquiera es aplicado a la resolución de un problema de arquitectura.

Aquí llegamos al mayor atractivo que ofrece el estudio de los tipos en la arquitectura; me refiero a su doble capacidad como medio de conocimiento "inteligente" de la realidad construida y como *constructo* capaz de ser utilizado en la transformación de esa realidad. Por ese camino, el tipo se considerará como el instrumento capaz, por sí solo, de establecer una relación ineludible entre el análisis y el proyecto de arquitectura¹⁸, en tanto que los elementos de conocimiento

18 Frente a determinadas opciones que pretenden diluir el análisis en la propia operación proyectual, dando prioridad al momento de la elección frente al momento del conocimiento, se eleva, en un momento determinado, la opinión del grupo milanés en torno a la docencia de Aldo Rossi, quienes en 1979 organizan un seminario sobre el tema de "la relación análisis/proyecto", que aparece publicado en AA.VV.: *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, CLUP, Milán, 1970. Rossi en la introducción dice: "Yo no creo en un análisis objetivo y neutral, como tampoco creo en una construcción fantástica y puramente autobiográfica de la arquitectura. La relación entre análisis y proyectación, arquitectura e ideología, racionalidad e invención representa la realidad de la arquitectura de modo concreto. Los primeros términos de las relaciones (análisis, arquitectura, racionalidad) representan el *Corpus* disciplinar de que nos ocupamos y sin el que no puede existir ningún desarrollo fantástico de la proyectación que no sea desorden. ("L'obiettivo della nostra ricerca", p. 13).

Giorgio Grassi, en la misma publicación escribe: "...análisis (entendido en su aspecto de construcción por géneros y por clases) y proyecto se identifican, ya sea en el proceso de hacer (en el proceso *compositivo*), ya sea en el reconocimiento mismo de una estructura lógica de la arquitectura que se efectúa en una sucesión, precisamente lógica, de las opciones del proyecto." ("Il rapporto analisi-progetto", p. 66. En castellano en G. Grassi: *La arquitectura como oficio y otros escritos*, G. Gili, Barcelona, 1980, p. 61). Análisis y proyecto aparecen unidos por un mismo fin cognoscitivo: la Arquitectura.

Macci y Orgera en *Contributi di metodo per una conoscenza della città*, Fiorentina, Firenze, 1976, en su prólogo (pp. 9-10) hablan de la "relación insustituible entre el análisis y proyecto": "De hecho, el análisis que se puede dirigir a los

se pueden asumir, por vía tipológica, y en un momento determinado, como elementos del proyecto¹⁹.

¿En qué forma, tipo y arquitectura se relacionan?, veamos una serie de definiciones ya clásicas. Para Aldo Rossi, "el tipo es la idea misma de la arquitectura; lo que esta más cerca de su esencia. Y por ello, lo que, no obstante cualquier cambio, siempre se ha impuesto al sentimiento y a la razón, como el principio de la arquitectura y de la ciudad", o también, "el concepto de tipo se constituye como fundamento de la arquitectura"²⁰, lo que, a pesar de las matizaciones que haremos en su momento, y que se refieren a la relación entre idea y tipo en arquitectura, constituirá la base teórica de la enseñanza de la Arquitectura en ciertas escuelas italianas (Roma, Venecia, Milán). Según Giuseppe Samoná, "la esencia animadora de la arquitectura y la urbanística, entendidas empíricamente en la unidad del espacio organizado, viene construida por la tipología, que cubre la esfera técnico–normativa de la actividad de asentamiento estructurante del territorio, y por la morfología que abraza una esfera histórico–crítica de esta actividad"²¹. O esta visión del tipo como panacea de la solución a

componentes físicos del ambiente (historia y análisis entendidos como comprensión de sus estructuras espaciales) junto con el uso específico del instrumento clasificatorio (extracción de parámetros de valoración para cientificidad del proceso analítico) definen los elementos básicos para el conocimiento: dichos elementos, en la verificación de la continuidad o discontinuidad de un proceso, pueden, disciplinaria y específicamente, ser asumidos como elementos de la proyectación", p. 9. De hecho, nuestros autores cifran la autonomía disciplinar en ese mecanismo.

19 G. Grassi habla de dos tipos de conceptos que aparecen en cualquier construcción de una teoría de la arquitectura: "Los conceptos que son resultado del análisis y la observación, o sea, los conceptos *descriptivos* y los que se refieren al procedimiento, o sea, los conceptos propiamente *lógicos*." (*La construcción lógica de la arquitectura*, COACyB, Barcelona, 1973 (1967), p. 26). Los elementos a que me refiero podrían ser esos elementos lógicos.

20 A. Rossi: *La arquitectura de la ciudad*, G. Gilli, Barcelona, 1971 (1966), pp. 69 y 67.

21 G. Samoná: "Disegno per una teoria dell'unità disciplinare dell'urbanistica e dell'architettura" en A. Samoná y C. Doglio: *Oggi l'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1974, p. 32.

una crisis según Marcello Rebecchini: "frente a una cultura arquitectónica dividida entre componentes idealistas (hechos singulares) y positivistas (clasificaciones), aparece una recuperación del tipo urbano"²². Pero quizá la reflexión más completa, en tanto que dialéctica y que relaciona arquitectura, teoría y tipo, sea ésta de Rafael Moneo: "Preguntarse acerca de cual sea el significado de la noción de tipo en arquitectura es tanto como preguntarse cual sea la naturaleza de la obra de la arquitectura: paso obligado para poder definir la disciplina y poder establecer una teoría que soporte a la práctica profesional en que aquella se prolonga; dicho de otro modo, responder a la primera y fundamental pregunta ¿que clase de objeto es una obra de arquitectura? lleva, sin otra alternativa, a considerar qué entendemos por tipo"²³. La esencia de esa arquitectura que Moneo quiere teorizar residiría en su repetibilidad ("la obra de arquitectura puede ser considerada como perteneciente a una clase de objetos reproducibles, caracterizados (...) por una serie de atributos generales"²⁴), esto es, en su capacidad reproductora y explicativa desde unos determinados principios comunes, desde el tipo en suma.

La conciencia de la importancia del tipo en arquitectura ha hecho que sea definido cuantiosas veces aunque con variado éxito y diversos sentidos y referencias. En busca de una definición más completa del tipo en arquitectura veamos qué parámetros han sido utilizados, que serán, además, los que me van a permitir construir la teoría del tipo misma:

22 M. Rebecchini: *Il fondamento tipologico dell'architettura*, Bulzoni, Roma, 1978, p. 89.

23 R. Moneo: *Op. Cit.*, p. 23 (p. 189 en castellano).

24 *Ibidem*.

1. La tipología se entiende, en su acepción etimológica, primeramente como *estudios de los tipos*²⁵. Yendo más allá, la teoría de la *Tendenza* italiana ha definido la tipología como fundamento de la arquitectura²⁶, entendiéndose el tipo como constante y esencial²⁷. En este sentido podríamos hablar del tipo como ineludible para la arquitectura, hasta el punto que ésta solo existiría desde el tipo, es decir, que la arquitectura, al acudir al tipo entendido como su esencia, se está planteando como ciencia. El tipo vendrá, de esta manera, a explicar el funcionamiento *intrínseco* de la arquitectura.

25 Véase por ejemplo: G. Carlo Argan: Voz "Tipología" en la *Enciclopedia universale dell'arte*, Roma –Venecia, 1960: "El término tipología significa estudio de los tipos".

A. Rossi: *La arquitectura...* cit.: "La tipología se presenta (...) como el estudio de los tipos no reducibles ulteriormente de los elementos urbanos, de una ciudad como de una arquitectura", p. 68.

Emilio Battisti: *Arquitectura, ideología y ciencia*, Blume, Madrid, 1980 (1975): "La tipología, entendida como estudio de los tipos constructivos", p. 46.

Vittorio Gregotti: *El territorio de la arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1972, (1966): "La tipología, disciplina que se ocupa de la discusión, clasificación y fundamentación de los tipos, se constituye en el conjunto de sus resultados y métodos como una materia importante para la arquitectura", p. 170.

Philippe Panerai: "Tipologie" en AA.VV.: *Elements d'Analyse urbaine*, AAM, Bruselas, 1980: "En ese sistema, es decir el conjunto de los tipos y sus relaciones lo que llamamos tipología", p. 106.

26 Ver por ejemplo Massimo Scolari: "Vanguardia y nueva arquitectura" en AA.VV.: *Arquitectura racional* cit., "...la tipología se plantea como el fundamento de la arquitectura", p. 203.

M. Rebecchini: *Op. Cit.*, "...el concepto de tipo (...) presenta su validez intrínseca como fundamento estructural de la arquitectura", p. 112.

27 Véase G. Grassi: *La construcción lógica...* cit.: "...el término *tipo*, entendido como elemento constante de la arquitectura,...", p. 58.

A. Rossi: *La arquitectura...* cit.: "El tipo es pues una constante y se presenta con caracteres de necesidad; pero aún siendo determinados estos relacionan dialécticamente con la técnica, con las funciones, con el estilo, con el carácter colectivo y el momento individual del hecho arquitectónico", p. 68. Este texto abre el tema de la relatividad del tipo de modo tal que, como veremos, éste se va a definir desde su propia transformación.

M. Rebecchini: *Op. Cit.*: "El tipo adquiere su función como elemento constructivo e intrínseco de la arquitectura", p. 32.

La crítica que Franco Purini hace al tipo viene de la mano de lo que llama "contradicción inserta en el pensamiento tipológico"²⁸ y que tiene que ver con la idea de la consecución de una arquitectura "consolidada", a través del tipo precisamente, pero que para conseguirlo ha eliminado la individualidad.

A mi entender, al hablar de tipo se está *legalizando* la arquitectura: al fin y al cabo se está componiendo la disciplina de la arquitectura, y ese nivel cognoscitivo no es comparable al nivel objetual real, individual, sujeto a operaciones concretas de formalización. La consolidación a que se refiere Purini, y en general toda la crítica que se sitúa en torno a la artísticidad de la arquitectura, sería legal, teórica, y no limita la individualidad en contra de sus tesis. Si la morfología, en el amplio sentido del término, que supera las leyes de la forma para construir también la disciplina, responde a esa concreción, la tipología sería, en una definición ya clásica de Guido Canella, "la sistemática que busca las invariantes de la morfología"²⁹; es el concepto de la "invariancia" el que permite establecer la disciplina de la arquitectura.

2. La tipología ha sido definida también, y en este caso al mismo nivel que las ciencias empíricas, como *clasificación de tipos*³⁰;

28 F. Purini: *L'architettura didattica*, Casa del libro ed, Reggio Calabria, 1980, p. 50 (hay traducción castellana en *La arquitectura didáctica*, Gal. Yerba y otros eds., Murcia, 1984).

29 G. Canella: "Desde el laboratorio de la composición" en AA.VV.: *Curso de teoría de la proyectación arquitectónica*, G. Gili, Barcelona, 1971, p. 147.

30 Una de las primeras definiciones contemporáneas de tipología es la Roberto Secchi: "Tipologia edilizie ed assetti territoriali" en AA.VV.: *L'utopia della realtà*, L. da Vinci, Bari, 1965: "El recurrir a esquemas clasificatorios, a propósito, tiene una función instrumental apta para reducir el conjunto de las infinitas posibilidades de combinación de un número teóricamente infinito de atributos con un número finito de tipos", p. 59.

Véase también de Carlo Aymonino: *La formación de un moderno concepto de tipología*, ETSAB, Barcelona, 1974, (1966): "...por tipología se entiende el estudio de las posibles asociaciones de elementos para establecer una clasificación por tipos de los organismos arquitectónicos", p. 1. Esta definición será modificada de modo parcial, en el estudio realizado por el grupo veneciano sobre la ciudad de Padua (en

permaneciendo el tipo, en esta interpretación, como "conjunto de rasgos característicos que permiten clasificar"³¹. Esta interpretación es, de todos modos, muy reductiva respecto a las posibilidades disciplinares del tipo. Hemos visto que la ciencia empírica, que consideramos como primera etapa de la construcción teórica de una disciplina científica, dispone de la clasificación como una de las operaciones lógicas esenciales para el conocimiento de la realidad³².

Lo studio dei fenomeni urbani, Officina, Roma, 1977): "...la tipología edificatoria de los elementos organizativo-estructurales artificiales (...) que tienen como finalidad su clasificación respecto a la forma urbana de un determinado periodo histórico (o a "una" forma urbana particular, que es lo mismo)", p. 18. Aymonino ha optado por realizar su análisis atendiendo a esos elementos "organizativo-estructurales" (que tiene que ver con la arquitectura como fenómeno urbano) dejando los "estilístico-formales" (que responden a la arquitectura como fenómeno autónomo) al margen. La determinación histórica es otro tema importante al que me referiré más adelante.

Nuno Portas traslada una definición clásica en sociología (la de Paul Lazarsfeld) a la arquitectura en "Teoría de las tipologías como estructuras generativas en el marco de la producción urbana" en Tomás Llorens (ed.): *Arquitectura, historia y teoría de los signos*, COACyB, Barcelona, 1974: "...la tipología (...) en arquitectura (...) como: forma de clasificación en los tipos de un conjunto dado de elementos", o también: "Tipología designa un conjunto de tipos resultantes de una clasificación", p. 189.

Anthony Vidler, al analizar el resurgir de la tipología en la nueva teoría de la arquitectura italiana, en lo que se llama "una tercera tipología", afirma: "Las líneas maestras de esta tercera tipología (...) son el razonamiento y la clasificación", en "Una tercera tipología" en *Arquitecturas Bis* 22, mayo 1978 (1976), p. 12.

31 V. Gregotti: *Op. Cit.*, p. 167.

Ver también M. Rebecchini: *Op. Cit.*: "...el concepto de tipo, manteniendo su función clasificatoria respecto de una vasta y variada fenomenología", p. 112. M. Scolari: *Op. Cit.*: "...una regla (el tipo) que sirve más para ordenar las imágenes que para crearlas", p. 203.

32 J. Piaget especifica las operaciones lógicas en su *Psicología de la inteligencia* cit., pp. 52-55. En resumen serían las siguientes: Cuatro aditivas, que consideran un sistema de clases o de relaciones cada vez, y cuatro multiplicativas, que consideran a la vez más de un sistema de clases y relaciones pero se corresponden en todos sus términos a las aditivas. Estas son:

1. La *clasificación* o englobamiento jerárquico de las clases. Su fundamento reside en la operación primaria de reunir individuos en clases y estas entre sí.

2. La *seriación cualitativa*, que vincula las relaciones asimétricas que expresan las diferencias entre individuos. Conlleva una sucesión y a su vez una agrupación.

Pero prefiero, como Giorgio Grassi, referirme a la clasificación como "un aspecto del tipo"³³, siendo mucho más rico, como veremos más adelante, en la construcción de una teoría de la arquitectura. Otra definición de A. Rossi, aquella que establece la tipología como "momento analítico de la arquitectura"³⁴, me parece más interesante en la medida que considera el análisis como momento de un mismo proceso, a saber, el conocimiento de la arquitectura que se hace *desde* o *para* la obra construida.

3. Hay una frase de G. Samoná que resume dos de las peculiaridades fundamentales del tipo: "...dos ámbitos: uno de creación, el otro de uso"³⁵. Si admitimos, en efecto, ambas operaciones, quedaría cerrado y completo el proceso tipológico: por un lado, el tipo sería entendido como un conjunto de principios de la arquitectura, conocidos (clasificados) y producto de operaciones analíticas (empíricas); por otro lado, el tipo configura principios de proyectación (en un proceso que se aproxima al de la ciencia teórica) aplicables a la

3. La *sustitución*, fundamento de la equivalencia que reúne los individuos en clases, o las clases simples en una compuesta.

Estas tres operaciones, expresadas en relaciones, son simétricas. Las relaciones de equivalencia llevan a:

4. La *reciprocidad* de las operaciones simétricas y asimétricas.

La 1 y 3, conciernen a clases y las 2 y 4, a relaciones.

33 G. Grassi: *Op. Cit.*, p. 58.

34 A. Rossi: "Tipología, manualística y arquitectura" (1966) en *Para una arquitectura de tendencia*, G. Gili, Barcelona, 1977, p. 188.

35 G. Samoná: *Op. Cit.*, p. 31. Y sigue diciendo: "El primero es el de los proyectistas, que se sirven de la experiencia tipológica condensada en prototipos del objeto al proyectar uno nuevo (...) El otro ámbito es de los que disfrutan los objetos proyectados y consienten la realización si, y solo si, garantiza el desarrollo de todas las funciones necesarias el uso según una eficacia que no sea inferior a la del prototipo".

resolución de múltiples problemas de arquitectura³⁶, por último el que el triunfo de un tipo concreto pase por su reconocimiento socio-cultural (es el paso del *prototipo* al *tipo* que estudiaremos en su momento) señala una de las características esenciales de toda disciplina: su verificación experimental. Esto último hará que se hable del tipo como "hecho cultural" o de la necesidad de un "consenso social" previo a su reconocimiento³⁷.

36 M. Rebecchini en *Op. Cit.*, utiliza una cita de Nino Dardi (de *Il gioco sapiente*) donde habla del tipo como "elemento primordial y constitutivo del *proceso auténtico del desarrollo orgánico real*".

Por otra parte a A. Samoná, en *L'architettura oggi nella italia* en A. Samoná y C. Doglio: *Op. Cit.*, escribe: "...la tipología es un campo de conocimiento en parte creativo, en parte racional que expresa según cánones precisos el modo de dar un determinado espacio físico a una determinada exigencia de la comunidad", p. 180.

37 Ver A. Rossi: *La arquitectura...* cit.: "Si este algo, que podemos llamar el elemento típico, o simplemente el tipo, es una constante, entonces es posible reencontrarlo en todos los hechos arquitectónicos (...) Es, pues, también, una hecho cultural", p. 58.

Hay una idea importante, en Carlo Chiappi y Giorgio Villa, que es la de la aparición "espontánea del tipo" y su amolde cultural, en *Tipo/progetto e composizione architettonica*, UNIEDIT, Firenze, 1979: "Este conjunto de nociones (el tipo) se deriva (...) de la experiencia que se concreta en el área cultural de formación y se utilizan *espontáneamente*", p. 23.

Ver también G. Samoná en *Op. Cit.*: "La tipología puede ser definida, por tanto, como una dimensión cultural de las ideas operativas sobre la urbanística y la arquitectura que se generalizan en el interés público con elementos de carácter técnico y científico terminando en normas, reglas, líneas de conductas presentadas como esquemas indicativos,...", p. 34.

Sobre el "consenso social" las referencias son numerosas, véase por ejemplo Ph. Panerai: *Op. Cit.*: "se podrá igualmente preguntar por los elementos que fundamentan el reconocimiento social del tipo, que le confieran esa evidencia que está en la base del consenso, o por el contrario constatan su desaparición", pp. 106.

Gianfranco Caniggia: *Strutture dello spazio antropico*, UNIEDIT, Firenze, 1979: este autor, discípulo de Saverio Muratori y redactor de la voz "Tipo" en el *D.E.A.U.* (1968), define la tipología como "las relaciones espontáneamente codificadas entre ambiente y obra singular, con la mediación de la colectividad, entendiendo con este último término las porciones de humanidad que, situadas en un lugar, han condicionado en el tiempo la estructuración al asumir caracteres peculiares, individualizantes, codificados", p. 8. Christian Devillers: "Typologie de l'habitat & Morphologie urbaine" en *A.A.* 174, jul-ag. 1974: "...los tipos estructuran la práctica del constructor el articular una demanda social", p. 20.

4. Alberto Samoná al estudiar la tipología apunta, además de las "exigencias ocasionadas por una cierta situación de la comunidad asentada", la "experiencia histórica" como fuente de la construcción del tipo³⁸. El tipo será entendido, así, como instrumento que recupera la historia aunque, por la peculiaridad aestilística del mismo, esta recuperación no se refiere a la historia de los estilos sino a la esencia figurativa de las arquitecturas en la historia³⁹. En este sentido, no sería correcto interpretar al tipo como "interrupción" de la "continuidad histórica" como hace Purini⁴⁰ en la medida que nos encontramos ante dos niveles de conocimiento: uno concreto, el de la realidad histórica a que se refiere este autor y otro abstracto y esencial, el del tipo, que establece, precisamente, la continuidad histórica de la arquitectura. Esto nos lleva a otra de las características del tipo en la construcción científica que es su falibilidad: el tipo siempre es perfeccionable⁴¹ y, sobre todo, es algo vivo, en continua dialéctica con la realidad. Rafael Moneo afirma, con razón, la

Ver también J. Ignacio Linazasoro: *El proyecto clásico en arquitectura*, G. Gili., Barcelona, 1981, pp. 92–97. Aquí se refiere a la "convencionalidad" del tipo como instrumento de "orden".

38 A. Samoná: *Op. Cit.*, p. 181.

39 Ver sobre todo Alan Colquhoun: "L'idea di tipo" en *Casabella* 463/464, nov–dic. 1980: "...la idea de tipo parece un instrumento con el que podemos recuperar la tradición arquitectónica sin recurrir a la historia de los estilos", p. 19.

J. I. Linazasoro en *Op. Cit.* se refiere al tipo como "categoría que se presentaba (a comienzos del XIX) como una superación de las barreras estilísticas y que permitía mostrar la continuidad esencial de la arquitectura a través de la Historia", p. 94.

40 F. Purini: *Op. Cit.*: "El tipo es (...) una propuesta que interrumpe una continuidad histórica haciendo emerger, formalizándolas, algunas nuevas exigencias de asentamiento, interrumpiendo así un proceso lineal que es el que genera será el tipo ,pues precisamente, desde el punto de vista de la ciudad, el *tipo* mismo", p. 62. Esta crítica, y en general toda la crítica idealista, olvida que el tipo necesita ser asumido para serlo: no será el tipo, pues, el que interrumpa esa continuidad, sino, como vimos anteriormente, el que la establece salvando los estilos.

transformabilidad del tipo desde la dialéctica histórica⁴² que justificaría la vida del tipo, en un proceso enormemente rico que veremos mas adelante.

5. En los estudios sobre tipología en arquitectura, uno de los temas recurrentes suele ser el "cómo comunicar" y hacer conocido un tipo; hasta qué punto esos principios abstractos deben ser plasmados, deducidos y utilizados. De esta forma es corriente ver al tipo citado como una "abstracción"⁴³. Lo importante, de todas formas, es que ese *abstracto se construye racionalmente* (ese *constructo* inteligente hace participar a la disciplina tipológica del arte, precisamente) a partir de una serie de objetos arquitectónicos reales clasificados según categorías concretas, precisamente aquellos que configuran ese tipo⁴⁴.

41 En estos términos se pronuncia G. Caniggia: *Op. Cit.*: "...la tipología es instrumento (...) que necesitará aún de tiempo y fatigas para ser perfeccionado como merece", p. 12.

42 R. Moneo: *Op. Cit.*: "los tipos se transforman, dando lugar a la aparición de otros, cuando los elementos sustanciales de se estructura formal cambian", p. 24 (191 en castellano). O también: "El concepto de tipo tal y como se ha propuesto aquí implica (...) la idea de cambio y transformación", p. 24 (192); o, incluso, en esta definición de tipo: "...el tipo puede ser comprendido como cuadro o marco en el que la transformación y el cambio se llevan a cabo, siendo así, por tanto, término necesario para la dialéctica continua requerida por la historia", p. 27 (192).

43 En ese concepto de abstracción se apoya G. C. Argan para negar al tipo criterios valorativos: "Dicho tipo ideal no es otra cosa que una abstracción" en *Sobre el concepto de tipología arquitectónica*, ETSAB, Barcelona, 1974 (1965), p. 39.

Ver también Cesare Blasi: *Struttura urbana della Architettura*, Ares, Milano, 1968: "el tipo es (...) una abstracción en estado puro de caracteres unificados que se buscan invariantes, observando una serie de ejemplos seleccionados sobre cualquier tema", p. 66.

En general el concepto aparece en todas las citas recientes a la definición clásica de Quatremère de Quincy.

44 El tema de la construcción del tipo aparece en Ph. Panerai: *Op. Cit.*: "...un tipo es un objeto abstracto, construido por el análisis, que reproduce las propiedades esenciales de una categoría de objetos reales y permite volver a ellos con economía", p. 92. Y volverá a recalcar más adelante: "...un tipo se construye", p. 100.

Sobre el concepto de serie ver G. C. Argan: *Op. Cit.*: "...la tipología (...) considera los objetos de la producción en sus aspectos formales de serie", p. 88.

De esta manera el tipo, como dirá R. Moneo no es, "el término medio de una lista seriada"⁴⁵, sino que, más bien, se aproxima a un modelo que interpreta la realidad y se comprueba en ella misma. Precisamente un campo de discusión aún abierto en torno al tipo tiene que ver con el posible "antes" o "después" respecto a la arquitectura, es decir, su papel entre una actividad "creacionista" o puramente "analítico-cognoscitiva"; es decir, que entre el tipo como "síntesis *a priori*" en la clásica definición de Saverio Muratori⁴⁶ y como "producto *a posteriori*" en las numerosas versiones de la tipología "como clasificación" que hemos visto anteriormente se encuentra un vasto campo de interpretaciones en las que entraré en su momento.

6. Volviendo a la relación que se establece entre tipología y arquitectura, veamos cómo el tipo es definido desde la parcialidad de determinadas interpretaciones reductivas a la propia arquitectura. Es corriente oír hablar en el lenguaje común, y sobre todo en la jerga profesional, de vivienda o de teatro como tipologías, según lo cual, un tipo haría referencia a la función principal que se desarrolla en un edificio⁴⁷; en ese sentido es curiosa la definición de tipología como

G. Canella entiende por tipología "el aspecto categórico deducido de una sucesión particular", en *Op. Cit.*, p 147.

Para R. Moneo en *Op. Cit.*, la relación tipo/realidad "conduce inmediatamente a introducir el concepto de serie tipológica que se desprende de la relación que es preciso establecer entre los elementos y el todo. El tipo implica la presencia de los elementos con una cierta continuidad entre sí", p. 24 (191).

45 R. Moneo: *Op. Cit.*, p. 190.

46 Aparece en G. Caniggia y sus discípulos de la escuela de Florencia, Chiappi y Villa: *Op. Cit.*, p. 19. También en la referencia que hace M. Rebecchini, citada en la nota 36 de esta Introducción.

A. Rossi, en "Tipología, manualística..." cit., se refiere al "proceso de identificación, en cuanto el tipo no existe antes de la arquitectura sino que representa un papel propio en la creación de la arquitectura", p. 188.

47 Ver Klaus Köenig: "*Analisi del linguaggio architettonico*, Florentina, Firenze, 1963: "El tipo arquitectónico (...) es una indicación particular sobre la función desarrollada por el complejo orgánico en cuestión", p. 86.

"clarificación de la construcción entre uso y fruición" que hace Alberto Samoná⁴⁸ y que permite relacionar, precisamente a través de la tipología, una idea de generalidad arquitectónica (uso) con la individualidad del usuario efectivo (fruición). Otras interpretaciones serían las que se refieren al tipo como descripción de objetos arquitectónicos "de igual estructura formal"⁴⁹, en tanto que entienden la forma como resultado de arquitectónico (como objeto) más que como ingrediente parcial de ese objeto; así y todo, el concepto sigue siendo parcial.

Una versión parecida, la que hace Manfredo Tafuri al definir la tipología como "insistencia en fenómenos de la invariabilidad formal"⁵⁰, apunta, sin embargo, una posible solución: al afirmar que la tipología deba definirse *cada vez* "sobre la base de los problemas concretos" (lo que permitiría la variación de escalas, por ejemplo, y la sucesiva definición de tipos), abre un nuevo tema en la construcción de la teoría del tipo, esto es, su *relatividad*. Los principios arquitectónicos

B. Sechi: *Op. Cit.*: La tipología permite individualizar "la actividad para la que el edificio mismo ha estado originalmente destinado", p. 59.

Carlo Aymonino, al hablar del París "posthausmaniano" define la tipología como "desarrollo de organizaciones/representaciones precisas y coherentes desde el conocimiento profundo de cada función", en *El significado de las ciudades*, Blume, Madrid, 1981 (1975), p. 57.

Ver también la definición de E. Battisti en *Op. Cit.*: "El estudio de las *funciones* tiende a constituir un complejo de conocimientos dirigidos a la transformación de la realidad material, según determinados procedimientos de intervención proyectual que se basan en datos esencialmente empíricos: el momento específico de dicha transformación, situada en el ámbito disciplinar, se define en la investigación tipológica", p. 46.

48 Ver A. Samoná: *Op. Cit.*, pp. 180–181.

49 El concepto aparece en R. Moneo: *Op. Cit.*, p. 23 (190).

Ver también A. Rossi: *La arquitectura...* cit.: "Ningún tipo se identifica con una forma, si bien todas las formas arquitectónicas son remitibles a tipos", p. 68.

50 M. Tafuri: *Teorías e Historia de la arquitectura*, Laia, Barcelona, 1972 (1970), pp. 203–204. Sobre el tema de la crítica tipológica, ver del mismo autor "Das Konzept der typologischen Kritik" en *Arch 37*, Aachen, Berlín, 1978.

establecidos (los tipos), lo son dependiendo de los *niveles* concretos a que hagan referencia, de este modo la función, la forma o la construcción pasarían a constituir niveles tipológicos independientes, que confluyen en la definición tipológica, lo que da mayor juego a la hora del conocimiento analítico o proyectual; por otra parte la escala de aproximación al objeto arquitectónico (desde el territorio hasta el menor detalle), salvando los problemas de discreción correspondientes, constituirían, a su vez, otra serie de niveles tipológicos.

7. Teniendo todo esto presente, y sabiendo que lo vamos a desarrollar a lo largo de este estudio, *Tipología* y *Tipo* vendrían definidos ahora de la siguiente manera:

Entiendo por tipología arquitectónica la disciplina que estudia los tipos arquitectónicos.

Entiendo por tipo arquitectónico un constructo racional que contiene ciertos elementos de la realidad, cuyas leyes reguladoras explica teóricamente, y ciertos elementos convencionales, adquiridos en una cultura histórica concreta, que permite analizar y clasificar los objetos reales, en cualquier nivel cognoscitivo, o modificar aquella realidad, una vez conocida, en la medida que se convierten en instrumento proyectual.

La tipología tendría características de disciplina factual, en la medida que nace de la realidad y vuelve a ella, y también formal, en la medida que sus principios pueden trasladarse a otra realidad distinta.

El tipo puede ser entendido como "proposiciones" de la teoría, de tal modo que engloban "modélicamente" (en un sentido que contempla el concepto moderno de "modelo" en las ciencias teóricas) todas las categorías que conforman una arquitectura.

De este modo, en tanto que disciplina, la tipología, puede ser teorizada, y a ello dedicaré los capítulos siguientes. La teoría iría construida desde dos líneas (que sirven para ordenar el discurso, pero

no son reales): por una parte, a través de la génesis del concepto de "tipo" y su relación con la operación tipológica, verificable desde la antigüedad pero que estudio desde el periodo renacentista en razón de que es en ese momento cuando la arquitectura se teoriza racionalmente (y también cuando el arquitecto es definido); por otra parte, con el desarrollo propio de la teoría que intento construir en su globalidad, relacionándola luego con la actividad artística en general y con la práctica arquitectónica en particular.

2. La operación tipológica en la historia

El tipo, como veremos más adelante, va a ser definido conceptualmente a finales del siglo XVIII, en el momento en que el desarrollo teórico e iluminista va a provocar en la arquitectura una redefinición sistemática de sus presupuestos.

De todos modos, la operación tipológica, es decir, *la explicitación teórica de las leyes que estructuran la realidad arquitectónica para conocerla y actuar sobre ella*, ya aparece, como operación racional y conciente, en el Renacimiento, puesto que es en ese momento cuando la Teoría de la Arquitectura va a ser expuesta por primera vez de forma ordenada y fundamental.

Así pues, aunque el origen genético del término hay que buscarlo en la teoría iluminista, ésta primera parte de la tesis incluirá tres secciones fundamentales: una primera que desarrolla lo que llamaremos el primer momento de la tipología y que se caracteriza por el tratamiento de ese problema concreto desde el Renacimiento hasta sus primeras definiciones ya en el siglo XVII. El que este trabajo se inicie en el Renacimiento, cuando parecería que la operación tipológica podría identificarse ya en épocas anteriores, tiene su razón en que es en ese momento cuando el arquitecto se define por primera vez como proyectista y constructor: de hecho, la constatación del arquitecto como teórico es lo que permite hablar de "operación tipológica".

En la segunda fase de esta primera parte estudiaré lo que a mi entender ha sido un momento crucial para la arquitectura: me refiero a la teoría y la práctica desarrolladas durante el siglo XIX, llegando hasta el planteamiento en materia de tipología de las "vanguardias" del siglo XX.

El tercer momento se iniciará con la crisis del llamado "Estilo Internacional" para, pasando por la "recuperación disciplinar", llegar a

los textos más recientes que tratan de la tipología y de su relación con una posible teoría de la Arquitectura.

2.1. Tipo y Renacimiento. Naturaleza y Código.

La teoría y la práctica arquitectónicas que se empiezan a gestar en la Italia del siglo XV, en Florencia, en Milán, en las cortes de los príncipes, se van a caracterizar, de una manera revolucionaria, por intentar fijar una idea de la arquitectura. Leon Battista Alberti, en su *De re aedificatoria* (escrito hacia 1450), va a conformar esa "idea" desde determinados parámetros. Por un lado, a través de la definición de principios pretendidamente universales. En efecto al definir la *belleza* aparecen sus tres elementos característicos: el número, la delimitación y la colocación regidos por la *concinnitas* entendida como una cualidad en la que reside la propia belleza, que entiende como el "acuerdo y armonía de las partes en relación al todo al que se ligan según un determinado número, delimitación y colocación, tal como lo exige la *concinnitas*, que es la ley fundamental y más exacta de la Naturaza⁵¹. Por otro lado el texto de Vitruvio (escrito el siglo I a.c. y muy difundido en este momento) y las ruinas romanas, idealmente sostenidas como segunda naturaleza, es decir, como modelo a imitar, terminan por definir una teoría de la arquitectura con todas las características de

51 L. B. Alberti: *L'Architettura (De re aedificatoria)*, Il Polifilio, Milán, 1966, Libro IX, cap. 5. p. 816.

Para Alberti la arquitectura se compone de *diseño* y *construcción*, entendiendo por *diseño (lineamenta)* el método que consiste en "encontrar un modo exacto y satisfactorio para colocar juntos y ligar líneas y ángulos, por medio de los cuales resulta enteramente definidos el aspecto del edificio. La función del diseño es por lo tanto asignar a los edificios y las partes que lo componen –y aquí aparecen los principios, enunciados ya de alguna manera por Vitruvio– una posición apropiada, una exacta proporción, una disposición conveniente y un orden armonioso de modo que todas las formas de la construcción repose íntegramente en el mismo diseño" (libro 1, cap. 1, p. 18).

Su método irá respetando la misma ley del *todo* a las *partes* (que caracterizará el método proyectual renacentista hasta, incluso, el siglo XVIII): Ambiente, Área, Subdivisión, Muro, Cubierta y Apertura (Libro 1, caps. 2–13).

asimilabilidad y transmisibilidad y como instrumento cognoscitivo y práctico que, más tarde, estudiaremos como componentes del "tipo"⁵².

Pero pronto la "idea" se convierte en "imagen". La búsqueda del código clásico, que arrancará de los trabajos albertianos, derivará en dos caminos esenciales: los estudios vitruvianos⁵³ que intentan alcanzar, "por vía arqueológica y filológica"⁵⁴, ese código, y los trabajos rigurosamente paradigmáticos de Vignola o Sebastiano Serlio. Si las ediciones de Vitruvio van a ser numerosas y además traducidas a diversos idiomas o reinterpretadas por diferentes autores a lo largo de tiempo (recuérdese lo importante para que para la arquitectura anglosajona serán los dibujos que Andrea Palladio hace para la edición veneciana de Daniele Barbaro), los dos primeros libros de S. Serlio editados en Venecia (el IV sobre los órdenes en 1537 y el III sobre los edificios antiguos y modernos de 1540) serán los que intenten una primera definición de un código arquitectónico: los cinco órdenes serán

52 El concepto de tipo en Alberti viene desarrollado por Manfredo Tafuri: "El método de proyectación de Borromini" (1972) en *Borromini/Tafuri*, UPLP, Área de Teoría e Historia, Las Palmas de G. C., 1981: "Para Alberti el concepto de *tipo arquitectónico* revestía aún valores de historicidad (en cuanto deducido mediante selección en el repertorio de la antigüedad), naturalidad (en cuanto la antigüedad se elegía como segunda y perfecta naturaleza), universalidad (en cuanto a los significados simbólicos ajenos a los modelos especiales, a la gramática de los órdenes y a las reglas de la proporcionalidad armónica, se atribuye valor cognoscitivo de la esencia misma de la armonía universal)", p. 37.

53 Durante el siglo XVI se van a suceder las ediciones del *De architettura* de Vitruvio (después de la edición de Sulpicio da Veroni en 1468) siendo las más importantes: la de Fra Gacondo (1511) ilustrada con grabados de Tridino (y ésta va a ser la operación fundamental de los estudios y ediciones vitruvianos: interpretar el oscuro texto original); la de Cesare Cesariano (1521), primera traducida e interpretada desde la contemporaneidad; la de Daniele Barbaro (1556), con grabados de Andrea Palladio.

Pero la búsqueda del código será emprendida por *La Academia de la Virtud* que funda Claudio Tolomei en 1542, quien propone una búsqueda filosófica de esos principios que, así es como se entiende, están ocultos en el texto vitruviano. Ver de Julius Schlosser: *La literatura artística*, Cátedra, Madrid, 1976, (1924), Libro III, cap. 3, pp. 225–231.

54 Ver M. Tafuri: "Tratadística, tipología, modelos" en *La arquitectura del humanismo*, Xarait, Madrid, 1978 (1969), pp. 120–123.

normalizados geométrico–formalmente. Pero no hay que olvidar que Serlio estaba confrontando continuamente sus propuestas teóricas con la realidad construida, y esa realidad era medieval. La “tragedia” serliana, así lo vemos a lo largo de sus textos, será adecuar ese “tipo ideal” (o arquetipo)⁵⁵ “que convendrá, en la medida permitida por las posibilidades reales de transformación, adecuar y conformar”⁵⁶. De ahí el libro VII (Frankfurt, 1575) sobre restauraciones de casas o el tipo de vivienda que, en el libro VI, se adecua “a la italiana” o “a la francesa” en su definición proyectual. Y son esas *invenzioni*, por utilizar el término de M. Tafuri, tipológicas y morfológicas las que dejan patente la razón de ser de la crisis manierista, esa lucha apenas esbozada entre razón y sentimiento.

Pero si en Serlio la crisis se hace patente en sus propios textos, no pasa así con la teoría de G. B da Vignola. Sus *Regole delli cinque ordini dell’architettura* (Roma, 1562) serán rápidamente difundidas y pasarán a escuelas y talleres pues, dado su carácter normalizante y estricto (que hace que lo reconozcamos como el primer manual⁵⁷), la teoría de la arquitectura se convierte allí en una serie de reglas breves

55 Lo que llamo “tragedia serliana” tiene que ver con su *Scena Tragica* que aparece grabada en el 2º libro de su tratado: es trágica porque *sara per rappresentare tragedie*, pero también lo es porque los modelos renacentistas que aparecen definiendo esa escenografía, en esa ciudad ideal, no podrán aparecer como tales en la ciudad medieval real del siglo XVI. Ver Sebastiano Serlio: *Trattato di architettura* (Paris, 1545), A. Forni, Venecia, 1978 (de la ed. de 1584).

56 Fulvio Irace: “Tipología e restauro nella città di Serlio”, Introducción a S. Serlio cit., p. 9.

57 La diferencia entre *tratado* y *manual* tiene que ver, fundamentalmente, con el desarrollo teórico del texto; más amplio en el tratado, menos amplio y con más profusión de modelos “normales” en el manual. Para Giorgio Grassi, “en su acepción canónica, tanto el término *tratado* como el término *manual* hacen referencia a una teoría de la proyectación. Pero así como el primero viene a ser la construcción de una teoría de la proyectación, el segundo presupone siempre la existencia de la misma.” (en *La construcción lógica de la arquitectura*, cit., p. 28).

fácilmente asimilables⁵⁸. Pero al igual que ha hecho Serlio teóricamente, Vignola, en su práctica arquitectónica explorará "los márgenes de la herejía"⁵⁹ en los modelos de la contrarreforma, de los que la iglesia de *Il Gesù* sería el más característico, poniendo aparentemente en duda la pretendida universalidad de su código, su "modelo ideal".

La universalidad de los tipos vitruvianos (e incluso albertianos) serán puestos definitivamente en crisis por la práctica palladiana. Si bien una de las aportaciones fundamentales de A. Palladio es su estudio de la arqueología romana (iniciado de la mano de Barbaro para la edición vitruviana y expresado en los libros III y IV de sus *Quattro Libri dell'Architettura* editados en Venecia en 1570), la tipología, en la acepción que la entiende como generada por la comunidad con los caracteres significativos que lleva consigo, va a ser subvertida al utilizar, por ejemplo, en la arquitectura civil tipos formales emblemáticos de la arquitectura religiosa; la arqueología serviría para la experimentación, en una serie de proyectos, de determinadas estructuras formales descontextualizadas y deducidas de las fuentes originales⁶⁰. En palabras de M. Tafuri el éxito de la obra de Palladio está en la superación de la crisis manierista de la tipología al resolver todas las contradicciones al "componerlas en una síntesis superior que evite su explosión"⁶¹. La importancia atemporal de Palladio será tal que las estructuras formales inventadas por él se convierten en modelos arquitectónicos cada vez que la clasicidad formal sea reclamada por la práctica, ya sea en la Inglaterra del siglo XVIII, en determinados "Neos"

58 Cfr. J. Schlosser: *Op. Cit.* p. 353. El texto de Vignola sustituirá rápidamente al serliano en los estudios y talleres de arquitectura.

59 Es el concepto utilizado por M. Tafuri en "Tratadística..." cit., p. 121.

60 Ver M. Tafuri: "El método de proyectación..." cit., pp. 37-38

61 M. Tafuri: "Tratadística..." cit., p. 123.

Europeos y norteamericanos del siglo XIX o, incluso por el clasicismo formal (parodial o no) de las arquitecturas más recientes.

Esa idea de arquitectura, que solo encuentra su lugar lejos de la realidad, será el origen de la "utopía renacentista" por excelencia: la ciudad ideal. Solo ahí, lejos de todo condicionante, es posible una teoría de la arquitectura, una tipología arquitectónica. Cuando Francesco di Giorgio Martini en su *Trattato di Architettura* ofrezca modelos de la ciudad en el libro III y sitúe en ellas las diferentes necesidades edificatorio-urbanas y cuando, por otra parte, en el libro II muestre modelos de casas y palacios para la ciudad, estará confiando en las posibilidades reales de una nueva arquitectura para un nuevo individuo urbano⁶².

62 La edición de Turín de 1841 se recoge en Renato de Fusco: *Il codice della architettura*, Ed. Scientifica It., Nápoles, 1968, pp. 269-364.

2.2. Tipo y Barroco. Imagen y Referencia.

En el siglo XVII la universalidad de los tipos renacentistas va a ser cuestionada; será la "comparación" la metodología que ponga en crisis la pretendida unidad del código clásico-formal. Así, Freart de Chambray, en su *Parallèle de l'Architecture antique avec la moderne* (1650), coteja los modelos de orden propuestos por autores como Alberti, Vignola o De l'Orme entre sí y los compara con el levantamiento realizado sobre algunos edificios romanos. La operación de Freart tenía como finalidad el optar por esa arquitectura antigua, pero hoy interpretamos este trabajo como la confirmación de la arbitrariedad inherente a la definición de cada modelo formal pretendidamente legal; a pesar de Freart, la naturaleza "objetiva" de los tipos renacentistas es puesta en entredicho.

Cuando, un poco más tarde, Claude Perrault, en su *Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve* (1674), plantea la posibilidad de una "belleza arbitraria" (convencional, sometida al gusto) además de la "belleza positiva" (natural, basada en las leyes universales)⁶³, va a introducir en la teoría arquitectónica la idea de la artificialidad del lenguaje arquitectónico, frente a la naturalidad renacentista.

La crisis de la tipología clásica es definitiva, independientemente de que la *Academie*, dirigida en ese momento por François Blondel, plantee, y lo consiga, hacer pervivir el código clásico.

63 Claude Perrault: *Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve* (1674), cap. IV, Art. I (recopilado por Françoise Fichet: *La théorie architecturale à l'âge classique*, Pierre Mardaga, Bruselas, 1979, p. 234). Ver también el texto traducido al castellano en Joseph Castañeda: *Compendio de los diez libros de arquitectura...* (1761), Varios eds., Murcia, 1981: "los edificios pueden tener dos géneros de hermosura, una positiva y otra arbitraria. La positiva es la que por sí misma agrada necesariamente; y la arbitraria es la que no agrada por sí necesariamente, sino que el agradar depende de la circunstancia que la acompañan", p. 63.

El resultado de la crisis no es otro que la pérdida de principios permanentes, abriendo nuevas vías a la percepción (de modo que ahora el hombre y sus sentimientos se reflejen en la arquitectura), la experiencia (que lleva las "herejías" hasta límites insostenibles) o la manipulación (que permite hacer tabla rasa de la norma atendiendo más a los impulsos del sentimiento que a los de la razón).

Así y todo la operación tipológica persiste, aunque el "tipo" sea sustituido por la "imagen" como "parámetro de construcción figurativa"⁶⁴. Veamos como Bernini y Borromini operan tipológicamente en su práctica proyectual.

Para G. Lorenzo Bernini la forma de expresión puede ser resuelta acudiendo al léxico clásico, en un clasicismo del siglo XVII característico de Roma (véase, por ejemplo, la obra de C. Reinaldi o C. Fontana) y no ajeno al academismo francés (como sabemos, Bernini será invitado a intervenir en el Palacio del Louvre). En palabras de Tafuri, "Bernini selecciona, depura, critica desde el interior los tipos arquitectónicos tradicionales (...) persigue directamente la confirmación, mediante instrumentos de investigación nuevos, de la herencia más ortodoxa de la tradición tipológica clásica"⁶⁵; pero en el tratamiento de sus arquitecturas, aún manipulando los elementos de la estructura clásica con la finalidad de adaptarse al lugar o a determinadas necesidades, nunca se aparta de las reglas.

Para el debate naturalidad/artificialidad del lenguaje arquitectónico ver: M. Tafuri: "Architecture artificialis" en *Retórica y experimentalismo*, Univ. de Sevilla, Sevilla, 1973, pp. 243–267.

64 M. Tafuri: "Las estructuras del lenguaje en la historia moderna" en AA. VV.: *Curso de teoría de la proyectación arquitectónica* cit., p. 31.

65 M. Tafuri: "El método de proyectación de Borromini" cit., pp. 38–39.

Las síntesis borrominianas no siguen este procedimiento. Como señala Tafuri⁶⁶, Francesco Borromini acepta la crisis manierista, a la vez que los modelos que la tradición tratadista, desde Serlio, ha venido proponiendo. Y la crisis es resuelta acudiendo a la fragmentación no dando nada por descontado y recurriendo a tipologías parciales que se sitúan sobre una matriz geométrica. Por otra parte los códigos arquitectónicos son desligados de cualquier problema simbólico⁶⁷; así era posible una arquitectura ecléctica. De este modo será posible la experimentación: en sus obras "en vez de cánones tipológicos tenemos, más bien, problemas recurrentes, resueltos por medio de una experimentación que selecciona, en cada momento, las matrices geométricas, las soluciones espaciales, las leyes de configuración y la fuentes históricas más apropiadas a los fines que ella misma determina"⁶⁸. Será la dialéctica *unidad/fragmento* la que configure las soluciones de Borromini; pero lo importante es que esos fragmentos, esos tipos formales, no pertenecen necesariamente al código clásico; además, al final encuentran su razón de ser en la "unicidad" que organiza toda operación ecléctica. Aquellos códigos adquieren todo su sentido como "materiales" de la arquitectura; así, encontramos referencias medievales (en la restauración de *S. Giovanni Laterano*) o determinadas licencias orientales en el remate de la cúpula de *Sant'Ivo della Sapienza* (aunque más ligados, en este caso, de todas formas, a la superestructura espacial del edificio). Los mensajes, pues, son confiados a multitud de símbolos que se superponen a la estructura

66 *Idem*, p. 39.

67 Cesare Brandi: *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 141-142. Hay una traducción en castellano de algunos de estos textos, seleccionados por M. Goicoechea, en *Borromini/Brandi*, Univ. P. de Las Palmas, Las Palmas de G. C., 1981.

68 M. Tafuri: "El método..." cit., p. 39.

formal de la obra. Empezamos a ver que la historia se muestra como un catálogo de soluciones formales o espaciales equivalentes.

La idea que a mediados del siglo XVII se tiene de la Historia de la Arquitectura contribuirá también a poner en crisis la univocidad del Clasicismo. Athanasius Kircher, que ha estado en China y se mueve en torno a la Academia Arcadia de Cristina de Suecia, valorará, junto a los modelos clásicos greco-romanos, la arquitectura egipcia o la oriental: así, además de aceptar otras arquitecturas antiguas, introduce un parámetro espacial inédito para el conocimiento de la arquitectura. Fisher von Erlach, que ha trabajado con Kircher y Pietro Bellori en Roma, publicará años más tarde lo que se considera el primer intento de una historia global de la arquitectura, quizá el primer intento de construir una disciplina empírica aunque con procedimientos muy poco científicos; en su *Entwurf einer historischen Architekukur* (1721), y a lo largo de cuatro libros, estudia y dibuja desde el complejo de *Stonehenge* a seleccionadas arquitecturas orientales, pasando por las Maravillas del Mundo e introduciendo su propia obra⁶⁹ (7). Desde la arquitectura griega, que reconstruye idealmente, a las siete Maravillas –cuyas formas inventa a partir de las descripciones clásicas y de viajeros–, lo que se pretende es una equivaloración acrítica de los momentos arquitectónicos del pasado.

El alejamiento de las disputas sobre el Clasicismo de los arquitectos ingleses quizá influya en la ausencia de prejuicios en su caso a la hora de disponer de determinadas licencias o desarrollar la retórica de sus proyectos. Sir Christopher Wren se alinea con la tesis de C. Perrault al plantear *natural* y *costumary* como las causas de la

69 La edición consultada es la de Haremborg, Dortmund, 1978. Ver también Joseph Rykwert: *The Firts Moderns*, MIT Press; Cambridge-Londres, 1980, pp. 67 y sig.; hay edición castellana de este último texto en G. Gili, Barcelona, 1982.

belleza⁷⁰. Es, en nuestro caso, la *contaminiato* de los Wren, Hawksmoor o Vanbrugh, como crítica a la universalidad clásica (y lo clásico allí ha sido el palladianismo de Iñigo Jones), lo que les lleva a "acumular"⁷¹ en los organismos proyectados una serie de fragmentos, manipulaciones y experiencias.

Por otro lado, la ciudad renacentista no será ya posible, y la utopía de su espacio urbano teórico es sustituida por la realidad de una ciudad definitivamente fragmentada. El control de esa ciudad se formalizará a través del control de cada una de sus partes: el proyecto se ocupará de determinados hitos urbanos y propondrá una serie de recorridos que estructuren una ciudad ahora imposible⁷².

70 Ver M. Tafuri: "Architectura artificialis", cit.

71 Fernando Checa y José M. Morán: *El Barroco*, Istmo, Madrid, 1982, p. 109.

72 Ver M. Tafuri: "Las estructuras..." cit., pp. 31–36. También Leonardo Benévolo: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, G. Gili, Barcelona, 1981, (1978), vol. 2, caps. VI y VII.

2.3. Tipo e Ilustración. El tema de los prototipos.

La crisis que renueva los planteamientos expresivos del Barroco podemos situarla a mediados del siglo XVIII. Las viejas categorías en todos los campos del saber van a ser reformuladas, así, la Ciencia va a empezar a destacarse claramente de la Filosofía; y como dice S. Marchán, "la Ilustración proclama para la naturaleza incluida la humana (...) lo que es inherente a sí misma"⁷³. La *Enciclopedia* racionalizará los saberes, encargando a determinados especialistas el desarrollo de sus disciplinas específicas (por ejemplo, J. F. Blondel redactará la voz *Architectura*) con el fin último de ser difundidas.

La realidad va a ser mejor conocida y la arquitectura, que la va a transformar, tendrá que volver sobre sus principios. "Al abandonar las reglas "clásicas", los arquitectos e ingenieros del siglo XVIII acceden a la libertad, pero como instrumento para elaborar nuevas reglas, dados los más amplios y mejores dotados, con mayor dominio sobre lo real"⁷⁴ (2). Aquí Teyssot señala la consecuencia fundamental de la crisis barroca: la búsqueda de nuevos principios. La categoría que va a resolver este problema será, de nuevo, la "imitación".

La importancia de la imitación será tan grande que para algunos la arquitectura quedará reducida a ella como único principio (es el caso del Abbè Bateau con su *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746). Pero el problema central será qué imitar: tanto Laugier, como Algarotti o, después, Milizia propondrán imitar la Naturaleza; pero a diferencia de lo que sucedió en el Renacimiento, ¿qué se va a entender ahora por la naturaleza a imitar?: en este caso coinciden todos los autores, se tratará de imitar una naturaleza "manipulada" por el

⁷³ Simón Marchan: *La estética de la cultura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1982, p. 15, Ver todo el capítulo 1.

hombre. Para ello habrá que remontarse a las formas originarias, a su esencia.

Será el Abbè Laugier quien proponga como modelo "natural" para el proyecto "la cabaña primitiva". En su *Essai sur l'architecture* (1753), y en el grabado que precede al texto, la *Arquitectura* acompañada por todos sus atributos, y sentada sobre un cúmulo de ruinas clásicas, señala al *Genio* una cabaña construida por el hombre primitivo con los medios de la naturaleza y sus propios procedimientos:

*"Telle est la marche de la simple nature: c'est à l'imitation de ses procédès que l'art doit sa naissance. La petite cabane rustique que je viens de décrire, est le modèle sur lequel on a imaginé toutes les magnificences de l'architecture. C'est en se reprochant dans l'exécution de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite les défauts essentiels, que l'on saisit les perfections véritables"*⁷⁵.

Es así como la "primera tipología" consciente, según A. Vidler⁷⁶, se propone como origen de la arquitectura; los elementos estructurales de la arquitectura (soportes, jácenas, suelo, techo, paramento) están ahí, así como las posibilidades infinitas del arte de la arquitectura. Se trata, en suma, de una construcción teórica, hipotética, que, en esquema, explica las leyes de la realidad arquitectónica: ésta es una definición del tipo.

A este nivel de búsqueda de los orígenes para la arquitectura, surge una curiosa polémica sobre cuál debía ser el "paradigma" de la arquitectura. Si para los arquitectos ilustrados éste se encuentra en la cabaña, otros propondrán el templo de Salomón (según la vieja idea de

74 Georges Teyssot: "Mimesis, Architettura come finzione" en *Lotus*, 32, 1981, p. 6.

75 Abbè Laugier: *Essai sur l'architecture* (1752), Pierre Mardaga, Bruselas, 1979, p. 9.

J. B. Villalpando quien, a finales del siglo XVI (en un texto publicado entre 1596–1605), propone dicho templo como pauta para la arquitectura⁷⁷. Se trata, como afirma A. Vidler (6), de esclarecer la disyuntiva que existe entre ley recibida (el templo de Salomón "proyectado" por la divinidad) y ley natural (la cabaña "naturalmente" construida)⁷⁸. Será, en todo caso, el patrón materialista el que triunfe en una primera instancia, como afirma Francesco Milizia para quién "*la rozza capanna è l'origine della bellezza dell'architettura civile*"⁷⁹.

Pero hay todavía otro filón que entiende la "imitación" como mimesis de la idea. En este caso, se propone una antigüedad griega "perfecta" como modelo esencial, ideal. Este neo-idealismo, o neo-platonismo, viene descrito por Winckelmann de modo que "un observador pudiese proyectar todas sus sensaciones y percepciones íntimas"⁸⁰ ante objetos basados, a su vez, en pautas "ideales" y reales, que no "son visibles en la naturaleza externa y que (...) se puede formar sólo en el ánimo humano, en el que ha estado grabado por las fuentes primitivas de cada belleza"⁸¹. A Vidler señala un tema importante en relación con la definición de la disciplina de la arquitectura y que se relacionan en este neo-idealismo: al establecer Winckelman una "idea central" para cada arte, está implícitamente

76 Ver A. Vidler: "La tercera tipología" cit.

77 Ver Joseph Rykwert: *The Firts Moderns* cit., pp. 8 y sig.

78 Ver A. Vidler: "The idea of type" en *Oppositions* 8, 1977, p. 97.

Sobre el tema del templo de Salomón ver Juan A. Ramírez: *Cinco lecciones sobre Arquitectura y Utopía*, Universidad de Málaga–COAAD, Málaga, 1981. En especial el artículo tercero, pp. 91–169, donde se plantea dicho templo como "tipo" de la arquitectura religiosa.

79 Francesco Milizia: *Principi di architettura civile* (1781), Mazzotta, Milán, 1972, parte I, cap. IV, p. 50.

80 A. Vidler: "La capanna e il corpo. La "natura" dell'architettura da Laugier a Quatremère de Quincy" en *Lotus* 33, 1981, pp. 106–110.

81 Johann J. Winckelmann: *Monumenti Antichi*, cit. en A. Vidler: *Op. Cit.*, pp. 104–106.

definiendo la especificidad de las disciplinas, los campos profesionales⁸².

Así las cosas, el sentido originario de la palabra "tipo" hacía referencia a la ley (así sucede en el *Dictionnaire* de Boyer que cita Vidler) y en el Diccionario de la Academia Francesa se lee: "... las ideas de Dios son los tipos de todas las cosas creadas"⁸³ (ésta es, por cierto, la verdad ontológica de la escolástica clásica). Por otra parte, la etimología griega da a la palabra *typos* el significado de figura, matriz, impresión,...

Debemos a Ribart de Chamoust la primera definición de tipo en arquitectura. Con ocasión de la definición de un nuevo "orden francés" escribe:

"... plusieurs Astistes & Savans de ce siècle ont écrit qu'il étoit impossible de trouver un Ordre nouveau, qui véritablement tel, caractérisât la Nation Française. Après une étude fuivie, un travail long & opiniâtre, je me flatte de réussir à les défabuser de cette opinion, mais il faut pour cela remonter à la source, aux principes & au type.

J'entends par ce mot type, les premiers essais de l'homme pour s'assujettir la Nature, la rendre propice à ses besoins, convenable à ses usages, & favorable à ses plaisirs. Les objets sensibles que l'Artiste choisit avec justesse & raisonnement dans la Nature pour allumer & sixer en même-temps les feux de son imagination, je les appelle archétypes"⁸⁴. (12).

82 Ver A. Vidler *idem*, p. 104.

83 A. Vidler: "The idea of type" cit., p. 95.

84 Ribart de Chamoust: *L'ordre françois trouvé dans la nature* (1783), Gregg Press, Garnborough, 1967, pp. 4-5: "...muchos (...) han escrito que es imposible encontrar un nuevo orden que, verdaderamente, caracterice la Nación Francesa. Tras un estudio ordenado, un trabajo largo y obstinado, me precio de haber conseguido desengañarles, pero para eso falta remontarse a las fuentes, a los principios y al tipo.

En esta definición, Ribart sitúa al tipo al mismo nivel que Laugier había puesto a la cabaña original, ambos como producto del sometimiento de la naturaleza a determinados fines proyectuales; pero es importante destacar cómo la operación tipológica es definida por primera vez, aunque en un lenguaje muy confuso, como principio activo a la búsqueda de un “nuevo orden”; quizá en la propuesta de Ribart el materialismo de Laugier y el idealismo de Winckelmann se aúnan en el mismo acto creador arquitectónico⁸⁵.

Hasta Quatrèmere de Quincy no volverá a definirse teóricamente el tipo, pero los arquitectos de la segunda mitad del siglo XVIII están afanados en la creación de prototipos. Entiendo por prototipo la primera formulación arquitectónica que intenta solucionar una nueva necesidad de arquitectura. Carlo Aymonino lo plantea así: “... nuevas necesidades que por su propio desarrollo se traducen en *actividades organizadas*. Cuando tales actividades alcanzan un estado de su organización más complejo y articulado, con tendencia a hacerse definitivo para un periodo de tiempo determinado, surge la ulterior necesidad de realizar un organismo arquitectónico apropiado, capaz con su propia presencia de confirmar y resolver las actividades en cuestión ...”⁸⁶. La definición

Entiendo por esa acepción de tipo, los primeros intentos del hombre por someter la Naturaleza, volverla propicia a sus necesidades, conveniente a sus usos, y favorables a sus placeres. Los objetos sensibles que el artista elige con justicia y razonamiento de la Naturaleza para provocar y fijar al mismo tiempo los destellos de su imaginación lo llamo arquetipo”.

Ribart inventa un orden formado por tres columnas sobre base triangular, a la manera de un haz de árboles, cuyos fustes aparecen adornados con guirnaldas, imitando lianas y ramas, y a partir del que propone una serie de plantas y fachadas organizadas y moduladas. El prototipo a que hace referencia, que aparece en la planta segunda, es un edificio de planta circular con haces de árboles que sostienen una cúpula “arquitectónica”. En segundo plano, un bosque se propondría como prototipo para otro edificio de planta rectangular.

85 Ver A. Vidler: “The idea of type” cit.

86 C. Aymonino: *La formación de un moderno concepto de tipología edificatoria*, ETSAB, Barcelona, 1974, (1966), p. 2. Este texto constituye una de las aportaciones recientes más importantes para la definición de tipología aunque, como veremos,

disciplinar de esas actividades, en lo que será el establecimiento por los arquitectos ilustrados franceses de la nueva arquitectura civil, y en el éxito de la solución planteada, previa su aceptación por la sociedad y la cultura burguesa, hacen que el prototipo, pasado un tiempo, se convierta en *tipo*.

Encontramos así infinidad de intentos por encontrar la imagen, casi siempre apoyada en un lenguaje, el clásico, suficientemente verificado, que arquitecturice esas nuevas actividades. Así E. L. Boullée proyectará y querrá difundir a través de su *Architecture. Essai sur l'art* ejemplos de teatros, escuelas o museos para una nueva sociedad. También C. N. Ledoux, utilizará el proyecto para las *Salinas de Chaux* (que es la base de su *L'architecture considérée sous le rapport de l'art...* publicado en 1804) como recurso para plasmar sus propuestas de vivienda (directamente ligadas en su forma a las características de sus habitantes, en la más pura teoría del carácter como veremos más adelante), así como edificios de servicio o de trabajo⁸⁷. Pero en el caso de estos dos arquitectos la idea de tipo entra en conflicto con la individualidad de la obra de arte; las soluciones de Ledoux son intransferibles: edificios de la misma clase, como sus viviendas, se formalizan de modo que sean perfectamente identificables y aisladas. Habrá que esperar a Quatremère para ver resuelta teóricamente la disparidad que hemos mencionado.

Lo cierto es que, en una primera intención, el tipo empieza a configurarse como elemento racionalizador de la proyectación, que intenta, en lo posible, resolver la ausencia de bases para la arquitectura revolucionaria del Setecientos. Es ésta investigación la que consigue, en palabras de Tafuri, introducir en la ciudad un cierto "orden en la

Aymonino está más interesado en construir su poética personal, y su concepto de tipología se resiente de ello.

⁸⁷ Ver Emil Kaufmann: *Tres arquitectos revolucionarios*, G. Gili, Barcelona, 1980 (1952).

variedad”, “que significaba emblemáticamente la aspiración iluminista y libertaria a una forma originaria, a lo Rousseau, del orden civil”⁸⁸.

88 M. Tafuri: “Las estructuras del lenguaje...” cit, p. 37.

2.4. A. C. Quatremère de Quincy, E. E. Viollet-le-Duc, G. Semper, J. N. L. Durand.

Los planteamientos teóricos en la arquitectura de principios del siglo XIX no van a estar alejados de los métodos y avances científicos de ese momento. La Ciencia empieza siendo empírica, de tal modo que lo que interesa en un principio será el conocimiento de *todo* lo que existe en la realidad. Y esto no sucede automáticamente con la arquitectura (de lo que los *Recueil* son un ejemplo) sino que trabajos de otros campos científicos como la psicología (recuérdese la idea de “carácter” o las manipulaciones de la escala para producir determinados efectos) penetran también en la arquitectura.

Hemos visto cómo los arquitectos de la segunda mitad del siglo XVIII, en su práctica, operan en medio de confusiones entre el “carácter” y la idea de “tipo”, o entre las actitudes de “mimesis” y “copia”, o entre la idea general y la propuesta concreta (el “tipo” y el “modelo”). En este clima, A. C. Quatremère de Quincy, arquitecto académico autor de un *Dictionnaire historique de l’architecture* (1832)⁸⁹, que sistematiza toda la enseñanza de las Bellas Artes en ese

89 Antoine Crisostomo Quatremère de Quincy (1755–1849) será conocido, sobre todo, por crear y divulgar la sistemática “neoclásica” desde su experiencia como arqueólogo y crítico. Viaja por Italia entre 1776 y 1784, con Canova y David. Publica una serie de memorias en que demuestra la superioridad del arte griego sobre los demás (*Le Júpiter Olympien*, 1815) y es comisionado por el editor Panckouke como redactor de términos arquitectónicos en los tres volúmenes de la *Encyclopedie Méthodique*. En el primero (1788) aparece la propia voz *Architecture* en donde ya afirma: “La Arquitectura, como se ha visto, al no depender sino de un sistema voluntariamente establecido y de una imitación, si puede hablarse así, metafórica, puede por ello encontrarse sometida a leyes que, por ser arbitrarias, deberían llegar a ser las más tiránicas (...) Por eso, generalizando cada vez más la idea de su modelo, la *arquitectura* llegó a extender la esfera de la imitación. Ya no surge de la cabaña ni se modela sobre el hombre, sino que la naturaleza entera se convierte en el tipo de su imitación. El orden mismo de la naturaleza pasa a ser su genio (...) Es en la suprema inteligencia que reina sobre el universo donde reside la verdadera base de su imitación”, p.120 (tomado en la versión castellana de M. Tafuri: “Símbolo e ideología en la arquitectura de la ilustración” en AA.VV.: *Arte, Arquitectura y Estética en el siglo XVIII*, Akal, Madrid, 1980, pp. 94–95). En este texto es un hecho la certeza

momento, a través de su voz *Type*, constantemente citada en los estudios más recientes sobre tipología, define y aclara por primera vez la operación tipológica desde la diferenciación fundamental entre tipo y modelo. Este es el texto traducido:

“TIPO. Viene de una palabra griega *typos*, palabra que expresa, de forma generalmente aceptada (y como tal aplicada a muchos matices o variedades de la misma idea), lo que se entiende por modelo, matriz, impresión, molde, figura en relieve o bajo relieve...

El uso de la palabra “tipo” en francés suele ser menos técnica y más metafórica. Esto no quiere decir que no se aplique a ciertas artes mecánicas como, por ejemplo, en la palabra “tipografía”. También se usa como sinónimo de “modelo”, aunque hay entre ambas una diferencia fácil de entender. La palabra “tipo” presenta menos la imagen de una cosa a copiar o imitar completamente como la idea de un elemento que debe por sí mismo servir de regla al modelo. Así, no se debería decir (o al menos se estaría equivocando al decir) que una estatua, o la composición de un cuadro totalmente terminado, ha servido como “tipo” a la copia que he hecho; pero cuando un fragmento, un esquema, el pensamiento de un maestro, una descripción más o menos vaga ha producido el nacimiento de una obra de arte en la imaginación de un artista, se puede decir que el “tipo” le ha proporcionado tal o cual idea, motivo o intención. El

de la arbitrariedad del lenguaje y la necesidad de la imitación como fuente del proyecto.

Quatremère dedicará a la imitación, desde entonces, sus esfuerzos, decantándose su trabajo en el *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (Paris, 1823), reeditado por AAM, Bruselas, 1980.

La voz *Type* aparecerá en el tercer tomo de la *Encyclopedie Méthodique* en 1825, y toda la sistemática será por fin revisada y reeditada en el *Dictionnaire historique de l'architecture*, París, 1832.

modelo, entendido en la ejecución práctica del arte, es un objeto que puede ser repetido tal cual es; el “tipo”, por el contrario, es un objeto desde el que cada artista puede concebir obras de arte que pueden no tener parecido entre ellas. Todo es preciso y dado en el modelo; todo es mas o menos vago en el “tipo”. Al mismo tiempo vemos que en la imitación de los “tipos” nada hay que en el sentimiento y la razón no puedan reconocer, y nada que no pueda oponerse por el prejuicio y la ignorancia. Esto es lo que ha ocurrido, por ejemplo, en la arquitectura. En todos los países, el arte de la edificación regular ha nacido de un germen preexistente. Todo debe tener un antecedente; nada, de ninguna clase, viene de la nada; y esto debe aplicarse a todas las invenciones de los hombres. También vemos que todas las cosas, a pesar de los cambios posteriores, han conservado siempre visible, siempre de manera que es evidente al sentimiento y a la razón, este principio elemental, que es como una especie de núcleo sobre el que se acumulan, y al que se coordinan en el tiempo, los desarrollos y variaciones de forma de que es capaz el objeto. Así hemos conseguido miles de cosas en cada género, y una de las principales tareas de la ciencia y la filosofía, para entender las razones de ellas mismas, es descubrir sus orígenes y causas primitivas. Esto es lo que debe ser llamado “tipo” en la arquitectura, como en cualquier otro campo de las invenciones e instituciones humanas.

Hay más de un camino para remontarse al principio original y el “tipo” de formación de la arquitectura en diferentes países. Los más importantes están fundados en la naturaleza de cada región, en las nociones históricas, y en los mismos monumentos del desarrollo artístico. Así, cuando se regresa a los orígenes de las sociedades, al comienzo de la civilización, se ve que el arte

de la construcción nace de causas y por medios suficientemente uniformes para todos. La piedra tallada nunca formó parte de las primeras edificaciones y vemos que en todas partes, excepto en Egipto y la India, la madera se presta, con mucha más propiedad, a las necesidades sencillas de los hombres o familias reunidas juntas bajo el mismo techo. El mínimo conocimiento de las narraciones de los viajeros a países habitados por salvajes hace este hecho incontestable. Así, este tipo de combinación donde el empleo de la madera es posible, una vez adoptado en cada país, se convierte, de acuerdo con las necesidades de las construcciones, en un "tipo" que, perpetuado por la costumbre, perfeccionado por el gusto, y acreditado por un uso inmemorial, debe pasar inevitablemente a ejecutarse en piedra. Este es el antecedente que, en muchos términos de esta obra, hemos dado como el "tipo" de más de un género arquitectónico, como principio sobre el que se modela, a lo largo del tiempo, un arte que se perfecciona en sus reglas y prácticas.

Sin embargo, esta teoría, que se basa en la naturaleza de las cosas, en nociones históricas, en las opiniones más antiguas, en los hechos constantes, y en el testimonio evidente de cada arquitectura, suele tener dos clases de adversarios.

Están aquellos que, porque no conocen la arquitectura como debe ser, ni proporcionan la imagen de cualquiera de las creaciones de la naturaleza física o material, no conciben otra clase de imitación que la que se refiere a los objetos sensibles, y pretenden que, en éste arte, todo esta, y debe estar, sometido al capricho y a la casualidad. No imaginan otra imitación que la que puedan exhibir sus modelos a los ojos, ellos pasan por alto todos los grados de la imitación moral, la imitación por analogía, por relaciones intelectuales, por la aplicación de principios, por la

aprobación de maneras, combinaciones, razones, sistemas, etc. Desde allí ellos niegan, en arquitectura, todo lo que se basa en la imitación metafórica; lo niegan porque esta imitación no es materialmente necesaria. Confunden la idea de “tipo” (la razón original de las cosas), que ni pueden dominar ni pueden proporcionar el motivo o los medios para la exacta imagen de aquél, con la idea de “modelo” (la cosa completa), que se relaciona con un parecido formal. Como el “tipo” no es susceptible de esa precisión demostrada por la medida, lo rechazan como una especulación quimérica. Así, abandonando la arquitectura, sin una regla, a la vaguedad de todas las fantasías por las que pueden ser influenciadas formas y líneas, la reducen a un juego donde cada uno es maestro para regular sus condiciones. De aquí sigue la más completa anarquía en la totalidad y en los detalles de cada composición.

Hay otros cuya corta visión y estrecha mente sólo puede entender, en el reino de la imitación, lo que tiene de positivo. Ellos admiten, que si se quiere, la idea de “tipo”, pero sólo entendida bajo la forma y la condición obligatoria del imperativo “modelo”. Ellos reconocen que un sistema de construcción en madera, en una tradición de asimilaciones constantemente modificadas y mejoradas, al final se convierten en construcción en piedra. Pero como esta última sólo conserva los principales motivos –es decir, aquellos que encauzando la mente a la vuelta al origen de las cosas, para darles el placer de la apariencia de imitación, habrán salvado al arte de la acción de casualidades y fantasías– ellos concluyen en que no se permite ninguna desviación de los detalles del modelo, y así desean dar una realidad inflexible al mundo después de que ha sido hecho. Según ellos, las columnas deben seguir pareciendo árboles, los

capiteles como las ramas del árbol. El tímpano de la fachada debe ser suprimido. Todas las partes del techo deben ser servilmente copiadas al detalle. Ninguna convención puede ser admitida entre la construcción en madera y su traslado a piedra. Así, confundiendo la idea de “tipo” (el modelo imaginario) con la idea más material del modelo positivo, que lo priva de todo su valor, ambos adversarios están de acuerdo, por caminos diferentes, en desnaturalizar toda arquitectura; los unos dejándola absolutamente vacía de cualquier sistema imitativo y liberándola de toda regla y toda obligación; los otros encadenándola al arte y obligándolo a las trabas de una servilidad imitativa, que destruiría el espíritu y el sentimiento de la imitación.

Hemos abierto esta discusión para entender mejor el valor de la palabra “tipo” usada metafóricamente en gran número de trabajos, y el error de quienes la ignoran porque no es un modelo o la malinterpretan por imponer el rigor de un modelo que parece ser una copia idéntica.

Se aplica, además, la palabra “tipo” en arquitectura a ciertas formas generales y características de la construcción que las recibe. Esta aplicación se ajusta perfectamente a las intenciones y espíritu de la teoría anterior. Se puede también, si se desea, autorizar muchos usos propios de ciertas artes mecánicas que pueden servir como ejemplos. Nadie ignora que gran cantidad de muebles, utensilios y vestidos, tiene su “tipo”, de las necesidades y la naturaleza. En contra de lo mente bizarra industrial pretenda cambiar en esos objetos, en contra del instinto más simple, ¿quién no prefiere la forma circular a la poligonal en un vaso?. ¿Quién no cree que la forma de la espalda del hombre deba ser el “tipo” de respaldo de una silla?.

¿Que la forma redondeada no debería ser el único “tipo” razonable de estilo de cabello?.

Lo mismo sucede en gran número de edificios en arquitectura. No se puede olvidar que muchos deben su forma constantemente característica al “tipo” primitivo que les dio origen. Hemos probado suficientemente esto en tumbas y sepulcros, bajo los términos PIRÁMIDE y TUMULO. También referimos al lector al artículo CARÁCTER, donde hemos demostrado extensamente que cada uno de los edificios principales deberían encontrar, en su propósito fundamental que es los usos a que se destina, un “tipo” que sea conveniente para ello; que el arquitecto debería intentar acordarse con esto, tan definitivamente como fuera posible, si desea dar a cada edificio una fisonomía particular, y que de la confusión de estos “tipos” ha nacido un desorden demasiado común, que consiste en utilizar indistintamente los mismos órdenes, disposiciones, y formas exteriores en monumentos que se aplican a los usos más dispares”⁹⁰.

En este texto, además de la ya clásica diferenciación entre el tipo (“la razón original de las cosas”, radicalmente abstracta) y el modelo (“la cosa completa” o concreta), Quatremère recoge dos ideas fundamentales que configurarían un esbozo de teoría de la arquitectura en ese momento: por una parte, la existencia de un “principio elemental” que a modo de núcleo generador va configurando a lo largo del tiempo las transformaciones que dan lugar a un determinado “género” arquitectónico, por otra, la idea de que “nada nace de la nada”

90 A. C. Quatremère de Quincy: *Dictionnaire...* cit, pp. 629–631.

obliga a introducir la “imitación” como principio proyectual⁹¹. El problema de Quatremère queda, así, muy claro: él conoce la historia de la arquitectura y está inmerso en la discusión sobre los estilos en el seno mismo de la Academia; por otra parte es consciente de que remontarse genéticamente en busca del origen puede llegar a ser un camino infinito. Por ello propone tres “formas-tipo” originales pero, también, *ideales*, es decir, no necesariamente existentes en la realidad pasada y expresadas según un esquema hipotético.

Es así como propondría tres tipos formales originales: la caverna, entendida como tipo de la arquitectura egipcia y vivienda del cazador; la tienda, tipo de la arquitectura china y vivienda del pastor nómada; y la cabaña, tipo de la arquitectura griega y casa del agricultor estable⁹². La importancia que Quatremère dará a la cabaña, y de aquí a la arquitectura griega⁹³, deja bien clara la preferencia por el sistema clásico que él defiende en la Academia: los adversarios eclécticos (que formalizan los proyectos desde el “capricho” o la casualidad) y los rigoristas (que en una línea laugieriana no se apartan lo más mínimo del “modelo original”) serán, en las páginas que dedica a la voz *type*, debidamente atacados. La tesis fundamental de Quatremère será el proponer una “abstracción” arquitectónica, a lo que conlleva la tipología como medio de conocimiento más profundo que la “concreción” empírica a que conducía la “modelística”. A la postre, serán el lugar, la historia y la sociedad los que configuran ese “tipo” para luego, desde él, construir una arquitectura.

91 Según Alan Colquhoun, para Quatremère “todas las formas derivan de formas existentes” lo cual establece la ineludibilidad de la imitación. Ver su “L’idea di tipo” en *Casabella* 463/464, 1980, p. 17.

92 Ver A. Vidler: “La capanna e il corpo” cit., p. 110.

93 Ver las voces *Architecture e Imitation* del *Dictionnaire...* cit. Se han consultado los textos que aparecen en el anexo de la edición belga del *Essai sur L’imitation...* cit.

Para E. E. Viollet-le-Duc, convencido antiacadémico en lo que se refiere a su rechazo a la *Ecole des Beaux-Arts*, lo importante durante toda su vida será plantear la “*architecture de l’avenir*” desde la *razón*. La tradición clásico-racionalista francesa (desde De l’Orme a Cordemoy) siempre tuvo presente la arquitectura gótica en sus planteamientos. No es extraño, pues, que Viollet acuda, entre otros, a esos modelos para plantear una arquitectura racional, precisamente porque en ellos reside una gran coherencia constructivo-funcional. El método de Viollet empieza siendo, como empieza a ser corriente a mediados del siglo XIX, empírico⁹⁴. Pero no se queda ahí, pues más tarde, a través de ese análisis empírico se empieza a formular elementos de una ciencia teórica que “explique” la esencia formal-funcional-constructiva de aquella clasificación empírica. En la voz *Cathédrale* del *Dictionnaire raisonné* (1854–1868)⁹⁵, y tras el estudio analítico de una serie de catedrales francesas del siglo XIII, dibuja lo que podríamos llamar una catedral “ideal” que, de alguna manera, representa los elementos estructurales comunes a una serie de modelos religiosos concretos. En sus lecciones publicadas en los *Entretiens sur l’Architecture* (1858–1872) explica el método sobre el que soporta su aproximación a una teoría racional de la arquitectura.

94 En este tema del empirismo de Viollet-le-Duc me parece interesante la relación que Phillip Steadman establece entre él y Georges Cuvier (fundador de la anatomía comparada) en *Arquitectura y Naturaleza*, Blume, Madrid, 1982 (1979), pp. 59 y sig. y 91.

El método analítico de Cuvier comprendía dos características anatómicas fundamentales (*Op. Cit.* pp. 54–55): la “correlación de las partes”, es decir, la interdependencia funcional de los sistemas del organismo y la “subordinación de caracteres”, lo que significa que determinados sistemas corporales tenían mayor significación funcional que otros. “De la misma suerte –dice Viollet– que de la contemplación de una hoja puede deducirse el resto de la planta, y del hueso de un animal el animal entero, así, de una sección se deducen los miembros arquitectónicos y de los miembros el conjunto del monumento”, p. 64.

95 Ver E. E. Viollet-le-Duc: *Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française du XIe au XVIe Siècles* (1854–1868), F. de Nobele, París, 1967, 10 vols. Voz *Cathédrale*, vol. II, pp. 279–392. El grabado de la “catedral” ideal está en la p. 324.

Son tres los momentos de aquel proceso: la definición de unas leyes de la arquitectura, inmutables y eternas; la definición de unas leyes de los estilos como resultado de una determinada sociedad con unos valores jerarquizados determinados; y la creatividad individual, inserta en el sistema liberal pero sometida a las estructuras de la realidad y a aquellas leyes ya definidas⁹⁶. Se tratarían en suma de autentificar esa libertad individual soportándola en el método. Para Viollet el “estilo” será el equivalente al “tipo” de Quatremère: en la voz *Style* de su *Dictionnaire* leemos: “si seguimos todas las fases de la creación (...) pronto reconoceremos, en sus aspectos más variados y hasta aparentemente diferentes, el orden lógico que resulta de un principio, de una ley a priori, de la que aquella nunca se aparta”⁹⁷; a Viollet no le interesa el aspecto superficial de los edificios, cambiante con la moda. Las “reglas fijas” del estilo permitirán la construcción racional de la arquitectura, y el “arquetipo” (como aquella catedral ideal) viene a ser el instrumento conceptual que permite aquella construcción racional⁹⁸.

Para Gottfried Semper, arquitecto y teórico olvidado hasta fechas recientes y al que hoy consideramos como “padre” del funcionalismo del siglo XX (11), el estilo es definido como “la idea básica (de una obra) elevada a significado artístico”⁹⁹, idea que viene,

96 Viollet-le-Duc: *Entretiens sur l'Architecture* (1858–1872). Pierre Mardaga, Bruselas 1978. Ante la seguridad de la ausencia de estilo, propone que se apoye en “los principios inmutables de nuestro arte”, p. 7. Este método viene propuesto en la Introducción y en los capítulos I, II y último.

97 Ver la voz *Style* del *Dictionnaire Raisonné...* cit., vol. VIII, pp. 474–475.

98 Ver la voz *Unite* en *Op. Cit.*, vol. VIII, pp. 339–346.

Cfr. G. Grassi: *La construcción lógica...* cit, P, 54. También P. Steadman cit., p. 94 y Hubert Damish: “The space between” en *Architectural Design* 3/4, 1980, pp. 84–89.

99 Entiendo que la recuperación de Gottfried Semper obedece a una sistemática teóricamente desarrollada que refleja una evolución del “diseño” en que la “visión por parte del artista de la finalidad de su trabajo es el hecho primordial” (Joseph Rykwert: “Al principio eran la guirnalda y el nudo” en *Arquitecturas Bis*, nov. 1975, p. 17). La crítica destructiva de Lionello Venturi (ver la nota 62 del texto citado) y su proximidad

siempre, influenciado por su origen (físico, social, cultural): “el estilo – dirá también– es la conformidad de un objeto de arte con la circunstancia de su origen y las condiciones y circunstancias de su desarrollo”. El cambio fundamental que introduce Semper respecto a Viollet está en la aparición de las técnicas y sistemas productivos en relación dialéctica con la tectónica y la consideración de la categoría “función” que es donde reside su concepción tipológica en arquitectura. Para Semper, en *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten* (1860–1863), el tipo, o “motivo”, sería el conjunto de propiedades formales que pueden definirse como comunes a una serie de objetos con igual función y que resultan de la relación técnica/tectónica; los estilos tendrán que ver con las circunstancias de origen y desarrollo aplicadas sobre esos motivos originales.

Si bien la función es una de las reglas fundamentales que gobiernan cualquier objeto construido por el hombre, como hemos visto, la otra regla será el material utilizado en su fabricación¹⁰⁰. A la manera de Cuvier, Semper “clasificará” los objetos artesanos en general desde la función y, a su vez, desde los cuatro materiales básicos que abarcan la totalidad de lo construido. El cómo esos cuatro materiales (textil, cerámico, tectónico o madera y estereométrico o piedra) establecen una “taxonomía” de los estilos será el cometido del libro. Los tipos originales asociados a esos cuatro materiales serían el fundamento histórico de las artes aplicadas. Pero el momento más importante es aquél en que Semper construye la cabaña con los cuatro materiales básicos o “radicales” (aunque J. Rykwert prefiere hablar de

a las tesis funcionalistas de las vanguardias del siglo XX, hicieron que fuese olvidando hasta fechas recientes. Ver P. Steadman: *Op. Cit.*, p. 87.

100 Ver J. Rykwert cit: “Aparte de las disquisiciones lingüísticas, el hacer una virtud de la necesidad ya lo propone Semper al principio del libro. Es de hecho la primera de las dos reglas esenciales que gobiernan toda manufactura humana: que es siempre el resultado de una necesidad, experimentada físicamente o elevada a un

“cuatro maneras de trabajar”): el tejido construye las paredes, el cerámico posibilita el hogar y sus instrumentos, el tectónico ensambla el techo y el suelo, el estereométrico asienta los cimientos. Este “arquetipo” (la *Urhütte*) así construido aglutina, y origina al menos teóricamente, todas las posibilidades de la arquitectura¹⁰¹.

Si el “tipo” de Quatremère y las ideas “arquetípicas” de Viollet-le-Duc y Semper hacen referencia a totalidades arquitectónicas, aún en su origen, J. N. L. Durand, alumno de Boullée (sucesor, pues, de la razón revolucionaria de finales del setecientos) y profesor de la *Ecole Polytechnique* (entre 1795 y 1830), desmontará la relación tipo-forma, razón de ser de la propia idea de “tipo”. Para Durand, en principio, ni la cabaña es natural, ni el cuerpo humano sirve de modelo a la arquitectura, ni los órdenes son la esencia de la arquitectura. La buena arquitectura debe obedecer a unos principios y estos son la *conveniencia* y la *economía*. Ambos principios informarán la existencia de los “elementos” de los edificios, que se estudian en relación con los materiales y con sus formas y proporciones; la “composición” dictará las leyes por las que esos elementos se relacionarán para formar las “partes” del edificio y estas, a su vez, se combinarán para constituir el “todo” arquitectónico. Este esquema, que Durand desarrolla en el *Précis de Leçons d’Architecture* (1802–1805)¹⁰² (15), será completado

plano simbólico. La segunda regla es que está condicionada por el material usado en su fabricación, así como también por el proceso real por el que es hecha”, p.15.

101 Ese arquetipo, la *Urhütte*, tiene claras similitudes conceptuales con la *Urpflanze* de Goethe, botánico además de literato, y que está descrito tanto por J. Rykwert como por P. Steadman en *Ops. Cits.* En nota 11. Esta planta arquitectónica resumía las similitudes estructurales de las especies botánicas. Ese tipo, que descubre en el *Italianische Reyse* de 1786–1788, se convertirá en el “dios que todos buscamos intensamente” (J. Rykwert. Cit, p, 20) desde un razonamiento que expresa así: “A fin de cuentas esa planta (el arquetipo) debe existir pues, si las plantas no fueran copias de un modelo, ¿cómo podría reconocer que son plantas?” (P. Steadman cit, p, 42.).

102 La edición consultada es la castellana de Xarait, Madrid, 1981 con Prólogo de Rafael Moneo. El *Recueil et Parallèle des Édificies...* consultado, al que me refiero

con el “análisis” de los edificios en la historia que, a la manera de los estudios clasificatorios en ese momento, aparece en el *Recueil et Parallèle des Édifices en tout Genre, anciens et modernes, ... dessinés sur une même échelle* (1800) donde la operación cognoscitiva durandiana se limita a clasificar y comparar una serie de edificios destacables y entendida siempre la historia como susceptible de ser estudiada “con los ojos de la razón”.

El “programa” de Durand va a ser el nuevo “tipo”. La forma solo va a conseguirse por la actividad del método de composición sobre ese programa. Pero la otra idea de “tipo” no se olvida y es sintomático que los modelos que Durand expone en el *Cours* para explicar su teoría, por su valor de esquema supraestilístico, de “arquitectura de arquitecturas”, se convierten en pautas a imitar por los arquitectos del siglo XIX ¹⁰³.

más adelante, es la reimpresión de la edición de 1842 en Alfons Uhl, Nördlingen, 1986.

103 A pesar de que, como comenta R. Moneo en el Prólogo del *Compendio de lecciones de Arquitectura* citado, Durand no establezca tipos, no cabe duda de la influencia de sus “esquemas” ideales en la arquitectura académica decimonónica (p. VIII).

2.5. Tipo y Eclecticismo. Norma y Estilo.

La sistemática de J. N. L. Durand va a generar en gran medida la teoría y práctica de la arquitectura del siglo XIX. Por un lado, la crisis de los órdenes, gestada en el siglo XVII y llevada a término por el propio Durand a la vez que la conciencia de la arbitrariedad del lenguaje, sujeto a la convención, a la moda; por otro, los progresos historiográficos que llevan al fortalecimiento del concepto “estilo”; luego, la arqueología y el gusto por las ruinas, además de la conciencia antirrigorista de raíz piranesiana; todo esto crea el panorama en que se desenvuelve la llamada arquitectura ecléctica.

El intento normalizador de este caos aparente será protagonizado, de nuevo, por la Academia como institución, personalizada en la *Ecole des Beaux Arts* de París. La enseñanza que Durand imparte en la *Ecole Polytechnique* será rápidamente asimilada (de hecho, se suceden numerosas ediciones de sus libros) e incorporada a los esquemas docentes del sistema *Beauxartiano*. La tratadística del siglo XIX vendrá, así, informada por los principios de Durand; en efecto, el *Traité d'Architecture* de M. L. Reynaud, el *Eléments et Théorie de l'Architecture* de J. Guadet o el *Traité d'Architecture* de L. Cloquet¹⁰⁴ presentan un desarrollo docente que

104 M. Leonce Reynaud: *Traité d'Architecture* (París 1850–1858) ed. consultada: Dunod, París, 1878 (4ª). Titula la segunda parte del tratado –ya que la primera la dedica al estudio de los materiales y sistemas constructivos– *Composition des édifices* que divide en tres libros: el primero dedicado a los *Principes généraux de composition*, el segundo a las *Parties des édifices* (pórticos, escaleras, patios,...) y el tercero a los *Edifices* que clasifica funcionalmente y por estilos, analizados históricamente.

Julien Guadet, profesor de teoría en la *Ecole des Beaux-Arts*, publicará tardíamente sus lecciones *Elements et théorie de l'architecture* (París, 1910–1904) pero fue ampliamente reeditado: ed. consultada: Lib. de la construction moderne, París, 1909 (4ª) en 4 volúmenes. Dedicó el 1º libro del 1º vol. a *Les études préparatoires* (dibujo, sobre todo), el 2º a los *Principes généraux* (teoría, ciencia y reglas de composición) y los tres libros restantes a los *Elements de l'architecture* (el muro, el hueco, los órdenes,...). Los tres volúmenes restantes los dedica al estudio de

comprende las tres partes que ya explicaba Durand en el *Précis...*: una primera que plantea los conceptos generales y el estudio de materiales y disposiciones constructivas, una segunda que concibe los “elementos de la arquitectura”, en palabras de J. Guadet, como materiales de la “Composición” y una tercera parte que se dedica a los edificios considerados, ya corrientemente, en relación con la función que les caracteriza y “clasificados” como pertenecientes a determinadas clases que, en cada caso, son perfectamente descritas.

Lo que si es cierto es que definitivamente, ya sea a través del “programa” o de los modelos propuestos como solución a este programa, y de la mano de su asimilación y propagación, la tipología, entendida como medio de conocimiento, se convierte en instrumento de proyectación¹⁰⁵. De esta forma, los tipos adquieren, por encima de los problemas de estilo o de “manera”, su lugar como principios generales, fuente del rigor que la Tradadística viene persiguiendo y que, con la adopción de la tipología como operación reductora de una compleja realidad empírica a sus estructuras arquitectónicas evidentes,

los *Elements de la composition* (realmente el estudio de los temas edificatorios, clasificados funcionalmente y descritos perfectamente). El libro XV, perteneciente al volumen 4º, es *Les éléments généraux de la composition*, donde estudia los mismos elementos que Reynaud llamaba *parties* de los edificios.

En el libro de Louis Cloquet: *Traité d'Architecture* Librairie polytechnique, París y Lieja, 1899, aparece, en el subtítulo del tratado, la palabra “tipo” (*Elements de l'architecture, Types d'édifices. Esthétique, Composition et pratique de l'architecture*). De los cinco volúmenes del texto, dedica los tres primeros a la arquitectura “técnica”; el cuarto a los diferentes edificios (hay traducción castellana del tema de la casa obrera que Cloquet estudia por primera vez en el 1º Cap. Ver: Mireia Freixa ed.: *Las vanguardias del siglo XIX*, G. Gili, Barcelona, 1982, pp. 114–120) y el 5º lo divide en tres partes: la primera, *Esthétique*, analiza las formas arquitectónicas desde determinadas teorías; la segunda, *Composition architectonique*, estudia el proyecto de la ciudad, de los edificios “isolemént”, de las partes; la tercera, que llama *Composition décorative*, estudia los elementos y procedimientos de la decoración, entendida como añadido a la estructura previamente compuesta.

105 Ver C. Aymonino: *La formación de un moderno concepto...*, cit. pp. 6 y sig.

le permite alcanzar, en palabras de J. I. Linazasoro, “una dimensión más totalizante y unitaria de la arquitectura”¹⁰⁶.

Pero así y todo, la crisis que para la arquitectura va a significar el liberalismo estilístico superará todo intento ordenancista por parte de la Academia. Louis A. Dubut, en su *Architecture Civile* (1803), ofrece a constructores y diletantes la posibilidad de hacerse sus propias viviendas al dibujar cuarenta y ocho *maisons de ville et de campagne de toutes formes et de tous genres*¹⁰⁷, que formalizan diversos modos programáticos, con claras influencias de Ledoux de quien fue alumno, y susceptibles de ser modificados, trasladando fachadas de una casa, por ejemplo, a plantas de otra¹⁰⁸. Por otra parte, me parece muy significativa la operación que realiza en la vivienda 2 (plancha III), donde sugiere para una misma planta una fachada *gothique* y otra *italienne*. El estilo es aquí entendido como “ropaje” de una estructura arquitectónica.

Vemos entonces que la operación ecléctica va a superar a la mimesis clásica; si las propuestas de Dubut son sintomáticas ya a

106 J. I. Linazasoro: *El proyecto clásico en arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1981, pp. 94–95.

107 En Louis A. Dubut, arquitecto conocido sobre todo por su tratado, encontramos la propuesta de Durand cristalizada, esto es, la separación función–forma llevada a programa teórico y práctico (*Architecture Civile*, París, 1803. Ed. Consultada: Walter Uhl, 1974).

Resumen de las intenciones del autor, me parece la tabla que dibuja al final del volumen “on y a dessiné sur une même échelle les plans de toutes les Maisons, ce qui peut servir de parallèle et mettre á même de trouver ce dont un besoin” (de la Introducción). Muestra todas sus propuestas (como modelos a repetir), clasificándolas y ordenándolas según el ancho del dibujo, lo que resulta poco útil en el momento de la elección, además de poco esclarecedor.

108 “...On paut égalment adopter un plan dans son ensemble et eb changer toutes les distributions, on quelques parties: en les examinant avec attention, on s’appercevera qu’ils sont conçus de manière á supporter beaucoup de changemens sans rien perdre de leur symétrye, et conserver toujours les pièces très–régulières”. La disponibilidad de las propuestas llega al punto de afirmar seguidamente: “On peut supprimer des péristiles, des galleries, etc., soit par goût soit par économie” (Introducción a L. A. Dubut cit.).

principios de siglo, la avalancha de estilos equivalentes (griego, romano, oriental, gótico, renacentista,...) provocará dos formas de entender dicha operación: hablaremos entonces de “eclecticismo en sentido amplio” para referirnos a los neohistoricismos o *revivals*, que plantean la recuperación formal e incluso semántica (recuérdese la labor de Ruskin y Morris en ese sentido) de esos estilos ahora conocidos; llamaremos “eclecticismo en sentido estricto” el que se permite descodificar los estilos (los sistemas estilísticos) y descontextualizarlos, lo que posibilita su manipulación y combinación recíprocas, en la “cita” con contenidos simbólicos¹⁰⁹. Los problemas de estilo y, aun, de carácter van a suplantar a la tipología en el momento de la definición formal más allá de la satisfacción funcional que, por ahora, se sigue resolviendo desde la tipología.

Pero, a mi entender, la opción tipológica nunca se pierde. Para salir de la “crisis”, Thomas Hope se pregunta en *An Historical Essay on Architecture* (1835), y aquí aparece de nuevo la sombra de Ribart: “¿Por qué, en medio de todos estos intentos, no se ha encontrado todavía quien haya concebido el deseo o la idea de tomar de los antiguos estilos de la arquitectura solo aquello que presentan de antiguo, de sapiente y de gracioso; de añadir solo aquellas modificaciones o esas nuevas formas que harían el trabajo más conveniente y elegante; de acrecentar la variedad y la belleza de las imitaciones, aprovechando los nuevos descubrimientos de productos naturales o artificiales conocidos en siglos precedentes; de crear una arquitectura la cual, surgida en nuestro país, cultivada en nuestro

109 Ver Simón Marchán: *La estética en la cultura moderna*, cit. pp. 186–191. Hay una segunda distinción entre “eclecticismo falso” (capricho, moda, desarmonización, repertorios mezclados,...) y “eclecticismo legítimo” (equilibrio entre las leyes de la arquitectura, el estado social y la subjetividad) que propone César Daly, el gran utopista decimonónico, director durante muchos años de la *Revue generale de l’architecture et des travaux publics*, en 1887 y que recoge Simón Machán: “Entre el orden y la diseminación” en *Arquitectura*, 238, sep–oct 1982, pp. 22–23.

suelo, en armonía con nuestro clima, con las instituciones, con nuestras costumbres, la cual reuniendo a un tiempo la elegancia, la conveniencia y la originalidad, se podría llamar con todo el derecho *nuestra arquitectura?*"¹¹⁰. Hope espera deducir de la suma de eclecticismo, invención y lugar, esquemas formales que resuelvan la ausencia de criterios en ese campo pero ¿no será ese intento fruto del deseo de racionalizar, es decir, ordenar el proyecto formal decimonónico? Y si es así, ¿podemos llamar a esa operación "búsqueda de una tipología", de una serie de tipos que configuren "nuestra arquitectura"?

La ciudad del siglo XIX ¹¹¹ va a desenvolverse entre la residencia masiva (que aun no se incluye como tema de la Arquitectura) y los llamados "monumentos" urbanos. La ciudad configura, así en palabras de Aymonino, una "nueva escala cuantitativa urbana" en que los edificios públicos se organizan como puntos de referencia de la ciudad desde la relación, siempre dialéctica, existente entre la tipología edificatoria y la morfología urbana: los edificios públicos van a solucionar determinadas necesidades funcionales de la burguesía desde un importante ingrediente de forma. Los significados que para esa ciudad son imprescindibles en el propio ordenamiento de los usos urbanos van a ser perseguidos por esos edificios "independientes" de la masa de habitación. A este respecto, hay un texto de C.

110 El texto ha sido traducido del anexo en Luciano Patteta: *L'architettura dell'Eclettismo*, Mazzotta, Milán, 1975, p. 375.

111 Sobre la relación tipología/morfología a todos los niveles, y la creación de la ciudad burguesa del siglo XIX, además de cualquier manual de historia de la arquitectura y la ciudad (como el de Paolo Sica: *Historia de la urbanística. El siglo XIX*), ver sobre todo Aymonino, Fabri, Villa: *Le città capitali del XIX secolo, Parigi e Vienna*, Officina, Roma, 1975. También, Giuseppe Samoná: "Alle origini dell'urbanistica moderna" en *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Bari, 1978 (5ª) (1959), pp. 10–51.

Aymonino¹¹² que puede llevar a error en el entendimiento del proyecto de esos servicios públicos y, al final, del mismo concepto de tipología: para nuestro autor, la diferencia entre modelo y tipo estarían en el modo como enfrentarse a un problema funcional-urbano, sobre qué “valores de contenido” introducen en la propia solución y en su relación precisa con la forma urbana; así, “modelo” sería utilizado para caracterizar edificios repetibles, mientras que “tipo” se aplicaría a aquellos edificios irrepetibles en una misma ciudad. Esta argumentación parece confusa puesto que no se especifica, y ahí está lo importante, la operación proyectual que origina unos y otros edificios, ni la introducción de la tipología en esa operación. Además, entender que la vivienda no responde a determinados tipos (reglas, precedentes, formas de parcelación, normativas...) es aplicar el concepto de tipo a objetos “elitistas” que, al fin y al cabo, si se presentan como un *unicum*, no necesitarían de la operación tipológica para su conformación. La ciudad decimonónica, pues, no sabrá resolver la tremenda dialéctica que se establece en su seno entre la vivienda (sometida a normas, masiva, dispuesta en la ciudad según su propio desarrollo) y el monumento (único, indiferente respecto al entorno, independiente respecto a la norma¹¹³).

El desarrollo teórico de la tipología en España merece un pequeño comentario aparte. La primera vez que aparece definido el “tipo” será en el *Vocabulario de arquitectura civil* (1848) de Mariana

112 Me refiero al texto siguiente: “Puede observarse que mientras los modelos se utilizan preferentemente para desempeñar tareas claramente funcionales y necesariamente repetibles respecto a la totalidad urbana (caso típico del esquema de los cuarteles; pero también el de los mataderos, las cárceles o las escuelas), los tipos se refieren más a menudo a aquellos edificios públicos que respecto a la organización del tejido urbano introducen valores de contenido y de ubicación casi siempre irrepetibles en una misma ciudad (teatro lírico, parlamento) manteniendo, junto con las características propias de las nuevas tipologías (concreción distributivo-arquitectónica autónoma), concretas referencias a la ciudad y sus recorridos,...” en Aymonino: *La formación de un moderno concepto...* cit., p. 12.

Matallana, agrimensor del Ayuntamiento madrileño, que sigue prácticamente los anunciados franceses de la época y para quien el “tipo” es la “imagen que sirve de regla para otros semejantes”, mientras el “modelo” sería “todo objeto cuya imitación se propone un artista”¹¹⁴. El concepto de imagen o regla en el tipo y el de objeto para el modelo no se aparta, pues, de los de Quatremère de Quincy en el texto ya estudiado. Pero antes que Matallana, J. M. Guallart, en el “Elogio de Don Juan de Villanueva” que lee en la Real Academia de San Fernando en 1827, relaciona la imitación con el análisis tipológico en el método de Villanueva: “...Allí (en Roma), por fin, a fuerza de comparar infinitas soluciones, puede sacar el tipo de donde parten unas proporciones constantes que constituyen la verdadera simetría, cubierto siempre del artificio de su colocación. Conoce la gracia de la verdadera euritmia por la *pasión innata de la imitación*”¹¹⁵. La recopilación que L. Cabello y Asó hace de sus cursos en la *Teoría artística de la arquitectura* (1876)¹¹⁶, es un buen reflejo del predominio de lo francés en la teoría académica de la segunda mitad del ochocientos español. Divide su tratado en tres libros: *Estética general* (que trata entre las relaciones entre arquitectura y arte), *Estética peculiar* (que se ocupa de la naturaleza de la arquitectura y la creación arquitectónica) y *Estética práctica*, la que más nos interesa, donde, después de estudiar materiales y “estructuras”, dedica el capítulo

113 Ver *Ibidem*, pp. 9–10.

114 Mariano Matallana: *Vocabulario de arquitectura civil*, Fco. Rodríguez imp., Madrid, 1848. Voz “Tipo” en p. 256, voz “Modelo” en p. 189.

115 El texto esta tomado de J. I. Linazasoro: “El arte de la imitación en Juan Villanueva” en *Arquitectura* 239, COAM, nov–dic., 1982, pp. 68–69. También aparece la utilización de la palabra “tipo” por José María Guallart en la introducción de Joaquín Bérchez a la edición de Castañeda del *Compendio...* de Perrault cit., p. LXXXVI. Ambos, a su vez, deben la cita a Chueca y de Miguel: *La vida y las obras de Juan Villanueva*, Madrid, 1949.

116 Luis Cabello y Aso: *Teoría artística de la arquitectura* (1876). Ed. consultada: Súnier, Madrid, 1904 (2ª).

segundo a los elementos de “distribución” y al estudio de las partes de los edificios y el capítulo tercero a los edificios que, como ya será tradicional para la ciencia empírica de la arquitectura, clasifica funcionalmente.

2.6. Tipo y Vanguardias. Reproducción y Estilo.

La crisis de la sistemática *Beauxartiana*, que el eclecticismo decanta en la búsqueda del “estilo de la época”, junto con una idea de progreso ya iniciada por la “Enciclopedia” y que se decanta en la nueva ciencia y la nueva tecnología de producción, a la vez que el rechazo de la cultura burguesa y la confianza en encontrar “criterios objetivos” que permitan solucionar aquella crisis, dará origen a lo que conocemos por Movimiento Moderno o las vanguardias en arquitectura.

El rechazo al “estilo” decimonónico será propuesto de varias maneras al comenzar el siglo XX. Hermann Muthesius, que pasa varios años en Londres comisionado por el gobierno prusiano para estudiar la arquitectura doméstica inglesa, aprenderá que el valor de la misma no depende del estilo: “El hombre actual –escribiría en 1901– no puede comprender que los auténticos valores de la arquitectura son totalmente independientes de la cuestión del estilo, ni que un verdadero análisis de una obra arquitectónica no hablará en absoluto del estilo”¹¹⁷. Walter Gropius, por su parte, en busca de otros criterios categoriales previos al estilo y, de alguna forma, objetivos aunque suficientemente flexibles, define la “unicidad” en 1910 de esta manera: “una convención en el buen sentido del término no debe esperarse de la acentuación de la individualidad de cada uno, sino justamente por medio de una unión, a través del ritmo de las repeticiones, de la unicidad de las formas reconocidas como buenas en una ocasión, reiterativas”¹¹⁸. Dado que el estilo no ha resuelto el subjetivismo, la unicidad se convierte en el nuevo valor; la reproducción (que desde el

117 H. Muthesius: *Stilarchitektur und Baukunst* (1901–1903) en Simón Marchan: *La arquitectura del siglo XX, Textos*, A. Corazón, Madrid, 1974, p. 20.

118 W. Gropius: *Programm zur Gründung...* (1910) en S. Marchan cit., pp: 35–36. Ver también para el tema de la industrialización: Mies van der Rohe: *Industrielles*

principio se fundamentará en la industria) se introduce, así, en el programa de las primeras vanguardias.

En la *Deutsche Werkbund*, asociación de artistas, técnicos e industriales fundada en 1907 con la tarea primordial, superando los esquemas industriales decimonónicos, de hacer competitiva la industria alemana, solucionando el problema de las síntesis calidad/cantidad¹¹⁹ desde, entre otras cosas, la reordenación de la relación artesano/industria, se va a plantear la tipificación como tarea primordial para cumplir el programa propuesto, y eso no sin polémica. Así lo hace H. Mathesius en el congreso de Colonia de 1914 en su alegato sobre “El futuro trabajo del Werkbund”¹²⁰ y en las tesis que redacta para ser distribuidas entre los asistentes. La primera tesis ya lo especifica: “La arquitectura, y con ella todo el campo de productividad del Werkbund, tiende a la tipificación y sólo a través de ella puede volver a adquirir aquella importancia general que le es propia en tiempos de una cultura armoniosa”; la segunda tesis apunta la tipicidad como fuente del nuevo estilo: “Solo a través de la tipificación, a la que hay que considerar como fruto de una concentración saludable, se puede manifestar de nuevo un gusto seguro y generalmente aceptado”.

La reacción se inicia en Henry van de Velde casi inmediatamente al plantear diez contratesis que en la línea del *Art Nouveau*, con las que defiende que el artista “no se debe someter a la disciplina”: “Mientras existan en el Werkbund artistas y mientras estos tengan alguna influencia sobre su suerte, protestarán contra toda

Bauen (1924) en S. Marchan cit, pp. 172–174: “Veo en la industrialización el problema central de la construcción en nuestro tiempo.” en pp. 172.

119 Cfr. M. Tafuri y F. dal Co: *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1978, pp. 93 y sig.

120 Cfr. H. Muthesius: “El futuro trabajo del Werkbund” en *Comun* 1, Enero de 1979, pp. 60 y sig. Con el debate posterior a la presentación de tesis y contratesis. Ver también: J. A. Cortes y M. T. Muñoz: “La representación en la arquitectura

tentativa de establecer un canon o una tipificación” y en la quinta contratesis se refiere a la relación tipo/estilo: “El deseo de ver nacer un tipo antes de la formación de un estilo es parangonable al deseo de querer ver el efecto antes de la causa”. Para Van de Velde, es evidente que el camino está en la “contratipificación”, iniciando así una dialéctica que aún continúa. Peter Behrens mediará en la discusión adjudicando el “arte típico” la conclusión final de cualquier búsqueda artística: “es esa –dice– la expresión más fuerte y última de una personalidad profunda, la solución más madura y más clara, liberada de todo lo que es secundario, del objeto de crear”¹²¹. Los dos caminos están abiertos: el de Van de Velde hacia el Expresionismo, y el de Muthesius hacia la sistemática Bauhaus.

En este momento, parece claro que los tipos no deben buscarse en el pasado¹²², sino en la nueva industria: “La sociedad, que se ha de fundar –escribe W. Gropius– considera como su objetivo la industrialización de la construcción”, unificando así “el trabajo artístico del arquitecto con el económico del empresario”¹²³. El programa de Gropius será desarrollado en la escuela de la Bauhaus después de su traslado a Dessau en 1925 desde Weimar (donde se había fundado en

moderna. 1” en *Arquitectura* 229, marzo-abril 1981, pp. 57–59 y A. Colquhoun: “L’idea di tipo” cit., pp. 16–17.

121 Ver P. Behrens en *Comun* 1 cit., p. 66: “Debo sinceramente decir que no veo del todo claro lo que el señor Muthesius entiende por tipificación. Al principio no se me ocurrió que por ello había de entender la fijación de un canon. Pensé en el arte típico, que para mí significa el más alto de toda actividad artística.”

122 H. Poelzig: “Das Deutsche Kunstgewerbe” (1906) en S. Marchan cit.: “El nuevo movimiento enarbola la bandera de la “funcionalidad” (Sachlichkeit) contra las estructuras tradicionales que han llegado a vaciarse de contenido y a petrificarse en un esquema”, p. 31. W. R. Lethaby: “The Architecture of Adventure” en S. Marchan.: “Uno puede desear continuar trabajando siempre al estilo antiguo o retornar a tipos constructivos del pasado. Pero cuando contemplo los resultados de tales esfuerzos me doy cuenta que esto no puede ser. Hemos entrado en los umbrales de la época científica, y las antiguas artes prácticas, que trabajaban con el instinto, pertenecen a otros tiempos...”, p. 46.

123 W. Gropius: “Programm...” cit., pp. 34–37.

1919). Es evidente que la “revolución” que Gropius y alguno de sus contemporáneos intentan, pasa por empezar desde cero. El problema será buscar los “nuevos principios” para una “nueva sociedad”, y esos están en la propia naturaleza de los objetos a diseñar: “Un objeto es definido por su naturaleza. Con el fin de diseñarlo para funcionar correctamente –sea un recipiente, una silla o una casa– debemos, ante todo, estudiar su naturaleza; porque debe servir a su fin perfectamente, es decir, debe cumplir útilmente se función, ser duradero, económico y bello”¹²⁴. Y sigue en este texto en 1926: “La creación de tipos normalizados para todos los menesteres cotidianos es una necesidad social”, teniendo siempre presente que “el número de tipos conveniente de cada objeto será siempre lo bastante amplio para permitir al individuo la selección del producto que más le convenga”. Esa sería la misión de la Bauhaus; “los talleres de la Bauhaus son, esencialmente, laboratorios en donde se desarrollan cuidadosa y permanentemente y se mejoran, prototipos de objetos adecuados y típicos de nuestro tiempo, para una producción en masa”¹²⁵. Y esto será posible, en una cultura y sociedad nuevas, si artesanado e industria se encuentran en la búsqueda unitaria de aquellos objetivos óptimos; de nuevos productos a cualquier escala. Lazlo Moholy–Nagy, profesor también de la Bauhaus desde 1923 y que la abandona con Gropius en 1928, mantendrá también la misma idea, ya desarrollada desde Muthesius, de que “no debe imponerse la obra única, ni la mayor realización

124 W. Gropius: “Bauhaus Dessau–Grundsätze der Bauhausproduktion” (1926) en S. Marchan cit., p. 159. En el programa de trabajo que propone en “Systematische Vorarbeit für rationellen Wohnungsbau” (1927) en S. Marchan cit., p. 164: “B. Determinación de los tipos más apropiados social y económicamente (planos y alzados) como productos puros de la función correspondiente de la vivienda” y en p. 165: “14. Tipificación y normalización de las partes determinadas para la instalación de las casas y de los enseres domésticos”.

125 W. Gropius: “Bauhaus Dessau...” cit., p. 160.

individual, sino la creación del tipo utilizable comúnmente, la evolución hacia el estandar”¹²⁶; es decir, la razón sobre el sentimiento.

A la vista de este planteamiento, la idea decimonónica de “Tipo” (me refiero a la Quatremère de Quincy) aparece socavada por dos temas importantes. Por un lado, como bien sostiene R. Moneo¹²⁷, el tipo se transforma en prototipo industrial, concreto y real, lejos de toda abstracción, válido en cuanto es construido y propuesto como “modelo” (y es el caso de los útiles diseñados por P. Behrens para la AEG, la casa experimental de Georg Muche de 1923 o la “ciudad de rascacielos” de Ludwig Hilberseimer de 1924), es decir la relación tipo/modelo desaparece por la afinidad entre ambos conceptos; por otra parte, la tendencia ya detectada por la que la tipología estaba muy cerca de la función (desde que el carácter y la función configuraba la expresión del edificio) va a cristalizar en las vanguardias, pues ese olvido consciente de los materiales de la historia conlleva al planteamiento *ex-novo* de los problemas y de la naturaleza de los mismos, y esto lo van a resolver a través del análisis funcionalista¹²⁸.

126 Lazlo Moholy-Nagy: *La nueva visión*, cit. en Oriol Bohigas: “Metodología y tipología” en *Contra una arquitectura adjetivada*, Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 97.

127 Ver R. Moneo: “On typology” cit., p. 32: “La industria requería repetición, series (...) Ahora la palabra tipo –en su sentido primario y original de permitir la reproducción exacta de un modelo– se transformó de una abstracción en una realidad en arquitectura, en virtud de la industria; el tipo se había convertido en prototipo”.

Ver también C. Aymonino: *La formación de un moderno concepto...* cit., p. 23: “La experiencia funcionalista europea (...) había producido (...) la ruptura del concepto de tipología como relación entre el tipo y modelo.”

128 Para Francesco Purini, el tipo en el Movimiento Moderno era considerado como “un simple esquema distributivo de relaciones entre los espacios.” en “Alcune considerazioni relative alle nozione di tipologia edilizia” en *L’architettura didattica*, Casa del libro ed., Reggio Calabria, 1980, p. 60.

Para Marcello Rebecchini: *Il fondamento tipológico dell’architettura*, Bulzoni, Roma, 1978, el análisis funcionalista del racionalismo viene caracterizado por la individualización de clasificaciones y la posterior determinación de tipologías abstractas (p.108).

De todos modos, el racionalismo bauhasiano no sería el único filón de la vanguardia. Aunque coincidan en determinados presupuestos, ni el neoplasticismo holandés, el constructivismo soviético o el purismo corbuseriano (en contra de lo que se ha pensado durante mucho tiempo) entienden los problemas de la arquitectura de la misma manera.

Para Theo van Doesburg, animador desde 1917 del grupo *De Stijl*, la arquitectura debe hacer “tabla rasa” de toda posible influencia: “La base para un desarrollo sano de la arquitectura (y del arte en general) es superar toda idea de forma, en el sentido de tipo preconcebido (...) Es necesario plantearse completamente de nuevo el problema de la arquitectura”¹²⁹. Hasta aquí, y ahora por razones culturales, el reconducir la arquitectura a un nuevo origen tiene que ver con lo que ya hemos expuesto anteriormente; pero en este caso, la solución al nuevo estilo, al nuevo espíritu, vendrá de la mano de la forma “negativa”, no de la función (y la silla Rojo–Azul de Rietveld (1918) es un buen ejemplo de ello): “La nueva arquitectura –sigue diciendo van Doesburg– es informe y, sin embargo, determinada, es decir, no reconoce ningún sistema formal preconcebido”. Una serie de planos en el espacio definirían esa arquitectura “informe” que, sin embargo, respondería a las leyes de una poética, a esa estructura formal concreta que conocemos como neoplasticismo¹³⁰.

129 Theo van Doesburg: “Hacia una arquitectura plasticista” (1924) en S. Marchan cit., p. 136. En una conferencia dictada en 1930: “Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea” (en S. Marchan cit., p. 143) dirá: “En lugar de emplear los elementos, los motivos o las formas de los estilos antiguos, queríamos descubrir el nuevo espíritu arquitectónico”.

130 Tras el estudio del neoplasticismo de un Rietveld o el purismo de Le Corbusier en el pabellón de l'Esprit Nouveau o, incluso, el racionalismo con que se proyecta por Gropius el edificio de la Bauhaus en Dessau y a pesar de lo que afirmen esos mismos autores, la forma en el Movimiento Moderno no es un resultado. Decir, como hace A. Colquhoun en “Tipología y métodos de diseño” (1967) (en *Arquitectura y cambio histórico*, G. Gili, Barcelona, 1978) que “La forma era simplemente el resultado de un proceso lógico en el que convergían las necesidades operativas y las técnicas de

También el ingrediente formal sería importante para el constructivismo soviético. En palabras de Dokuchaev: “La afirmación del principio formal como único principio satisfactorio permite esperar que la arquitectura se transforme de nuevo en un arte que no tiende sino a adornar la vida, en un arte que sea capaz de reconstruirla y organizarla”¹³¹. En este texto de 1925 se apunta, racionalmente, a la búsqueda de ese principio a la manera como la cabaña, dice él, se contraponen al caos de la naturaleza. En cambio Moisej Ginzburg propondrá el *standard* como producto de los “nuevos métodos del pensamiento arquitectónico”: “Libre de todo cliché”, de los prejuicios y de los preconceptos de pasado, el nuevo arquitecto analiza todos los aspectos del problema y sus características peculiares, lo desmiembra en sus componentes fundamentales, que luego reagrupa según sus funciones y organiza la solución propia en base a estas premisas”¹³². Aquí es evidente que la ruptura socio-cultural es total y será el método funcionalista el que busque perfeccionar esos estándares propuestos. Es además, lo que pide la OSA (Unión de Arquitectos Contemporáneos) en 1928: “contraponemos a la ejecución pasiva de la organización en base a los viejos tipos prerrevolucionarios de la arquitectura el estudio de las relaciones recíprocas productivas y sociales que crecen ante nuestros ojos”¹³³.

operación” (p. 65) es cierto solo en parte, pues si bien aquellas influían en la forma, ésta venía determinada por una poética particular.

131 N. Dokuchaev: “Trois tendances de la nouvelle Architecture russe” (1925) (Catálogo de la exposición celebrada en París en ese año y donde se muestra el pabellón de Mel’nikov) en S. Marchan cit., p. 232.

132 M. Ginzburg: “Los nuevos métodos del pensamiento arquitectónico” (1926) en S. Marchan cit., p. 232.

133 OSA: “Resolución sobre los informes presentados a la sección ideológica” (1928) en S. Marchan cit., p. 240. OSA pretendía la integración de constructivismo con las tendencias europeas, para lo que estableció una serie de intercambios internacionales que se extienden en el periodo que va de 1925 a 1930 y en el que se encuentran los hermanos Vesnin, Ginzburg y el propio Mel’nikov.

Pero, como hemos visto, la gran contradicción de las vanguardias está en que la salida a la crisis de los estilos se va a encontrar en la búsqueda del nuevo estilo: en *Vers une Architecture* (1923), Le Corbusier dirá: “Los estilos son una mentira”, pero más tarde va a proponer los famosos “cinco puntos sobre una nueva arquitectura” que esquematizan una determinada estructura formal y, a la postre, un nuevo estilo. Y ello en busca de una cierta normalización porque, “hay que tender al establecimiento de normas para hacer frente al problema de la perfección”¹³⁴.

Al final, se tratará de resolver un problema de relaciones; relaciones entre exigencias funcionales internas, relación entre seres humanos, relacionados con el clima y el lugar; al fin y al cabo, se tratará de resolver un problema de organización, una arquitectura objetiva para un cliente anónimo con exigencias objetivas. Hannes Meyer, director de la Bauhaus durante el periodo 1928–1930 dirá:

134 El *Vers une Architecture* (1923) va a ser considerado durante mucho tiempo el texto–matriz de la nueva arquitectura. (*Hacia una arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1964). Ahora, en el tema que nos ocupa, me interesa la idea de objets–types que junto con Ozenfant, desarrolla en la teoría del Purismo. Leemos en *La Peinture Moderne* (París, 1925, p. 167, cit. en P. Steadman: *Naturaleza y Arquitectura* cit., p. 180): “Los objetos tienden hacia un tipo determinado por la evolución de sus formas entre el ideal de la utilidad máxima y la satisfacción de los imperativos de una fabricación económica, inevitablemente conformes ambos a la leyes de la naturaleza. Este doble juego de las leyes ha resultado de la creación de un cierto número de objetos que, en consecuencia, pueden llamarse normalizados”. Los principio son los mismos (utilidad, racionalización constructiva), el resultado, la norma. Estos objetos normalizados se aproximarían, en la teoría purista, a las formas geométricas simples: en el número 4 de L’Esprit Nouveau y en un texto sobre la poética purista leemos: “La idea principal de la teoría purista era que ciertas formas geométricas simples y universales poseían la capacidad de introducir en el espectador sensaciones primarias correspondientes, (no es más que el principio de la Gestalt) no influidas por la cultura o los antecedentes particulares del individuo; y que, por consiguiente, tales formas podían constituir la base –“les mots fixes”– de un lenguaje plástico universal que trascendería las estrechas limitaciones culturales o históricas” (en P. Steadman cit. p. 177). Serán esos objetos los que, apuntados ya en *Vers une Architecture* y a la manera de los renacentistas sólidos platónicos, una vez configurados definan sus propuestas de ciudad. En este sentido ver: Piergiorgio Gerosa: “Elementi architettonici per la tipologia urbana” en *Lotus* 24, III/ 1979, pp. 120–128, quien analiza la relación tipología edificatoria/morfología urbana en Le Corbusier desde la “ciudad jardín” de 1914 al proyecto para St. Dié de 1954.

“Construir solo es organización: organización social, técnica, económica y también organización tipológica”; el nuevo estilo será un estilo internacional: “Esta interpretación funcional, biológica de la arquitectura, como dando forma a las funciones de la vida, lleva lógicamente, a la construcción pura: este mundo de forma constructiva no tiene país natal. Es la expresión de una actitud internacional en la arquitectura. La internacionalidad es un privilegio de la época”¹³⁵. Se tratará, pues, de definir las características del nuevo arquitecto capaz de resolver esa nueva arquitectura. En “La arquitectura marxista” (1931) escribe: “Cualquier tipo de construcción es, para él (el arquitecto), una obra impersonal, cuya estructura viene determinada por las exigencias de las masas. Las características de su actividad son la normalización, la tipificación y la standarización, la racionalización de los instrumentos y de los procesos...”¹³⁶.

Los congresos CIAM serán el fondo donde las vanguardias se reúnan para estudiar el estado de la cuestión y proponer esa ansiada arquitectura nueva. También aquí la tipificación es un objeto claro; ya en la declaración del primer congreso, celebrado el verano de 1928 en el Castillo de La Sarraz, se afirma: “El método de producción más eficaz es el que arranca de la racionalización y la normalización. Racionalización y la normalización actúan directamente sobre los métodos de trabajo, tanto en la moderna arquitectura (concepción) como en la industria de la construcción (realización)”¹³⁷.

A pesar de lo expuesto, la ocurrencia de normalizar aquel “Estilo Internacional” nacerá en EEUU, cuando H. R. Hitchcock y Ph. Johnson

135 H. Meyer: “Bauen” en S. Marchan cit., p. 168. Los principales escritos de Meyer están en castellano en *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, G. Gili, Barcelona, 1972.

136 H. Meyer: “La arquitectura marxista” (1931) en S. Marchan cit., p. 211.

organicen una exposición en el MOMA de Nueva York en 1932 con ese título, recogiendo una buena serie de edificios europeos y algunos norteamericanos proyectados y construidos desde 1922 por las vanguardias. En el libro que publican ese mismo año, *The International Style: Architecture since 1922*, intentan aislar, tras el análisis de las obras expuestas, una serie de “principios generales” comunes a todas ellas¹³⁸, iniciando así el mito, a mi parecer erróneo, de entender las propuestas de las vanguardias como reducibles a un mismo “tipo” formal, demasiado abstracto para que pueda ser considerado como instrumento de algún conocimiento útil.

Haciendo un balance, no cabe duda que la gran aportación de las vanguardias del Movimiento Moderno, como respuesta a sus planteamientos revolucionarios, estuvo en la búsqueda de soluciones satisfactorias al problema de la vivienda. La crítica a la arquitectura decimonónica lo fue, a la vez, tanto a los tipos residenciales como a la morfología urbana resultante. Toda propuesta nueva en el tema de la vivienda llevaba aparejada una idea de ciudad: “Corresponde a los arquitectos funcionalistas –escribe C. Aymonino– el mérito de haberse

137 CIAM: “La declaración de La Sarraz” (1928) en S. Marchan cit. p. 297. Para entender el papel del congreso de La Sarraz para la arquitectura de la vanguardia, ver *Arquitecturas Bis* 21, de marzo de 1978. Textos de Alberto Sartoris, Jacques Gubler.

138 H. R. Hitchcock y P. Johnson: *The International Style*, Norton, Nueva York/Londres, 1966 (1932). Del análisis de la obra de vanguardia europea (y muy pocos casos norteamericanos: los revolucionarios, para el tema EEUU por excelencia: el rascacielos: Philadelphia Saving Fund de Howe y Lescaze y el McGrawHill Building de Hood y Fouilhoux, ambos de 1931 y algunos modelos unifamiliares) deducen tres principios: “Arquitectura como volumen”, “Regularidad” y “Rechazo a la decoración aplicada”, lo suficientemente generales como para no definir un modo de “hacer” arquitectura, pero con suficientes ejemplos (es decir, modelos) susceptibles de ser repetidos. La arquitectura de la 2ª postguerra malinterpretará este sueño arquitectónico para reconstruir las ciudades europeas especulativamente: la economía, que siempre fue un fin en las propuestas de la vanguardia, se convertirá en medio; el resultado será la internacionalidad de la mediocridad, muy lejos de los excelentes modelos propuestos en el libro.

Ver también: Tim Benton: *El Estilo Internacional*, Adir, Madrid, 1981 (1977), 2 vols.

ocupado de definir la tipología “residencial” al margen de la instancia puramente “especulativa” de la relación de edificios públicos/residencia masiva”¹³⁹. Una vez creado el CIRPAC en el 1º Congreso CIAM, los dos congresos siguientes, el de Frankfurt en 1929 y el de Bruselas en 1930, van a ocuparse de la vivienda mínima y de la racionalización de los métodos constructivos en busca de la consecución de una vivienda digna al menor costo posible, y ello en una ciudad salubre. Debemos, además, destacar la presencia de los arquitectos de vanguardia en determinados municipios: J. P. Oud en Rotterdam, M. Wagner y B. Taut en Berlín, E. May en Frankfurt, quienes, aun actuando en barrios marginales, están proponiendo la imagen de una ciudad que, quizá en el futuro, sería extensible a la ciudad toda. Es lo que, por otros procedimientos que se relacionan con el partido socialista en el poder municipal, se consigue en Viena en el periodo 1920–1933: los *höfe* de K. Ehn, Oerley o R. Perco, muestran una imagen arquitectónica que responde a un tipo edificatorio y a una ciudad determinados, lejos de la internacionalización que proponen las *siedlungen* alemanas.

Paralelamente a estos esfuerzos por racionalizar y organizar la nueva ciudad (y paradigma de ello sería la confianza ciega de L. Hilberseimer en los instrumentos de la tipología¹⁴⁰), surge una didáctica irreductible entre la singularidad y la serialidad del hecho arquitectónico bien patente en la *Weissenhof* de Stuttgart, organizada

139 C. Aymonino: *La formación de un moderno concepto...* cit.p 13. Para el tema de la residencia, ver Tim Benton cit., vol. 2 y, sobre todo, Emilio Battisti: *Arquitectura, Ideología y Ciencia*, Blume, Madrid, 1980 (1975), cap. III: “Tipología de la residencia y modelos de asentamiento”, pp. 61–130.

Las ponencias presentadas en los congresos CIAM de 1929 y 1930, aparecen en C. Aymonino: *La vivienda racional*, G. Gili, Barcelona, 1973. Ver también la “Introducción” de Aymonino, pp. 7–100.

140 Ver L. Hilberseimer: *Groszstadt Architektur* (1927), trad. *La arquitectura de la gran ciudad*. G. Gili, Barcelona, 1979, donde, a la manera de los tratados decimonónicos, los edificios son clasificados funcionalmente, para luego ser definidos estructuralmente y convertidos en proyecto “típico” para ciudad.

por Mies van der Rohe con ocasión de la exposición del Werkbund de 1927, o en la *Grossiedlung Siemensstadt* que planifica Hans Scharoun en Berlín y se construye entre 1929–1931. El propio Mies, Le Corbusier, Oud, Gropius y otros, en el primer caso; Scharoun, Bartning, Fortbat y otros, en el segundo caso, muestran una serie de modelos que, siempre, solucionan el problema de la vivienda colectiva desde diferentes estructuras o principios formales. El *collage* resultante en uno y otro caso ofrece la imagen de la ciudad del Movimiento Moderno. La tipología se constituye en instrumento de trabajo¹⁴¹ en la búsqueda del prototipo productivo, tecnológico, repetible hasta la saciedad: la investigación arquitectónica pretende definir la “célula” de un organismo que resultará satisfactoria en tanto que resuelva los problemas de la nueva residencia, en tanto que exprese “dialécticamente” las funciones deducibles de ésta¹⁴².

141 La figura de Alexander Klein es importante en este sentido. “Para Klein –dice Moneo en “On typology” cit., p. 35– el tipo, lejos de ser una imposición de la historia, se hace un instrumento de trabajo”. Klein, a la manera de la investigaciones del Strojkom sobre las células de viviendas o las células–tipo del municipio de Frankfurt, propone la vivienda mínima–tipo y la optimiza para unas determinadas dimensiones de crujía y fachada. Este tipo, cuyo éxito funcional ha sido garantizado al ser comparado con la vivienda tradicional, será la racionalización del Existenzminium deseado, hacia 1928.

142 En “Viollet–le–Duc and the Rational Point of View” (en *Heavenly Mansions and others Essays* (1949), Norton, Nueva York, 1963, p. 149), John Summerson indica la diferencia existente entre una arquitectura materialista y otra racionalista: la arquitectura materialista “apunta a la satisfacción de ciertas funciones especificables acercándose en todo lo posible a la eficacia y economía absolutas”; la arquitectura racionalista “en busca de la expresión dialéctica de su función (que pretende ofrecer al espectador un argumento visible)” (¿no sería éste el verdadero significado del *forms follow function* de Greenough?).

Pertenece a Adolf Behne en *Der moderne Zweckbau* (1926) (trad. 1923. *La construcción funcional moderna*, Ed. Del Serbal, Barcelona, 1994) la adopción del término “funcionalista” para caracterizar la arquitectura de las vanguardias. “La función aparece definida (...) como una categoría suprahistórica” (E. Battisti: *Op. Cit.*, p. 32). El funcionalismo sería “riguroso” (“utilitarismo”) cuando se entiende como fin; sería “relativo” entendido como medio para “ayudar a dominar o formar al hombre”. El racionalismo será formalista, para Behne, en tanto se pretende la uniformidad y estandarización (ver E. Battisti cit., pp. 32–38).

2.7. Tipo y metodología. La crisis de las vanguardias.

La reconstrucción de las ciudades europeas tras la segunda guerra acudirá, en un principio, a los enunciados interrumpidos por la prácticas más o menos reaccionarias de los totalitarismos. La situación es grave, y los preceptos racionalistas parecen poder resolverla; así, el estilo internacional empezará por reducir los temas de la calidad a favor de la cantidad. Y esto no será sólo en los lugares afectados por la contienda: América o Asia también verán como los principios deducidos años atrás por Hitchcock y Johnson encuentran su desarrollo práctico en el crecimiento de sus ciudades.

Las vanguardias han abandonado la revolución, sus líderes se han refugiado en el profesionalismo (Gropius Meldenshon), otros en la autoconciencia (Oud, Le Corbusier, que por fin ve como sus sueños se materializan en la “Unitè” de Marsella o en el plan de St. Dié y, por si todo estuviera claro en su adhesión a la razón, acaba proyectando el “espacio” de Ronchamp) y aún habrá otros, es el caso de Mies, que siguen creyendo en el didactismo de sus propuestas por lo que éstas se erigen como modelos de una determinada sociedad sin ideología.

Por otra parte, la asamblea de las vanguardias, los congresos CIAM, entrará en crisis en el X Congreso en Oterloo; la formación del autodenominado *Team X* planteará la búsqueda de algo más allá del funcionalismo: la nueva racionalidad del *Golden Lane* de los Smithson (1952) es una crítica a los presupuestos de la Carta de Atenas, y el *New Brutalism* lo será a la “función sin forma”¹⁴³ de la arquitectura de consumo.

143 Cfr. Renato de Fusco: “La función sin forma” en *Arquitectura como mass medium*, Anagrama, Barcelona, 1970 (1967), pp. 21–39. En la p. 28 escribe: “...la arquitectura nacida de la economía de consumo parece haber arrinconado aquel proceso que en los racionalistas vinculaba la función con la forma, acentuando la suspensión o subordinación de la forma al otro factor, hasta el extremo de que el último aforismo parece ser la función sin la forma.”

El lugar dejado libre por las vanguardias va a ser ocupado por una forma de entender la arquitectura más ligada al hombre, a su psicología y a su historia. Será el momento en que se introduzca la tradición, el lugar; la integración, en suma, con una realidad. Aquí tienen lugar las relaciones de la arquitectura con el lugar en que se implanta, al que se utiliza convertido en tipología: el empirismo escandinavo, el realismo italiano o el formalismo anglosajón tienen sentido desde un nacionalismo arquitectónico a ultranza; las preexistencias, la cultura y la naturaleza toman su lugar en el proyecto. En este clima, el filón funcionalista aun pretenderá mantenerse, sabedor de su crisis, en la *New-Bauhaus* de Chicago (1937, luego *Institute of Design*) y sobre todo en la Escuela de Ulm, que funda Max Bill en 1951, que se crea en continuidad con la idea de la Bauhaus de Dessau, en un inestable equilibrio entre tecnocracia y criticismo¹⁴⁴ que de hecho acabará con la propia Escuela.

Sin embargo, la propia metodología funcionalista intentará ser salvada por las “metodologías de diseño” que, introducidas por Christopher Alexander y a modo de huída hacia delante, tendrá relativo éxito durante la crisis teórica de la arquitectura en los años sesenta. En sus *Notes on the synthesis of Form* (1964)¹⁴⁵, ante la “complejidad creciente de los problemas a resolver por el diseño” y ante la “escasa capacidad del diseñador” para acometer esa complejidad, propondrá la

144 Cfr. M. Tafuri y F. Dal Co: *Arquitectura contemporánea* cit., p. 375 y sig.

Es significativo que para Tomás Maldonado, director de la escuela a partir de 1956, podría ser necesario, en determinadas ocasiones ligadas a lo inabarcable del problema arquitectónico, acudir a un repertorio tipológico predeterminado. Ver A. Colquhoun: “Tipología y métodos de diseño” en *Arquitectura moderna y cambio histórico*, G. Gili, Barcelona, 1978 (1967), p. 61.

145 Ch. Alexander: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Infinito, Buenos Aires, 1970 (1964). En un texto anterior del propio Alexander, escrito con S. Chermayeff (*Comunidad y Privacidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973 (1963)), se propone el análisis de las causas por las que las ciudades y viviendas de ese momento no son

inducción lógico–matemática como método, apoyada en la cibernética, que se aplicaría a un proceso de “composición jerárquica” que permitiría analizar el problema; la adopción de una serie de “diagramas” que solucionarían cada una de las partes descompuestas del problema (el programa) y su “composición” siguiendo la misma ley por la que aquel fue descompuesto, completarían el proceso. Los datos del problema serían exclusivamente funcionales (y muchas veces, según la tesis de Alexander, nuevos) y el diagrama no hace más que demostrar que la forma sigue, estrictamente, a la función. Ante el confuso panorama de los años cincuenta y la crisis de la teoría de la arquitectura en ese tiempo, no debe extrañar el éxito del método de Alexander y su adopción, teórica y práctica, por buena parte de arquitectos y diseñadores, sobre todo del área anglosajona¹⁴⁶. Pero si aun este tipo de soluciones pertenece a la disciplina, desde otras áreas de conocimiento (sociología, psicología, antropología, o lingüística) se pretenderá resolver, a su manera, con instrumentos extra–arquitectónicos, la crisis de la arquitectura misma. En realidad, todo esto no hará más que aumentar dicha sensación de crisis.

El otro filón que me interesa se desarrolla en la Italia de la segunda posguerra. El Movimiento Moderno italiano, lejos de lo que sucedió en otros estados, se había convertido durante cierto tiempo en la arquitectura del régimen. La arquitectura racionalista de los Terragni, Michelucci o Persico solo será subvertida por algunas propuestas “monumentalistas” como la *E’42* de Piacentini. Después de la guerra,

satisfactorias y la crítica de soluciones contemporáneas para luego definir y organizar (mediante ordenador) los problemas de arquitectura a resolver.

146 Tras la Primera Conferencia sobre Métodos de Diseño de 1962 en Londres y el Simposio de Birmingham en 1962, quizá la reunión de “metodólogos” más conocida sea el Simposio de Portsmouth de 1967, cuyas actas en castellano aparecen en G. Broadbent y otros: *Metodología del diseño arquitectónico*, G. Gili, Barcelona, 1973 (1971). Ver también, de la amplia bibliografía sobre el tema, la recopilación de J. Ch. Jones: *Métodos de diseño*, G. Gili, Barcelona, 1976 (1970), quién traslada una serie

tras los “equivocos culturales”¹⁴⁷ de la época precedente, los arquitectos italianos buscarán sus modelos en la arquitectura propia y tradicional: así, en el barrio Tiburtino de Roma (1950), M. Ridolfi, L. Quaroni y otros colaboradores abandonan la rigidez urbana del racionalismo por una planta “informal”; los alzados deben su composición, en gran medida, al azar de las disposiciones “entremedianeras” populares; los procedimientos constructivos tienden a la artesanía. Por otra parte, la APAO (Associazione per la Architettura Organica) que Bruno Zevi funda en 1945, en un intento de adoptar y convertir en típicos los procesos “orgánicos” de Wright o Aalto, no tendrá demasiado éxito¹⁴⁸ más allá del “neorrealismo arquitectónico” de esos años.

Así, paralelamente a una tradición más o menos populista, se va a recuperar la ciudad histórica o, al menos, el interés por la historia también de la mano de la tipología. En palabras de G. Caniggia: “en la definición de “tipo” como “concepto” histórico (síntesis a priori) y en la despersonalización del producto edificatorio, al reconocer el atributo de “obra de arte”, de “organismo”, a una obra colectiva como la ciudad, está el gran mérito de Saverio Muratori”¹⁴⁹. El papel de Muratori en la recuperación reciente del “tipo” para el entendimiento de la arquitectura, merece ser destacado. En sus *Studi per una operante storia urbana de Venecia* (1959) y *Studi per... di Roma* (1963), la arquitectura es analizada en tanto construye la ciudad en la historia. El

de métodos conocidos a la solución de determinados “pasos” del proceso de diseño por él propuesto.

147 Ver la crítica de M. Tafuri y F. Dal Co: *Architettura contemporanea* cit., p. 366.

148 Sobre este tema ver Idem, p. 368. También C. Conforti: Carlo Aymonino, *L'architettura non è un mito*, Officina, Roma 1980, pp. 14–19.

149 G. Caniggia: *Strutture dello spazio antropico*, UNIEDIT, Firenze, 1979, p. 9 (Ver G. Caniggia y G. L. Maffei: *Tipología de la edificación*, Celeste, Madrid, 1995). Este autor, que trabajó con Muratori en Roma, será el sostenedor de los estudios tipológicos en la escuela de Florencia actualmente.

tipo alcanza un nuevo significado como instrumento de análisis (morfológico en este caso) para entender el crecimiento de las ciudades, instaurando temas hoy corrientes como “la ciudad por partes” o la “relación –ineludible– entre edificio y ciudad”, o también la necesidad, para que un objeto pueda ser entendido como tipo, de la participación colectiva¹⁵⁰. Desde este momento podemos decir que la actitud crítica y teórica que había caracterizado a la arquitectura desde el Renacimiento a la Ilustración italiana y que luego pasa a Francia (la actividad académica del siglo XIX) o Centroeuropa (las vanguardias del siglo XX) regresa a Italia coincidiendo con una nueva preocupación por la historia y la ciudad tradicionales.

Estos dos filones (metodología y tipología) son analizados por E. N. Rogers en un editorial de *Casabella–Continuitá* (“Método e Tipología”)¹⁵¹ donde, aun siendo partidario de lo que llama el “tipo–

150 Aldo Rossi analiza las líneas de investigación seguidas por Muratori en su trabajo sobre Venecia (“Las características urbanas en las ciudades venecianas” (1970) en *Para una arquitectura de tendencia*, G. Gili, Barcelona, 1977 (1975), pp. 252 y sig.):

Estudio de los puntos de localización originales.

Relaciones entre vías (acuáticas y peatonales).

Estudio de la evolución de la ciudad por zonas, en relación con su destino funcional.

Estudio de los tejidos constructivos (relación tipológica edificatoria/morfológica urbana).

Necesidad de la participación en la definición de los tipos.

Para Rafael Moneo en “On typology” cit.: “Esta aproximación (la de Muratori al estudio de la ciudad tradicional), deduciendo las relaciones entre los elementos y la totalidad, propone un método morfológico de análisis para entender la arquitectura, que ha formado las bases de un desarrollo continuo de los estudios tipológicos”, p.35.

151 En O. Bohigas: “Metodología y Tipología” cit., p. 95. También R. Moneo cit.: “De acuerdo con la teoría de Rogers, el proceso de diseño empieza con la identificación por el arquitecto de un tipo que resolvería el problema implícito en el contexto dentro del que se estaba trabajando”. Y continúa: “Desde luego, la identificación de tal tipo era una elección en virtud de la cual el arquitecto inevitablemente establece lazos con la sociedad (...) contribución a la contextualización de un tipo más genérico”, p. 36. Estos son algunos de los temas que desarrollaré con detenimiento en la segunda parte de este trabajo.

forma” frente a la metodología funcionalista, analiza los dos procesos, es decir, la forma como resultado de una metodología o como adecuación a unos modelos establecidos “esencialmente normativos”. Ese tipo es deducido de la historia y, de acuerdo con V. Fraticelli, “una nueva relación con la historia de la arquitectura pareció poder dar una dignidad teórica a aquel concepto de *oficio* del arquitecto que había entrado en crisis a finales de los cincuenta”¹⁵².

La refundación disciplinar en EEUU vendrá de la mano, entre otros, de Louis Kahn, quien desde la década de los cincuenta replanteará la arquitectura, en contra del *International Style* reinante, con base en procesos académicos, por una parte, y pintorescos, por otra; acudiendo a la vez a la historia de *Beaux-Arts* y Choisy, a Piranesi y el antirrigorismo ecléctico, a Boullée y el rigorismo iluminista. Kahn será llamado el “arquitecto de las instituciones” y, a la manera de lo que pasó a fines del setecientos, se dedica a someter los temas monumentales a la “invención tipológica”¹⁵³ para luego formalizarlos desde el sentimiento, desde su personal poética. La operación de Kahn consistirá en la aplicación conjunta de principios compositivos de la historia e invenciones estructurales, para conformar sinagogas, piezas del campus universitario o, en el caso extremo, la ciudad de un renovado colonialismo.

152 Vanna Fraticelli: “Per la tipologia come rapporto tra progetto e storia” en *Contropazio*, octubre 1974, p. 49.

153 Ver el artículo de I. Solá-Morales: “Una conferencia en San Sebastián” en *Arquitecturas Bis*, 41–42, enero–julio 1982, pp. 14–21.

Para el tema de Kahn ver, también, Vincent Scully: *Louis I. Kahn*, Hermes, México, 1966 (1952). Me interesa, sobre todo, los conceptos de forma y design: la forma surge como acto de voluntad y, sólo posteriormente, es verificada desde la función y, de alguna manera, transformada. Si esta transformación es verificable en términos de “leyes” de la forma, el proceso puede continuar, si no, debe “inventarse” otra forma, por lo que casi se han invertido los términos del funcionalismo. En el equilibrio dialéctico de forma y función reside en el éxito de Kahn.

2.8. Tipo y Arquitectura. Redefinición de la tipología I.

Antes de comenzar con lo que llamo “redefinición de la tipología”, suceso que acaece toda la década de los sesenta sobre todo en el área de la teoría italiana, conviene tener claras las fechas y acontecimientos previos que provocan, de alguna manera, dicha definición.

Giulio Carlo Argan, publica *Walter Gropius e la Bauhaus* en 1951, primer intento analizador, ya con perspectiva histórica, de un periodo de la vanguardia aún vigente. En 1953 Ernesto N. Rogers toma la dirección de la revista *Casabella*, que significativamente completa *Continuità* (es decir, continuidad con el racionalismo de la *Casabella* de Pagano, ahora desde instancias críticas), y luego publicará *Esperienza dell'Architettura* en 1958, planteando la revisión de la arquitectura moderna, introduciendo la historia y la tradición en el discurso. Bruno Zevi “historifica” la arquitectura moderna (*Storia dell'Architettura Moderna*, 1950 y sucesivas ediciones). Alrededor de *Casabella* se reúne un grupo de arquitectos que plantean nuevas categorías de proyecto; una generación que “consideraba la crítica y la historia como instrumentos de proyectación; que utilizaba directamente el razonamiento teórico como razonamiento de proyecto, que pensaba en la arquitectura como conocimiento, rehusando separar teoría y realidad”. La “Utopía della realtà” que Rogers editorializa en la revista en 1962, define la postura del grupo: por un lado, basarse en la realidad, en la ciudad y el territorio existente con sus estructuras correspondientes; por otro, revolucionar los métodos que solucionan los problemas de arquitectura planteados¹⁵⁴.

154 Massimo Scolari: “Vanguardia y nueva arquitectura” en AA.VV.: *Arquitectura racional*, Alianza, Madrid, 1979, p. 195. Ver además la bibliografía citada.

G. C. Argan será quién, con ocasión de la redacción de la voz “Tipología” para la *Enciclopedia Universale dell’Arte* de 1960¹⁵⁵,

155 “El término tipología significa estudio de los tipos (del griego *impronta, modelo* y también *figura*). Por tanto la tipología, entendida en su acepción común, como en la específica de la historia y de la crítica del arte, considera los objetos de la producción en sus aspectos formales de serie, debidos a una función común o a una recíproca imitación, en contraste con los aspectos individuales. De ello se deduce una cierta antinomia implícita entre tipología e invención artística. Obviamente, el concepto de tipología suele referirse preferentemente a la arquitectura y a las artes aplicadas, en las que la forma funcional del edificio y del objeto asume un valor de prevalente evidencia y continuidad.

“También resulta claro que el concepto de tipología vale como principio de clasificación de los hechos artísticos según ciertas analogías. (...) El reagrupamiento tipológico no tiene la finalidad de la valoración artística ni de la definición histórica (...) por lo demás, el criterio tipológico no conduce nunca a resultados definitivos, ya sea porque son muchos y diversos los temas sobre los que se puede proceder a su catalogación (funciones, estructuras, planimetrías, esquemas formales, modos ornamentales, etc.), ya sea porque, una vez formada una clase, siempre es posible subdividirla aún más en otras clases más específicas, en un proceso que solo se detiene ante la obra de arte aislada, ante el unicum. El criterio tipológico solo se aplica, efectivamente, para formar repertorios. Cuando después de haber establecido, por ejemplo, el tipo del edificio redondo períptero de la arquitectura clásica se pasa a buscar su prototipo o a distinguir los ejemplares griegos de los romanos o a clasificarlos por funciones, épocas y estilos, ya se introduce un criterio crítico-historiográfico totalmente distinto del tipológico, que no considera la obra original sino en cuanto haya dado o pueda dar lugar a una serie de formas análogas, es decir, en cuanto se haya constituido o pueda constituirse como prototipo. Finalmente, como método crítico, el punto de vista tipológico no lleva nunca a término el análisis de la obra de arte, deteniéndose el último nivel de las analogías con otras obras.

“Una afinidad, o si se quiere, un paralelismo indudablemente existe entre la tipología en arquitectura y la iconología en las artes figurativas.

“El concepto de la ambigüedad o el de la indeterminación del tipo, que por tanto no puede influir directamente en la invención y la calidad estética de las formas, explica también su génesis, su modo de formarse. Obviamente, este no se forma a priori sino siempre deducido de una serie de ejemplares. (...) El nacimiento del tipo está pues condicionado por el hecho de que ya existe una serie de edificios que tienen entre sí una evidente analogía funcional y formal; (...)

“Según la definición de Quatremère se puede decir que el tipo se constituye en el momento mismo en que el arte del pasado cesa de proponerse como modelo condicionante del artista creador. En efecto, la elección de un modelo implica un juicio de valor que reconoce la perfección o la ejemplaridad de la obra estimulando a su imitación o a su interpretación. Pero cuando la obra vuelve a entrar en la esquematicidad e indistinción del tipo no puede dejar de haber un juicio de valor ni una toma de posición interpretativa que empeñen la acción individual del artista: el tipo es aceptado como una premisa, o sea como el resultado de una investigación cultural preliminar al operar artístico, y no puede ser imitado, ya sea porque carece de consistencia formal, ya sea porque, si se repitiera servilmente, excluiría precisamente

elabore las bases del desarrollo posterior en lo referente a la teoría de la tipología, para ello acudirá a la definición clásica de Quatremère de Quincy. Desde una postura crítica, varios son los temas apuntados por Argan:

- La tipología entiende de series de objetos (con cierta similitud) en contraste con la individualidad de cada uno de ellos. De ahí “una cierta antinomia entre tipología e invención artística”.
- La tipología como principio de clasificación, pero no de valoración.
- Imposibilidad de llegar a resultados definitivos por la complejidad de la catalogación tipológica e indeterminación en el momento de la búsqueda del prototipo.

aquella mimesis “que, en la tradición del pensamiento estético, es un momento creativo”. Finalmente, el momento de la aceptación del tipo es un momento de suspensión del juicio histórico, y como tal es un momento negativo, pero “intencionado” en el sentido de la formulación de un nuevo valor, en cuanto, por su misma negatividad, coloca al artista en una situación de tener que proceder a una nueva ideación formal, es decir, a hacer frente a la fase activa y ya no solo informativa de su proyectación (...)

“Es verdad que al asumir un tipo como punto de partida de la proyectación o de la ideación formal no agota el interés del artista en relación con los datos históricos, es decir, no le impide asumir o rechazar como modelo una forma artística determinada. El templete de San Pietro in Montorio de Bramante (...) tiende a proponerse, a un tiempo, como tipo y como modelo, al ser propio del clasicismo bramantesco la aspiración a identificarse o a reunir sincréticamente una antigüedad ideal, sustancialmente “típica”, y una antigüedad histórica, que tiene valor de modelo formal. Que esta posición es apropiada del pensamiento artístico del Renacimiento, que funda precisamente la tipología arquitectónica clásica, lo demuestran claramente otros hechos, de los que emerge claramente que el tratado de Vitruvio se ha considerado, sobre todo, como el repertorio de todas las tipologías clásicas. Puesto que reconoce sin embargo que el tratado de Vitruvio “emite una gran luz, pero no tanta como para bastar”, se procede al estudio de los monumentos antiguos que, reducidos al estado de ruinas, dejan entrever solo su esquema estructural (...)

“Un caso prácticamente inverso nos lo da la arquitectura neoclásica, que se funda en la ciencia de la antigüedad y en la catalogación de las obras antiguas por tipos, pero acaba asumiendo como modelo la tipología arquitectónica y no la arquitectura clásica, llegando así a producir obras que no son más que la transcripción material de los tipos y que por tanto carecen de aquella concreción formal que solo puede nacer (como implícitamente observa Quatremère) más allá del tipo”. Selección recogida en López de Asiaín, González y Martín: “Selección de textos sobre tipología” en *Cuadernos del Departamento de Teoría de la Arquitectura* 2, dic. 1984, pp. 13–17.

- Imposibilidad de “influir directamente en la invención y la calidad estética de las formas” por la propia indeterminación del tipo.
- El tipo como premisa (apoyado en Quatremère) y no imitable por carecer de consistencia formal o por excluir la “mimesis” creativa.
- El momento de la aceptación del tipo como momento negativo pero intencionado.
- El asumir un tipo en el momento proyectual no agota el interés del artista “en relación con los datos históricos”.

En resumen, para Argan la tipología posibilita dos momentos del conocimiento arquitectónico: por un lado, el momento analítico–ordenado en una clasificación (según “funciones, estructuras, planimetrías, esquemas formales, modos ornamentales...”) y por otro lado, el momento proyectual en la aceptación de un tipo previamente definido. Pero la crítica de Argan será, para el primer caso, una indeterminación derivada de la profundidad a que se podría llegar en el análisis (hasta el objeto aislado, lo que invalidaría la operación tipológica) y para el segundo, la exclusión de la invención artística en el momento operativo de la tipología. Los mismos temas aparecerán en el capítulo que dedica a la tipología en *Progetto e destino* (1965)¹⁵⁶: insiste en el carácter abstracto y genérico del tipo, lo que impide su influencia en la invención artística, pero añade algunas precisiones, a saber: que “cuando un tipo se fija en la práctica o en la teoría arquitectónica existe ya, en una determinada condición histórica de la cultura, como respuesta a un conjunto de exigencias ideológicas, religiosas o prácticas.” Y sigue diciendo: “De este modo se configura el tipo como un esquema deducido mediante un proceso de reducción de un conjunto de variables formales a una forma–base común.” Es decir,

por un lado una adaptación previa del tipo, por parte de la sociedad en que se establece, antes de poder ser definido como tal y por otro, un proceso “racional” de conocimiento para deducir dicho tipo¹⁵⁷. La idea de forma–base que entiende que las analogías no necesariamente son funcionales, tal como se entendió en los manuales del Ochocientos, le hace dar a la tipología una finalidad estética que había sido negada en su texto de 1960; además incorpora a la teoría de la tipología las tres categorías según las cuales clasificar: “la primera que comprende configuraciones completas de edificios, la segunda los grandes elementos constructivos, y la tercera los elementos decorativos”¹⁵⁸, donde la función no es más que uno de los elementos constitutivos de esas “configuraciones” y cada una de las categorías responderían a tres momentos decisivos del proceso proyectual. Lo que sí es cierto es que en el texto que ahora analizamos, la tipología está más cerca del “momento de la invención”. Por un lado, Argan afirma la permanencia del momento de la tipología en todo proceso proyectual, “tanto en el sentido de que el arquitecto busca conscientemente acomodarse a un tipo o romper con él, como en el de que toda obra arquitectónica pretende, en definitiva, plantearse como tipo”¹⁵⁹. Queda claro también cómo el contacto con la historia del arquitecto que proyecta se libraría de prejuicios a través de la operación tipológica, mientras “el momento

156 G. C. Argan: “Sul concetto di tipologia architettonica” en *Progetto e destino*, Mondadori, Molano, 1965. Hay traducción en castellano: *Sobre el concepto de tipología arquitectónica*, ETSAB, Barcelona, 1974, pp. 39–44.

157 G. C. Argan: *Op. cit.* en castellano, p. 40. Marcello Rebecchini cita la operación de Argan, tal como es transcrita de una conferencia del año 1962 en la Facultad de Arquitectura de Roma: “La operación que conduce a la individualización del tipo es similar a la de redibujar sobre papeles transparentes obras ya realizadas que tenían caracteres particulares comunes, sobreponerlos, e individualizar todos los elementos coincidentes, descartando todos los que no coincidan” en “Interpretazioni e tendenze tipologiche in architettura” en *Il fondamento tipologico dell'architettura*, Bulzoni, Roma, 1978, p. 92.

158 G.C. Argan: *Op. Cit.*, p. 41.

de la definición formal supone, en cambio, la referencia a muy concretos valores formales del pasado, sobre los que el artista formula implícitamente un juicio de valor”¹⁶⁰. El método tipológico, para proyectar, quedaría así definido: primero, obtención del tipo desde la historia; después, definición formal que vendría a confirmar, o anular, ese tipo¹⁶¹. Pero la postura crítica del historiador no será la misma que la de los arquitectos que, en ese momento, desarrollan segundos cursos sobre la tipología en arquitectura en las escuelas de Venecia y Milán.

Un grupo de arquitectos jóvenes (*Incontri del Biliardo*) se presentan en la exposición de L’Aquila de 1963¹⁶². Las referencias “genealógicas” se encuentran sobre todo, en E. N. Rogers (A. Rossi, N. Dardi, F. Tentori, V. Gregotti, G. Canella, son colaboradores de *Casabella*), en Giuseppe Samoná, presidente e impulsor de Instituto Universitario de Venecia y en Ludovico Quaroni, quién en la solución a San Giuliano, en Mestre, de 1959 ha revolucionado los presupuestos urbanos previos, planteando la relación escalar entre ciudad y arquitectura. “La perspectiva común –dirá M. Scolari– era la de la arquitectura como problema cognoscitivo”¹⁶³, al fin y al cabo, la de la refundación disciplinar desde nuevos presupuestos. Estos presupuestos de “tendencia” (entre otros: relación con la historia, relación entre tipología edificatoria y morfología urbana, recuperación

159 *Ibidem*.

160 *Ibidem*, p.43.

161 “Por lo que se concluye –sigue diciendo Argan– reconociendo la fundamental unidad o continuidad, para la concepción, del momento de la tipología con el momento de la invención, no siendo éste ultimo sino el momento de las respuestas a las exigencias de la situación histórica actual, mediante la crítica y la superación de soluciones pasadas, sedimentadas y sintetizadas en la esquematicidad del tipo”. *Ibidem*, pp. 43–44.

162 Ver M. Scolari: *Vanguardia ... cit.*, p. 192.

163 *Ibidem*, p. 193.

de la forma...) van a configurar la nueva preocupación teórica y práctica para la arquitectura de los sesenta en Italia. Después de la crisis de *Casabella* en 1963, sus colaboradores van a desarrollar diversas líneas de investigación desde las escuelas de arquitectura (Milán, Venecia, Roma, Palermo...).

Aldo Rossi será quien establezca la teoría de esa *Tendenza* en *L'Architettura della città* (1966)¹⁶⁴. En el texto, referencia obligada para la arquitectura de los años setenta y ochenta, la influencia de los “maestros” es palpable: tradición, historia, relación edificio–ciudad o análisis–proyecto; pero además Rossi incorpora otro filón de referencia, el que corresponde a la geografía urbana: Tricart, Poète, Pirenne, Lavedan o Halbwachs informarán el desarrollo de otros temas como la relación entre “elementos primarios” y residencia, la idea de monumento, la memoria colectiva o el problema de la propiedad del suelo en la definición de la arquitectura de la ciudad. De entre todos ellos, el tipo merece un lugar privilegiado para la formación de esta “ciencia urbana”. Unos años antes, en el estudio que Rossi realiza en Milán (“Contributo al problema dei rapporti tra tipologia edilizia e morfología urbana”, 1964¹⁶⁵), el método de análisis será el tipológico, articulando la investigación del siguiente modo:

- delimitación del área de estudio, lo que se hace en base a fenómenos de índole morfológica,
- situación de “tipologías constructivas” elegidas por su evidencia o significación,
- estudio de las actividades en el área delimitada,
- estudio de los cambios de propiedad y transformación. Estudio de los planos históricos, por consiguiente.

164 Trad. en A. Rossi: *La arquitectura de la ciudad*, G. Gili, Barcelona, 1971.

El tipo, en este texto de Rossi, es definido por su planta¹⁶⁶ y la relación entre tipología edificatoria y morfología urbana aparece claramente explicada:

“La tipología edificatoria está determinada concretamente por problemas de subdivisión de terreno, formación de parcelas, reglamentos de construcción, exigencias de la vida cotidiana. Las relaciones entre estos múltiples factores pueden establecerse de diversas maneras, porque todos ellos se ven afectados por los cambios radicales de la vida, así como por los que subvierten la forma de la ciudad.”

“Además, la forma de la ciudad en la que, a su vez, está más estrechamente ligada a estos factores, ya que es precisamente en la ciudad donde se producen, o, por lo menos, en donde se han producido hasta ahora de una manera observable por estadísticas; las relaciones entre tipología edificatoria y forma de la ciudad resultan por ello muy íntimas, y precisamente se pretende captarlas en su dependencia mutua”¹⁶⁷.

Desde este momento, la producción teórica sobre tipología y ciencia urbana se desarrolla en las escuelas de arquitectura: en Milán, en el curso de Rogers, en Roma, en el curso de Muratori (y en el *corso parallelo* de Aymonino, Tafuri y otros) y en Venecia desde el momento

165 Trad. en “Contribución al problema de las relaciones entre tipología constructiva y la morfología urbana” en *Para una arquitectura de Tendencia*, G. Gili, Barcelona, 1977 (1975) pp. 155–160.

166 Ibidem, p. 156: “La recogida de los tipos constructivos existentes se hizo mediante:

Petición de documentación sobre los edificios, que estuvieran en posesión de los Archivos Municipales. En ellos se depositan los planos de la planta baja de las casas existentes a escala 1/100.

Solicitud directa a los propietarios.

Búsqueda en algunas revistas de construcción o de arquitectura, de algunas construcciones particulares.”

167 Ibidem, p. 157.

en que G. Samoná llama a C. Aymonino en 1963 para que se encargue del curso de *Caratteri Distributivi*, con la colaboración de A. Rossi, quien, después de la debacle de *Casabella*, estará tres años en Venecia. La organización de los tres cursos siguientes dependerá, en gran parte, de la aportación de Rossi; “en la individualización de las relaciones entre tipología y morfología –dirá Aymonino– la aportación de Aldo fue determinante”¹⁶⁸. El eje de los tres cursos girará en torno a ese tema: *Aspetti e problemi della tipologia edilizia* (1963–64) (Venecia, 1964), *La formazione del concetto di tipologia di tipologia edilizia* (1964–65) (Venecia, 1965) y *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia* (1965–66) (Venecia, 1966).

En el primer curso A. Rossi se propondrá definir conceptos, así, la morfología urbana, la tipología edificatoria, los métodos de acercamiento al análisis, al conocimiento, “con la concreción propia de las ciencias empíricas”¹⁶⁹ (desde la “forma” del paisaje urbano, desde las condiciones económicas impuestas por una determinada estructura social, etc.), los “hechos históricos” y las “permanencias” (elementos urbanos y arquitectónicos que se estructuran en la ciudad), la ciudad como conjunto de barrios, el problema de la residencia, etc. Se estaría así construyendo una cierta disciplina de la arquitectura. En el mismo curso, Constantino Dardi entenderá el momento tipológico desde dos presupuestos teóricos: “el uno, de naturaleza fenomenológica, intentar sacar a la luz el carácter clasificatorio del tipo, deducido *a posteriori* pero condicionante a su vez del proceso activo de proyectación; el otro, basado esencialmente en una valoración *a priori* del tipo, visto como elemento primordial y constitutivo del *proceso auténtico del desarrollo*

168 De la entrevista que C. Conforti hace a Aymonino en *Carlo Aymonino, l'architettura non è un mito*, Officina, Roma, 1980, p.174.

169 A. Rossi: “Consideraciones sobre la morfología urbana y la tipología constructiva” en *Para una arquitectura de Tendencia* cit., p. 128.

*orgánico real*¹⁷⁰. Este texto de Dardi constituirá una auténtica declaración de principios al establecer la dualidad tipológica, ya clásica desde Argan, en la operación cognoscitiva que va de la clasificación al proyecto y, por otra parte, al referirse a un “apriorismo” del tipo que haría referencia a “los primeros principios” iluministas.

En el segundo curso, A. Rossi propondrá tres principios¹⁷¹:

- el desarrollo urbano es correlativo en sentido temporal, lo que permite hacer comparables los fenómenos urbanos, proponiendo la idea poetiana de “persistencia del plan”,
- la ciudad ofrece una continuidad espacial, lo que permite considerar homogéneos los elementos pertenecientes a un determinado territorio,
- la existencia de elementos peculiares en la estructura urbana que “tienen el poder de retrasar o acelerar el proceso urbano”.

Estos principios de análisis permitirían la “elaboración de material concreto” desde la función (el caso de Chabot que Rossi criticaría) o desde el origen, (historia), estructura (forma) y función en el método de Lavedan.

El tercer curso cerrará el ciclo y permitirá la aparición de “Tipología, manualística y arquitectura” de A. Rossi y “La formación de un moderno concepto de tipología de edificios” de C. Aymonino, textos fundamentales para el establecimiento de una teoría de la arquitectura, el primero, y de una teoría de la tipología, el segundo. En “Tipología ...”, Rossi definirá lo específico–arquitectónico: “Creación de un ambiente más propicio a la vida, e intencionalidad estética, éstos son los caracteres estables de la arquitectura, que la distinguen de cualquier otro arte o ciencia y que, con todo, la hacen partícipe del arte y la

170 Cit. en M. Rebecchini: “Interpretazioni e tendenze ...” cit., p. 95.

171 Ver A. Rossi: “Los problemas metodológicos de la investigación urbana” en *Para una ...* cit., pp. 172–173.

ciencia”¹⁷². En el deseo de construir esa “ciencia”, acudirá a determinados principios (“estructuras o regularidades manifestadas por los fenómenos particulares y en la base a los cuales tales fenómenos pueden ser sistemáticamente anticipados” dirá Rossi) y éstos derivarán del análisis, la historia y la composición.

El análisis para Rossi, y para cualquier pretensión de “ciencia”, permite establecer una serie de principios; la clasificación, derivada del análisis, ordena el sentido de éste. La pregunta sería: ¿qué es objeto de análisis en arquitectura?, para Rossi serían los “caracteres” de los edificios, esto es, los elementos estilísticos, constructivos, históricos, distributivos que, dialécticamente relacionados, permiten definirla. La tipología estaría entre la historia y el análisis: “la tipología se convierte en el momento analítico de la arquitectura”¹⁷³, el tipo sería una estructura reconocible en el hecho arquitectónico, constante y social. Para Rossi, la operación reductiva de la tipología es una operación lógica necesaria; además, y aquí de nuevo la dualidad, “más que de proceso de reducción (...) es más correcto hablar del proceso de identificación, en cuanto el tipo no existe antes que la arquitectura sino que representa un papel propio en la creación de la arquitectura”¹⁷⁴. Análisis y Proyecto vendrían conscientemente unidos, en un mismo proceso, por la tipología. Así, el tipo vendrá definido como “constante y se presenta con caracteres de necesidad y universalidad; aunque, determinados estos caracteres, reaccionan dialécticamente con la técnica, con las funciones, con el estilo, con el carácter colectivo y con el momento individual del hecho arquitectónico”¹⁷⁵. De esta forma, proclamada la independencia de la tecnología respecto a dichos

172 A. Rossi: “Tipología, manualística y arquitectura” en *Para una ...* cit., p.184.

173 *Ibidem*, p. 188.

174 *Ibidem*.

175 *Ibidem*.

“caracteres”, será posible el desarrollo de una teoría de la tipología en arquitectura; la “manualística” que Rossi estudia y define a continuación no sería más que una colección de modelos eficaces en un momento determinado, que la operación tipológica valora como ejemplos: la solución a un problema concreto, en un lugar concreto, vendría de la mano del modelo; aquella diferencia que Quatremère de Quincy definía entre tipo y modelo vuelve a ser tomada por Rossi. La teoría de la arquitectura estaría completa: “He aquí que la arquitectura como cosa humana, comprendida entre necesidad e intencionalidad estética, la tipología con todas sus implicaciones, la manualística, el problema de los esquemas y de los modelos, constituyen todo ello el fundamento y las premisas de un estudio analítico de la ciudad (...) De una teoría, en suma, de la arquitectura”¹⁷⁶.

A Carlo Aymonino, más que como vehículo para el desarrollo de una teoría de la arquitectura, le va a interesar la tipología en cuanto, apoyándose en la relación de ésta con la morfología urbana, le permite explicar la ciudad europea. Le preocupará dos momentos de la historia de esa ciudad: la aparición, y definición consiguiente, de la “arquitectura civil” que va a construir las ciudades europeas a partir de finales del siglo XVIII y a todo lo largo del Ochocientos y la significación que, a partir de los arquitectos de la vanguardia, tendrá la residencia para la ciudad moderna. En “La formación ...”¹⁷⁷ serán tratados ambos temas desde dos premisas metodológicas: por una parte, y en la línea de la “tendencia”, se considerará la historia “como bagaje crítico para continuar esa misma historia en el presente”¹⁷⁸, esto es, como ineludible para la operación compositiva; por otra parte, el análisis

176 *Ibidem*, p. 191.

177 C. Aymonino: *La formación de un nuevo concepto de tipología de edificios*, cit. Ver el texto modificado en *El significado de las ciudades*, Blume, Madrid, 1981 (1975), pp. 95–122.

histórico será realizado desde el “moderno concepto de tipología”, destacando una serie de momentos, aquellos que definiríamos, en que ésta es relevante en su relación con la morfología urbana. La tipología vendrá definida en el texto como “el estudio de las posibles asociaciones de elementos para establecer una clasificación por *tipos* de los organismos arquitectónicos”¹⁷⁹ y en el momento operativo, la tipología, a partir del tratado de Durand y a lo largo de la tratadística del siglo XIX, tendría importancia en cuanto “catálogo de prototipos que ya han definido y resuelto tales necesidades (arquitectónicas)”¹⁸⁰.

En ese mismo curso (1965–66), el Instituto veneciano organizará un seminario sobre *Teoría della progettazione architettonica*¹⁸¹. Allí, una serie de profesores de Venecia, Milán y Roma recapitularán sobre el estado de la cuestión arquitectónica y las posibles soluciones. Entre otros, M. Tafuri, en la primera lección¹⁸² se planteará, en un recorrido histórico que se inicia en el Renacimiento, el control de la arquitectura por los propios lenguajes, en una dialéctica racionalidad/invencción que dominará la práctica totalidad del proyecto; el tipo como instrumento proyectual merecerá ser destacado en los momentos renacentista e iluminista. Tanto Luciano Semerani, colaborador de G. Samoná desde 1958, como Alberto Samoná, hermano de Giuseppe y desde 1961 en Roma, sostienen la tesis de la “unidad de método” en el proyecto independientemente de escalas de aproximación, en una relación entre creación y racionalidad, para Samoná, o de relaciones de todo tipo

178 *Ibidem*, p. 1.

179 *Ibidem*.

180 *Ibidem*, p. 6.

181 Ver AA.VV.: *Teoría de la proyectación arquitectónica*, G. Gili, Barcelona, 1971 (1968).

182 M. Tafuri: “Las estructuras del lenguaje en la historia de la arquitectura moderna” en *Idem*, pp. 21–48.

inmersas en la existencia ciudadana, según Semerani¹⁸³. En “Los materiales de la proyectación” de Vittorio Gregotti, la acción arquitectónica vendrá definida como “la conexión de los materiales (cosas, convicciones, nociones, ideologías, referidas al habitar) existentes según relaciones comunicativas capaces de dotar de sentido a la forma del ambiente físico”¹⁸⁴. El proyecto, que no la arquitectura, vendría significado por el “modo cómo se organizan y fijan, en sentido arquitectónico, los elementos” de esa materialidad: el momento clave vendría constituido por la *elección*. Nos interesa la relación que entre “ciencia y proceso proyectual” estudiará Gregotti en el texto, refiriéndose al método de control del proceso proyectual: “tal método se orienta a clasificar las variantes tipológicas, morfológicas y tecnológicas sedimentadas por la experiencia disciplinar, a formalizar los sistemas de relación, a clasificar según números finitos los propios sistemas de relación, a dar un carácter convencional a los métodos de representación...”¹⁸⁵, así, los “materiales”, a lo largo del proceso de proyectación, van siendo descubiertos en sus dimensiones, significados, usos y relaciones mutuas hasta conformarse en proyecto, en información necesaria para construir.

Guido Canella, profesor milanés en la órbita de E. N. Rogers, será quién más se acerque, de todos los reunidos en torno al seminario que comentamos, al tipo en arquitectura para sostener su discurso. El problema que Canella se plantea¹⁸⁶ será la “enseñanza de la composición arquitectónica” en una escuela de masas y con

183 Ver L. Semerani: “Racionalidad de la proyectación arquitectónica” y A. Samoná: “Los problemas de proyectación para la ciudad” en AA.VV: *Teoría ... cit.*, pp. 114–130 y 158–179.

184 V. Gregotti: “Los materiales de la proyectación” en AA.VV.: *Teoría ... cit.*, p. 209.

185 *Ibidem*, p.213.

pretensiones de ser científica, por tanto transmisible y liberada de lo que llama “superestructuras acumuladas” que coartan una determinada creatividad. El problema va a ser resuelto apoyándose en sus estudios sobre tipología iniciados en 1965 en Milán y que luego analizaremos también. Para Canella, un “nuevo concepto de tipología” necesita la contribución de la historia de la arquitectura y debe ser instrumentalizado para la operación compositiva. La crisis que señala entre teoría y práctica será solucionada, a través de la tipología dando “unidad al momento crítico y al momento operativo de la composición”¹⁸⁷, liberándola de todo tipo de intereses ajenos a la disciplina; y esto, a través de la definición de la propia disciplina, preocupación común para lo teóricos tras la crisis de las vanguardias, como hemos visto. Canella plantea tres nociones como constitutivas de dicha disciplina:

- “La posibilidad, pero también el cuidado, de una historia de la arquitectura desarrollada internamente en la relación entre arquitectura y contexto físico (ciudad, territorio)”¹⁸⁸, lo que permite una historia “específica” de la arquitectura.
- “La oportunidad de extraer sintéticamente de las secciones históricas de la arquitectura ciertas invariantes funcionales y de ahí formales. Estas constituyen el disponerse de la arquitectura en el contexto físico, sea que ésta lo tenga en cuenta directamente (como praxis) o implícitamente (como teoría)”¹⁸⁹. Es esa idea de invariante lo que constituye el “nuevo concepto de tipología” al hacerla “utilizable no sólo en la fase analítica

186 G. Canella: “Desde el laboratorio de la composición” en AA.VV.: *Teoría ... cit.*, pp. 135–156.

187 *Ibidem*, p.137.

188 *Ibidem*, p. 141.

189 *Ibidem*, pp. 141–142.

(reflexiva, descriptiva), sino también en el momento en que se convierte en búsqueda compositiva actual...”¹⁹⁰: de nuevo la dualidad ya comentada.

- “La necesidad, como postulado esencial al proceso de composición, de una rigurosa comprensión del ambiente físico, del reconocimiento de la valoración de las relaciones que de hecho existen entre forma y funcionalidad de la obra arquitectónica; entre órdenes espaciales y fenómenos urbanos”¹⁹¹, lo que concluiría una determinada teoría de la proyectación.

De lo que se trata será de adecuar un ambiente, satisfacer necesidades de uso o forma, en los más amplios sentidos de las palabras, derivadas de la sociedad o la cultura. Ese ambiente físico deberá tener presente la relación entre tipología y morfología: “Por *morfología* entiendo –sigue diciendo Canella– una sucesión de acontecimientos expresados en una concreción histórica definida a lo largo del tiempo en el espacio; por *tipología* el aspecto categórico deducido de una sucesión particular. Tipología es, por tanto, la sistemática que busca las invariantes de la morfología”¹⁹². La morfología, que necesita de la cultura, el tiempo y el lugar para ser una realidad, será serializada y sometida a análisis en la operación tipológica que, también, como ya hemos visto, “organiza el conocimiento” para inducir nuevas invariantes para nuevas morfologías. De G. Canella me parece interesante el desarrollo teórico abstracto en este momento, independientemente de las referencias prácticas a la tecnología, a los problemas de los centros direccionales o

190 *Ibidem*, p. 142.

191 *Ibidem*, p. 144.

a la “arquitectura de los contenedores” que se planteaba a mediados de los sesenta en Italia pero que no me parecen relevantes para este trabajo.

Quizá el texto más citado de los producidos en el seminario sea el de Aldo Rossi: “Arquitectura para los museos”¹⁹³. Para Rossi, “un discurso riguroso sobre la proyectación arquitectónica debe basarse en fundamentos lógicos. Y en sus líneas generales, ésta es la actitud racionalista respecto a la arquitectura y su construcción: creer en la posibilidad de una enseñanza que esté totalmente comprendida en un sistema y en la que el mundo de las formas es tan lógico y preciso como cualquier otro aspecto del hecho arquitectónico, y considerar esto como significado transmisible de la arquitectura, al igual que cualquier otra forma de pensamiento”¹⁹⁴. Y los fundamentos lógicos que propone Rossi son los de la *Tendenza*: “la lectura de los monumentos (que permite reflexionar sobre la historia de la arquitectura e, incluso, apropiarse de determinadas características), en segundo lugar, el discurso sobre la forma de la arquitectura (considerada como un “signo preciso que se coloca en la realidad y que da la medida de un proceso de transformación”, vinculándola así a un “enunciado lógico”) y del mundo físico y, en fin, la lectura de la ciudad (“ciudad como manufactura” definida por la coexistencia de elementos residenciales y primarios)”¹⁹⁵. Y aún otro elemento más, y de ahí la importancia de la racionalidad rossiana, el “elemento subjetivo” que permite al arquitecto introducirse a sí mismo, con su experiencia, en el proceso proyectual y

192 *Ibidem*, p. 147: “De ello procede el que la elección de la invariante resulta investida del valor de empresa metodológica, esto es, constituye un verdadero modelo de cultura. En otras palabras, que sea de hecho, la “filosofía del arquitecto”.

193 A. Rossi: “Arquitectura para los museos” en AA.VV.: *Teoría ... cit.*, ver también en *Para una arquitectura de tendencia cit.*, pp. 201–210.

194 *Ibidem*, p. 210.

195 *Ibidem*, p. 205.

que permite enriquecer un resultado que, en la poética de Rossi, se basa en escasos principios.

Este último texto podría ser considerado el prólogo, o el resumen, de *L'architettura della città* que habíamos dejado a media lectura páginas atrás. La experiencia de Rossi en Venecia, permite entender mejor la estructuración del libro en sus cuatro capítulos. El primero es una proclamación de principios; la definición de “arquitectura de la ciudad” como problema de forma, los modos de lectura de la ciudad como estructura, y la tipología como “fundamento de la arquitectura”¹⁹⁶ los configuran. El tipo es conceptualizado por Rossi como “algo permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y que la destruye” y dirá más adelante: “El tipo es, pues, constante y se presenta con caracteres de necesidad” y sobre todo: “el tipo es la idea misma de la arquitectura (...) lo que, no obstante cualquier cambio, siempre se ha impuesto al sentimiento y a la razón, como el principio de la arquitectura y de la ciudad”¹⁹⁷ (45). Rossi, así, entiende el tipo como esquema de la forma, tras una operación lógica elemental cual es la reducción; la tipología será definida como “el estudio de los tipos no reducibles ulteriormente de los elementos urbanos, una ciudad como de una arquitectura”¹⁹⁸, apoyándose para ello en la definición “magistral” para él de Quatremère de Quincy. Hasta ahora, la operación tipológica culminaría en la clasificación de esos elementos urbanos, pero, de nuevo, se define la dualidad de dicha operación: “Afirmemos que la tipología es la idea de un elemento que tiene un papel propio en la construcción de la forma, y que es una

196 A. Rossi: *La arquitectura de la ciudad* cit., p. 67.

197 *Ibidem*, p. 66, p. 70.

198 *Ibidem*, p. 68.

constante”¹⁹⁹: es ese papel propio de su misión en la invención de la forma. El segundo capítulo vendrá a desarrollar la teoría de la ciudad por partes en la búsqueda de un método que permita delimitar la ciudad en áreas y posibilitar su análisis. En este proceso intervendrá también la tipología edificatoria, ahora en su relación con la morfología urbana, y de aquí, la relación entre la residencia y los llamados “elementos primarios” (caracterizadores de las partes de la ciudad). El tercer capítulo entenderá del *locus* (la situación sagrada), de los problemas de ambiente de la ciudad y del monumento (la individualidad), pero sobre todo atenderá al reconocimiento de la historia como “estudio del fundamento mismo de los hechos urbanos, y de su estructura”²⁰⁰ lo que unido a la “memoria colectiva” de Halbwachs”, concepto que también estudia, permite, en última instancia reunir tipo, historia y cultura. El último capítulo estudiará la economía y la política como las fuerzas que, en cada momento, impulsan el desarrollo de las ciudades.

En 1965 se publicará *L’utopia della realtà*, recogiendo los trabajos realizados en el Politécnico de Milán, bajo la dirección de E. N. Rogers, en los cursos 1962–63 y 1963–64 sobre el tema monográfico: *Tipologia della Scuola Primaria*²⁰¹. En la introducción, Rogers recurre a temas ya planteados en la editoriales de *Casabella*: la historia, el arquitecto creador y, sobre todo, la tipología (los *a priori* o formas ejemplares) frente a la metodología (las formas deducidas *a posteriori*).

199 *Ibidem*, p. 69. “El tipo es, pues, constante y se presenta con caracteres de necesidad; pero aún siendo determinados, éstos reaccionan dialécticamente con la técnica, con las funciones, con el estilo, con el carácter colectivo y el momento individual del hecho arquitectónico”, pp. 68–69. Es esa complejidad del tipo en su relación con los elementos constitutivos de la arquitectura lo que hacía su estudio tan atractivo.

200 *Ibidem*, p. 187.

201 AA.VV.: *L’utopia della realtà*, Leonardo da Vinci ed., Bari, 1965. Al hablar de “tipología de la escuela” se enuncia la idea del concepto de tipo que se utiliza, ligado a su utilidad y, por ello, no lejos de la idea tradicional restrictiva.

“Sin embargo –escribe Rogers– con la introducción del sistema metodológico (más atractivo en ese momento para la crítica arquitectónica), la sociedad moderna no puede renunciar a aspirar el arquetipo que presenta un momento feliz de la continua investigación, un momento donde los términos del proceso morfológico, técnico, expresivo, convergen armónicamente...”²⁰². La teoría de la tipología será desarrollada por Bernardo Secchi y Guido Canella en “Tipologie edilizie ed assetti territoriali” y “Relazioni tra morfología, tipología dell’organismo architettonico e ambiente fisico” respectivamente²⁰³. Para Secchi, tipología edificatoria y “orden territorial”, como insisten todos los teóricos en ese momento, se relacionan dialécticamente; la tipología será definida como “el conjunto de atributos técnicos y formales que permiten individualizar, de una manera unívoca, prescindiendo de su real utilización, la actividad para la que el asentamiento (edificio) mismo ha estado originariamente destinado (...) El recurrir a esquemas clasificatorios, a propósito, tiene únicamente una función instrumental apta para reducir el conjunto de las infinitas posibilidades de combinación de un número teóricamente infinito de atributos con un conjunto finito de *tipos*; en esta reducción no es posible sustentarse a un cierto margen de arbitrariedad”²⁰⁴. Secchi tiene aquí una idea de tipología muy cercana a la de *carácter*, por la que un edificio debía mostrar su actividad; esos caracteres que permiten establecer dicho reconocimiento, serían constitutivos del tipo mismo. La relación “morfología/tipología” que Canella estudia seguidamente, constituye el antecedente del texto que ya hemos citado

202 E. N. Rogers: “Esperienza di un Corso universitario” en AA.VV.: *L’utopia ...* cit., p. 20.

203 B. Secchi: “Tipología edilizia e assetti territoriali” y G. Canella: “Relazioni tra morfología, tipología dell’organismo architettonico e ambiente fisico” en AA.VV.: *L’utopia ..* cit., pp. 58–65 y 66–81.

204 B. Secchi: “Tipología...” cit., p. 59,

páginas atrás; la tipología es entendida como la invariante de la morfología (en el más amplio sentido del término) y además es analizada en su relación con la historia (la operación tipológica verificada en las diferencias entre neoclasicismo y eclecticismo o en la relación forma/función del Movimiento Moderno, por ejemplo) y con la morfología urbana (la relación residencia/trabajo desde aquella otra relación), lo que constituye en ese momento una aportación a la teoría de la tipología importante.

La relación existente entre Arquitectura e Historia, que Vittorio Gregotti estudia en el mismo seminario de Milán²⁰⁵, ocupándose de buscar en la historia de la arquitectura la “esencia” de la tradición en cada momento que permita criticar, a través de ella, “nuestra intencionalidad” compositiva, va a constituir una de las partes de *// territorio dell'architettura*²⁰⁶, libro que intenta, al igual que el de Rossi, una teoría de la arquitectura, abarcando en este caso, un panorama más ambicioso y, por ello, menos concreto. Aquí Gregotti se preocupará, como los tratadistas clásicos, tanto del gran territorio (hasta el paisaje) como del problema de la técnica, siendo el “tipo” merecedor de varios capítulos de la parte cuarta del texto. Para Gregotti, la tipología es una operación reductiva; un ambiente cualquiera podría ser, así, analizado desde dos aspectos: la complejidad estructural que entiende de “todas las relaciones que presiden internamente la construcción del objeto en cuanto organización de la relaciones lingüísticas y (...) tecnológicas” y la complejidad funcional, a que pertenecen “todas las relaciones externas al sujeto, los principios de uso y manipulación...”, lo que contribuiría al

205 V. Gregotti: “Architettura e storia dell'architettura” en AA.VV.: *L'utopia ...* cit., pp. 110–113.

206 Trad. en V. Gregotti: *El territorio de la arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1972 (1964).

problema de la discreción en arquitectura²⁰⁷. Y esto sería resuelto en “niveles” que abarcarían escalas de acercamiento diversas y susceptibles de ser modificadas en el tiempo. Gregotti introduce además otro concepto: “el tipo constructivo” que abarcaría niveles de jerarquización y ordenación de funciones, topologías, cualidades semánticas, que permiten en un momento determinado denominar un objeto arquitectónico como “escuela” u “hospital”. La confusión que se origina en el propio concepto de “tipología” derivada de posibles cambios funcionales en el tiempo, hará que C. Aymonino prefiera referirse a esos objetos como “temas” de la arquitectura (como veremos más adelante), o que los denomine en algún lugar como “organismo” arquitectónico, quedando la función como uno de los niveles operativos de la tipología. Una idea importante que plantea Gregotti es la de la crisis del tipo (la estereo-tipificación) como objeto de consumo (crisis tanto de uso como de significado) y que trataremos más adelante.

La escuela de Milán conocerá también el trabajo de Giorgio Grassi, colaborador de Rossi en muchos proyectos arquitectónicos y docentes de aquellos años, quién, preocupado por establecer una teoría racional de la arquitectura, publicará en 1967 *La costruzione logica dell'Architettura*²⁰⁸. “Hablar de racionalismo en arquitectura –

207 Ibidem., p. 168. Complejidad funcional y estructural son los términos usados por Abraham Moles y adoptados por Gregotti en el texto. Por otra parte, en la nota 1 se refiere al uso del “tipo” en sociología, tanto en lo que trata de la media estadística (la tesis de Durkheim) o en la búsqueda del tipo ideal (la tesis de Weber).

208 Giorgio Grassi: *La construcción lógica de la arquitectura*, COACyB, Barcelona, 1973 (1967). Ver también: “Características de la casa en las ciudades alemanas”, (1966) en *La arquitectura como oficio y otros escritos*, G. Gilli, Barcelona, 1980: “Aquí, con término tipo edificatorio se quiere indicar los caracteres formales más generales de los edificios residenciales y, por tanto, también sus características en relación a la forma y diseño de la ciudad antes que las características de estos edificios relativas a su particular uso y distribución. Ello significa que los parámetros de la clasificación se referirán fundamentalmente a la forma de los edificios, en particular a la forma de la planta y al tipo de ocupación del suelo” (p.23).

escribe Grassi– quiere decir referirse principalmente al problema del conocimiento (...) referirse a sus mismos fundamentos científicos”²⁰⁹. El conocimiento vendrá de la mano de la investigación de “elementos constantes y generales”, por una parte, y por hacer coincidir las grandes operaciones del análisis y del proyecto, por otra. En este acto de conocimiento, Grassi introduce, por vez primera, un concepto científico que tiene que ver con el carácter lógico de su búsqueda: aquellos “fundamentos científicos” a que se refería serían establecidos a través de la consideración de la ciencia de la arquitectura como ciencia formal; su investigación se dirige “a la construcción de una teoría formal de las formas de la arquitectura”²¹⁰, refiriéndose, y aquí interviene nuestro tema, a los “tipos” y al “orden” en que se presentan. Esta “teoría formal” se ocuparía de las leyes obtenidas de un análisis de la arquitectura (objetivas, descriptivas, fundamento lógico de la arquitectura) y de las normas que posibilitan opciones proyectuales (lógicas, fundamento lógico de la proyectación); esto es, descripciones y clasificaciones por un lado, sistemas de normas por otro. Grassi pasará luego a analizar tratados y manuales que se refieren a las tres operaciones, así, Hunziker, Garnier, Amman o Muthesius en la primera, Le Muet, Viollet-le-Duc o Klein, además de las definiciones de tipo y modelo de Quatremère, en la segunda, la experiencia del racionalismo alemán en la tercera; y sobre todo ello, la idea del tipo en su doble acepción analítica y proyectual en la gran operación de la composición arquitectónica.

El curso dirigido por A. Rossi y G. Grassi en Milán durante el periodo 1968–69 bajo el título *L'analisi urbana e la progettazione*

209 G. Grassi: *La construcción ... cit.*, p. 24.

210 *Ibidem*, p. 25

*edilizia*²¹¹, significaría el último trabajo importante de la década en esa escuela. Para Rossi²¹², la investigación se estructura en la búsqueda de una “teoría racional de la arquitectura” que se fundamenta en las relaciones existentes entre el análisis urbano y la proyectación arquitectónica y la relación análisis/proyecto es estudiada por Grassi²¹³ como constitutiva del proceso de composición; “análisis (entendido en su aspecto de construcción por géneros y por clases) y proyecto se identifican, ya sea en el proceso del hacer (en el proceso *compositivo*), ya sea en el reconocimiento mismo de una estructura lógica de la arquitectura, que se efectúa en una sucesión, precisamente lógica, de las opciones del proyecto”²¹⁴. Es esa idea de clasificación, identificada con el proyecto, lo que contribuye, a través del tipo entendido como producto de la “operación” clasificatoria, a considerar en Grassi la experiencia arquitectónica como “científica”.

Como hemos comentado, la investigación sobre tipología en el área romana está monopolizada por Saverio Muratori, profesor de Composición Arquitectónica, durante mucho tiempo. Gianfranco Caniggia, su asistente desde 1959 y más tarde profesor de la Escuela de Florencia, continuará su labor siendo encargado por Paolo Portuguesi de la redacción de la voz “tipo” en el *Dictionario Enciclopedico*²¹⁵ que dirige y publica en 1968. Para Caniggia, el tipo entraría a formar parte de la disciplina arquitectónica en cuanto “se

211 AA.VV.: *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, CLUP, Milán, 1970.

212 A. Rossi: “L'obiettivo della nostra ricerca” en *Idem*.

213 G. Grassi: “Il rapporto analisi-progetto”, trad. como “La relación análisis-proyecto” en *La arquitectura como oficio y otros escritos*, G. Gili, Barcelona, 1980, pp. 60 y sig.

214 *Ibidem*, p. 61.

215 G. Caniggia: “Tipo” en P. Portuguesi (dir.): *D.E.A.U.*, Ed. Romano, Roma, 1968, tomo VI, pp. 207–210.

caracteriza por ser la proyectación lógica total del edificio”²¹⁶ en su “apriorismo” muratoriano; pero además, desarrolla una idea ya establecida antes: la de que la operatividad del tipo aumentaría en cuanto éste condiciona una gama completa (los “niveles”) de referencia edificatoria, y otra idea nueva: la de que el tipo participa del lugar y de la historia, motivo de su proceso evolutivo–involutivo y que permite hablar de una categoría genérica en el “tipo”²¹⁷.

Marcello Rebecchini verá publicados en esta década de los sesenta dos ensayos sobre la tipología en arquitectura en *Rasegna dell’Istituto di Architettura e Urbanistica* de Roma²¹⁸. En el primer texto, a la vez que la recuperación del interés por los problemas de la tipología en esos años, Rebecchini replantea la cuestión frente al idealismo de la individualidad crociana y el positivismo del anonimato, aproximándose a las tesis de Cesare Brandi²¹⁹ y apoyándose en el estado de la cuestión que reflejan los textos publicados en ese momento (Quatremère, Argan, Aymonino, Canella, Rossi, etc.). De esta forma son tres los filones de investigación en la tipología: la relación de ésta con la cultura, su paralelo con determinadas categorías filosóficas

216 Y sigue, “... organismo total, con su propia historicidad dependiente de los distintos márgenes de individualizaciones que se derivan del uso que se hace al nivel de conciencia crítica, en función de una elección pertinente del nivel de tipicidad apto”, en *Ibidem*, p. 210.

217 “... lejos de ser un universal ahistórico, blanco de la crítica idealista, se diversifica según el lugar y el momento, manteniendo todavía una dinámica de evolución–involución cíclica que registra puntualmente los periodos de inflación y deflación de la entidad civil a la que pertenece; individualizando en el tiempo y el espacio de modo que no se podrá hablar de tipo en absoluto sino de tipo en un intervalo, en una fase, en un entorno espacial y cronológico”, en *Ibidem*, p. 207.

218 Me refiero a “Attuali indirizzi nella ricerca tipologica” en el nº 6 de 1966 y a “Il problema tipologico in architettura. La teoria del tipo” en el nº 10–11 de 1969. Ambos artículos aparecen con distinto título como apéndice a *Il fondamento tipologico dell’architettura*, Bulzoni, Roma, pp. 89–105 y 106–126.

219 Rebecchini identifica, en un momento determinado, el “tipo” con el concepto de “tectónica” de Brandi (pp. 92–93; también esto aparece en el primer Argan), en la medida que es algo intrínseco a la arquitectura.

como la “idea” platónica o el “esquema” kantiano y la idea del proceso tipológico como “método científico”, lógico, relacionados a su vez entre sí. Será en el segundo texto donde intente una “teoría del tipo”; allí se planteará un problema insoluble hasta ese momento: el del tipo entendido como operación abstracta, universalizadora de individuos, tendente a una clasificación, frente al tipo como estructura concreta de un *unicum*, que permite explicarlo sin referencias a la historia o al lugar. Rebecchini sostendrá que ambas direcciones de investigación no son contradictorias y que “partiendo de premisas diferentes pueden llegar – desde un punto de vista operativo– a resultados integrables entre sí, considerando que del estudio de las relaciones estructurales se puede deducir un método de esquematización y después de clasificación que termina en el conocimiento de los presupuestos lógicos de la arquitectura, y que, por otra parte, el reconocimiento de algunas constantes de entre varios fenómenos puede servir de guía en la determinación de aquellas relaciones estructurales, propias de un organismo, que se transfieren en los ejemplos concretos con características de *invarianza* que derivan del substrato lógico, objetivo, sobre el que se basan”²²⁰. Ese proceso posibilitará resolver los momentos críticos a que se enfrenta un “tipo tradicional” ante nuevos problemas. La teoría sería resuelta por Rebecchini atendiendo a tres discursos diferentes sobre la tipología: “el tipo como esquema”, es decir, la reducción conceptual del fenómeno, “el tipo como estructura”, constituido por tanto de partes interdependientes, y “el tipo como proceso”, estudiado en su dimensión histórica y sobre todo en su génesis.

Antes de entrar en la producción sobre tipología en la década de los setenta, me ocuparé de dos artículos de autores no italianos que se refieren a la inmersión de la tipología en la discusión sobre metodología

220 *Ibidem*, p.109.

de diseño características de finales de los sesenta. Se trata de Oriol Bohigas y Alan Colquhoun. En “Tipología y método de diseño” (1967)²²¹, Colquhoun realiza una relectura crítica del Movimiento Moderno según la cual, su doctrina estaría formada por la tensión “entre dos ideas aparentemente contradictorias: el determinismo biotécnico, por un lado, y la libre expresión, por el otro”²²². Ambas ideas excluyen “la tradición” en la medida que la primera acude a la función directamente, mientras que la segunda se apoya en la invención como método. La necesidad de “modelo tipológico” es corolario, para Colquhoun, de ese proceso en tanto que las “leyes” de la forma arquitectónica son indeterminadas (en cuanto que puras, o intuitivas) y se hace obligado acudir a formas del pasado (en las que, sobre todo, identificamos un lenguaje conocido) como medio de controlar tanto el proceso arquitectónico como el resultado final. La idea final de *transformación* (“La característica de nuestra época es el cambio, y precisamente por esto resulta necesario analizar el papel que juegan las modificaciones de las soluciones tipo en relación con los problemas y soluciones que no tienen precedentes en ninguna de las tradiciones recibidas”²²³) permite “ver la potencialidad de las formas como si fuera por primera vez” (esto lo llama “proceso de exclusión” y se aproxima al *extrañamiento* de Sklovski) y es, en suma, la manera precisa de utilizar la historia sin arrastrar sus significados.

221 Es un texto muy reeditado. Que yo sepa, en castellano ha aparecido en Jencks y Baird: *El significado en arquitectura*, Blume, Madrid, 1975, en el compendio de artículos de Colquhoun: *Arquitectura moderna y cambio histórico*, G. Gili, Barcelona, 1978, o en las recopilaciones del COAVyM (Murcia, 1976) y de la Cátedra de Composición II de Madrid (*Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, ETSAM, 1982). Véase también Helio Piñón: “Alan Colquhoun: Una autocrítica del Movimiento Moderno” en *Arquitecturas Bis* 6, marzo 1975, pp. 19–21.

222 Ed. G. Gili, p. 68.

223 *Ibidem*, p. 73.

Para Bohigas en “Metodología y Tipología”²²⁴, que conscientemente toma su título de un editorial de Rogers, el debate entre la forma arquitectónica final como producto de un método (funcionalista) o como referencia adecuada a determinados modelos del pasado se decantaría por el equilibrio entre ambas de modo que “la hipótesis de función y de forma que el creador ha sabido plantear” sea producto de una “acumulación de experiencias e instituciones básicamente formales” (es decir, las “tipologías”)²²⁵.

224 Oriol Bohigas: “Metodología y Tipología” en *Contra una arquitectura adjetivada*, Seix-Barral, Barcelona, 1969, pp. 95–102.

225 *Ibidem*, p. 102.

2.9. Tipo y Arquitectura. Redefinición de la tipología II.

El libro *La città di Padova*²²⁶ será el momento clave en que la aplicación de la tipología a la arquitectura se empieza a establecer. Como hemos visto, el inicio de la disciplina es empírico y las ciudades venecianas, y Padua en particular, es la ocasión de establecerla. El grupo de Venecia, que años atrás había demostrado la importancia de la tipología para el establecimiento de una teoría y práctica de la arquitectura, se enfrenta con un caso real donde desarrollan todo el campo analítico posible con irregular suerte (ésta es la crítica que hace Massimo Scolari²²⁷). Las conclusiones del trabajo son importantes: a mi entender, en primer lugar, se hace imprescindible una recopilación exhaustiva de datos para poder “operar” sobre ellos; en segundo lugar, las conclusiones son válidas (las conclusiones de “esas” operaciones) cuando el lugar se acota: un tipo siempre hace referencia a un lugar, aunque luego sea susceptible de universalizarse; en tercer lugar, el método tipológico tampoco es único, las tipologías “independiente” y “aplicada”²²⁸ constituyen dos modos diferentes de entender la ciudad y sus arquitecturas, que se prestan al análisis de distintos momentos de la ciudad. Como escribe Scolari: “En Padua, la investigación parecería haber confirmado la mayor pertinencia de una clasificación según tipos funcionales, pero el mismo Aymonino debe admitir que la tipología

226 Aymonino, Brusatin, Fabbri, Lena, Lovero, Luccianetti, Rossi: *La città di Padova*, Officina, Roma, 1970.

227 Ver Massimo Scolari: “Un contributo per la fondazione di una scienza urbana” en *Controspazio*, jul/ag. 1971, pp. 40–47 (sobre todo pp. 42–43).

228 Los términos son de Carlo Aymonino. Para éste son posibles dos formas de clasificación: “por tipos formales –o tipología independiente– con propósito clasificatorio tendente a definir un método crítico para el análisis y comparación de fenómenos de arte; o por tipos funcionales –o tipología aplicada– con propósito cognoscitivo tendente al análisis de los fenómenos constitutivos de un conjunto, independiente de cualquier juicio de valor estético”. En *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina, Roma, 1977, p. 20.

formal había tenido un papel fundamental en los periodos renacentista y manierista, cuando los productos arquitectónicos se constituían como *ocasiones* más que como *soluciones*²²⁹. En otro orden de cosas, el propio Scolari señala una de las críticas esenciales al trabajo sobre Padua que es “la relativa poca importancia dada al estudio de la propiedad del suelo en su relación con la morfología urbana y la tipología edificatoria”²³⁰; esto es un tema clave para la tipología en la medida que un tipo se constituye como tal cuando es asumido por una sociedad particular y los caracteres de la propiedad influyen notablemente en esa asunción. De todas formas, es significativo el inicio de la que se llamará “ciencia urbana” y, lo que es más importante, su salida de los reducidos círculos académicos italianos para ser ampliamente difundida.

Me interesa analizar dos de las aportaciones al libro comentado, las de Aymonino y Rossi, en la medida que me permiten hilar el desarrollo científico de la tipología en ambos autores. La aportación de Aymonino constituye un momento clave en la definición teórica de la tipología en la medida que, una vez establecida ésta, tomará partido por aquella versión particular que le permita estudiar “la formación de la ciudad moderna y contemporánea”, objeto de sus estudios más notables. El centro de su tesis es la siguiente: “El análisis (...) de los tipos edificatorios y de algunas fases de la forma urbana de la ciudad de Padua ha permitido individualizar una *relación* (dialéctica y no casual) entre la tipología edificatoria y la morfología urbana. Esto ha convalidado la tesis de que sobre dicha *relación* (entendida no como constante sino como variable permanente) *se fundamenta la existencia de la ciudad como conjunto*”²³¹. El texto es claro: si la ciudad existe

229 M. Scolari: *Op. Cit.*, p. 43.

230 *Ibidem*, p. 45.

231 C. Aymonino: *Lo studio ... cit.*, p.16.

gracias a las relaciones de mutua interferencia entre edificios y ciudades, estos hechos objetivos permitirán la deducción de determinadas leyes de formación: legalizar la disciplina sería el segundo momento de su construcción como tal.

Después de definir *Elemento* (como perteneciente a un sistema, en el análisis estructuralista clásico), sus modos (“estilístico–formal” y “organizativo–estructural”²³²) y *Clasificación* (como momento “científico” primario), aquella definición primera que veíamos en el capítulo anterior será transformada de ésta manera: “La tipología edificatoria es el estudio de los elementos organizativo–estructurales artificiales (... lo construido de la ciudad) que tiene por finalidad su clasificación respecto a la forma urbana de un determinado periodo histórico”²³³. En tanto a Aymonino le interesa la arquitectura como fenómeno urbano, para desarrollar su tesis, los elementos de la tipología serán los organizativo–estructurales; en tanto que la clasificación lo será de elementos arquitectónicos “en un periodo histórico” (única forma de establecer tipos, lo otro serían “temas” arquitectónicos), a él harán referencia en su relación con la ciudad. Una idea importante (que aparece también en Manfredo Tafuri) es la de que la tipología es definida cada vez en relación con los problemas a resolver en la investigación concreta, de ahí que, para Aymonino, la tipología sea “un instrumento y no una categoría”²³⁴ en la construcción de una cierta ciencia urbana (en el lenguaje de “tendencia”).

232 “El primero (estilístico–formal) es válido en la investigación sobre la arquitectura como fenómeno autónomo mientras el segundo (organizativo–estructural) (...) es pertinente en la investigación sobre la arquitectura como fenómeno urbano”, en *Ibidem*, p. 18.

233 *Ibidem*.

234 *Ibidem*, p. 19.

El texto de Rossi²³⁵ profundiza más en la construcción disciplinar de la arquitectura en la medida que el análisis (“la deducción de los caracteres de la ciudad y de los edificios”) es un aspecto de la proyectación, fundamental en tanto que se constituye como “educación” arquitectónica. La “idea” será la de la “ciudad análoga” con aspiraciones de modelo científico. El estudio de las “características urbanas de las ciudades venecianas” permite *construir* (gracias a la tipología) una interpretación modélica de esas ciudades; su aplicación al proyecto no será más que una consecuencia metódica del conocimiento de los procesos urbanos. Esto estará presente tanto en el paisaje palladiano como en el espacio analógico del *Prato della Valle*. La poética rossiana llevará esta teoría hasta el final, tal como explica en un artículo publicado en *Lotus* en 1970 (“Due progetti”²³⁶). Los dos proyectos que expone (*San Rocco* y el bloque de *Galaratesse*) son una demostración del proceso disciplinar de la tipología que permite formalizar “directamente” dos esquemas tradicionales pertenecientes al tema habitacional: “estas arquitecturas más muestran de manera inmediata su reducción formal al tipo; dicho de otra manera, a la idea que está en su base”²³⁷. Parecería que el proceso proyectual ha acabado en cuanto se fija el tipo y éste haya sido construido. El que éste sea el camino científico, viene reconocido por Rossi en el mismo artículo: “Creo que hasta que no se ponga en marcha un sistema lógico formal de la composición arquitectónica (...) será muy difícil ilustrar la génesis de un proyecto con precisión mayor de lo que he intentado aquí, sin simplificar excesivamente el problema”²³⁸. Aun difícil de

235 A. Rossi: “Las características urbanas de las ciudades venecianas”, recogido en *Para una arquitectura de tendencia*, G. Gili, Barcelona, 1977, pp. 237–269.

236 Trad. como “Dos proyectos” en *Para una arquitectura ... cit.*, pp. 270–274.

237 *Ibidem*, p. 272.

238 *Ibidem*, p. 274.

seguir si no se mira desde la poética rossiana, el texto resulta, y de eso se trata, tremendamente didáctico ya que centra el problema de una arquitectura resuelta desde la más austera disciplina.

El gran momento de difusión de la llamada arquitectura de *Tendenza* lo constituirá la XV Trienal de Milán de 1973. El objetivo técnico está en la introducción de Aldo Rossi al volumen *La arquitectura racional*²³⁹: “Investigación y proyecto deben estar estrechamente unidos en una única formulación arquitectónica”. El libro publicado es una constatación global de la tendencia: la historización de Scolari (“Vanguardia y nueva Arquitectura”) y el establecimiento objetivo de la ciencia de la arquitectura por Daniele Vitale (“Las escuelas de arquitectura”) así lo demuestran. Para Vitale, la solución de los problemas arquitectónicos debía pasar por la propia disciplina, esto es, por la “investigación científica conducida directamente sobre la realidad”²⁴⁰. Una primera fase empírica (o analítica), a la que pertenece la tipología como instrumento, se continuaría con el desarrollo de una teoría (“una orientación cultural precisa”, precisamente la de la *Tendenza*). Pero no queda claro el “cómo proyectar”. Tras analizar diversos modos de enfrentarse al proyecto, Vitale plantea tres cuestiones de fondo comunes a las “escuelas” reseñadas: “la relación instituida con la ciudad, la referencia al *tipo* asumido como principio constitutivo del proyecto, la definición en la historia de un conjunto de referencias”²⁴¹; en suma, realidad, generalidades objetivas y cultura.

En el texto de Vitale, el tipo viene reconocido como fundamento de la proyectación y lo más interesante es su defensa de la regla (que es el tipo) frente a quienes rechazan toda norma: “En realidad, incluso

239 AA.VV.: *La arquitectura racional*, Alianza, Madrid, 1979 (1975), p. 19.

240 D. Vitale: “La escuelas de arquitectura” en *Idem*, p. 285.

241 *Ibidem*, p. 290.

la ausencia de una regla –visto que nada nace de la nada– lleva fácilmente a la imitación, es decir, a la búsqueda de *modelos* a los que referirse”²⁴²; ante esto será mejor racionalizar las referencias, buscar una “base racional del proyecto” precisamente en el tipo. Así estando presente la tipología en el análisis y en el proyecto se llega a la conclusión lógica de una dualidad que señala el éxito del tipo en la construcción disciplinar de la arquitectura.

La exposición de Milán es también una ocasión inmejorable, quizá la primera, para que las arquitecturas europeas y americanas se encuentren. Hasta ese momento, el neo–racionalismo americano (representados por *Five Architects*) eran sólo la referencia a una exposición del *MOMA* neoyorkino. Ahora, las casas de Peter Eisenman o John Hejduk son expuestas junto con las de O. M. Ungers, los hermanos Krier o Rossi, pero las diferencias son patentes: para los americanos, las referencias a las vanguardias racionalistas europeas (Le Corbusier o Terragni) o a la geometría de Louis Kahn son puramente formales; la tradición iniciada por este último y continuada por Robert Venturi se plantea como una recuperación disciplinar que atiende casi exclusivamente a los problemas de forma. En cambio, las referencias europeas están en la historia de sus ciudades y en la sistemática racionalista a que se vienen refiriendo como en “continuidad” (Schmidt, Hilberseimer o Meyer). Esta diferencia radical irá reduciéndose paulatinamente en encuentros sucesivos (“*Europa–América*”, “*Città Interrotta*”) hasta la Bienal veneciana de 1980 (*La Strada Nuova*) en que ambas corrientes se muestran cada vez más coincidentes a la vez que se destaca el triunfo inapelable del formalismo.

En la cultura arquitectónica estadounidense, el tipo se presenta caracterizado por dos formas de entender su operatividad. R. Venturi,

242 *Ibidem*, p. 298.

al buscar una cierta “resemantización” de la arquitectura²⁴³, está reclamado el uso significativo de “citas” del pasado a través de las cuales la historia de la arquitectura pasará a estar “disponible” permitiéndose su uso desprejuiciado. En palabras de Moneo, “para Venturi, el tipo se ha reducido a imagen, o mejor, la imagen es el tipo”²⁴⁴. La historia de la arquitectura es una historia de fragmentos y como tales, en una operación estrictamente ecléctica, se ofrecen a la comprensión interesada y, sobre todo, como vehículos para la comunicación arquitectónica. Es lo que Moneo llama “imagen–tipo” muy lejos del concepto racional que aquí estamos manejando y, por ello, carente de interés para la construcción disciplinar de una tipología.

Christopher Alexander, en cambio, superada la fase metodológica que constituyó su *Notes on the synthesis of form*, inmersa en las propuestas funcionalistas de los sesenta que pretendía una salida a la crisis en que la disciplina estaba hundida, intenta un salto adelante tras la propia crítica al abuso de su propuesta²⁴⁵, a través de lo que llamará “teoría de *patterns*”. Realmente, esta teoría delinea una salida brillante al método que, propuesto en *Notas ...*, va a ser tan discutido en los sesenta. En efecto, el proceso de diseño al que se refería Alexander intentaba facilitar la solución de problemas arquitectónicos de gran conflictividad mediante su reducción estructural en partes más cómodamente abarcables; los “diagramas” que resolvían esas partes se integrarían siguiendo la misma ley de descomposición por la que el problema había sido analizado. El ordenador sería utilizado como ayuda instrumental en ese proceso de “descomposición

243 Ver R. Venturi, S. Izenour y D. Scott Brown: *Aprendiendo de Las Vegas*, G. Gili, Barcelona, 1978 (que significativamente subtitulan: *El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*).

244 R. Moneo: “On typology” cit., p. 207.

jerárquica”²⁴⁶. El problema de ese proceso pretendidamente científico residía en el salto de las partes descompuestas del problema (el programa) a los diagramas que los resolvían. Es aquí donde surgía la teoría de “patterns”: “la característica esencial de un *pattern* es la de ser compartido por toda una comunidad”²⁴⁷; Alexander propondrá a los usuarios que aquél problema arquitectónico resuelto su participación en la búsqueda de una solución, para ello ofrecerá un catálogo de soluciones (éstos son los *patterns*) de entre los que se elegirán aquellos que satisfagan el problema. En esa apropiación de la comunidad lo que emparenta el *pattern* con el tipo, por otra parte, el *pattern* es obtenido empíricamente y permanece en continua discusión: esta “capacidad de transformación” es precisamente otra de las características del tipo. Por último, la propia estructura explicativa del *pattern*, que consta de: a) un breve resumen del *pattern*; b) un breve resumen del problema que resuelve dicho *pattern*; c) una serie de breves hipótesis refutables, que cuando sean precisas podrán servir para verificar la validez de ese *pattern*²⁴⁸, muestra su capacidad para componer una disciplina, en la medida que contiene características de racionalidad, sistematicidad y verificabilidad. Aquella “descomposición jerárquica” que Alexander explicaba en su *Notas...* será transformada en un “lenguaje de *patterns*”²⁴⁹. Dicho lenguaje contiene 250 *patterns* que resuelven problemas arquitectónicos a cualquier escala, tal como

245 El texto clave de Alexander se traduce como *Notas sobre la síntesis de la forma*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970. La crítica a que me refiero aparece en Ch. Alexander: *La estructura del medio ambiente*, Tusquets, Barcelona, 1971.

246 Ver Ch. Alexander: *Notas ... cit.*

247 Ch. Alexander: *Urbanismo y participación*, G. Gili, Barcelona, 1976, pp. 66. Prefiero no traducir *pattern* por *patrón*, aunque así aparezca en las ediciones castellanas, al tener este término un significado concreto y no abstracto (Ver la introducción de J. Muntañola a este texto).

248 Ch. Alexander: *La estructura ... cit.*, p. 117.

249 Ver Ch. Alexander y otros: *El lenguaje de patrones*, G. Gili, Barcelona, 1980.

fueron desarrollados en el seno del *Environmental Center* de Berkeley y que, como hemos visto, son en cualquier caso falibles. La finalidad de esta operación es capacitar “a la comunidad a elegir su propio orden, no a partir de un lenguaje común”²⁵⁰. El deseo íntimo del proceso explicado es el de construir una arquitectura “intemporal”, algo que tampoco está lejos de la teoría tipológica al menos en los momentos iniciales de su recuperación durante los años sesenta y setenta²⁵¹.

A partir de ese momento, las palabras *tipo* y *tipología* pasan al lenguaje disciplinar corriente: situaremos en la exposición milanese de 1973 la difusión de esos términos que a lo largo de la historia reciente han ido perdiendo sentido, por una parte, y, por otra, han justificado malas arquitecturas.

Lo que para muchos es una “reconstrucción tipológica” de la ciudad, en los hermanos Krier no será más que una “arqueología” que destruye en gran parte la razón de ser de la tipología, a saber, su relación dialéctica con la morfología y su capacidad transformativa. “No construyen la ciudad utilizando el concepto de tipo”, dice Moneo²⁵², la entienden como “tipo” anclado en el pasado nostálgico. Así y todo, Rob Krier ofrecerá un catálogo de invenciones y deducciones a la manera de los viejos manuales decimonónicos²⁵³ y Leon Krier, que influirá decididamente en la pos-modernidad de James Stirling, propondrá una historia nueva de la arquitectura entendida como “historia de los tipos”, que incluya todo lo construido en la ciudad, definiendo ésta como

250 Ch. Alexander: *Urbanismo ... cit.*, p.25.

251 Ver Ch. Alexander: *El modo intemporal del construir*, G. Gili, Barcelona, 1981.

252 R. Moneo: *Op. Cit.*, p. 206.

253 Ver R. Krier: *Stuttgart*, G. Gili, Barcelona, 1977, donde ofrece un catálogo de soluciones urbanas y “Elements of Architecture”, monográfico de *Architectural Design* 53, 9-10, 1983, donde se refiere a “partes de la arquitectura” y que se complementa en su *Architectural Composition*, Academy, Londres, 1983.

“resultado de la interacción máxima de esos tipos”²⁵⁴. Al final, parecería que, por dos caminos distintos pero coincidentes en la significabilidad de la forma arquitectónica (y en lo formal como “el” problema de la arquitectura), Venturi y los Krier estén proponiendo las mismas cosas.

En la teoría italiana, me interesa destacar una serie de textos que de alguna manera tienen la tipología como indispensable para su desarrollo de una teoría de la arquitectura. Antes, citaré la idea de “modelo tipológico” de Emilio Garroni, tan cara para Tafuri, en la medida que va a solucionar unos de los problemas esenciales del análisis semiótico, el de la discreción. Por una parte, como vemos en *Proyecto de semiótica*²⁵⁵, la comparación de objetos arquitectónicos (su reconocimiento disciplinar, diríamos) debe remontarse a la “noción formal de invariante”. El modelo tipológico posibilitará resolver “adecuadamente el malentendido teórico de la continuidad, con la condición de que las unidades determinadas de esta manera sean precisamente unidades formales y no materiales”²⁵⁶; el modelo así definido, en esencia teórico, lo será entonces de referencia para el momento cognoscitivo.

Al año siguiente de la trienal milanesa, se publica un libro muy poco citado, por cierto, que intentaba establecer el panorama contemporáneo de la arquitectura. En él²⁵⁷ Giuseppe Samoná cree ver en la tipología el medio de conseguir la unificación teórica de la arquitectura y la urbanística: “La tipología puede ser definida como una dimensión cultural de las ideas operativas sobre la urbanística y la

254 Ver L. Krier: “La reconstruction de la ville” en AA.VV.: *Architecture Rationnelle*, AAM, Bruselas, 1978, pp. 33–37.

255 E. Garroni: *Proyecto de semiótica*, G. Gili, Barcelona, 1975, ver el capítulo “El lenguaje de la arquitectura”, pp. 84–132.

256 *Ibidem*, p. 93.

arquitectura que se generaliza en el interés público con elementos de carácter técnico y científico terminando en normas, reglas, líneas de conducta presentadas como esquemas indicativos tanto del modo de organizar el espacio físico como el desenvolvimiento del ejercicio de las actividades inherentes a la vida del asentamiento en las diversas formas de su ordenamiento en las áreas de asentamiento”²⁵⁸. Para G. Samoná, la cultura no entiende de escalas sino de ciencia del asentamiento, única y teorizable. En el mismo libro y con ocasión de la valoración que Alberto Samoná hace de la arquitectura italiana del momento²⁵⁹, éste sitúa a la tipología en el encuentro de dos caminos esenciales para la definición de una autonomía disciplinar: por un lado, dicha autonomía se lee en la relación tipología–morfología que, en este caso, no se refiere a aquella edificatoria–urbana de Aymonino, sino que se centra en la categorización de la propia disciplina (tipo y forma de la arquitectura misma); por otro lado, la tipología resuelve, en el proceso proyectual, el deseable encuentro entre la comunidad cultural y social que demanda arquitectura y el propio arquitecto²⁶⁰.

Numerosos han sido, por otra parte, los cursos y publicaciones que ven a la tipología como “metaproyecto”, esto es, como “estructuras reproductoras” que se aplican a la prefabricación edificatoria. Por ese camino ha ido el *Instituto de Metodología Arquitectónica* de Roma, con su teoría de la *componibilità*, y el grupo milanés de Alessandro Mendini y M. Oliveri²⁶¹. Para éste último, tres son los instrumentos del

257 El libro es: A. Samoná y C. Doglio: *L'Architettura Oggi*, Feltrinelli, Milán, 1974.

258 G. Samoná: “Disegno per una teoria dell'unità disciplinare dell'urbanistica e dell'architettura” en *Op. Cit.*, p. 34.

259 A. Samoná: “L'Architettura Oggi in Italia: prospettive e valutazioni” en *Idem.*, pp. 170–231.

260 Ver *Ibidem*, pp. 180–183.

261 Véase A. Magnaghi: *L'organizzazione del metaprogetto*, Angeli, Milán, 1973. También M. Oliveri: *Prefabricación o metaproyecto constructivo*, G. Gili, Barcelona,

metaproyecto: el módulo, la retícula de apoyo y la definición de espacios categoriales (esto es, unidades mínimas del mercado de la construcción). La teoría metaproyectual ha permitido sustituir la prefabricación con grandes elementos propia de la industria pesada y la construcción masiva de los años sesenta, y que restaba en gran medida las posibilidades proyectuales del arquitecto, por lo que Oliveri llama “sistema abierto” de prefabricación, en el que un manejable catálogo de elementos posibilita “infinitos proyectos”. Mendini verá en el metaproyecto una evolución frente a los problemas de estilo, en el sentido que ambos son planteamientos de orden pero éste último tiene una vida temporal mientras aquél otro disfruta de la atemporalidad²⁶². Aun lejos de mi interés teórico, en tanto que parcial por atender solo un aspecto de la arquitectura como el constructivo, ésta investigación delinea una continuación de los viejos planteamientos tipológicos de las vanguardias del movimiento moderno, que, como vimos, se inicia en el congreso del *Werkbund* alemán de 1914, y marca una vía disciplinar para el desarrollo empírico de la tipología.

De todos modos, más interesante me parece la tipología en la construcción teórica de la arquitectura de Emilio Battisti²⁶³, aunque su versión sea muy reductiva y, hasta cierto punto, pesimista. En una línea althusseriana, a los tres modos de práctica posibles (empírica o técnica, científica y teórica), solo la empírica, en tanto que el conocimiento que procura es ideológico (o alineado), se corresponde

1972 (1968) y A. Mendini: “Del estilo al metaproyecto” en Oliveri: *Op. Cit.* pp. 173–175.

Del grupo romano destaco la teoría de la *componibilità* que aparece en M. Filippis: *La componibilità in architettura*, Bulzoni, Roma, 1974 (una versión tecnológica de la vieja teoría de Durand) o M. de Filippis: *La progettazione del complesso architettonico*, Bulzoni, Roma, 1978.

Ver también para este tema Boaga y Giuffré: *Metodo e progetto*, Officina, Roma, 1975.

262 A. Mendini: *Op. Cit.*, p. 173.

con la disciplina arquitectónica. La tipología vendrá así entendida como el momento específico en que “el estudio de las *funciones* tiende a construir un complejo de conocimientos dirigidos a la transformación de la realidad material, según determinados procedimientos de intervención proyectual que se basan en datos esenciales empíricos”²⁶⁴. La tipología hará corresponder “un conjunto relacionado de necesidades (función) con un sistema coordinado de porciones físicas de espacio (tipo)”. Evidentemente esto ha sido así desde el momento en que Quatremère define el tipo y se estaba haciendo una arquitectura ecléctica que, durante el siglo XIX, pretendía adaptarse a las leyes del *carácter*; pero, como Battisti bien dice, la noción ha cambiado: estaríamos ante lo que llama “dualismo tipológico”, de tal modo que la tipología puede ser entendida tanto desde el idealismo ecléctico como desde el intento científico del funcionalismo, pero en un caso como en otro la “ideología capitalista” gravita en su definición. Ahí creo que existe cierto error en la versión del tipo de Battisti; si algo caracteriza al tipo es su esencia abstracta y, sobre todo como característica de la ciencia teórica, su capacidad para trasladarse de una realidad a otra. Es posible que la morfología y la tecnología pertenezcan a la práctica empírica de la arquitectura en la medida que ambas, en efecto, aparecen ideologizadas, pero la tipología, por su carácter que trasciende la realidad, prescinde de esa traba epistemológica.

La vía analítica de la tipología viene desarrollada, entre otros, con gran profusión de publicaciones por el grupo en torno a Gianfranco Caniggia²⁶⁵. En esta línea, la tipología es entendida como “las

263 E. Battisti: *Arquitectura, ideología y ciencia*, Blume, Madrid, 1980 (1975).

264 *Ibidem*, p. 46.

265 Como vimos, Caniggia, discípulo de Muratori, es el redactor de la voz “Tipo” en el *DAU*. La escuela de Florencia producirá una serie de textos sobre tipología, que

relaciones espontáneamente codificadas entre ambiente y obra singular, con la mediación de la colectividad”²⁶⁶. En estos textos el tipo es visto, a la manera de Muratori, como “síntesis *a priori*” indispensable para la composición. Intensamente resulta también el libro de Loris Macci y Valeria Orgera: *Contributi di metodo per una conoscenza della città*²⁶⁷. La premisa fundamental de estos autores, y que ya vimos en Grassi y Rossi, es la “relación ineludible entre análisis y proyecto”: “El análisis que se puede conducir sobre los componentes físicos del ambiente (historia y análisis entendido como comprensión de la realidad a través de comprensión de sus estructuras parciales) junto al uso específico del instrumento de la clasificación (extracción de parámetros de valoración para la cientificidad del proceso analítico) definen los elementos básicos de conocimiento: dichos elementos, en la verificación de la continuidad o discontinuidad de un proceso, pueden ser asumidos, disciplinaria y específicamente, como elementos de la proyectación”²⁶⁸. Para nuestros autores, la noción de tipo es la de Canella (y la escuela milanesa, que ya vimos), valorando también la de Aymonino, más evolucionada; pero lo que nos interesa es la diferencia de uso que el tipo, como instrumento, tiene en el análisis y en la proyectación (en el conocimiento y en la aplicación de ese conocimiento) y, sobre todo, en su capacidad para elaborar esa teoría del “análisis urbano” desde unos “principios de proyectación”. Estos principios encuentran su contestación, precisamente disciplinar, en la relación, ya establecida por Aymonino, entre morfología urbana y tipo edificatorio. El sentido científico del proceso viene explicado de la

merecerá un apartado especial en la colección de arquitectura de la editora UNIEDIT: G. Caniggia: *Strutture dello spazio antropico*, 1976, G. Cataldi: *Per una scienza del territorio*, 1977, Chiappi y Villa: *Tipo/progetto e composizione architettonica*, 1979.

266 G. Caniggia: *Strutture ... cit.*, p. 8.

267 L. Macci y V. Orgera: *Contributi di metodo per una conoscenza de la città*, Fiorentina, Florencia, 1976.

siguiente forma: “Trasponer, *tout-court*, las leyes de formación de la ciudad en reglas de proyectación sin redefinir los parámetros estructurales actuales es, claramente, una operación metahistórica”²⁶⁹, y en cuanto tal, diríamos, trasladable a otra realidad distinta de aquella que produjo esas reglas.

Un caso práctico en que la tipología cierra el ciclo disciplinar completo y se constituye como la opción más clara para la reconstrucción de la ciudad histórica, aunque hoy aquella tenga un sentido más general que éste reductivo, lo constituye el caso de la ciudad de Bolonia en los años setenta. Una serie de condiciones (ideología gobernante, estado avanzado de los estudios sobre tipología, ideas sobre restauración o vida en un entorno restaurado, entre otras) provocan el que esa ciudad vea una propuesta de reestructuración de su centro histórico, de modo tal que una vez realizada siga respondiendo a un estado vital original. En lo que nos interesa (la tipología), P. Luigi Cervellati y Roberto Scannavini, autores materiales del proyecto, rodeados de un gran equipo de técnicos, afirman: “Un proyecto de conservación *activa* debe prescindir entonces de cualquier operación de supresión (a no ser en el caso de eliminación de las incorporaciones más evidentes) y de alteración de las tipologías y estructuras, tanto a escala urbanística como arquitectónica”²⁷⁰. No entramos a la crítica del concepto de tipología tal como es definido aquí (a la manera de Gregotti) o de la contradicción conceptual que significa hablar de tipologías y de estructuras como cosas distintas. Me interesa, sobre todo, el hecho de ver a la tipología “actuando” para resolver desde la disciplina casos concretos.

268 *Ibidem*, p. 9.

269 *Ibidem*, p. 60.

270 P. L. Cervellati y R. Scannavini: *Bolonia, Política y metodología de la restauración de centros históricos*, G. Gili, Barcelona, 1976 (1973), p. 34.

El único libro más reciente que conozco con el que se pretende construir una teoría del tipo es *Il fondamento tipologico dell'architettura* de Marcello Rebecchini (46), al que ya hemos encontrado páginas atrás inmerso en la definición teórica de tipo. Aún siendo parcial, la versión teórica del tipo en este texto plantea cierta novedad respecto de lo ya dicho: para Rebecchini el tipo se sitúa como instrumento conceptual de relación entre “significado” y “significante”, de modo tal que el tipo viene a ser “la estructura formal del significante arquitectónico” capaz de, insertado en una cultura, promover un significado determinado²⁷¹. Lo nuevo estaría en lo que llama “la dimensión semántica del tipo”, aquella que lo liga, una vez más, con la teoría del carácter. Ahí reside su limitación y la dificultad, en la versión de Rebecchini, de constituirse como disciplina; de ahí, también, la gran insistencia que hace en la importancia de la funcionalidad arquitectónica, en la medida que es a través de ésta como tendría sentido la arquitectura.

Veamos dos textos de teoría de la arquitectura editados en Italia a principios de los ochenta y que se refieren, de alguna manera, a la tipología. Luciano Semerani en *Progetti per una città*²⁷² verá siempre a los tipos en su relación con los lugares. La operación proyectual fundamental será mediar entre el objeto singular y la ciudad, y en esto no se separa demasiado de las versiones de Aymonino comentadas. El otro libro, una recopilación de artículos que deberían constituir un interesante marco teórico y del que se debía hablar más, es *La*

271 M. Rebecchini: *Il fondamento ... cit.*, pp. 47 y sig.

272 L. Semerani: *Progetti per una città*, Franco Angeli, Milán, 1980, sobre todo el capítulo 3: “La questione tipo-morfologica” pp. 134–174. Ver también de este autor *Gli elementi della città*, Dedalo, Bari, 1960, un excelente trabajo de análisis de la ciudad de Trieste.

architettura didattica de Franco Purini²⁷³. Su postura ante la tipología es bastante crítica en la medida que, al fin, desarrolla una teoría del proyecto, no de la arquitectura. La tipología es valorada en la medida que la arquitectura se considera “hecho social” pero a Purini le interesa la “unicidad e irrepetibilidad” del objeto arquitectónico y de ese modo, aún admitiendo la tipología como instrumento proyectual, desde que se constituye en norma, da más importancia al “lugar y técnicas de invención (...) que excluyen un lugar central para la tipología”²⁷⁴: activar la imaginación, en suma, frente a la inteligencia. Y aún señalará una contradicción que aparece en la operación tipológica: “la tipología representa un momento de consolidación de la arquitectura; pero esta misma consolidación se consigue a través de la eliminación de los caracteres de individualidad”. Es esto lo que hace que Purini proponga una serie de técnicas de invención o que a la postre proyecte una de las fachadas de la *Strada Nuova* de la bienal veneciana de 1980.

Fuera del panorama italiano me interesa destacar la obra del norteamericano Anthony Vidler que ha influido, en gran medida, en el replanteamiento actual de la tipología. La producción de este autor, fundamentalmente en la revista *Oppositions*, aparece muy citada, sobre todo “A third typology”²⁷⁵ de 1976 y que significa la constancia, precisamente a través de la tipología, del cambio general que constituía el “movimiento” llamado, ya en ese momento, *post-modern* en arquitectura. En ese artículo, frente a la teoría de Laugier que veía el

273 F. Purini: *L'architettura didattica*, Casa del libro ed., Reggio Calabria, 1980. Sobre todo los capítulos: “La composizione architettonica nel suo rapporto con alcune tecniche di invenzione” y el siguiente: “Alcune considerazioni relative alla nozione di tipologia edilizia”, pp. 49–58 y 59–71. Hay traducción como *La arquitectura didáctica*, Gal. Yerba y otros eds., Murcia, 1984.

274 *Ibidem*, p. 50.

275 A. Vidler: “A third typology” en *Oppositions* 7, 1976. También en AA.VV.: *Architecture Rationnelle* cit. 1978, pp. 23–28. Traducido como “Una tercera tipología” en *Arquitecturas Bis* 22, mayo 1978, pp. 12–15. También en la recopilación de *Composición II* cit., 1982.

origen (¿quizá el tipo?) de la arquitectura en la cabaña primitiva (lo que Vidler llama “primera tipología”) o la de Le Corbusier que encontraba en el proceso de producción una referencia epistemológica del propio proceso de diseño arquitectónico (la “segunda tipología”), Vidler sitúa, por ejemplo, la práctica de Rossi en esa “tercera tipología”: “podemos caracterizar el atributo de esta tercera tipología como una adhesión, no a una naturaleza abstracta, ni a una utopía tecnológica, sino más bien a la ciudad tradicional como el lugar del que se ocupa”²⁷⁶; los elementos de análisis y reprojectación de la ciudad, como ya hemos visto, están en la propia ciudad. Además, y ésta es la segunda característica de esta “tercera tipología”, la referencia de estos elementos están en la propia arquitectura: “la naturaleza a que hacen referencia estos diseños recientes no es ni más ni menos que la naturaleza de la propia ciudad”²⁷⁷ que Vidler ve en su condición formal únicamente. Lo importante de esta versión está en sacar al tipo del debate forma–uso (lo que otras veces hemos denominado *carácter*) para quedar dispuesto a su uso en el momento de la invención y, así, estar preparado para la transformación: “el método fundamental de composición sugerido por los Racionalistas, es la transformación de tipos escogidos –parciales o totales– en entidades completamente nuevas, que extraigan su poder comunicativo y su fuerza crítica potencial del entendimiento de ésta transformación”²⁷⁸;

276 *Idem*, ed. 1982, p. 215.

277 *Ibidem*, p. 216.

278 *Ibidem*, p. 218. Ésta es la visión de la “crítica tipológica” a que refería M. Tafuri en *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Laia, Barcelona, 1972. Para Tafuri la “crítica tipológica” será “Crítica, porque lleva a cabo sus indagaciones a partir de un amplio material existente (...) Tipológica, porque insiste en fenómenos de invariabilidad formal (...) El carácter operativo de esta crítica tipológica se debe al hecho de que al mismo tiempo reviste elecciones precisas de proyectación”, pp. 203–204.

Pero aún Vidler ha producido otro artículo más denso, modélico para determinados capítulos de ésta tesis, que titula “The idea of type”, publicado en 1977²⁷⁹ a la vez que la traducción inglesa de la voz “Tipe” redactada por Quatremère. En ese artículo el tipo no es definido más que en sus relaciones con determinadas categorías científicas del siglo XIX; así el tema de “los orígenes”, a través de Laugier o Ribart, es identificado, según Vidler, con una idea primaria de “tipo”; o el “carácter”, individualizante, frente al tipo, universalizante, en el debate de Blondel y sus alumnos; también estudia otro debate, en que toma parte decidida Quatremère, entre “tipo” y “modelo”; o en el modo en que la tipología aparece desde el momento en que, en el siglo XIX, se siente la necesidad de establecer la ciencia de la arquitectura, permitiendo, a un primer nivel, su “organización”; y, por último, el problema que surge paralelamente al estilo, en la medida que “las primeras discusiones sobre el tipo se habían desarrollado generalmente lejos de cualquier consideración sobre el estilo; ...el estilo dominante, era el clásico” ²⁸⁰(56). Veremos todos esos temas más adelante, destacando el valor epistemológico de estos y otros trabajos de Vidler en torno a la tipología y la conformación de las instituciones de la sociedad ilustrada durante los siglos XVIII y XIX ²⁸¹.

Las mismas categorías, aunque aplicadas a la arquitectura del Movimiento Moderno en su relación con el tipo, aparecen en “The idea

279 A. Vidler: “The idea of type” en *Oppositions* 8, 1977.

280 *Ibidem*, p. 108.

281 Ver por ejemplo: “A propos du type” en *AAM* 16, 1979, o “La capanna e il corpo” en *Lotus* 33, 1981, donde realiza un análisis comparado de las tres propuestas miméticas de la Ilustración: el cuerpo para Winckeman, la cabaña para Laugier y el tipo para Quatremère. También el capítulo “From the hut to the temple” en su libro *The writing of the walls*, Princeton Arch. Press, Nueva York, 1987, así como el resto de capítulos que tratan de la formación de una serie de tipologías–temáticas a través de las que se va reformando la sociedad durante los siglos XVIII y XIX.

of type” de Alan Colquhoun²⁸², artículo que parecería la continuación de aquél de Vidler con el mismo título. Así, “tipo y modelo”, “tipo y carácter” o “tipo y estilo” son vistos desde la contemporaneidad criticando la versión que de esas dialécticas se hacían desde el Movimiento Moderno. El error del Movimiento Moderno, dice Colquhoun, fue creer que el proceso industrial pudiera por sí mismo establecer tipos. El segundo error sería el no aceptar que luchando contra las ideas de “estilo” o de “carácter”, estaban creando un estilo y dando otro carácter a sus edificios. Lo importante de ambos textos es que la tipología merece ser estudiada desde la historia, es decir, que, como cualquier disciplina, su estudio genérico es posible, y esto refuerza su carácter científico.

Del panorama arquitectónico francés, destacaría un artículo publicado en 1974 en *Architecture d’Aujourd’hui* (en la época más brillante de esta revista bajo la dirección de Bernard Huet) por Christian Devillers llamado “Typologie de l’habitat & Morphologie urbaine”²⁸³. En él se traza una teoría ya conocida que aúna la italiana (fundamentalmente tras *La città di Padova*) y la propia tradición clásica francesa (que ya se había iniciado en el siglo XVII con Le Muet). Se afirma que el tipo tiene valor como instrumento de análisis y proyectual²⁸⁴, y, sobre todo, Devillers propone al tipo como “sistema de transformaciones” (de uso y, con el tiempo, estructurales). Citaré también el trabajo de Phillipe Panerai quién, junto con otros autores de la *Ecole de Versailles*, elabora un interesante “tratado” de análisis

282 A. Coquhoun: “L’idea di tipo” en *Casabella* 463/464, nov.–dic. 1980, pp. 16–19. Ver también: “Form and Figure” en *Oppositions* 12, 1978, pp. 29–37.

283 Ch. Devillers: “Typologie de l’habitat & Morphologie urbaine”, *AA* 174, jul.–ag. 1974, pp.18–22.

284 *Ibidem*, p. 18: “Para nosotros, el tipo no es solamente una categoría de análisis elaborada a posteriori por los historiadores sino, sobre todo, un elemento estructurante en la producción del espacio construido”.

urbano²⁸⁵. En el capítulo III (“Typologies”) se ofrece una idea importante, la de que el tipo se *construye* y, por otra parte, se ofrece un modelo de análisis tipológico, uno de los pocos que conozco debidamente sistematizado, que estudiaré en el capítulo correspondiente.

Por último, trataré el tema de la tipología tal y como ha sido estudiado en nuestro entorno. En su memoria “Proceso y erótica del diseño”²⁸⁶, Oriol Bohigas ha insistido en la teoría del tipo interviniendo en el debate *metodología/tipología*, y mediando entre ambas categorías. Para Bohigas está clara la crisis de los métodos deterministas en ese momento, pero, por otra parte, cree que los procesos inductivos se muestran muy inseguros: *el método deductivo de contrastar* que toma Karl Popper (de hecho el análisis tipológico lo entiende como método popperiano de conocimiento) le permitirá establecer una serie de hipótesis parciales (los tipos a diferentes escalas), demostrar su validez (la “falsación popperiana”), e integrarlas en un proceso deductivo.

Debo citar, por otra parte, la ponencia del portugués Nuno Portas en el Symposium de Castelldefels (sobre “Arquitectura, historia y teoría de los signos”, 1972) en la medida que allí desarrolla una teoría de los tipos aproximando, aunque no identificando, “estructuras del lenguaje y tipología arquitectónica”²⁸⁷. Después de su *A cidade como arquitectura* (19), donde, de alguna forma, había teorizado sobre las posibilidades de la tipología para el proyecto, pasa, en este nuevo texto, a situar la tipología como mediadora entre la arquitectura y la

285 Panerari, Depaule, Demorgon, Veyrenche: *Elements d`analyse urbaine*, AAM, Bruselas, 1980.

286 O. Bohigas: *Proceso y erótica del diseño*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1972.

287 N. Portas: “Teoría de las tipologías como estructuras generativas en el marco de la producción urbana” en T. Llorens (ed.): *Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos*, COABYB, Barcelona 1974, pp. 185–201.

sociedad, cuyas relaciones le corresponde desvelar: debe ser “posible –dice– identificar un léxico de tipos antropológicamente fundamentales y por lo tanto, no arbitrarios”²⁸⁸; va a ser definida tal y como lo hará P. Lazarsfeld para la ciencia social. La tipología permite una abstracción y una formalización (teórica) de la arquitectura; explica cómo “en una situación dada, la altura, el espesor y la organización interna de una clase de organismos se relacionan de modo no arbitrario”, esto es, que existe una lógica arquitectónica.

Todo ello será retomado en los cursos impartidos sobre “Tipología” por Jaime López de Asiaín (apoyándose en un texto inédito de J. L. López Mancha) en los años 1975–1976²⁸⁹. Aquí, sobre todo, se destaca la doble capacidad analítico–proyectual de tipo, cubriendo toda la esfera de la composición arquitectónica y, sobre todo, se ofrece, en su teoría de los “niveles tipológicos”, un mecanismo que permita resolver el problema de las diferentes escalas tipológicas.

La figura de Jose I. Linazasoro me parece importante por ser de los pocos que, en el panorama español, han mostrado una coherencia absoluta entre su teoría y su práctica arquitectónica. En una línea de “tendencia”, será capaz de analizar (comprender) la arquitectura de un lugar, producir una teoría, y construir una práctica afín a sus planteamientos²⁹⁰. Por entrar en un debate aún no olvidado, diría que Linazasoro es más rossiano, e incluso grassiano, (en la medida que su práctica se construye con “materiales” de su entorno) que ciertos

288 *Ibidem*, p. 186.

289 El curso fue dado a partir de un texto redactado junto con José L. López Mancha: *Las tipologías en el proceso proyectual*, ETSALP, Las Palmas de G. C., 1975.

290 Me refiero a su obra *Permanencias y arquitectura urbana*, G. Gili, Barcelona 1978. Ver, sobre todo, en tanto que es donde muestra la relación teoría/práctica en su obra, *El proyecto clásico en arquitectura*, G. Gili, Barcelona 1981, así como la memoria de cátedra *Apuntes para una teoría del proyecto*, Univ. de Valladolid, Valladolid, 1984.

arquitectos que imitan las poéticas de Rossi o Grassi (estos que no saben que sus elementos arquitectónicos obedecen a una reflexión profunda sobre “sus” propias arquitecturas, reales o soñadas, permaneciendo por tanto sus propuestas copiadas en un simple formalismo).

Es interesante la labor de Josep Muntañola, profesor de proyectos empeñado en teorizar sobre el propio proyecto y, desde ahí, en la Arquitectura en toda su extensión²⁹¹. Al estudiar al tipo lo sitúa en un difícil equilibrio entre *idea* y *realidad*, por un lado, y entre *rito* y *mito* por otro (en otras palabras *utopía* y *ciudad*; *reproducción* y *representación*)²⁹²; ambas líneas ofrecen a lo largo de la historia continuas rupturas que se corresponden con transformaciones de *significado* de una ciudad. El tipo, y esto es el centro del debate que abre Muntañola, debe adaptarse a esas transformaciones para no convertirse en datos arqueológicos. En una obra posterior²⁹³ las categorías de *poética*, *retórica* y *semiótica* (o también producción, persuasión y significación) se constituyen en la base de su teoría del diseño, donde la tipología cumple su papel como instrumento analógico de la poética o productor de significaciones en la semiótica e incluso, en el extremo, como una de las estrategias retóricas aunque, por encima de todo ello, se muestre como la razón lógica de la arquitectura.

Por último, en la importante labor docente de Rafael Moneo hay que citar el curso impartido en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1982 sobre tipología, para el que recopila una serie de textos entre los

291 En este sentido, aparte de los tres volúmenes de *Topogénesis* (1. “Cuerpo y Arquitectura”. 2. “Naturaleza social del lugar”. 3. “Significación en Arquitectura”), Oikostau, Barcelona 1979–1980.

292 El esquema a que me refiero aparecen en J. Muntañola: “Transformación y significado de las ciudades” en Bonet Correa (ed.): *Urbanismo e historia urbana en España*, U. Complutense, Madrid 1979, p.18.

que está su artículo “On Typology” ya citado. El artículo de Moneo es importante por varias razones: en primer lugar ofrece la génesis completa del concepto de tipo hasta finales de los años setenta; en segundo lugar, desarrolla una teoría que contempla la ya clásica dualidad tipológica pero que también define al tipo en su transformabilidad, como “marco en el que la transformación y el cambio se llevan a cabo”²⁹⁴; por último, da una visión optimista del futuro de la tipología en cuanto afirma que “entender la cuestión del tipo es entender la naturaleza de la obra de la arquitectura hoy”²⁹⁵. Si la singularidad del objeto arquitectónico permite entenderlo como “obra de arte”, la tipología se referirá a la propia naturaleza de la obra de arquitectura: a mi entender, y ese es el origen de esta tesis, ahí reside en parte la constitución disciplinar de la arquitectura desde su inteligencia.

293 J. Muntañola: *Poética y Arquitectura*, Anagrama, Barcelona, 1981.

294 R. Moneo: “On Typology” cit., p. 27. (p. 192 en castellano).

295 *Ibidem*, p. 44. (p. 209).

3. Aspectos teóricos del tipo

Los primeros capítulos de esta segunda parte los dedico a precisar una serie de aspectos teóricos que puedan llevar a un conocimiento sistemático del tipo en arquitectura. Desde la seguridad de la tipología como operación racional hasta una *diagnosis* de la evolución de los tipos se va configurando una sistemática que ayude a su mejor definición.

Otro segundo grupo de capítulos tiene que ver con la hipótesis de una tipología no alejada de la artisticidad. De esta forma, a partir de una reflexión sobre la relación fundamental entre *idea* y *tipo*, paso a estudiar conceptos tales como *estilo* o *carácter*, intentando referirlos a la propia tipología. El capítulo que dedico a las relaciones existentes entre *tipo* y *significado* vendrá completado con un “excursus” que, entre otras cosas, pretende rescatar valores de la semiología aún pertinentes para la teoría de la arquitectura.

3.1. Tipo y Racionalidad. Conocimiento y Transmisión del conocimiento.

La actitud que ordena la búsqueda cognoscitiva en la ciencia formal es la racionalista en la medida que si algo la caracteriza es el separarse de la experiencia, el intentar elaborar un abstracto de conocimiento. Entiendo, pues, por *racionalismo* en arquitectura una actitud que busca fundamentar en una serie de leyes lógicas esa disciplina concreta; en éste sentido, será el deseo de “ansia de certeza” a que se refiere Hans Reichenbach²⁹⁶ en el que animaría la búsqueda de esa teoría.

En su Introducción a la traducción italiana del tratado de Boullée, A. Rossi define al arquitecto racionalista como aquél que “construido un sentido lógico de la arquitectura, se propone verificar continuamente los principios sentados, con sus diferentes proyectos; y la racionalidad del proyecto consiste en adherirse a este sistema”²⁹⁷. En efecto, el arquitecto ilustrado construye una teoría (su *Architecture, Essay sur l'art*) que acompaña de proyectos–modelo. Pero en Boullée hay algo más: frente a la objetividad de la adecuación “principios de arquitectura/resultados proyectuales”, estará presente su “necesidad autobiográfica de expresión” que Rossi incorpora a lo que lúcidamente llama “racionalismo exaltado”: “Ciertamente –dirá en el mismo texto– el racionalismo *convencional* pretende hacer derivar todo el proceso de la arquitectura de los principios, en tanto que ese racionalismo *exaltado*, de Boullée y de otros (por ejemplo, Le Corbusier), presupone una

296 H. Reichenbach: *Origen de la filosofía científica* cit. en G. Grassi: *La construcción lógica ...* cit., p. 19.

La relación arquitectura/racionalidad debe verse en ese texto de Grassi, sobre todo el capítulo 1º, que fue clave, a mi entender, para el desarrollo de una teoría de la arquitectura.

confianza (o una fe) que ilumina el sistema pero que se sitúa fuera de él”²⁹⁸. Así pues, el racionalismo “convencional”, en el sentido a que se referirá G. Grassi, puede definirse como el establecimiento de principios lógicos, de las bases de un “oficio” del arquitecto; el racionalismo “exaltado”, en segundo lugar, será visto como el enriquecimiento de aquellos principios, en una relación muy compleja, a través de una experiencia personal muchas veces intransferible.

Diré entonces que el racionalismo convencional, por seguir utilizando la terminología rossiana, acude a la tipología, mientras que ésta, junto a la morfología y la autobiografía definen una racionalidad exaltada.

En este punto me interesa dejar bien sentado que *racionalismo* y *funcionalismo* no tienen, en principio, nada que ver. Hay un texto de Adolf Behne publicado en 1923 que, a mi entender, aclara estos dos conceptos. Además, podemos ver que acerca la racionalidad a nuestro concepto de tipo: “Si el funcionalista prefiere acentuar lo único y actual de la finalidad (...) el racionalista la considera en su sentido amplio y general, como disposición ante distintas situaciones, precisamente porque piensa en la duración del edificio, por donde pasarán diversas generaciones con exigencias tal vez cambiantes (...) Aquél quiere para cada situación concreta lo más absolutamente ajustado, lo único; éste quiere lo más ajustado a las necesidades generales, la norma”²⁹⁹. Parecería así que el racionalismo organiza un objeto vital más allá de lo contingente, y por tanto queda abierto a cualquier transformación futura. Querría también destacar, sobre todo, cómo entre un funcionalismo que desequilibra la arquitectura hacia un aspecto parcial

297 A. Rossi: “Introducción a Boullée” (1967) en *Para una arquitectura ...* cit. p. 215.

298 *Ibidem*, p. 216.

(la función) y el formalismo, que hace lo propio con lo formal de la arquitectura, el racionalismo busca un equilibrio “orgánico” muy próximo a una cierta idea de clasicidad que expondré en otro lugar.

Según Grassi: “Hablar de racionalismo en arquitectura (...) quiere decir referirse principalmente al problema del conocimiento; en el caso concreto de la arquitectura quiere decir referirse a sus mismos fundamentos científicos”³⁰⁰. Para este mismo autor, el proceso por el que ese conocimiento es posible sería el de una “construcción lógica de la arquitectura”; *construcción*, en tanto que atiende a aspectos sintácticos de la arquitectura, del oficio de arquitecto, *lógica*, en cuanto pretende definir constancias abstractas. De nuevo encontramos referencias a la operación tipológica: definiremos al tipo como “*lógica de la arquitectura*” (“la proyectación lógica total del edificio” dirá G. Caniggia³⁰¹). Como sabemos, la lógica y la tipología utilizan el pensamiento deductivo; a sus exigencias teóricas corresponden “conocimiento ordenado, clasificación, ordenación en manuales, tratadística”³⁰², operaciones todas que llevan al conocimiento racional de la arquitectura con un fin eminentemente teórico, y también didáctico.

Para Gastón Bechelard “el acto enseñar no se separa tan fácilmente de la conciencia de saber, y precisamente cuando debemos asegurar la objetividad del saber mediante un apoyo en la psicología de la intersubjetividad, veremos que el racionalismo enseñante reclama la aplicación de un espíritu sobre otro”³⁰³. En arquitectura, el tratado y el manual procurarán hacer llegar al interesado una propuesta teórica

299 A. Behne: *Der Moderne Zweckbau* (1923) trad. como *La construcción funcional moderna*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1994, p. 72.

300 G. Grassi: *Op. Cit.*, p. 24.

301 G. Caniggia: voz “Tipo” cit., p. 210.

302 G. Grassi: *Op. Cit.*, p. 21.

debidamente construida. La diferencia entre ambos textos estriba en que, si bien, el tratado explica aquella teoría y establece las bases de una práctica arquitectónica, el manual expone una serie de imágenes que resume las conclusiones del texto teórico, susceptibles, además de ser repetidos (al menos con esa finalidad se publican) por la generación cultural en que aparecen. El tipo tendría lugar en el *corpus* del tratado, mientras el modelo se formalizaría en esos gráficos del manual. La evidencia didáctica de estos textos es bien patente. Lo que nos interesa, sobre todo, es el modo cómo el *tipo* permite comunicar la esencia de la arquitectura, sus conceptos fundamentales. En ese orden de cosas, asignaremos al tipo una labor principal en la enseñanza y difusión de la arquitectura³⁰⁴.

303 G. Bachelard: *El racionalismo aplicado*, Paidós, Buenos Aires, 1978. p.19.

304 Franco Purini dirá: "En cuanto medio discursivo ideal, la tipología es el vehículo que ha permitido hacer circular, de forma generalizada (didáctica), temáticas difícilmente componibles" en "Alcune considerazioni relative alla nozione di tipologia edilizia" en *L'architettura didattica* cit. p. 62.

3.2. Tipo y Arquitectura

La Arquitectura, a lo largo de su historia, ha sido definida de muy diferentes maneras. En ningún caso³⁰⁵, el tipo aparece como tal, denominado en esas definiciones aunque, como hemos visto, “tipo” y disciplina han ido siempre relacionados. De aquellas definiciones, una serie de ellas (a las que Bruno Zevi se refiere como “definiciones culturales”) hacen mención a la operación tipológica en la medida que, como expresa una de esas definiciones, “en la arquitectura ha quedado registrada la historia de la humanidad”³⁰⁶. Esta idea, propia de las definiciones decimonónicas de arquitectura, implica a la sociedad en la definición cultural de la arquitectura, y esa sería, precisamente, la manera como el tipo se institucionaría.

Tampoco la división en partes de la arquitectura, para ayudar a su conocimiento (desde las *utilitas*, *firmitas* y *venustas* vitruvianas, que serán desarrolladas por las teorías renacentistas y que, aún hoy, permanecen en la estructura general docente, a las categorías de la *veritas* escolástica o, ya en el siglo XVIII, la *bienséance* de Cordemoy o la *convenance* de J. F. Blondel, que ligará con la teoría del *carácter*), hace referencia objetiva al tipo como presencia epistemológica en la conformación arquitectónica. Pero el mismo “equilibrio orgánico” que se establece entre las tres categorías iluministas (en la medida que proporcionan una ley “naturalista” que aproxima la arquitectura al organismo animal como referencia), presentan un “algo más”, una

305 Ver, por ejemplo, las definiciones que aparecen recogidas por Bruno Zevi en *Architettura in nuce*, Aguilar, Madrid, 1969 (1964), pp. 19–47. ver también Philippe Boudon: *Del espacio arquitectónico*, Victor Lerú, B. Aires 1980 (1971), pp. 18–25.

306 La cita es de H. Balzac en B. Zevi: *Op. Cit.*, p. 24.

especie de ley disciplinar que consigue estructurar, con ese objetivo, los elementos arquitectónicos³⁰⁷.

Curiosamente, la definición de tipo en el corpus enciclopédico de Panckouke por parte del académico Quatremère de Quincy, coincide con dos hechos trascendentales en la cultura arquitectónica y otro más referido al estado de las ciencias en el siglo XIX. Aquellos dos hechos a que me refiero serían, por una parte, la crisis definitiva del código clásico para formalizar cualquier propuesta arquitectónica y, por otra, el avance de la historiografía que permite conocer otras arquitecturas y, lo que es más notable, los límites del aquél código clásico pretendidamente universal. Por último, la situación cultural generada por los avances científicos del momento obligaba a que el traslado de esa inquietud científica a la arquitectura conllevara lo que era propio de sus inicios: el empirismo. Por tanto había una necesidad urgente de *conocer* la arquitectura (lo específico de la disciplina).

Será la crisis epistemológica de la segunda mitad del siglo XVIII la que origine una preocupación por refundamentar la disciplina: los tipos clásicos ya no sirven; la operación ecléctica deberá fundamentarse en un nuevo concepto de tipo ahora ya, por fin, definido: se tratará de un *a priori*, “como el principio sobre el que se modela, a lo largo del tiempo, un arte que se perfecciona en sus reglas y prácticas”, dirá Quatremère³⁰⁸, lejos, por consiguiente, de toda la problemática sobre los estilos o la famosa búsqueda de un *nuevo estilo* para la época.

Aun sin definir el *tipo*, como por otra parte vimos que haría Gottfried Semper, J. N. L. Durand estableció las bases de esa nueva arquitectura: “Se pueden ordenar las formas y las proporciones en tres

307 Ver E. R. De Zurko: *La teoría del funcionalismo en arquitectura*, Nueva Visión, B. Aires, 1970 (1957).

clases: aquellas que nacen de la naturaleza de los materiales y del uso de los objetos de la construcción de los cuales sin empleadas; aquellas que el hábito nos ha creado de algún modo una necesidad, como las formas y las proporciones que se ven en los edificios antiguos; por último aquellas que, más simples y mejor definidas que las demás, deben ser preferidas por nosotros debido a la facilidad que tenemos para captarlas”³⁰⁹. El equilibrio ha sido roto: el material, la historia y la percepción van a fundamentar determinadas opciones en el futuro, características de la modernidad. La historia y el material, por ejemplo, permanecerán como bases del eclecticismo y, sobre todo, de la llamada “arquitectura del hierro”. El material y la percepción (luego, la teoría de la *Gestalt*) imprimirán la enseñanza de la Escuela de la Bauhaus. El propio Durand preferiría material y percepción en sus propuestas, más que una investigación operativa sobre los estilos (de hecho, él seguirá “utilizando” elementos de un abstracto código clásico).

Los “ismos” propios de las vanguardias del siglo XX (del funcionalismo al formalismo) no serán más que una constatación de que el equilibrio no es posible; de que una sola de aquellas categorías vitruvianas podría alzarse como definidora de toda la arquitectura (como generadora de un resultado físico). Vemos cómo definiciones recientes de tipo y tipología aún siguen refiriéndose a la arquitectura haciendo hincapié sólo en la función (así, es ya clásico el error de etiquetar como tipo, lo que sólo es el uso de un edificio,

308 A. C. Quatremère de Quincy cit., p. 630. Ver R. Moneo cit., p. 28, donde apunta esta misma idea.

309 J. N. L. Durand: *Précis des leçons d'architecture* (1802–1805), trad. en *Compendio de lecciones de arquitectura*, Pronaos, Madrid, 1981, Vol. 1º, 1ª parte, 3ª sección., p. 28.

confundiéndose *tipo* con *tema* que, según lo precisa Aymonino³¹⁰, sí haría en la segunda acepción referencia a la utilidad principal de una serie de edificios a lo largo de la historia susceptibles de ser clasificados con ese criterio), como aparece en la definición de *tipo constructivo* de Vittorio Gregotti o de *género tipológico* de Klaus Koenig³¹¹; o con la forma: sería el concepto de *forma tipológica* que utiliza Massimo Scolari³¹²; e incluso con la técnica constructiva (hemos oído hablar de tipos de estructura o de soluciones constructivas; incluso esto aparece en determinados manuales) aunque en este último caso se trata de un error conceptual, siempre que se refiera a tipo arquitectónico.

310 En *Lo studio dei fenomeni urbani* cit., C. Aymonino al descifrar el significado de clasificación nos dice con “qué” objetos operar: “no interesa la evolución de un mismo tema en el tiempo (la casa, el templo, el teatro, etc. tal como se adoptaba en los manuales de Caracteres distributivos de los edificios) sino los ejemplos concretos de un mismo tema en un periodo delimitado en que permanecen características constantes (la casa gótica, la calle decimonónica, el jardín romántico, etc.)” p. 18.

311 V. Gregotti: *El territorio de la arquitectura* cit., p. 171: “Cuando para indicar un hecho arquitectónico específico, hablamos de hospitales, de escuelas, de iglesias, hacemos una generalización y una esquematización que corresponde precisamente a lo que se llama tipo constructivo. Es decir, una serie de funciones del hábitat humano, por referencia a su recíproca organización y a su significado, se han unido según una cierta agregación cuyo “habito” constructivo se denomina escuela, hospital, etc.”.

K. Koenig: *Análisis del lenguaje arquitectónico* cit., p. 86: “El género arquitectónico que se refleja en la clase de nombres comunes bajo los que connota una obra arquitectónica (casa, villa, iglesia, hospital, estadio, mercado, etc.) es un género tipológico; lo que quiere decir que el nombre con que se caracteriza un particular organismo denota su pertinencia a un género particular, llamado tipo arquitectónico.”

Esta es la versión que, en el lenguaje corriente, ha pasado a ser popular. De hecho, sólo un procedimiento empírico muy primario, casi el “nombrar las cosas” del Génesis, lo justifica, pero apenas dice nada del conocimiento arquitectónico profundo.

312 M. Scolari: “Vanguardia y nueva arquitectura” cit., p. 205: “De hecho, la forma como manifestación tangible del tipo, de la norma, o es funcional en sí misma (aún en sus variaciones) respecto a la norma recuperando en ella belleza su utilidad, o bien la forma tipológica acoge la dimensión utilitaria a través de su disponibilidad para las transformaciones de uso, es decir, funcionales”.

La idea de tipo que propongo se aproxima más a una renovada idea de clasicidad³¹³ según la cual, como afirma Ludovico Quaroni, “separar los caracteres constructivos y estilísticos de los distributivos y estos de los estéticos, no es cultura”³¹⁴, pretendiendo, en suma, un nuevo equilibrio que permita la construcción disciplinar de la arquitectura. Pero en este equilibrio, el tipo no va a ser entendido como una parte más de la arquitectura, al mismo nivel que aquellas secciones vitruvianas (función, forma, construcción) o con cualquiera de las categorías posteriores. Hay un texto de A. Rossi muy significativo a este respecto: “El tipo es, pues, constante y se presenta con caracteres de necesidad; pero aún siendo determinados, estos reaccionan dialécticamente con la técnica, con las funciones, con el estilo, con el carácter colectivo y el momento individual del hecho arquitectónico”³¹⁵. Esto es, el tipo será entendido como “estructura” (sin caer aún en esta discusión terminológica) que establezca, en cada momento, la relación “clásica” u orgánica entre esas categorías.

Solo a niveles discretos, es decir, cuando por razones cognoscitivas sea necesario, podrá hablarse de *tipos formales*, *tipos*

313 La idea de lo clásico que sostengo aquí es la que aparece en Henri Focillon: *La vida de las formas*, Xarait, Madrid, 1983 (1943): “(el clasicismo) significa la estabilidad, la seguridad, después de la inquietud experimental. Confiere solidez, por así decirlo, a los aspectos cambiantes de la búsqueda (de aquí también que, en cierto sentido, sea renuncia) (...) Pero no es el resultado de ningún conformismo, sino que, al contrario, es el resultado de una última experiencia, cuya audacia, calidad fuerte y fecunda, conserva. (...) Breve instante de plena posesión de las formas, el clasicismo se presenta no como una lenta y monótona aplicación de las “reglas”, sino como una felicidad breve...”, p. 19.

También aparece en John Summerson: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1974 (1963): “podemos afirmar que la finalidad de la arquitectura clásica ha sido siempre lograr una armonía demostrable entre las partes”, p. 11.

314 Es una cita de 1947 recogida por A. Rossi en “Tipología, manualística y arquitectura” cit., p. 186. No es extraño que sea el propio Quaroni quién en *Proyectar un edificio*, Xarait, Madrid, 1980 (1977) nos proponga ese equilibrio, dinámico, entre componentes de la arquitectura.

315 A. Rossi: *La arquitectura de la ciudad* cit., pp. 68–69. Aunque los parámetros en juego son estrictamente rossianos, sirve como ejemplo.

funcionales o *tipos constructivos*, teniendo presente que esta parcialidad no debe confundir el mismo concepto de tipo que se referirá a la “lógica” de esa arquitectura global; lógica sujeta, por otra parte, a “transformaciones” según la sociedad y la cultura que la soportan, tal y como iremos viendo a lo largo de los capítulos siguientes.

En las definiciones de *belleza* en arquitectura sucede lo mismo. En ningún caso el tipo aparece como “clave” en su entendimiento. Hay, de todas formas, un episodio en el que es posible identificar la operación tipológica; me refiero al protagonizado por Claude Perrault al definir la belleza de los edificios en el *Abrégé des Dix Livres d’A. de Vitruve* de 1674:

“Les édifices peuvent avoir deux espes de beauté, l’une est positive et l’autre est arbitraire. La beauté positive est celle qui plaît nécessairement par elle-même. La beauté arbitraire est celle qui ne plaît pas nécessairement, mais dont l’agrément dépend des circontances qui l’accompagnent”³¹⁶.

La primera se entenderá como clásica, mientras la segunda dependerá de la circunstancias (de la moda): esto está en la base de la distinción tipo/belleza. El tipo podrá estar, por tanto, en la base de esa belleza positiva (o “verdadera”, como dijo Christopher Wren casi contemporáneamente) en su versión originaria como *principio permanente*. Pero también estará, por otra parte, en la base de la belleza arbitraria en la medida que ésta pertenezca al discurrir de las transformaciones culturales.

316 En F. Fichet: *La theorie architecturale a l’age classique* cit., p. 234: “Los edificios pueden tener dos especies de belleza, la una es positiva y la otra arbitraria. La belleza positiva es la que agrada necesariamente por ella misma. La belleza arbitraria es la que no necesariamente agrada, sino que ello dependerá de las circunstancias que la acompañan”.

3.3. Tipo y Composición

“En todo proyecto arquitectónico hay pues un aspecto tipológico: tanto en el sentido de que el arquitecto busca conscientemente acomodarse a un tipo o romper con él, como en el de que toda obra arquitectónica pretende, en definitiva, plantearse como tipo”³¹⁷. Hasta un autor tan crítico con la tipología como G. C. Argan no duda en afirmar su importancia en el proceso de creación arquitectónica.

El proceso que llamamos de composición consta de fases deductivas e inductivas, objetivas y subjetivas (el problema de la elección), cuantitativas y cualitativas, que caracterizan el paso de una generalidad abstracta, reflejada en los problemas de arquitectura de una realidad, a una singularidad concreta que además modifica esa realidad. Si ya hemos detectado la importancia del tipo en la teoría de la arquitectura, éste aparecerá en el proceso compositivo en el momento en que sea necesaria la racionalidad, el fundamento teórico, el apoyo disciplinar.

De todos modos, el proceso de “invención” de la arquitectura, tal como lo definimos hoy, no ha sido visto siempre de la misma manera, ni se ha planteado de la misma forma a lo largo de la historia de la arquitectura. El momento inicial de la conciencia del proceso es aquél en que la figura del arquitecto fue definida en el primer Renacimiento, separando las actividades de proyecto y de construcción. Como hemos visto, L. B. Alberti llamará diseño (*lineamenta*) a esa actividad proyectual cuyo proceso vendrá debidamente especificado en el libro I de su *De re aedificatoria*: “El objetivo de la arquitectura se articula en su complejidad en seis partes: el ambiente, el área, la subdivisión, el

317 G. C. Argan: *Sobre el concepto de tipología edificatoria* cit., p. 41.

muro, la cubierta, las aberturas”³¹⁸. De esta manera, la arquitectura era definida partiendo del lugar u de la globalidad edificatoria, pasando por los criterios que ordenan los elementos componentes (a través de la proporción como instrumento de orden esencial) hasta definir cada uno de los huecos, en un proceso caracterizado por ir “del todo a las partes”. Esto, unido a la exigencia teórica de un código, favorecería en gran manera la operación tipológica durante los siglos XV y XVI.

El concepto pervivió, con las crisis y sobresaltos que, como hemos visto, suceden durante los siglos XVII y XVIII, hasta la popularización de la “composición” por J. N. L. Durand. Aunque aparece mucho antes, como referencia a la invención pictórica, el término, según Colin Rowe, parece haber sido utilizado por primera vez en Arquitectura en el *Lectures on Architecture* de Robert Morris (1734): “La arquitectura es un arte útil y amplio, basado en la belleza, y los puntos clave de su *composición* son la proporción o armonía”³¹⁹. De todos modos, el filón anglosajón que se refiere a la composición lo hará desde el punto de vista formal y, como también dice C. Rowe, fundado en categorías como lo *pintoresco*. El que, en esta cultura, la composición no se refiere al proceso lo vemos en este texto de H. Robertson: “La composición es la piedra angular del diseño arquitectónico (...) el efecto externo desprovisto de un sentido de *composición* puede ser perfectamente anodino y falso de interés a pesar de tener un buen plan...”³²⁰. Este es uno de los sentidos del término que ha llegado hasta hoy, precisamente el que rechazarán en su momento las vanguardias del Movimiento Moderno.

318 L. B. Alberti: *De re aedificatoria* (1485), Ed. Il portofolio, Milán, 1960, p. 22.

319 C. Rowe: “Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX” (1953–54) en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, G. Gili, Barcelona, 1978, p. 66.

320 H. Robertson: *Principles of Architectural Composition* (1924) en C. Rowe cit., p. 81.

Me interesa más, por el valor revolucionario que tiene en la medida que rompe con el modo anterior de entender la creación arquitectónica, el sentido que le dé Durand en el *Précis des leçons d'architecture* (1802–1805): “La Arquitectura es el arte de componer” dirá en la Introducción y el camino para componer será doble: “Combinar entre sí los diversos elementos, pasar a continuación a las diferentes partes de los edificios y de éstas al conjunto. Este es el camino que se debe seguir cuando se quiere aprender a componer”, éste sería el proceso didáctico; una vez adquirida la disciplina, “por el contrario, cuando se compone debemos comenzar por el conjunto, continuar por las partes y terminar por los detalles”³²¹. Aquí aparecen los dos procesos, basados en el programa, el uno, y en el tipo, en el otro; deductivo éste e inductivo aquél. Lo importante es que aparece un nuevo proceso que ahora, va “de las partes al todo”, abriendo un nuevo campo, fundamentalmente didáctico como hemos visto, llamado *elementos de composición*, donde la operación tipológica también tiene lugar. Para el académico Julien Guadet, “componer es hacer uso de lo que se conoce. La composición tiene sus materiales, como la construcción tiene los suyos, y estos materiales son, precisamente, los Elementos de la Arquitectura”³²². Estos “materiales” constituirán la esencia de la enseñanza académica en la *École* parisina en influirán en los sistemas de enseñanza similares contemporáneos.

Cuando las vanguardias del Movimiento Moderno planteen el rechazo a los métodos académicos (entre otras cosas porque esos “materiales no satisfacen las necesidades provenientes de la sociedad y la cultura del momento), a la vez negarán el concepto de *composición*. “Toda nueva idea –dirá Kasimir Malevitch en su

321 J. N. L. Durand: *Lecciones de arquitectura* cit., 2ª parte, 3ª sección, p. 62.

322 J. Guadet: *Elements et theorie de l'architecture*, Lib. Const. Moderne, París, 1909 (4ª), libro II, cap. 1º, pp. 75 y sig.

manifiesto suprematista de 1924– requiere una nueva forma adaptada a ella”³²³ El cómo descubrir esa forma nueva será objeto de un nuevo proceso que, también, se llamará *diseño*. La enseñanza en la Escuela de la Bauhaus procurará ese método: “La Bauhaus –dice su primer director Walter Gropius– trata de descubrir mediante una investigación sistemática teórica, y práctica –en el campo formal, técnico y económico– la forma de cada objeto a partir de sus funciones y condicionamientos naturales”³²⁴. Y el método es el mismo para “un recipiente, una silla, una casa”: atender a su *esencia* y satisfacerla con la nueva tecnología (de tal modo que se posibilite, incluso, su repetición). Estos nuevos “objetos”, bajo cuya consideración llegará a entrar la ciudad misma, estarán así ligados a la idea de progreso, de *originalidad*, característico de la vanguardia.

Aunque el objetivo final falle, (como sabemos el *Estilo Internacional* no será formalmente capaz de afrontar la reconstrucción de las ciudades europeas después de la II Guerra Mundial y, lo que es peor, los principios de las vanguardias serán tergiversados especulativamente), el concepto del “diseño” moderno perdura hasta el punto de que es adoptado por la práctica industrial y configura una de las salidas más prometedoras, en su momento, a la crisis de la disciplina en los años sesenta.

Para Christopher Alexander, este “diseño renovado” pretende hacer científico, controlable, el proceso de “invención de la forma física”, de modo que quede reducida la distancia entre “la complejidad

323 K. Malevitch: “Manifiesto suprematista Unovis” (1924) en U. Conrads: *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973, p. 132.

324 W. Gropius: “Principios de la producción de la Bauhaus (Dessau)” (1926) en U. Conrads: *Op. Cit.*, p. 143.

de los problemas y la pequeña capacidad del diseñador”³²⁵. Su método, la “descomposición jerárquica”, pretende averiguar la estructura del problema y, siguiendo unas determinadas leyes de matriz lógico-matemática, hacerlo abarcable, conocido. El proceso, inductivo por proceder definitivamente de las soluciones parciales (los “diagramas constructivos”) a la integración de la forma final, al igual que en la Bauhaus, atiende a la satisfacción de una serie de “funciones”. Pero aquel “programa” descompuesto, que desequilibraba la arquitectura al negar la *forma* como problema, podía hacer peligrar la propia disciplina, en la medida que la búsqueda de datos se confiaba a otras ciencias que suplantaban en algún momento a la misma arquitectura de tal modo que el diseñador podía ser a la postre sustituido por la máquina. La crítica a esta corriente, que de todos modos disfrutó de gran éxito en los países anglosajones, y de otras vetas que, como hemos visto, proclamaban la disolución disciplinar, vino soportada por un nuevo concepto de *proyettazione*.

En el área italiana, a finales de los sesenta, la *proyettazione* será el proceso que aúne análisis y proyecto, teoría y práctica, “criterios de desarrollo, dimensionamientos, técnicas de formación y todo aquello que una obra proyectada, en un *manufatto*, puede constituir y ser identificado como función experimentada de la que se forma la arquitectura de “ese” proyecto, de “ese *manufatto*”³²⁶. El campo cognoscitivo en que estas operaciones tiene lugar será el de la arquitectura. De todos modos, propongo un cambio terminológico: también en el área italiana coexiste con la *progettazione* la *composizione*, aunque más ligado ésta última a problemas de forma; así y todo, G. Caniggia propone para *componere* dos significados,

325 Véase Ch. Alexander: “La necesidad de racionalización”, Introducción a *Ensayo sobre la síntesis de la forma* cit., pp. 9–18.

326 A. Samoná: “L’architettura oggi nella Italia” cit., p. 180.

conocimiento e invención, que aproximan el concepto a lo que es materia de mi interés: "... la lectura de las leyes del *estar juntos* de los objetos que conforman la unidad–homogeneidad del ambiente humano es esencial a fin no solo de aprender a "poner juntos" sino, sobre todo, al de verificar en cada momento que el hecho edificatorio implica necesariamente la participación en un organismo de estructura antrópica ya existente, es decir, *componer* lo que ya está como lo que se hace, reconstruyendo cada vez el equilibrio en el ambiente de la actuación"³²⁷. Es esa salvaguardia del "equilibrio", es decir, de la clasicidad por medios racionales lo que constituye la esencia de la *composición*, en la que la tipología está presente al configurar esas "leyes" a que se refiere Caniggia.

La composición, entonces, la defino como el proceso que, ante problemas de arquitectura presentes en una determinada realidad, modifica esta realidad sin desequilibrarla. Es un proceso lo suficientemente amplio como para abarcar desde el propio planteamiento de los problemas a la verificación del éxito de la solución propuesta (en un proceso disciplinar correctamente planteado y cerrado), pasando por la definición de instrumento y soluciones alternativas y la elección de la solución final. Es la propia "dualidad" tipológica, a la que hemos hecho referencia, la que hace que el tipo esté, o pueda estar, presente en todas las fases del proceso (y no entiendo éste como lineal; las estrategias procesuales pueden llegar a ser unipersonales); incluso la falibilidad de la solución viene garantizada por la mediación, necesaria en el tipo, de la sociedad; se podría decir que el éxito del proceso pasa por el del tipo, ya sea porque se parte de él o porque el resultado es adoptado como tal.

327 G. Caniggia: *Strutture dello spazio antropico* cit., pp. 9–10.

3.4. Tipo y Estructura.

Ya es lugar común entender al *tipo* como “estructura”. Así, para A. Rossi, el *hecho urbano* se considerará una estructura (un haz de relaciones) en la medida que “el tipo es una constante”³²⁸; A. Samoná se refiere al análisis arquitectónico como operación cognoscitiva, cuyo sentido se fundamenta en el hecho de que las descripciones que tiene lugar en dicha operación se basen en las “relaciones que ligan los objetos entre sí”³²⁹ y Nuno Portas será quién, más concretamente, hablará del método tipológico como proceso de *análisis estructural*³³⁰. Las referencias directas podemos encontrarlas en M. Rebecchini para quién “el tipo es la estructura interna de la forma”³³¹ o en R. Moneo,

328 “En términos lógicos se puede decir que ese algo (el tipo) es una constante. Un argumento de ese tipo presupone concebir el hecho urbano arquitectónico como una estructura; una estructura que se revela y es conocible en el hecho mismo”, A. Rossi: *La arquitectura de la ciudad* cit., p. 68.

En el campo de la arquitectura como estructura véase Cesare Brandi: *Struttura urbana della Architettura*, Ares, Milán, 1968, o G. Paolo Banfi: *El concepto de estructura y su utilización en el desarrollo del conocimiento de la estructura urbana*. COAC, Las Palmas de G. C., 1977. En todos los casos, sin embargo, la estructura se entiende como estática.

329 “... es necesario no tanto descripciones basadas en el contenido o la forma de los objetos estudiados, cuanto sobre las relaciones que ligan los objetos entre sí”, A. Samoná: “L’architettura oggi nella Italia” cit., p. 180.

El tema de la importancia de las relaciones para el arte aparece ya en el arte abstracto (En el nº 1 de *De Stijl* de 1917, P. Mondrian definirá el “acento de la pintura” como “imagen más consecuente de la pura relación”. Braque diría: “Olvidémonos de las cosas, consideremos sólo las relaciones” en M. Bense: *Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 41.

330 N. Portas: “Teoría de las tipologías ...” cit., p. 187.

331 M. Rebecchini es quién desarrolla una teoría más completa del tipo como estructura apoyándose en el *Struttura e Architettura* de Cesare Brandi. En *Il fondamento tipologico dell’architettura* escribe: “Podemos notar que son dos las características esenciales:

– si el tipo es una estructura estará constituida de partes necesariamente interdependientes entre sí, ligadas por un sistema de relaciones internas;

que habla de “los elementos de una tipología” como “elementos de una estructura formal”³³².

El objetivo de esta relación conceptual remite a la identificación de aquellos objetos arquitectónicos caracterizados por un mismo tipo e, incluso, a la obtención de éste a partir de aquellos objetos seriados. Por otra parte, el tipo como estructura evita el equívoco de entender al tipo como “media estadística” o “término medio de una serie”, corriente en la banalización de la tipología ³³³.

La noción de estructura, en general, hace referencia a la existencia de una serie de elementos relacionados entre sí (según leyes estructurales–disciplinares) y que tienen sentido en la medida que pertenecen a ese sistema de relaciones. Una estructura no será nunca una suma de partes, sino un *todo orgánico* que funciona, es decir, que hace referencia a una realidad que a su vez explica. Cesare Brandi, en su *Struttura e Architettura*³³⁴, hace una historia del concepto de estructura (que en arquitectura había estado hasta ese momento ligado a términos de esencialización constructiva) llegando hasta la versión fenomenológica de Merleau–Ponty para quien la estructura sería “un sustituto de la noción de esencia”, tesis a la que se adhiere el

– si tal estructura es en particular una estructura arquitectónica, las relaciones internas serán tales que satisfagan los requisitos esenciales que se requieren para que se pueda hablar de arquitectura”, p. 120.

332 R. Moneo: “On typology” cit., p. 23.

333 En este sentido se expresan también R. Moneo: *Op. Cit.*, F. Purini: “El tipo, no entendido como reducción estadística (...) sino como valoración de las analogías esenciales de estructura de los mismos” en *L’Architettura didattica* cit., p. 63, o el mismo M. Rebecchini: “...la individualización de un tipo no se deriva de un proceso fortuito de esquematizaciones y reducciones a un mínimo común múltiplo de varias obras que presentan aspectos similares, sino de un preciso reconocimiento de un núcleo o de elementos en estrecha relación entre sí que se repiten como invariantes de varias obras, con las características específicas de una estructura”, en *Op. Cit.*, p. 123.

334 C. Brandi: *Struttura e Architettura*, Einaudi, Turín, 1975. Hay traducción de una selección de textos al cuidado de Manuel Goicoechea: *Borromini/Brandi*, Universidad Politécnica, Las Palmas de G. C., 1981.

mismo Brandi al afirmar: “Investigar la estructura de la realidad se muestra como la única ontología posible para nuestra cultura”³³⁵; esto hace tremendamente atractiva la tesis que identifica el tipo con la estructura, pues, como hemos dicho en otras ocasiones, el tipo se mostraría como el único capaz de permitir un conocimiento comprensivo de la arquitectura en un momento de crisis como el actual.

El estructuralismo se ha mostrado como un medio eficaz para el análisis y el conocimiento de la realidad. Esta se presenta, en una teoría estructuralista, como hecho sincrónico, esto es, integradora de aquellos hechos pertinentes en ese momento y que la configuran como estructura, y también como hecho diacrónico, es decir, fruto de una evolución concreta. El primer aspecto muestra además una dualidad que el propio Brandi supera al citar a G. G. Granger: “Una estructura es una abstracción por medio de la cual una actividad *concreta* de conocimiento define, *en un estudio determinado de la práctica*, una forma de *objetividad*: la estructura no está ni siquiera sólo en el pensamiento, como un modelo del ser o como un reflejo; resulta del trabajo de un sujeto aplicado a una experiencia, confiriéndole el estatuto del objeto”³³⁶. Esto concuerda con nuestra idea de que el tipo siempre se construye y a la vez configura el conocimiento de una realidad.

Pero el problema de muchas interpretaciones recientes sobre tipología, lo que ha provocado las críticas de inmovilismo y muerte de la arquitectura en cuanto es tipo, reside en la no consideración de la diacronía como carácter de la estructura y, por ende, del tipo. El propio Brandi lo denuncia: “En realidad, se aplica el concepto de estructura, en estos últimos tiempos (...) a una sección estratigráfica vertical y por ello sincrónica representando la imposición de un inmovilismo

335 *Ibidem*, p. 26.

artificialo a la realidad que, tanto natural como cultural, o fluye o está muerta”³³⁷. M. Rebecchini, al desarrollar la teoría del tipo en su relación con el concepto de estructura, introduce el “proceso” como necesidad epistemológica que completa lo que, para él, es la parquedad de la simple estructura: “La estructura del tipo aparece entonces como la suma de estratos superpuestos y admite una lectura válida en el presente sólo como proyección de las sucesivas estratificaciones y modificaciones que suceden en el tiempo”³³⁸. Pero los conceptos de *tipo como estructura* y *tipo como proceso* que se complementan para Rebecchini no explican todavía, a mi entender, el proceso de conocimiento que significa una teoría de la transformabilidad en el seno de la propia estructura. En la versión de Rebecchini, la estructura se entiende como estática (de la misma forma que para Brandi, en quien se apoya, la estructura básica de la espacialidad arquitectónica se encuentra en la dialéctica interior/exterior; la arquitectura se centra en la intuición de esa ley y no en alguna necesidad histórica, negando la diacronía que poco antes proponía), como base sobre la que la historia se va depositando en capas más o menos significativas.

La tesis que sostengo, por el contrario, es la del *tipo como estructura genética*. Parafraseando a Lucien Goldman³³⁹ diré que los tipos “no son en realidad, para esta perspectiva, datos universales, sino estructuras específicas nacidas de una génesis pasada y a punto de

336 *Ibidem*, p. 23.

337 *Ibidem*, p. 24.

338 M. Rebecchini: *Op. Cit.*, p.124.

339 L. Goldman: “Introducción general” en AA.VV.: *Las nociones de estructura y génesis*, Proteo, Buenos Aires, 1969, pp. 9-10. En la p. 14 leemos: “...la hipótesis fundamental del estructuralismo genético implica la idea de que todo fenómeno pertenece a una cantidad más o menos grande de estructuras en distintos planos o, para emplear un término que prefiero, de totalidades relativas y que en el interior de cada una de esas totalidades relativas posee una significación particular”.

sufrir transformaciones que esbozan una futura evolución.” Y seguiría: “todo equilibrio al nivel que fuere, solo puede ser provisional, en la medida que se encuentra constituido por un conjunto de comportamientos humanos que transforman el ambiente y crean con ello nuevas condiciones gracias a las cuales el antiguo equilibrio se vuelve contradictorio e insuficiente”. En palabras de Jean Piaget³⁴⁰ se trata de superar la idea de estructura sin génesis (que tenía que ver con las categorías del apriorismo tipológico del siglo XIX) y la génesis sin estructura (que organizaba el conocimiento empírico de la arquitectura en los albores de la ciencia). Esta relación entre estructura y génesis deberá referirse a los caracteres del “equilibrio”. Para Piaget, estos caracteres serían, en primer lugar, la constancia de que el equilibrio se caracteriza por su estabilidad (lo que no significa, como veremos, inmovilidad); en segundo lugar, “hay equilibrio cuando esas perturbaciones exteriores (que tienden a modificarlo) son compensadas por las acciones del sujeto (que se orientan a esa compensación)”; por último, “el equilibrio así definido no es algo pasivo, por el contrario, es algo esencialmente activo. Hace falta una actividad tanto mayor cuanto más grande es el equilibrio”³⁴¹. El equilibrio, entonces, va a ser estable, compensado y activo; va a estar sometido continuamente a transformaciones y reajustes que, en contra del estructuralismo clásico, tiene lugar en el seno mismo del sistema.

340 J. Piaget: *El estructuralismo*, Oikos–Tau, Barcelona, 1974, pp. 13–14. Piaget, en “Génesis y estructura en psicología” (en AA.VV.: *Las nociones de estructura y génesis*, Proteo, B. Aires, 1969), da sendas definiciones para la estructura y la génesis: “Definiré la estructura, en su forma más amplia, como un sistema que presenta leyes y propiedades de totalidad, como sistemas. Por consiguiente, tales leyes de totalidad son distintas de las leyes o propiedades que pertenecen a los elementos mismos del sistema (...) Diremos que la génesis es un sistema relativamente determinado, que implica una historia y conduce, pues, en forma continua, de un estado A a un estado B, siendo éste más estable que el inicial, a la vez que constituye su prolongación”, pp. 241–242.

341 J. Piaget: “Génesis y estructura ...” cit., pp. 246–247.

Una estructura, pues, va a ser definida por Piaget de la manera siguiente: “Una estructura es un sistema de transformaciones que entraña unas leyes en tanto que sistema (por oposición a las propiedades de los elementos) y que se conserva o enriquece por el mismo juego de sus transformaciones, sin que estas lleguen a un resultado fuera de sus fronteras o reclame unos elementos exteriores. En una palabra, una estructura comprende así los tres caracteres de totalidad, de transformación y de autorregulación”³⁴². Refiriéndonos al tipo diríamos que éste se *enriquece* por medio de su misma transformación. Veamos de que modo especifica Piaget los tres caracteres de una estructura y cómo esto nos ayuda en nuestra propia definición del tipo como estructura genética.

Como referencia a la *totalidad*, el razonamiento de Piaget es ya conocido como perteneciente al estructuralismo clásico: “Una estructura está ciertamente formada de elementos, pero estos están subordinados a unas leyes que caracterizan el sistema como tal; y estas leyes, llamadas de composición, no se reducen a unas asociaciones acumulativas, sino que confieren al todo, en su calidad de tal, unas propiedades de conjunto distintas de las de los elementos”³⁴³. Aquí está la actitud racional que se refiere a las relaciones que se establecen entre los elementos que configuran el conocimiento de la realidad. El problema del cómo se obtienen estas estructuras está en la base de la génesis y evita aquél trascendentalismo decimonónico. Hasta ahora ha centrado la operación estructuralista (tipológica diríamos) en el descubrimiento de las leyes de composición a través de las que se obtiene el *todo*; y estas leyes pueden ser verificadas como procedimiento (intención proyectual) o como proceso objetivo (ya real): estructurante o estructurada. Esta dualidad a que hemos hecho

342 J. Piaget: *El estructuralismo* cit., pp. 9-10.

referencia muchas veces (las leyes de composición como estructurantes o estructuradas) reside en el tipo.

“Ahora bien –sigue diciendo Piaget– una actividad estructurante sólo puede consistir en un sistema de transformaciones”³⁴⁴. Por otro lado, el concepto de estructura lleva a la *compresión* de los fenómenos, del objeto o grupo de objetos estudiados. El considerar esa estructura como genética, lleva además a la *explicación* de las mismas. Y esa transformabilidad lo es tanto de los elementos como de las leyes que los reúnen o componen en un todo.

“El tercer carácter fundamental de las estructuras –dirá Piaget– es el de ajustarse ellas mismas, entrañando este autoajuste su conservación y un cierto cierre”³⁴⁵. Esta idea de *conservación* es importante en la medida que la estabilidad deviene en teoría. Como vimos en el primer capítulo de esta tesis, el objetivo final de la tipología estaba en colaborar en la propia elaboración teórica de la arquitectura. Si el tipo es una estructura genética, con todas sus propiedades, el

343 *Ibidem*, p. 11.

344 *Ibidem*, p. 14.

345 *Ibidem*, pp. 17–18, y sigue diciendo: “Estos caracteres de conservación con estabilidad de las fronteras a pesar de la construcción indefinida de nuevos elementos, suponen pues una autorregulación de las estructuras, y esta propiedad esencial refuerza, sin duda, la importancia de la noción y las esperanzas que suscita en todos los terrenos, ya que cuando se consigue reducir cierto campo de conocimientos a una estructura autorreguladora, se tiene la impresión de entrar en posesión del motor íntimo del sistema. Esta autorregulación se efectúa, por otra parte, según unos procedimientos o unos procesos diversos, lo cual introduce la consideración de un orden de complejidad creciente y nos traslada de nuevo, por consiguiente, a las cuestiones de construcción y en definitiva de formación”, pp. 18–19.

“... es conveniente aún, al menos desde el punto de vista de la construcción de las nuevas estructuras, distinguir dos grados de regulaciones. Unas siguen siendo internas a la estructura ya construida o caso terminada y constituyen así su autorregulación. Las otras intervienen en la construcción de nuevas estructuras englobando la o las precedentes e integrándolas bajo la forma de subestructuras en el seno de estructuras más vastas”, p. 21. Volveré sobre este tema al hablar del concepto de *subtipo*.

camino de la teoría está abierto, lo que más arriba había llamado tanto *comprensión* como *explicación*.

En resumen, serán los principios de totalidad, transformación y autorregulación (es decir, leyes de composición que confieren al todo propiedades distintas de las de los elementos, propiedades estructurantes y estructuradas en un sistema de transformaciones y dialéctica conservación/novedad) los que, a través de la concepción del tipo como estructura genética, pasen a explicar los procesos constitutivos de los tipos; los que, a través de los caracteres comprensivos y explicativos de los objetos arquitectónicos, permitan construir la teoría de la disciplina arquitectónica.

3.5. Tipo y Esquema.

“El tipo está muy próximo a lo que entendemos generalmente por *esquema* en la arquitectura”. Esta frase de G. Grassi³⁴⁶ nos lleva a una segunda consideración sobre el tipo que contempla su *representación*, además de su identidad, ya estudiada, como estructura genética.

En la crítica kantiana, el esquema se define como: “Aquella representación mediadora entre intelecto y sensibilidad que es pura, sin ningún lastre empírico, y homogénea con las categorías, por un lado, y con el fenómeno, por otro”³⁴⁷. Es un acto de conocimiento y como tal inteligente, pero además es un momento artístico en la medida que el esquema es un producto de la imaginación que “media entre intelecto y sensibilidad”, entre conocimiento y arte. De todos modos, el esquema no es la imagen de un objeto, es su *representación*, es decir, explica conceptualmente el objeto, dicta las reglas suficientes para que la intuición *ilustre*, ofrezca la imagen, de ese objeto³⁴⁸.

“¿Qué es en realidad el esquema de un objeto?”, se pregunta J. Piaget en *Psicología de la inteligencia*: “Es, en una parte esencial, un

346 G. Grassi: *La construcción lógica de la arquitectura* cit., p. 55. Un poco más adelante dice: “...el esquema es también una representación del tipo, la representación de un tipo determinado; el tipo visto desde un ángulo visual particular, en relación con la clasificación de la que el esquema representa una clase, un género”, p. 61.

347 La traducción es de la voz “Schematismo” de la *Enciclopedia filosófica*, Sansón, Firenze, 1957, cit. en M. Rebecchini: *Il fondamento ...* cit., p. 113.

348 P. C. Ritterbush: *The Art of organic forms*, 1968 cit. en P. Steadman: *Arquitectura y Naturaleza* cit.: “Para Ritterbush, la ilustración es una imagen de la naturaleza susceptible de gran abstracción pero solamente un medio de organización y reconocimiento del mundo exterior y sus apariencias. Por el contrario en la representación se da un cierto grado de explicación científica en términos de causa y efecto, disposición en el espacio y en el tiempo, o secuencias operacionales observadas. Tales representaciones surgen de un proceso de abstracción que las generaliza en estos aspectos. Así, los modelos empleados por los científicos representan principios de construcción y operación”, p. 49.

esquema de la inteligencia; tener la noción del objeto implica atribuir la figura percibida a un sostén substancial, tal que la figura y la sustancia de aquella es índice sigan existiendo fuera del campo perceptivo”³⁴⁹. Se tendría, pues, dominado conceptualmente un objeto en el momento en que podamos ofrecer un esquema del mismo, a partir del que explicar inteligentemente ese objeto. Este será uno de los procesos por el que la operación tipológica permita entender precisamente un objeto concreto de arquitectura.

Pero aún más, dicha operación es aplicable al conocimiento y expresión de un grupo determinado de objetos clasificados. Esta es la versión del esquema dado por algunos teóricos del tipo en la arquitectura ya citados. Tanto para G. C. Argan como para C. Aymonino, el tipo se entiende como un esquema producto de una operación de comparación de objetos concretos y su reducción a lo que llaman *forma-base común*³⁵⁰. El defecto de ambas interpretaciones está en el entendimiento del esquema como un resultado que explicaría la forma arquitectónica, pero no el resto de los ingredientes que, en último extremo, definirían la arquitectura toda. Considero mejor, en tanto que más general, la versión de V. Gregotti para quien “en todo

349 J. Piaget: *Psicología de la inteligencia* cit., p.117.

Me parece interesante citar, para el caso de la arquitectura, la aparición del esquema en C. Brandi: *Arcadio o della Scultura. Eliante o della architettura*, Einaudi, Torino, 1956, pp. 120–124. Para este autor, son tres los momentos que definen el proceso cognoscitivo: la percepción (la captación inteligente de la realidad), la elaboración del esquema (como médium entre la comprensión y la explicación) y la formación del concepto (que permite transmitir la experiencia).

350 G. C. Argan: *Sobre el concepto de tipología* ... cit., p. 40: “...se configura el tipo como un esquema deducido mediante un proceso de reducción de un conjunto de variables formales a una forma-base común (...) como principio que, como tal, implica la posibilidad de infinitas variantes formales”.

C. Aymonino: *Lo studio dei fenomeni urbani* cit., p. 21. Refiriéndose a la “tipología independiente” (que caracteriza los tipos formales) dice: “...la reducción de las variantes formales a una forma base o esquema común (al clasificar por tipos formales) es el resultado de la comparación de casos concretos y el instrumento para

caso el concepto de tipo tiende a organizar la experiencia según esquemas que permitan operar sobre ella de forma cognoscitiva y constructiva reduciendo a un número finito de casos (en cuanto esquemas más o menos amplios) la infinidad de los fenómenos posibles”³⁵¹. Me interesa de esta versión (de un arquitecto que se prueba en la “práctica”) la científicidad de la operación a que hace referencia, en cuanto que la reducción controlada permite convertir la tarea proyectual en proceso científico, como parte de aquella *experiencia*.

Si bien hasta ahora he hecho referencia a la operación tipológica en tanto que *a posteriori*, deducción a partir de una serie de objetos ¿qué sucede cuando, en el momento proyectual, la experiencia no aporta ningún antecedente útil a nuestra tarea, es decir, cuando no encontramos un tipo capaz? De nuevo volvemos al concepto de esquema ahora de la mano de la teoría intuitiva y vitalista de Henri Bergson: “el esquema es la imagen fluctuante y dinámica que aún no ha asumido contornos precisos y que procede al proceso inventivo y práctico de la técnica y del arte, aunque se sitúa en una fase prelógica y preconceptual de la vida y de la mente”³⁵². En este texto, Bergson sitúa al esquema en un lugar alternativo del de la racionalidad kantiana. Si, como vimos, el esquema de Kant se planteaba como representación de un concepto deducido de una realidad, ahora el esquema se define como *a priori*, como intuitivo. Pero hay algo importante: precisamente el

extraer de la comparación el esquema mismo, que permite a la vez la identificación de las diferencias formales”.

351 V. Gregotti: *El territorio de la arquitectura*, cit., p. 167.

352 H. Bergson: *Introducción a la metafísica* en M. Rebecchini cit., p. 117.

Realmente, el equilibrio que pretendo entre intuición e inteligencia no está en Bergson, ni en la antítesis de Souriau. Ver Morpurgo Tagliabue: “La reacción antibergsoniana” en *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971 (1960), pp. 494–497.

esquema va a permitir que esa intuición sea mediatizada por la inteligencia, es decir, devenga en arte.

En arquitectura, se habla de *croquis*³⁵³ para referirse a aquel *esquema* que, en una fase avanzada del conocimiento de los problemas, permite representar nuestras primeras ideas que, a la manera de “proto–soluciones”, dan ya una alternativa arquitectónica provisional a aquellos problemas. Por una parte, dicho croquis podrá ser el producto de la deducción (consciente o inconsciente) a partir de un tipo, o grupo de tipos, o bien, por otra, un trabajo de inducción destinado al final a mostrar un prototipo, una invención. En ambos casos, el esquema será su formalización ideológica.

Hay un ejemplo teórico y práctico en el que una cierta idea de tipo ha venido a ser identificada con el esquema, y al que ya he hecho referencia: el “lenguaje de *patterns*” de Ch. Alexander. La idea central de su proceso es la “participación”: participación en el momento de la enumeración de problemas de arquitectura y participación en el momento de escoger la mejor solución para esos problemas. Al final, dice Alexander, “los *patterns* cumplirán la misma misión que la tradición cumplía en una cultura tradicional”³⁵⁴. De hecho, los problemas pueden ser de toda índole y el diseñador actúa proponiendo “esquemas” (ya vimos que en su “lenguaje” aparecen 250 *patterns* que van desde la escala regional hasta los detalles de una puerta) que, y aquí intervienen el paralelo con los tipos, han de ser compartidos por la comunidad buscando su “salud individual y colectiva”³⁵⁵.

353 “Los bocetos, los croquis, los apuntes, se nos presentan (...) como el único medio para generar la forma a partir de un proceso de manipulación sistemática, basado en el tanteo, ajuste y corrección de unas cuantas intuiciones o brotes creativos que el arquitecto asume como punto de partida”. C. Montes: *Representación y Análisis Formal*, Univ. de Valladolid, Valladolid, 1992, p. 130.

354 Ch. Alexander y otros: *Urbanismo y participación*, cit., p. 35.

355 *Ibidem*, p. 65.

3.6. Tipo y Modelo.

“El modelo, entendido en la ejecución práctica del arte, es un objeto que puede ser representado tal cual es; el tipo, por el contrario, es un objeto desde el que cada artista puede concebir obras de arte que pueden no tener parecido entre ellas. Todo es preciso y dado que el modelo, todo es más o menos vago en el tipo”³⁵⁶. Esta dicotomía ya clásica, y que pertenece a la sistemática académica de Quatremère de Quincy, aparece tal cual en las revisiones más recientes sobre tipología de los Grassi, Aymonino o Rossi. A Quatremère le interesaba especificar las diferencias existentes entre la arquitectura real, más o menos modélica (y este autor también había teorizado sobre la imitación en las artes), y el fundamento teórico de dicha arquitectura, que sitúa precisamente en el tipo. Es esta claridad conceptual meridiana la que hace que el concepto se asimile como indiscutible: así, cuando C. Aymonino, por ejemplo, analice las prácticas arquitectónicas del siglo XIX (en lo que se refiere al paso de los prototipos a modelos en su asunción como tales) o del *movimiento funcionalista* (que identifica el prototipo con el modelo)³⁵⁷ estará asumiendo las definiciones de Quatremère.

Aunque el optimismo de un conocimiento de la arquitectura a través de esta diferencia parezca evidente, los problemas que un entendimiento “tipológico” de la arquitectura o “modelístico”, que llevaría a perder el mismo fin cognoscitivo de esta operación, ha llevado a F. Purini a afirmar: “Tipo y modelo deberían representar dos

356 A. C. Quatremère de Quincy: voz “Type” cit., p. 629.

Mariano Matallana, en la voz “Modelo” de su *Vocabulario ...* de 1848 cit., ya se refiere a la serie común de interpretaciones del modelo: “Todo objeto cuya imitación se propone un artista. La representación a pequeña escala de una cosa que ha de hacerse en grande o con mayores dimensiones. La representación en tierra o en cera, en madera, o en otra materia”, p. 189.

aspectos de una misma realidad edificatoria: (...) Lo que debería ser consignado en la historia de la arquitectura y de la ciudad es la inseparable unidad de estas dos *almas* de un edificio”³⁵⁸. Purini avisa del error de creer que el tipo y el modelo pertenecen a dos teorías distintas y aún estas, a su vez, no relacionadas con la realidad.

Dentro de esta construcción teórica que estamos estudiando, y que se desarrolla desde la propia arquitectura, hay una versión diferente que creo interesante: Mario Fiorentino³⁵⁹ ve en los modelos los objetos *irrepetibles*: “a través de la catalogación, la clasificación y la comparación de ellos, encontramos trazas relevantes de elementos comunes y repetibles que, rápidamente, tienden a construir los contenidos de una tipología”. En contra de la versión de Quatremère, lo irrepetible es el modelo, lo repetible el tipo; es justamente lo contrario que el episodio iluminista a que se refiere Aymonino (y que ya hemos criticado) por el que el tipo se constituía prácticamente en el “monumento” único.

La poca claridad que vemos en todo esto me lleva a buscar en la teoría de la ciencia el verdadero significado de *modelo* y su aplicación para la construcción de una teoría, en este caso la del tipo en arquitectura. Para esto utilizo los textos de Mario Bunge: *Teoría y realidad* y de Max Black: *Modelos y metáforas*³⁶⁰.

Pertenece al lenguaje corriente identificar algo “ejemplar” con un modelo o con la expresión objetiva aunque temporal de una moda concreta. La operación de conocimiento es directa y pertinente en

357 Ver C. Aymonino: *La formación ...* cit.

358 F. Purini: *L'Architettura didattica* cit., p. 128.

359 M. Fiorentino: “Quattro tesi sull' Architettura” en AA:VV.: *La progettazione dell'abitazione e la composizione architettonica*, Kappa, Roma, 1980, p. 26.

360 M. Bunge: *Teoría y realidad*, Ariel, Barcelona, 1981 (1972). M. Black: *Modelos y metáforas*, Tecnos, Madrid, 1966 (1972). De Bunge ver sobre todo: “Conceptos de

estos casos, este modelo así especificado es real. También una “reducción a escala” se identifica con un modelo, en tanto que aquella es una reproducción más o menos fiel de las características esenciales de un objeto real. Este se identifica en la proporcionalidad idéntica del modelo.

Una operación muy distinta es la que caracteriza un modelo análogo: lo que busca este modelo es reproducir, en otro medio, la estructura del objeto real. Como dice Black: “los que están a escala se apoyan ostensiblemente en la identidad (...) las magnitudes geométricas del original se siguen reproduciendo, si bien modificadas en una relación constante; por el contrario, la realización de los modelos análogos está guiada por la finalidad, más abstracta, de reproducir la estructura del original”. Estamos ante un proceso más cercano a la teoría en tanto que se preocupa de la estructura de la realidad, pero aún nos encontramos en la ciencia empírica. Para llegar a la teoría tendremos que recorrer más camino.

El proceso por el que llegar a la teoría vendrá especificado por Bunge de la forma siguiente:

a) “Se empieza por esquematizar. La conquista conceptual de la realidad comienza (...) por idealizaciones. Se desgajan los rasgos comunes a individuos diferentes, agrupándolos en especies. (...) Es el nacimiento del *objeto modelo* o modelo conceptual de una cosa o un hecho”. Estaremos, pues, ante la representación esquemática de algo, el primer nivel de conocimiento que permite la clasificación. Además, este objeto modelo es siempre un *constructo* (es una traducción literal del término anglosajón *construct* que viene a significar *construcción interpretativa*).

b) Estos objetos modelo deberían insertarse en una teoría; aparece así lo que se llama modelo teórico: “un *modelo teórico* es

un sistema hipotético–deductivo concerniente a un objeto modelo”, es decir, una teoría que se basa en ese modelo, su explicación del comportamiento interno de la realidad. En palabras de Bunge, “la construcción de objetos modelo y modelos teóricos es una actividad creadora que pone en juego los conocimientos, las preferencias y aún la pasión intelectual del constructor.”

c) El modelo teórico no se podría construir sin ayuda de una teoría general. Esta informa el modo en que el modelo teórico “especifica el comportamiento y/o el(los) mecanismo(s) interno(s) del objeto concreto por vía de su objeto modelo”.

En resumen, y seguimos con Bunge, “un *modelo teórico* de un objeto r supuesto real es una teoría específica T_s , concerniente a r , y esta teoría está constituida por una teoría general T_g enriquecida con un *objeto modelo* m (que se relacione con r de modo multívoco, como representación esquemática y convencional de r). A la vista de esta definición, sería posible el que un objeto modelo determinado se asocie a más de una teoría general, produciendo a su vez diferentes teorías específicas, o modelos teóricos, del objeto real correspondiente. Por otra parte, es poco probable que un objeto modelo sirva de algo si no se inserta en un “cuerpo de ideas en cuyo seno puedan establecerse relaciones deductivas”, esto es, en alguna teoría general.

Aún hay otro tema relativo a la teoría de modelos y que interesa a mi discurso; me refiero a la diferencia, que también estudia Bunge, entre modelo semántico y modelo científico, o teórico. El primero es una “interpretación verdadera de una teoría abstracta” o una “teoría concreta (específica) que satisface las condiciones (axiomas) de un sistema formal”. Es el caso de los modelos matemáticos que no conciernen a ninguna realidad, más que al propio formalismo matemático. Los modelos teóricos deben concernir a la realidad y,

por ello, ser contrastados con ésta para atribuírseles un valor de verdad; aún así dichos modelos no podrían ser del todo verdaderos ya que, como vimos al construir *objetos modelo*, encierran simplificaciones. Ésta es la razón por la que, para Bunge, no hay identidad entre modelo teórico (que por ello prefiere llamar teoría específica), y modelo en sentido semántico.

Por último, y en este *excurso* teórico, me interesa el modo cómo M. Black identifica el modelo con la metáfora lingüística. Como sabemos, la metáfora explica una idea o concepto con otro vocabulario que el que parecería obvio en razón de su mayor comprensión y fuerza dialéctica; la metáfora se sitúa como analogía del vocabulario real, lo que constituye, en el campo científico, la operación semejante del modelo. Pero contra de quienes piensan que ésta identidad es efectiva (entre modelo y metáfora), el propio Black aduce las “implicaciones tópicas” inherentes a la metáfora frente al dominio de las leyes científicas necesario para el entendimiento y construcción del modelo, lo que implica el rechazo a dicha identidad y la propuesta de lo que Black denomina “arquetipos conceptuales”³⁶¹.

Veamos ahora el modo en que estas ideas pueden ser aplicables a la tipología. Como acabamos de ver, debemos rechazar una identificación entre la metáfora y el tipo en la medida que la operación tipológica exige el dominio de una disciplina particular, en éste caso la Arquitectura. Atendiendo a la definición de Bunge diremos pues que:

361 M. Black: *Op. Cit.*, p. 236. Black entiende por arquetipo “un repertorio sistemático de ideas por medio del cual un pensador dado describe, por extensión analógica, cierto dominio al que tales ideas no sean aplicables inmediata y literalmente”. Esto hará necesario la creación de un segundo lenguaje, aunque no tópico, dominable para poder trabajar con modelos y, siempre, susceptible de ser aplicado a la realidad.

a) El modelo arquitectónico, es decir, la esquematización pertinente y convencional de un objeto arquitectónico real o proyectado, sería el objeto modelo.

b) El tipo arquitectónico obedecería al modelo teórico en la medida que explicaría “el comportamiento interno” del(de los) objeto(s) real(es) de arquitectura. Una explicación de las leyes de la realidad y convencionalidad cultural (que está en la base del modelo) que ya vimos que definía al tipo en arquitectura.

c) La teoría general de referencia, para que, a través del(de los) modelo(s), el tipo sea posible, será la tipología arquitectónica como teoría científica.

Cesare Blasi es el autor que más se ha aproximado a este esquema aquí expuesto³⁶². Apoyándose en Hempel, entiende que la *generalización* es el instrumento por excelencia para el conocimiento científico: permite pasar de la realidad a su expresión formal (la teoría, diríamos). Esa figura expresiva sería el modelo que Blasi define como “esquema conceptual, convencional no como reflejo de la realidad, sino (y a partir de aquí toma una definición weberiana) como esquema en el que la realidad debe ser comparada, con el fin de ilustrar determinados elementos significativos de su contexto empírico”³⁶³. La pérdida de semejanza, como dirá, es una adquisición de inteligencia. Para Blasi, el modelo será el que salve la dicotomía entre *tipología* y *morfología* al plantearse como hipótesis morfológica. Y aquí reside, a mi parecer, el problema de la tesis de Blasi: si el modelo es siempre hipótesis y “elemento vital de una teoría operativa” (por ello valioso y rico), el tipo, que define como abstracción, tiene “características de *a posteriori* y de inconcreción”³⁶⁴. Blasi no tiene en cuenta que tipo y modelo forman

362 C. Blasi: *Struttura urbana della Architettura*, Ares, Milán, 1968.

363 *Ibidem*, p. 65.

364 *Ibidem*, p. 67.

parte del entendimiento de un mismo objeto y se complementan con ese fin.

Interesante me parece, en tanto que define al tipo como estructurador de la “práctica del constructor al articular una demanda social”, los dos modelos posibles que señala Christian Devillers en su estudio sobre tipología y morfología³⁶⁵: El modelo *práctico–simbólico* como “modelo cultural ligado a la lógica concreta sobre el espacio (...) en el que un cuerpo social se reconoce” y que ayuda al tipo a definirse o surge como oposición a los requerimientos de un tipo existente; por otra parte, el “modelo ideológico” que representa el “discurso ideológico” que proyecta la arquitectura futura de la sociedad (y aquí Devillers se está refiriendo a los utópicos del siglo XIX). Aquí sí encontramos a la teoría, que él llama “ideología”, trabajando sobre modelos que entienden y proponen a la realidad.

365 Ch. Devillers: “Typologie de l’habitat & Morphologie urbaine” en *A.A.*, jul–ag. 1974., p. 20.

3.7. Vida de los tipos.

Como hemos visto, la disciplina arquitectónica vendría caracterizada por una serie de leyes generales que la explicarían y que hemos denominado *tipos*. El problema que se nos presenta es el del nacimiento de estos y su siempre posible deterioro, en tanto la sociedad que los soporta cambia; el de los mecanismos que el arquitecto, la cultura y esa misma sociedad tienen para proponer la génesis, desarrollo y muerte de los tipos.

A lo largo de la historia ha habido dos interpretaciones radicalmente diferentes sobre la génesis del tipo. La primera de ellas, característica del propio origen del concepto, ha visto al tipo como *germen preexistente*. Ésta es la idea de la *cabaña primitiva* de Laugier y la que aparece en la definición primera de *tipo* por Quatremère³⁶⁶. Acorde con los temas del arquetipo (o tipo ideal, desde la “invención natural” de Ribart de Chamoust a la *Urhütte* de G. Semper, pasando por la investigación en biología genética durante la segunda mitad del siglo XIX³⁶⁷), entienden que toda la producción arquitectónica del momento se debe referir, remontándose en el tiempo, a un hipotético origen que asume los caracteres fundamentales de la disciplina. De todas formas, aún el propio Quatremère introducirá inmediatamente una corrección que lo diferencia de la tesis de Laugier sobre este supuesto: “Hay más de un camino para remontarse al principio original y al tipo de formación de la arquitectura en diferentes países. Los más

³⁶⁶ A. C. Quatremère de Quincy: *Op. Cit.*, p. 629. Merece la pena ver cómo para este autor, el origen de la arquitectura es triple: la cabaña, para la arquitectura llamada “clásica” europea, la tienda, para la arquitectura oriental, y la caverna, para la arquitectura pétreo como la egipcia. Vemos en estos tres “orígenes” las casas del agricultor, del pastor y del cazador. Sobre este tema ver: A. Vidler: “La capanna e il corpo” en *Lotus* 33, 1981, p. 110.

importantes están fundados en la naturaleza de cada región, en las naciones históricas, y en los mismos monumentos del desarrollo artístico”³⁶⁸. El materialismo de estas propuestas es a la vez contradicho por otra tradición anterior originada, quizá, en la reconstrucción que J. B. Villalpando propone para el Templo de Jerusalén y que, siendo un tipo seguido por la francmasonería, entenderá ese “Tabernáculo–Templo” como “edificio perfecto, diseñado por Dios, el cual, actuando como Sumo Arquitecto, bien pudo haber reproducido ahí la misma estructura armónica que rige el Universo”³⁶⁹. Estaríamos, entonces, ante dos orígenes hipotéticos de la disciplina, uno dependiente de la ley natural y el otro de la ley divina.

Todavía en esta tendencia *apriorista*, distinto va a ser el episodio que ocupen los arquitectos iluministas franceses y que C. Aymonino describe³⁷⁰. La aparición y consolidación de una serie de actividades nuevas que requieren arquitectura y a las que no se había dado aún solución (por su inexistencia o por la poca presencia significativa para la sociedad previa a la que organiza la burguesía del siglo XVIII), va a obligar a esos arquitectos a “proponer” nuevas estructuras morfo–funcionales y significativas que llamaremos *prototipos*, en tanto que esos organismos complejos no existían antes de ser propuestos. La operación y el concepto son distintos puesto que ahora no se acude a un principio lejano estructural, sino que se propone, dentro de la disciplina, una nueva organización arquitectónica: diríamos que hace su aparición un nuevo “tema” arquitectónico.

367 Charles Darwin, en la introducción a su *El origen de las especies*, cita una memoria llegada a sus manos en 1858 del naturalista Wallace titulada “On the Tendency of Varieties to depart indefinitely from the Original Type”.

368 A. C. Quatremère de Quincy: *Op. Cit.*, pp. 629–630.

369 Ver J. A. Ramírez: *Construcciones ilusorias*, Alianza, Madrid, 1983, p. 113. Este tema aparece estudiado por A. Vidler: “The idea of the Type” cit., pp. 97–98.

370 C. Aymonino: *Orígenes y desarrollo ... cit.*, p. 1.

El proceso por el que esos prototipos se convierten en tipos es más complejo. Aquellos necesitan ser asumidos culturalmente, es decir, ser contruidos (propuestos como modelos) y aceptados o también, de la misma manera, ser difundidos en manuales de arquitectura (como hemos dicho, la labor docente del tipo es fundamental para la disciplina). Sólo cuando una sociedad concreta admite aquella solución y la hace suya, el prototipo se ha convertido en *tipo*. Éste es el proceso corriente en la práctica industrial por la que cualquier nuevo producto necesita un determinado plazo en el que es sometido a verificaciones científicas para ser luego producido en serie. Es, concretamente, la propuesta de Muthesius en el congreso del *Deutsche Werkbund* de 1914 y que ya hemos analizado.

Una posible versión viene a entender el tipo como un *a priori*. Ésta idea será sostenida por la escuela de Muratori; así leemos en G. Caniggia: "tipología (...) como sistema de conceptos en base a los que han sido conformados los objetos existentes en la sucesión histórica (temporal–espacial)"³⁷¹. Esta tendencia ve al tipo como el origen estructural en un proceso deductivo de proyectación.

La segunda versión entiende al tipo como una deducción *a posteriori*, a la que se llega después de la existencia de una serie de objetos susceptibles de ser operativamente clasificados. Es la propuesta de Argan: "... éste (el tipo) no se formula a priori sino siempre deducido de una serie de ejemplares. (...) El nacimiento del tipo está pues condicionado por el hecho de que ya existe una serie de edificios que tienen entre sí una evidente analogía funcional y formal"³⁷². La labor del "artista", en este caso, se fundamentaría en el planteamiento continuo de la evolución respecto de la arquitectura del pasado (en ese momento sucedía la idea de *modernidad*). Como dice

371 G. Caniggia: *Struttura dello spazio antropico* cit., p. 9.

Argan, es esa una labor de *continuidad* que se apoya en el tipo: “Por lo que se concluye reconociendo la fundamental unidad o continuidad, para la concepción, del momento de la tipología con el momento de la invención, no siendo esto último sino el momento de la respuesta a las exigencias de la situación histórica actual, mediante la crítica y la superación de soluciones pasadas, sedimentadas y sintetizadas en la esquematicidad del tipo”³⁷³. Ésta es la línea defendida por quienes sostienen la primacía de la invención y la originalidad en el proceso compositivo, además de aquellos que entienden la tipología como método exclusivo de clasificación, permaneciendo la operación tipológica al nivel del pensamiento operativo, sin dejar que aquella, además, signifique un modo de acceso al pensamiento formal en arquitectura, esto es, a la construcción de una teoría.

Será precisamente al nivel de la ciencia formal donde se salve toda discusión entre lo *a priori* y lo *a posteriori* del tipo, en la medida que lo que interesa es definir una teoría que se fundamente en la “construcción” del tipo y su apoyo al proyecto de arquitectura.

Pero el tipo no es algo estático. Por utilizar la terminología estructuralista, el tipo es de naturaleza diacrónica, es decir, está sujeto a transformaciones, y estas dependen de la sociedad que los sostiene. Rossi lo explica de esta forma: “Los tipos edificatorios no son entidades técnicas que, una vez creadas, cambien y evolucionen por sí mismas; sus variaciones son, al contrario, extremadamente sensibles a la sociedad, el lugar, al tiempo y a la cultura en que se producen”³⁷⁴. El fracaso del *Estilo Internacional* en la tarea de la reconstrucción de las ciudades europeas después de la Segunda Guerra se debe, en gran

372 G. C. Argan: Voz “Tipología” en la *E. U. A.* cit., p. 89.

373 G. C. Argan: “Sobre el concepto ...” cit., p. 43.

374 A. Rossi: “Contribución al problema de las relaciones entre la tipología edificatoria y la morfología urbana” en *Para una arquitectura de tendencia* cit., p. 157.

manera, a sus tipos cerrados, incapaces de asumir una relación con la realidad cambiante. Precisamente, el éxito de la tipología en la refundación disciplinar de los setenta estuvo en la caracterización de una relación ineludible entre la tipología edificatoria y la morfología urbana.

Una teoría de la transformabilidad del tipo ha sido desarrollada por R. Moneo para quién “el auténtico concepto de tipo (...) implica la idea de cambio, o de transformación”³⁷⁵, inmerso de lleno, por tanto, en la “dialéctica requerida por la historia”. Para Moneo, en el tipo reside, precisamente, la estabilidad de la arquitectura que requiere una sociedad también estable. Un cambio en las leyes que rigen ésta puede provocar la obsolescencia del tipo y su inmediato cambio. En una definición clave, se tendrá que considerar al tipo como “marco dentro del cual se operan cambios”³⁷⁶.

A partir de este punto, el proceso sería el siguiente: El tipo se puede convertir en *estereotipo* es decir, su uso va perdiendo significado

375 R. Moneo: “On typology” cit., p. 27.

376 *Ibidem.*: “Desde luego, la aproximación tipológica no demanda per se cambios constantes; cuando un tipo está firmemente consolidado, las formas arquitectónicas resultantes preservan las características formales (...) Pero la consistencia y estabilidad de las formas en tales circunstancias no necesita ser atribuida al tipo; sería más justo decir que a idénticos problemas, idénticas formas” (es más, se diría idénticos modelos) “O en otras palabras, la estabilidad de una sociedad –estabilidad que se refleja tanto en las actividades como en las técnicas y en la imágenes– es, en último término, la responsable de la persistencia de la imagen en el espejo de la arquitectura.”

“El concepto de tipo en sí mismo está abierto al cambio, al menos en cuanto que supone conciencia de la realidad y, por tanto, inmediato reconocimiento de la necesidad y la posibilidad del cambio, pues los procesos de obsolescencia que inevitablemente se producen en arquitectura tan solo pueden ser detectados, y al detectarlos cabe el actuar sobre ellos, si las obras se clasifican cuanto sea posible.”

Ver también, referido a una teoría general del tipo, esa misma idea de transformación en A. Colquhoun: “L’idea di tipo” cit.: “Como sucede a todas las teorías embrionarias, la teoría del tipo desarrollada a principios del siglo XIX debe ser reinterpretada. El estar sujeta a tales reinterpretaciones es una de las características de las buenas teorías generales”. Y dice más tarde: “La misma idea de tipo implica la

para la sociedad que lo había encumbrado, porque ésta ya no es la misma. La postura del arquitecto será la de generar ahora *contratipos*, es decir, proponer a la sociedad soluciones alternativas desde nuevos presupuestos. Éste es el caso de la arquitectura de la vivienda de las vanguardias del Movimiento Moderno. Ante la insatisfacción que provocaban los tipos de vivienda, y su agrupación, en la ciudad decimonónica, que habían sido denunciados por los socialistas utópicos o por el propio Engels (y que, como ejemplo más claro, tiene sus modelos en la *Mietkaserne* berlinesa o en las exiguas e insalubres soluciones de manzana de Manchester o Viena), la experiencia soviética (el socialismo científico) de los años veinte, de la socialdemocracia alemana o de la administración de la “Viena roja”, muestra como desarrollar esas propuestas “contratípicas” en la medida que el modelo anular propuesto en 1924 para el desarrollo de Moscú, las *siedlungen* construidas por Ernst May en Frankfurt o los *höfe* vieneses (y no me refiero a las formas finales adoptadas en cada propuesta, sino a la estructura conceptual de dichas propuestas) plantean una “revolución” respecto de los tipos anteriores. Una vez aceptado, el contratipo seguiría el mismo desarrollo de los prototipos ya explicado anteriormente.

Definiremos al *arquetipo* como el tipo ideal. Éste es el caso de la asunción profunda de un tipo que, llegado el momento, puede ser utilizado fuera del contexto que lo produjo. Por ejemplo, la conversión del arco del triunfo romano, entendido como tipo formal, en fachada de iglesia por L. B. Alberti (por ejemplo en el Templo Malatestiano de Rímini), asumiendo como estructura de ésta aquel tipo, obedeció a una operación arquetípica tal como la hemos definido.

3.8. Tipo, Idea y Mimesis

Me propongo afrontar en este capítulo las relaciones que se puedan establecer entre el tipo arquitectónico y la idea de arquitectura y, por otra parte, averiguar de qué modo la “mimesis de una idea” (por utilizar un concepto clásico) se identifica, o no, con la operación tipológica.

Sobre el primer tema hay una frase de A. Rossi que me parece polémica: “...el tipo es la idea misma de la arquitectura; lo que está más cerca de su esencia”³⁷⁷. A mi entender tipo e idea no son directamente identificables; la idea de arquitectura (o el ideal) es materia de la antropología: esa idea, en todo caso, será la que origine una determinada estructura arquitectónica, no casual, que se corresponde, precisamente, con esa idea. El tipo pues, estará originado por un ideal de arquitectura. El que la idea de la arquitectura sea antropológica significa, como ya hemos visto, que el tipo es un medio para pensar en el usuario de la arquitectura: la universalidad del tipo no será, así, abstracta. En este sentido, hablar por ejemplo de la vivienda como tipo no tendría ningún sentido en tanto que no hace referencia a la sociedad y la cultura que la hizo posible. El problema de la sociedad, y del arquitecto, será siempre configurar una idea de la arquitectura; la disciplina arquitectónica será la que elabore el tipo para proponerlo a aquella sociedad³⁷⁸.

De todos modos la universalidad tiene que ver con la disponibilidad, con el orden y la organización, con la racionalidad en suma. Todo esto ha sido llamado “clasicidad” y en la medida que la

377 G. C. Argan: *Sobre el concepto de tipología arquitectónica* cit., p. 40.

378 Ver J. Alcina: *Arte y antropología*, Alianza, Madrid, 1982. Sobre todo el cap. 3: “Los mecanismos de la creación artística” pp. 43–59.

operación mimética se liga con todo ello, veamos el modo como el tipo, paradigma de la racionalidad, se relaciona con la imitación artística.

Toda teoría de la imitación artística ha estado girando hasta bien entrado el siglo XIX en torno a Platón y Aristóteles: la línea platónica, que pretende “imitar” la *idea* interna proyectándola sobre la realidad, o la línea aristotélica que intenta imitar una abstracción (*a posteriori*) de aquella realidad. En suma, *Idea* frente a *Naturaleza* como fuentes del arte³⁷⁹. “Esas ideas –dirá San Agustín desde el neoplatonismo medieval– son prototipos inmutables y permanentes”³⁸⁰; y no olvidemos que en ese momento las ideas son “divinas”. Ese apriorismo escolástico se encuentra también en Santo Tomás, aunque en este caso la idea está en el hombre: “...el artista se esfuerza en imitar en la casa (real) la forma que él posee en su mente”³⁸¹.

La teoría del arte renacentista se caracterizará por exigir una fidelidad a la naturaleza aunque, a la vez, superándola con “belleza”. Por primera vez, en los círculos renacentistas confluyen el neoplatonismo y el neoaristotelismo: Véase el caso de L. B. Alberti en

379 El que aún esto sea una discusión en el aire, se encuentra en G. Deleuze: *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1981 (1969). En el trabajo crítico de M. Foucault: “Theatrum Philosophicum” de 1970, introducido en la edición citada, se estudia cómo Deleuze plantea superar el platonismo desde el aristotelismo.

Frente a la generalidad surge la repetición que es “la trasgresión. Pone en cuestión la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y más artística”, p. 53. El arte entra en la esfera de la repetición. Y dice anteriormente: “Oponemos, pues, la generalidad, como generalidad de lo particular, y la repetición como universalidad de lo singular”, pp. 50–51.

Ver también P. Junod: *Transparence et Opacité*, Lossanna, 1976. “Por un lado, la línea platónica que tiende a concebir la imitación ideal como la contemplación de un arquetipo o la proyección sobre lo visible de una idea interna que le corresponde; por el otro la línea aristotélica para la que “idealizar” quiere decir descubrir un tipo por abstracción de lo visible: tales son los dos polos que tratan de conciliar la imitación de la Idea con la imitación de la Naturaleza” tomado de G. Teyssot: “Mimesis. Architettura come finzione” en *Lotus* 32, 1981, p. 12.

380 E. Panofsky: *Idea*, Cátedra, Madrid, 1977 (1924–1959) p. 35.

381 *Ibidem*, p. 39. Estamos en la “*adecuatio rei ad intellectus*” o verdad ontológica frente a la adecuación del intelecto a la cosa o verdad lógica del positivismo.

su teoría de la Arquitectura: se imita la Naturaleza (“para conformar los miembros se seguirá el ejemplo de la simplicidad de la Naturaleza”³⁸²), pero la *concinnitas* albertiana, la ley fundamental de la Naturaleza en la que reside la “belleza”, es una función de un abstracto, de el número, entendido como ley universal³⁸³.

También el clasicismo del siglo XVII entiende el arte como imitación de la idea, pero ésta no es ya un *a priori*. Según Pietro Bellori: “es necesario formarse una imagen sobre la Naturaleza”³⁸⁴ como operación previa a la mimesis. Esta imagen, subjetiva, en tensión con la objetividad mimética va a organizar, entre otras cosas, la sistemática barroca.

Con el tiempo, los teóricos de la segunda mitad del siglo XVIII, imbuidos del precientifismo ilustrado, caracterizado por la recurrencia a los orígenes disciplinares de la realidad, se preguntarían por la cosa a imitar. En arquitectura el proceso será apasionante: señalarán al hombre como modelo, pero a diferencia de cómo el Renacimiento interpretó el texto vitruviano (de modo que era el propio hombre la medida de todas las cosas), ahora interesarán sus realizaciones “originales”, es decir una naturaleza hecha artificial, transformada, por el hombre inteligente. Para el Abbè Laugier (para quién “el origen es la generación de la idea”³⁸⁵) la hipótesis que explicaría el origen de la arquitectura se encuentra en los orígenes estructurales de la cabaña primitiva (hogar, por otra parte, del buen salvaje rousseaniano); a este respecto, Francesco Milizia dirá: “La arquitectura es un arte de

382 L. B. Alberti: *De re aedificatoria*, Il Polifilo, Milán, 1966, libro I, cap. 9.

383 La belleza se define en el cap. 5 del libro IX como el “acuerdo y armonía de las partes en relación al todo al cual se ligan según un determinado número, delimitación y colocación, tal como lo exige la *concinnitas*, que es la ley fundamental y más exacta de la naturaleza”, *Ibidem*, p. 816.

384 P. Bellori: “La idea del pintor, del escritor y del arquitecto ...” en E. Panofsky: *Op. Cit.*, p.126.

imitación igual que las otras artes, pero ¿cuál es su modelo? ¿Dónde se encuentran cosas fabricadas por las manos de la naturaleza que los arquitectos pueden tomar un ejemplo a imitar? (...) A la arquitectura le falta en verdad el modelo formado por los hombres, siguiendo la industria natural de construir sus primeras habitaciones”³⁸⁶. Y continúa en otro capítulo: “... es de aquel modelo rústico (la cabaña) de donde esa arquitectura debe elegir las partes mas bellas, imitarlas bien”³⁸⁷. Ya vimos que Vidler se refería a ese momento como característico de una “primera tipología” que buscaba referencias que solucionan la arquitectura más allá del presente histórico, desde hipótesis construidas sobre un pasado más o menos ideal³⁸⁸. Nos referimos, en este momento, a una concepción materialista del tipo ya que no se plantea ni la copia más o menos fiel de unos modelos asumidos y seleccionados, ni la mimesis de una idea “inmaterial”.

Al mismo tiempo, el idealismo de Winckelmann será neoplatónico, una vez más, aunque sus referencias son claramente tangibles (el cuerpo humano idealizado desde determinados cánones clásicos griegos): “todas las artes se esfuerzan por imitar la belleza ideal cuyo modelo no es visible en la naturaleza externa y que (...) se puede formar en el ánimo humano al que ha estado grabado por las fuentes primitivas de cada belleza”³⁸⁹. De nuevo se busca el origen “incontaminado” del arte sólo que ahora las fuentes son distintas.

También la de Quatremère de Quincy es, en tanto que clásica, una teoría de la imitación; pero ahora, no se imita una realidad hipotética, supuestamente real (la cabaña), o un hombre idealizado. Se

385 Cit. en A. Vidler: “La capanna e il corpo” en *Lotus* 33, 1981, p. 102.

386 F. Milizia: *Principi d’architettura civile*, Mazzotta, Milán, 1972 (1781), parte 1ª. libro 1º, cap. 4.4.1.

387 *Ibidem*, 4.2.

388 A. Vidler: “Una tercera tipología” cit.

imita una construcción teórica que llama *tipo*. Para Quatremère, el arte es un juego con sus propias reglas que proporciona placer; las reglas son las “convenciones” mientras que su “razón original” es el tipo. Cuando combate por igual a los que, confundiendo el *tipo* con el *modelo* (usando su propia terminología), “pretenden que, en este arte, todo está, o debe estar, sometido al capricho y la causalidad” y a los que “concluyen en que no se permite ninguna desviación de los detalles del modelo” al que confunden con un *tipo* imperativo: está defendiendo una idea nueva de imitación³⁹⁰ con unos principios neoplatónicos (el *a priori* de nuevo) que en cambio no se reducen a un único origen para la arquitectura. No olvidemos que se inicia la arquitectura como disciplina empírica: se empieza a conocer y, lo que es más importante, toda ese conocimiento hace que las referencias tengan igual validez. “Imitier dans les beaux-arts –dice en su *Essai sur l’imitation*– c’est produire la ressemblance d’une chose, mais dans autre chose qui en devient l’image”³⁹¹. Aquella arquitectura, pues, habrá que referirla, en la operación cognoscitiva de Quatremère, a unas pocas “imágenes” de referencia: *los tipos*; a ese nivel sí es posible la mimesis (como sabemos, la caverna, al tienda y la cabaña son las tres *formas-tipo* a que refiere toda la historia de la arquitectura). Como dice A. Vidler: “En la formación e imitación de los tipos la arquitectura había adquirido conciencia de una dimensión mayor que la simple necesidad; se hacía un modelo proporcional de acuerdo con esta primera disposición que, sin contradecir su espíritu,

389 En A. Vidler: “La capanna ...” cit., pp. 104–106.

390 A. C. Quatremère de Quincy: *Op. Cit.*, p. 630.

391 A. C. Quatremère de Quincy: *Essai sur la nature, le but et les moyens de l’imitation dans les beaux-arts ...*, París, 1823, ed., consultada: AAM, Bruselas, 1980, p.3: “Imitar en las bellas artes es producir el recuerdo de una cosa, pero desde otra cosa de la que es imagen”.

podía perfeccionar sus formas”³⁹²; aunque hay una cierta confusión de términos, Vidler señala la transformabilidad genética, que ya hemos señalado, como característica del tipo.

El siglo XIX es el momento de la fragmentación y ésta, en su origen, dilapida la teoría anterior sobre el tipo en arquitectura. J. N. L. Durand pone en duda todas las referencias anteriores: “si la cabaña no ha sido nunca un objeto natural, si el cuerpo humano no ha podido servir de modelo a la arquitectura; si, incluso en el supuesto de lo contrario, los órdenes no son de ningún modo una imitación del uno y de la otra, tenemos necesariamente que concluir que estos órdenes no forman nunca la esencia de la arquitectura”³⁹³, y no solo eso, el sostén que para la arquitectura significaba los códigos–orden queda desmontado: el código clásico pasa a formar parte del catálogo de posibles principios formativos al mismo nivel que los demás modos estilísticos que son, en ese momento, equivalentes. Será el propio Durand quien abra el campo de nuevas posibilidades desde la fragmentación que informa las, también, nuevas referencias: “Se pueden ordenar las formas y proporciones en tres clases: aquellas que nacen de la naturaleza de los materiales y del uso de los objetos en la construcción de los cuales son empleados, aquellas que el habito nos ha creado de algún modo la necesidad, como las formas y las proporciones que se ven en los edificios antiguos; por ultimo, aquella que, más simples y mejor definidas que las demás, deben ser preferidas por nosotros debido a la facilidad que tenemos para captarlas”³⁹⁴. La aparición de los estilos, pues, provoca la primera crisis de la idea de tipo (ésta se había desarrollado lejos de lo que sería luego el problema central del eclecticismo y no había puesto en

392 A. Vidler: “La capanna ...” cit., p. 110.

393 J. N. L. Durand: *Lecciones de Arquitectura* cit., “Introducción”, p. 13.

394 *Ibidem*, parte 1ª, 3ª sección, p. 32.

discusión los estilemas clásicos) y Durand propone ir más allá de la apariencia al proponer el *material*, la *historia* y la *percepción* como fuentes de la arquitectura. La práctica arquitectónica siguiente demostrará lo acertado de estas tesis: la historia y el material ordenarán las propuestas arquitectónicas durante el siglo XIX; el material y la percepción (a través de la teoría de la *Gestalt*) harán lo propio en las primeras décadas del XX.

Cuando los arquitectos de las vanguardias del siglo XX rechacen la actividad académica en todo aquello que signifique “convención”, están introduciendo el corolario de la idea de progreso iniciada en la modernidad cartesiana como “tradicción de lo nuevo”³⁹⁵. Y lo nuevo significa un cambio radical, hasta el punto que las ideas de la arquitectura como sistema y del espacio habitable universal superaran cualquier posible referencia respecto a todo lo anterior.

De todos modos, no es cierto que los arquitectos del Movimiento Moderno no se interesan por los problemas de la mimesis y de la repetibilidad, como ya hemos visto. La tesis de las *tres tipologías* de A. Vidler a que ya hemos hecho referencia identifica en ese momento una *segunda tipología* en la medida que se establece una referencia externa a la arquitectura a la que ésta imita: los procesos de la máquina. Las referencias de Le Corbusier al automóvil, al avión o al paquebote no son casuales en la medida que los principios de su arquitectura se veían plasmados en esos objetos. Es la misma finalidad que, a mi entender, está detrás del intento de Gropius por unificar en

395 Según G. Teyssot, esta “tradicción de lo nuevo” se configuraba como excepción a la regla, “que confiaba en la creatividad y la “libertad” del artista, destruyendo cualquier referencia a modelos”. Hay que notar que, curiosamente, la “tradicción de lo nuevo” sigue desarrollándose hoy como contestación al Movimiento Moderno: si las vanguardias del M. M., en aras del progreso, ligaban su arquitectura a las corrientes imperantes de la modernidad, hoy, el post-modern empuja a los arquitectos a erigirse como unicum: sus propuestas se distinguen por la irrepetibilidad, por la autobiografía. Véase al respecto la gran profusión editorial de revistas de arquitectura.

un mismo cuerpo docente la artesanía y la industria. Por otra parte, será en la solución de las vanguardias al problema de la vivienda, que yo valoro por encima de la aportación formal a la arquitectura del momento, donde la *tipificación* y la *repetición* se fundamenten como principios disciplinares.

El interés más reciente por la imitación en arquitectura³⁹⁶ obedece, a mi entender, a un doble objetivo: por un lado, criticar en líneas generales el mito del progreso indefinido de lo moderno paralelamente a la crítica puesta en marcha en otras actividades del pensamiento y de la ciencia; por otro lado, fundamentar la propia disciplina arquitectónica como tal. Me interesa pues, en este sentido, esta cita de Georg Lukacs: “La imitación –dice en su *Estética*– es el hecho elemental de toda vida de organización superior, que, puesta en intercambio con su mundo circundante, no puede ya limitarse a los reflejos incondicionados”³⁹⁷. Esto llevaría a identificar, en su origen, la operación mimética con el proceso científico. Pero la idea importante en Lukacs será la no confusión de la mimesis como actividad artística y, sobre todo, dialéctica: aquella que se verifica entre la subjetividad del hombre y la realidad. La imitación viene, así, definida como “conversión de un reflejo de un fenómeno de la realidad en la práctica de un sujeto”³⁹⁸; en otras palabras, el hombre que actúa imita una determinada “imagen” de la realidad que él mismo ha elaborado.

Aunque parecería que la operación tipológica no se identifica con aquella imitación descrita por Lukacs, hay dos cosas ciertas: el tipo es un *constructo* elaborado a partir de la realidad (en cierto modo

396 Véase el esfuerzo editorial del grupo de A.A.M. al publicar el *Essai sur l'imitation* de Quatremère de Quincy o la serie de artículos de G. Teyssot: *Op. Cit.*, W. Szambien: “Architettura regolare”, Fagiolo y Rinaldi: “Artifex et/aut natura” en *Lotus* 32, 1981, y A. Vidler: “La capanna e il corpo”, I. de Solà–Morales: “Dalla memoria all’astrazione” en *Lotus* 33, 1981.

397 G. Lukacs: *Estética*, Grijalbo, Barcelona, 1972, tomo 1, pp. 7–8.

podría ser aquella “imagen”); en segundo lugar, tanto sea en el análisis como en el proyecto, el tipo se somete a un proceso de mimesis; si ésta se desarrolla como camino hacia la realización artística, sería correcto referirnos a la tipicidad como categoría del arte, precisamente la que la pone en relación con la sociedad. La contradicción inserta en el pensamiento teórico de Lukacs, y que delata Galvano della Volpe, entre “arte como intuición sensible” y “arte como tipicidad” (entre “conjunto de caracteres comunes, generales, esenciales, (...) producto incontrovertiblemente intelectual o conceptual” que sería el “típico artístico” y “algo sensible, concreto y característico” precisamente porque lo típico no es una “medida” sino que se construye³⁹⁹) es un reflejo del mismo estado crítico actual al que no hay que dar la espalda: quizá la misma tipología sería una solución al problema de la identificación de ambos pensamientos.

En la arquitectura este retorno a la mimesis toma a la propia arquitectura, y la ciudad como referencia. Esta es la esencia de la “tercera tipología” vidleriana: si en las dos primeras la referencia estaba fuera de la arquitectura, ahora la disciplina se fundamenta en ella misma, en un proceso autorreflexivo. Los elementos que configuran el proyecto a partir de los años setenta están tomados de la historia—pasada y reciente— de la arquitectura, aunque bajo diferentes interpretaciones. Si para Robert Venturi, aquellos fragmentos pueden ser manipulados y recompuestos según un nuevo eclecticismo destructor de cualquier idea de tipo, los italianos de la *Tendenza* recuperan aquella historia, precisamente, a través de los tipos, de las

398 *Ibidem*, p. 7.

399 G. Della Volpe: “El problema de la tipicidad artística” en *Lo verosímil fílmico y otros ensayos*, Ciencia Nueva, Buenos Aires, 1967.

estructuras definitorias de una arquitectura y una ciudad que quieren conocer profundamente y sobre la que actúan⁴⁰⁰.

400 Ver G. Teysot: *Op. Cit.*, y R. Moneo: "On typology" cit.

3.9. Tipo y Estilo

Evidentemente, la discusión sobre el *estilo* en arquitectura merece otro lugar que este trabajo. De todos modos, y por aclarar alguna confusión, me interesa establecer aquí la relación que pueda existir entre *tipo* y *estilo*. Creo que la reflexión de Alan Colquhoun al respecto es interesante: la idea de tipo “da vida a la discusión sobre la arquitectura a un nivel mas profundo que la discusión sobre estilo”⁴⁰¹. Sería la noción de tipo la que supera, precisamente, la limitación estilística.

La noción de *estilo*, al menos tal como la conocemos hoy aplicada al conocimiento de la arquitectura, permitió, en un momento determinado, aclarar la situación de la disciplina arquitectónica ante el cúmulo de información recogida por la naciente arqueología, y una nueva actitud hacia la historia durante el siglo XIX⁴⁰², hasta el punto que un Diccionario de Arquitectura de la época afirmaría que la arquitectura civil se define “según los diferentes estilos de época y pueblos diversos”⁴⁰³. De todos modos, *estilo* era un vocablo corriente ya en el siglo XVII aunque aplicado a la literatura; tenía que ver con la manera como se estructuraba el lenguaje para, en función del auditorio,

401 A. Colquhoun: “L’idea di tipo” cit., p. 19.

Ver también V. Fraticelli: “Per la tipologia come rapporto tra progetto e storia” cit.: “... el concepto de tipología se determina en el presente, en esto consiste su científicidad, y que el análisis de las obras del pasado consiste, precisamente, en la individualización de cuanto es diferente del tipo, es decir, de lo que constituye su especificidad y no de lo que es genérico. De aquí es posible deducir una autonomía no idealista de la historia. Este razonamiento implica la superación de la noción de estilo arquitectónico como fenómeno contingente, casi como parásitos lingüísticos que es necesario depurar y, sobre todo, tiene el mérito de situar la elaboración de la teoría de la arquitectura como individualización de alternativas sujetas a la verificación material, y no como desarrollo unívoco de categorías metahistóricas”, pp. 48–49.

402 P. Collins: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución*, G. Gili, Barcelona, 1977 (1965) p. 58 (junto con la “democratización de la crítica artística” y el “gusto común por la controversia pública”).

comunicar un pensamiento determinado. Desde el principio, como vemos, el estilo se propone como procedimiento para comunicar, que atiende a un receptor.

Cuando el término se aplique a la arquitectura será para explicar el modo en que un edificio muestra su finalidad. Refiriéndose a J. F. Blondel, P. Collins dirá: “Para él no solo era importante distinguir los edificios de funciones diferentes, como las iglesias y las mansiones, sino también entre los diferentes tipos de iglesias y mansiones”⁴⁰⁴ en lo que el propio Blondel llamó *carácter* en arquitectura. De cualquier modo, en aquel momento (segunda mitad del siglo XVIII) no había duda de que el código a través del que formalizar la arquitectura era el clásico.

Pero también lo “clásico” entró en crisis: la labor de los *dilettanti* ingleses (recuérdese los viajes que esta Sociedad organiza a las “fuentes” de lo clásico) permite aplicar el concepto “estilo” a la producción de momentos históricos concretos: no era igual el clásico–griego que el clásico–romano (recordemos al efecto una polémica, muy conocida, entre Le Roy y G. B. Piranesi sobre la importancia “relativa” de ambos estilos). La crisis definitiva del “estilo clásico” dará lugar, en la situación decimonónica ya descrita, a una apertura de miras que incluya “otros estilos”: todos aquellos conocidos (analizados y clasificados en lo que será el comienzo de la ciencia empírica en arquitectura) en el tiempo (que permite ampliar el panorama a la preclasicidad o a los “estilos” del siglo XVII) y en el espacio (lo que permite incluir, por ejemplo, “estilos orientales”).

Es en ese momento, pues, cuando se hace necesario definir el estilo en el *corpus* teórico del siglo XIX. Veamos como lo hacen Quatremère de Quincy y Viollet–le–Duc. En el tercer tomo de la

403 Millin: *Dictionary of the Fine Arts*, 1806, cit. en P. Collins: *Op. Cit.*, p. 61.

404 *Ibidem*, p. 59.

Encyclopedie Méthodique, y en la voz “Style”, Quatremère afirma: “esta acepción del vocablo estilo afecta (...) al vocabulario de las artes del diseño. Estas artes deben ser consideradas como un lenguaje y como una forma de escritura, que emplea cuerpos y materiales pero, particularmente, explica, sobre formas sensibles, relaciones intelectuales, afectos morales, y produce, por medio de otros agentes, efectos que son igualmente producto de la imaginación, del espíritu y del gusto. (...) La arquitectura (...) hace nacer en nosotros, al igual que los signos de la escritura, ideas determinadas, juicios positivos, sobre los objetos sensibles que crean”⁴⁰⁵. Aparece, pues, el estilo como una forma de retórica que atiende a la psicología humana. Para Viollet, en la voz “Style” de su *Dictionnaire raisonné...*, “los estilos son los caracteres que distinguen las *écoles*, las épocas”; esto es una idea importante, imprescindible para iniciar una disciplina en arquitectura. Pero por otra parte, también, “estilo puede ser entendido como *moda*; es decir apropiación de una forma del arte por el objeto”, es decir que el estilo aparece como procedimiento subjetivo, de arte: “Hay, pues, en el arte el *estilo absoluto* y el *estilo relativo*. El primero domina toda concepción, y el segundo se modifica según el destino del objeto”. He aquí, pues, una clarificación importante: el estilo relativo puede ser identificado con el carácter, tal como se desarrolló conceptualmente durante el siglo XVIII y que, como ya vimos, interesa a Quatremère. Pero el estilo que busca Viollet será el absoluto, una “expresión del arte”: “El estilo es la manifestación de un ideal establecido sobre un principio”⁴⁰⁶.

La búsqueda del arquitecto decimonónico viene así expresada por esta doble circunstancia: por una parte, la conciencia de que cada

405 A. C. Quatremère de Quincy: “Style” en *Encyclopedie Méthodique: Architecture* cit., tomo III.

época tuvo, y tendrá, su estilo particular (lo que hará que se pregunten incesantemente por el estilo de la época); por otra parte, la búsqueda de una expresión eficaz para sus edificios a través, además, de la expresión de los sentimientos propios. Tanto la definición de “una teoría de la arquitectura” independiente de la “teoría e historia de los estilos” (en los *Entretiens sur l’architecture* de Viollet-le-Duc) como la misma definición de *tipo* por Quatremère obedece a la crisis que esta situación acarrea: el asunto sería sostener la arquitectura más allá, con más profundidad, que en el estilo.

El *estilo internacional* promovido por Hitchcock y Johnson en la década de los treinta del siglo XX, no será más que una contradicción formalista después de que el Movimiento Moderno ha conseguido, o ha pretendido conseguir, aquella meta: entender de arquitectura lejos del estilo.

La razón, pues, de la diferencia entre *tipo* y *estilo* estriba en lo que Meyer Shapiro dice en su *Estilo*: “por lo general, los estilos no se definen de una manera estrictamente lógica”⁴⁰⁷. Mientras que al tipo lo hemos definido precisamente como “la lógica de la arquitectura”.

La superación, a mi entender, de los problemas de estilo (como moda, que no como expresión particular del modo de hacer del individuo) vendrá de la mano de un cierto concepto de “clasicidad”. Lo clásico no como “modo” consumista, en la práctica *post-modern* actual, sino como una específica sensibilidad ante la arquitectura que se sostenga en un determinado discurso intelectual, aquel que Demetri Porphyrios llama una “ontología del construir”⁴⁰⁸. A la sistemática, en

406 E. E. Viollet-le-Duc: “Style” en *Dictionnaire raisonné d’Architecture* (1854–1868) ed. F. de Nobele cit., tomo VIII, pp. 474–475.

407 M. Shapiro: “Estética” (1962) cit. en J. Alcina Franch: *Arte y antropología* cit., p. 105.

408 Ver D. Porphyrios: “Il classicismo non è uno stile” en *Lotus* 33, 1981, pp. 91–94: “... la única postura crítica posible que hoy la arquitectura pueda asumir es crear

suma, que acude a problemas funcionales, formales o constructivos orgánicamente planteados y resueltos desde la racionalidad, que proviene de una teoría de la arquitectura y de la que los tipos forman parte.

lentamente una ontología del construir que consienta una representación crítica de sí misma. Es decir, crear un discurso arquitectónico que, mientras se dirige a la pragmática del refugio, pueda, al mismo tiempo, representar su esencia arquitectónica como mito.”

“Es desde esta perspectiva cómo hoy se debería revalorar el clasicismo: no como ornamentación estilística en préstamo, sino como ontología del construir.”, p. 94.

3.10. Tipo y Carácter.

Como hemos visto, en un principio la noción de *carácter* se situaba muy cerca de la de *estilo*. El interés de la relación que se pueda establecer entre el tipo y el carácter en arquitectura obedece, de todos modos, a la recuperación relativamente reciente de una terminología decimonónica, y eficaz para la elaboración de una teoría de la arquitectura hoy, a partir, sobre todo, de algún texto de Colin Rowe⁴⁰⁹ y la labor historiográfica de, entre otros, el Instituto Universitario de Venecia.

El origen del término *carácter* en arquitectura hay que buscarlo en la pretensión significativa por la que la arquitectura “expresaba” su intención, teorizada por Germain Boffrand o Le Camus de Mézières bajo el concepto de “arquitectura parlante”. En sus *Principes tirés de l’art poétique d’Horace*, Boffrand dice: “Ya no es suficiente que un edificio sea bello, debe ser agradable, y que el espectador sienta el carácter que tiene impreso”⁴¹⁰, mientras en el *Livre d’Architecture* (1745) afirma: “La Arquitectura es susceptible de diferentes caracteres (...) Estos edificios deben anunciar al espectador su destino; y si no lo

409 Me refiero al ensayo de C. Rowe: “Carácter y composición o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX” (1954) en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, G. Gili, Barcelona, 1978.

También A. Colquhoun se refiere a esto cuando dice: “Parece razonable retroceder de nuevo a los teóricos del siglo XIX (...) y revalorar todas las nociones de carácter en arquitectura a la luz de las diversas circunstancias del tercer cuarto del XX. Una vez iniciada esta investigación, se debe inevitablemente afrontar el problema del tipo” en “L’idea di tipo” cit., p. 18.

410 En F. Fichet: *La theoria architecturae a l’age classique*, P. Mardaga, Bruselas, 1979, p. 314.

M. Tafuri, en “Las estructuras del lenguaje en la historia de la arquitectura moderna” cit., dice: “... surge (...) un nuevo concepto de tipo en un primer momento ligado íntimamente al simbolismo de la arquitectura parlante”, p. 36

fundamentan, pecarán contra la expresión”⁴¹¹. En la misma línea, Le Camus afirma en su *Le Génie de l’Architecture...*: “El conjunto debe tener, pues, una proporción relativa a sus diferentes partes, el género y al carácter que ofrecen”⁴¹²; desde aquí, la arquitectura producirá efectos, “hablaría al espíritu, conmovería el alma”, con la utilización de elementos disciplinares (la luz, el volumen, la decoración, etc.) que “impresionan” al edificio.

J. F. Blondel, teórico del *carácter* en arquitectura, ya en 1749 afirmaría: “todos los diferentes modos de producción que pertenecen a la arquitectura llevarán la “impresión” de la intención particular de cada edificio, cada uno poseerá un carácter que determine la forma general y que declare al edificio por lo que es”⁴¹³ (5); más tarde, en su *Cours d’Architecture* (1771–1773, continuado por Pierre Pattè en 1777), que recoge sus clases en la *Académie* (a la que pertenece desde 1755), sistematizará, a la vez que un conocimiento de la arquitectura desde los estilos, que empieza a ser corriente por esa época⁴¹⁴, una clasificación (conocimiento empírico), con propósitos de teoría, en base al *carácter*. Para Blondel, estilo y carácter no son la misma cosa; en el apartado “De la convenance” escribe: “Se dice que un edificio es conveniente, cuando señala que su disposición exterior y las principales partes de su decoración son absolutamente relativas al objeto a que ha dado lugar la erección del edificio, cuando preside el espíritu de *convenance*, que la *bienséance* (la combinación del estilo

411 En E. Kaufman: *Tres arquitectos revolucionarios*, G. Gili, Barcelona, 1980 (1952), p. 121 y n. 192.

412 En E. Kaufman: *La arquitectura de la Ilustración*, G. Gili, Barcelona, 1974 (1955), p. 183.

413 Cit. en A. Vidler: “The idea of Type” cit., p. 99.

414 J. F. Blondel y P. Pattè: *Cours d’Architecture*, París, 1771–1777, en el cap. I (Sources de l’art) de la parte primera del libro 1º define los estilos (los órdenes dirá): “L’Architecture Civile (...) est connue sous différents dénominations: l’Antique

de la *ordonnance* con la elección de ornamentos) sea tenida en cuenta con exactitud, que el *Ordonnateur* haya previsto en sus *ordonnance*, el estilo y el carácter que debe elegir, para expresar en particular en el embellecimiento de nuestros Templos, la decencia; en el Palacio del Rey, la magnificencia; en los edificios públicos, la grandeza; en los monumentos elevados a la gloria de los grandes, la suntuosidad; en las *promenades*, la elegancia; en los edificios de seguridad, la solidez; en los erigidos para el placer, la ligereza; en el interior de los apartamentos, la variedad”⁴¹⁵. El estilo tiene ese sentido codificado que hoy conocemos, pero éste estará subordinado al carácter en la teoría de Blondel. A mi entender, esta visión del carácter coincide con nuestra definición de tipo, en la medida que pretende ser convencional y afecta al nivel profundo de la arquitectura: el estilo pasa a ser uno de los modos por los que proporcionar *carácter*, junto con la composición de partes o el juego de luces y sombras. Una arquitectura *mystérieuse*, *hardie*, *frivole* o *pauvre* es definida como estructura significativa, más que como resultado formal determinado.

Será Quatremère de Quincy quién ligue conceptualmente el *tipo* y el *carácter*. Pero el episodio anterior de los arquitectos “revolucionarios” como Boullée, marca un distanciamiento considerable entre el tipo (globalizador) y el carácter (que para ellos es individualizador); escribe en su *L'Architecture, essay sur l'art*: “Y llamo carácter al efecto que resulta de un objeto y causa en nosotros una impresión cualquiera”. Y continúa: “Dar carácter a una obra, es emplear con rigor todos los medios propios y no hacernos probar otras sensaciones que las que derivan del sujeto”⁴¹⁶. El carácter para

(Egiptiens, Grecs, Romains...), l'Ancienne (l'Empire d'Orient), la Gothique (deux classes: du Nord, Moresque) & la Moderne (François I)”, pp. 189 y sig.

415 J. F. Blondel: *Op. Cit.*, cap. IV, pp. 389–390.

416 J. M. Perouse de Montclos: *Boullée. Essai sur l'art*, Hermann, París, 1968, p. 70.

Boullée es una categoría de la individualidad de la obra de arquitectura que tiene el fin de provocar sensaciones, tratadándose más de una búsqueda de afectos que de una pre-ciencia. Quatremère, luego, se va a ocupar de situar las cosas como estaban con Blondel; precisamente en la voz “Type” remite a la noción de “carácter”: “...También referimos al lector al artículo “Carácter”, donde hemos demostrado extensamente que cada uno de los edificios principales debería encontrar, en su propósito fundamental que es los usos a que se destina, un *tipo* que sea conveniente para ello; que el arquitecto debería intentar acordarse de esto, tan definitivamente como fuera posible, si desea dar a cada edificio una fisonomía particular, y que de la confusión de esos *tipos* ha nacido un desorden ya corriente, que consiste en utilizar indistintamente los mismos órdenes, disposiciones y formas exteriores en monumentos que se aplican a los usos más dispares”⁴¹⁷. En la voz “carácter” resolverá los diferentes niveles por los que la arquitectura podrá “descomponerse” atendiendo al carácter; así, habría un carácter “general” que entendería de la adaptación de edificios al lugar; “esencial” que expresaría la “grandeza” de cada época o país; “relativo” (específico e imitativo) a través del que reconocer una clase de edificios, según su uso⁴¹⁸. Quatremère recoge así lo que en otro lugar había definido como categorías del tipo, y, más concretamente, ese carácter imitativo o relativo sería, a la postre, la expresión evidente del *carácter* en cuanto se refiere al *uso* del edificio.

La operación ecléctica procurará establecer “catálogos” de arquitectura (los Manuales) donde la relación *uso-significado* parezca evidente. En palabras de Vidler, “los arquitectos se hacen prácticos en las muchas *maneras*”, y las emplean de acuerdo con los cambios de

417 A. C. Quatremère de Quincy: voz “Type” cit., pp. 630–631.

418 Ver A. Vidler: *Op. Cit.*, p. 104.

gusto y los cánones relativistas de la convivencia⁴¹⁹. La forma arquitectónica acaba por convertirse en objeto de consumo y, en determinados casos, moral⁴²⁰, relacionada siempre con un uso social, en una sociedad pretendidamente tipificada. Desde este punto de vista, quizá la ruptura del Movimiento Moderno con la arquitectura decimonónica anterior no lo fuera tanto. El significado de la arquitectura mostraba en qué medida los problemas funcionales eran resueltos: el carácter de la arquitectura moderna seguía siendo el modo cómo una forma se relacionaba con una función⁴²¹.

La recuperación actual de la idea de carácter vendrá motivada por la consideración del edificio como medio de comunicación metafórica (“...un edificio puede llegar a ser una metáfora”, dirá A. Colquhoun⁴²²): si el tipo, para serlo, debe estar asumido por una sociedad o una cultura determinada, a partir de ahí precisamente podría tener lugar una relación significativa entre arquitecto y sociedad a través del edificio, y, con mayor propiedad, de su carácter. Como sabemos, la metáfora en el lenguaje señala el modo cómo se pretende recalcar algún pensamiento utilizando un pensamiento secundario que nos llevará al primario a través de una asociación de ideas: un rodeo que refuerza “gráficamente” la idea. En arquitectura, el carácter pretendía comunicar al espectador determinados sentimientos utilizando procedimientos disciplinares. La operación de caracterización sería precisamente, pues, una operación metafórica al intentar

419 *Ibidem*, p. 112.

420 Uso la palabra “moral” para referirme a la defensa del gótico de Pugin o Ruskin. Ver D. Watkin: *Moral y Arquitectura*, Tusquets, Barcelona, 1981 (1977).

421 A. Colquhoun: *Op. Cit.*: “Para el Movimiento Moderno la idea de tipo no se ligaba al carácter, sino a la función o, en otras palabras, el carácter no era lo que emergía de la solución a una particular serie de problemas funcionales”, p. 18.

422 A. Colquhoun: “Form and Figure” en *Oppositions* 12, 1978, p. 31: “... Es un procedimiento que reside en la convencionalidad y tipicidad de las formas y una serie de significados que se han ido fijando a través del uso social”.

comunicar una sensación con instrumentos propios sólo que, en el caso de la arquitectura, esto se hace para “iniciados”: la forma en que, ya desde el siglo XIX, se viene realizando dicha operación es la “cita”, esto es, la recurrencia a datos de una cultura arquitectónica (o a tipos) que aparecen en la crítica (analítica o proyectual) de hoy y que, cada vez más, sólo conocen los especialistas.

Se podría decir que en la actualidad, se ha invertido la finalidad de la operación que efectúa el carácter. Si al principio su objetivo estaba en relación con la sociedad a que se refería, hoy se conserva como procedimiento metafórico de elite. Hay, de todos modos, un resquicio en esto último, me refiero al concepto de *Genius Loci*, es decir, el carácter de un lugar y la identificación de ese lugar con la identidad humana, con el hombre que habita. Es ese el campo abierto por Kevin Lynch, en sus estudios sobre el significado fenoménico de las ciudades, y que teoriza Christian Norberg-Schulz⁴²³.

423 Me refiero al análisis de las ciudades según senderos, nudos, bordes e hitos, que, tras un trabajo de prospección ciudadana, estructuran “significativamente” una ciudad, en K. Lynch: *La imagen de la ciudad*, Infinito, Buenos Aires, 1966 (1960), todavía de actualidad.

Véase Ch. Norberg-Schulz: “Genius Loci” en *Lotus* 13, dic. 1976, pp. 57–66.

3.11. Tipo y Significado.

De alguna forma, en los capítulos anteriores hemos señalado la relación que existe entre la operación tipológica y la significativa. En efecto, en cuanto ambas se preocupan de comunicar a la sociedad determinadas intenciones (disciplinares la tipología, de significación la semiología) encuentran que el sujeto de referencia es el mismo. Tanto una como otra pretenden definir invariantes⁴²⁴.

Como sabemos, la semiología nace de la aplicación al lenguaje y su conocimiento de los avances del estructuralismo, además de los procedimientos de la lógica presentes ya desde el XVIII. La semiología venía a ser, en palabras de Saussure, la ciencia de los signos en la vida social, es decir, el estudio de las estructuras lógicas del lenguaje y el modo cómo éstas se utilizan.

Hemos visto que ya en el siglo XVIII la arquitectura había establecido una relación con la lengua hablada, a través de la teoría de la arquitectura parlante: se entendía que la *teoría del carácter* permitía a la arquitectura *comunicar* determinadas sensaciones. La aparición de la semiología hará que sus resultados se intenten aplicar a otras disciplinas no habladas; así el campo del arte, en tanto agrupa actividades que no hablan una lengua pero que comunican merced a unos códigos culturalmente establecidos, a semejanza de los lingüísticos, estará abonado para recibir las aportaciones de la semiología⁴²⁵. Pero en el campo de la arquitectura, hay un tema que ya apunta Renato de Fusco en su estudio de la misma como *mass*

424 Cfr. J. Muntañola: *Poética y arquitectura*, Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 90 y sig.

425 Sobre este tema ver F. Tudela: *Hacia una semiótica de la arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1975. También Ch. Jenks y G. Baird: *El significado en arquitectura*, Blume, Madrid, 1975 (1969) (donde aparece, significativamente, el célebre ensayo de A. Colquhoun: *Tipología y método de diseño* cit.) Ver también,

media y que creo interesante citar: “la arquitectura no es producida espontáneamente por la multitud de los usuarios, como en el caso de la lengua hablada, sino por un grupo de decisión”⁴²⁶. Surge aquí, por tanto, un problema importante: el de la relación entre el arquitecto y la sociedad.

La tipología permite, a mi entender, aclarar este problema: los tipos, como hemos visto, necesitan para su definición de la aceptación por parte de una determinada sociedad, incluyendo, sobre todo, sus niveles de significación, de comunicación de unos valores (que son arquitectónicos) a un hipotético espectador. El tema que refiere de Fusco es el que correspondería a la propuesta de prototipos por ese *grupo de decisión*: la tipología explica, e integra en su caso, el paso del prototipo al tipo.

Ahora bien, lo que provoca la comunicación en semiología es el signo (definido como la unión del significante material y el significado en la teoría saussuriana, o el estímulo condicionante de respuestas según el conductismo de Morris) pero no ha habido acuerdo en el modo de interpretar esta teoría desde la arquitectura. Tanto U. Eco como G. H. Köenig, que desarrollan su semiología de la arquitectura respectivamente por ambas vías, entienden que el significado es, precisamente, la función que el significante hace posible⁴²⁷; en ambos

como introducción general, Carontini y Peraya: *El proyecto semiótico*, G. Gili, Barcelona, 1979.

426 R. de Fusco: “La función sin forma” en *Arquitectura como mass media*, Anagrama, Barcelona, 1970 (1967): “Como todos los *mass media*, la arquitectura no es producida espontáneamente por la multitud de los usuarios, como es el caso de la lengua hablada, sino por un grupo de decisión: R. Barthes las llama “logotécnicas”, es decir, sistemas compuestos de funciones y signos que, además de cumplir una finalidad determinada, sirven también para la comunicación entre grupos sociales” (p. 31).

427 U. Eco: *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1972 (1968): “nuestra impostación semiótica reconoce en el signo arquitectónico la presencia de un significante cuyo significado es la función que éste hace posible” (p. 334).

El caso de G. K. Köenig es más complicado y criticable, como lo es toda la teoría conductista anglosajona. Leemos en *Analisi del linguaggio architetonico*,

casos se hace necesario la presencia de un código arquitectónico. Renato de Fusco delinea una crítica a lo anterior en la medida que en 1967 (fecha de publicación de *“Arquitectura como “mass medium”*) el modo arquitectónico del momento mostraba un claro desequilibrio entre forma y función a favor de esta última, proponiendo que el “signo–función” ocupe un lugar aparte del significado (que adjudica al espacio arquitectónico) y del significante (que es la forma)⁴²⁸. También aquí será necesario el código y dos modos de acercarse al análisis del hecho arquitectónico (en tanto que el semiótico es un método estructuralista): el llamado *eje sintagmático* que se ocupa de entender la sucesión de espacios y cerramientos tal como se presentan en el edificio en cuestión (lo que origina un análisis totalmente autónomo) y el *eje paradigmático* que se refiere a cualquier modo de asociación verificable entre el hecho arquitectónico que se analiza y otros hechos a cualquier nivel (lo que, por emprender operaciones de clasificación y comparación, se aproxima a la operación tipológica)⁴²⁹. (6).

Fiorentina, Florencia, 1964: “si una cosa “A” es un estímulo preparatorio, el cual (...), en determinadas condiciones, produce en un organismo una disposición para reaccionar con una serie de acciones que implican comportamientos de la misma especie, en tal caso “A” es un *signo*.” Para Köenig, en ese momento, la forma expresa la función; no es, pues, extraño que los procesos de significación, en su teoría, se reduzca a los aspectos de utilidad de la obra de arquitectura.

428 R. de Fusco: “Para una semiología de la arquitectura” en *Op Cit*, p. 180: “1) El *significante*, mediador indisociable del significado, compuesto de materia (...) por la cual se puede hacer una clasificación y un análisis de los caracteres de la arquitectura, basado en su tipología morfológica y material (...) 2) El *significado* (...) podría servir en una semiología de la arquitectura para la clasificación y formación arquitectónica real, como son la intenciones, las aspiraciones, el gusto de la época, en una palabra, los factores iconológicos de la arquitectura. 3) El *signo–función* que permite el estudio de la arquitectura, no en vista a una relación de causa–efecto, sino como confluencia del factor pragmático primario en el sintáctico del significante y en el semántico del significado, en un proceso unitario de significación”. Con esto, las teorías de Saussure y Morris se encontrarían.

429 R. de Fusco y M. L. Scalvini: “Signos y símbolos del templete de Bramante” (1970) en M. L. Scalvini: *Para una teoría de la arquitectura*, COAC y B., Barcelona, 1972: “En el caso del templete bramantesco, el análisis sintagmático nos da la razón de todos los factores de conformación y significación que hemos encontrado –sistema arquitectónico con predominante espacialidad interna, dialéctica entre convexidad y concavidad, relación entre realidad y representación–, que son peculiares de la obra y

En su *Proyecto de semiótica*⁴³⁰, Emilio Garroni va a criticar el traslado directo de la semiología lingüística a los “lenguajes no verbales” y que afecta, fundamentalmente, a la destrucción de la continuidad, propia de estos “lenguajes”, frente a la discreción que introduce el estructuralismo clásico. Apoyándose en el formalismo de Hjelmslev, propondrá, frente al “signo” saussuriano que ordena las aportaciones antes dichas y organiza el análisis como método material de participación, el “invariante” formal: “En rigor –dirá Garroni–, lo que es verdaderamente un invariante, no es ni puede ser el elemento material (...), sino más bien sus componentes formales, pudiendo variar, y de hecho variando en su configuración, en sus dimensiones, en las proporciones, en la distribución de sus partes”. Y continúa diciendo: “Por lo tanto, no es la noción formal de invariante la que es indispensable para explicar el hecho obvio (...) de que pueden compararse y diferenciarse, tanto sincrónica como diacrónicamente, unos objetos arquitectónicos semejantes, aunque caracterizados cada uno de ellos de una manera singular”⁴³¹. Garroni se preocupa, sobre todo, de plantear un conocimiento de la arquitectura en el modo como hemos estado definiendo en este trabajo: comprensión de estructuras, y análisis (o diacrónico). En el método, pues, la tipología y la semiología garroniana se encuentran; pero esto no es casualidad: como hemos visto, “el problema consiste en proponer métodos adecuados para hacer discreto el objeto arquitectónico continuo, o mejor, en construir modelos (y ésta es la aportación fundamental de Garroni al análisis semiótico) que se caractericen por su discreción y

que no se encuentran en otra parte, esto es, que constituyen la irrepetibilidad como *événement*; mientras que el análisis asociativo, iconológico, tipológico, estilístico-epocal, nos da razón de todos los factores que vinculan la obra con sus matrices culturales y con su influencia futura, calificándola como *institución*”, p. 106.

430 E. Garroni: “El lenguaje de la arquitectura: Una hipótesis de modelización no lingüística” en *Proyecto de semiótica*, G. Gili, Barcelona, 1975 (1972), pp. 84–132.

431 *Ibidem*, pp. 90–91.

que sean aplicables de una manera adecuada al objeto arquitectónico, que de esta manera se convierte en analizable, teniendo en cuenta además que su continuidad puede ser también un aspecto relevante de su estructura”⁴³². Garroni propondrá, de acuerdo con ello, una serie de modelos desde los que explicar el objeto arquitectónico; el primero es el *modelo tipológico*: “la elaboración de un modelo tipológico (o tipológico– estilístico) resuelve adecuadamente el malentendido teórico de la continuidad, con la condición de que las unidades determinadas de esta manera sean precisamente unidades formales, y no materiales”⁴³³. El propósito es, precisamente, definir las invariantes que permiten una teoría formal, lo que se llamaría un “metalenguaje”⁴³⁴. Para Garroni, la tipología permite dos niveles de significación, uno *simbólico–tipológico* de índole metafórica (que establece la equivalencia entre elemento objetual y “algo” a que se refiere) y otro *referencial–tipológico* de tipo metonímico (que entiende, sobre todo, de la “contigüidad entre una conformación y la función real a que está destinada”, esto es, las ordenaciones normales forma–funcionales)⁴³⁵.

La diferencia que encontramos entre la teoría de Garroni y la que yo defiendo está en que para mí es posible hablar de tipos más allá de la relación forma–función, al introducir lo que más adelante llamaré “niveles tipológicos” y que permiten resolver los problemas de

432 *Ibidem*, p. 92.

433 *Ibidem*, p. 93.

434 Ver el capítulo “La arquitectura como metalenguaje: el valor crítico de la imagen” de M. Tafuri: *Teorías e historias de la arquitectura* cit., pp. 142 y sig.: “... el operar críticamente con el instrumento de la arquitectura implica una deformación de la arquitectura misma: el lenguaje debe convertirse en *metalenguaje*, debe hablar de sí, debe explorar el propio código sin salir del mismo código, salvo para calibradas experimentaciones”, p. 143.

435 E. Garroni: *Op. Cit.*, pp. 93–94.

discrecionalidad del hecho arquitectónico, Basta pues entender los “invariantes” modélicos de Garroni como “tipos”⁴³⁶.

Pero aún hay otra vía por la que la semiótica, tal como es estudiada en los países anglosajones a través de Charles Morris, encuentra puntos de contacto con la teoría de los tipos. Es importante el modo cómo autores tan diversos como el citado de Fusco o Norberg–Schulz⁴³⁷ se refieren a la teoría morrisiana a la hora de desarrollar su propia versión de la semiología aplicada al conocimiento de la arquitectura. Para Morris, y a la vez para el empirismo lógico de Carnap, la semiótica tendría tres partes: la *sintaxis* que se ocupa de estudiar la lógica formal de una expresión; la *semántica* que estudia las relaciones entre los signos y la realidad a que se refieren, verificándose su verdad o falsedad; y la *pragmática* que tiene que ver con el modo cómo el usuario o receptor de una serie de signos se relacionan con éstos. En esta relación, el código (es decir, el sistema de signos comunes a una serie de individuos) es lo que permite la comunicación, que es el objetivo final del análisis semiótico⁴³⁸. R. de Fusco intentará buscar un paralelo entre esta teoría y su semiología identificando el significante con la sintaxis, el significado con la semántica y los procesos signo–funcionales con la pragmática, aunque entiendo que se desarrolla en un marco muy forzado. Norberg–Schulz, por el contrario, planteará una teoría de la arquitectura (una de las pocas desarrolladas completamente después de la II Guerra Mundial y que ha tenido una

436 Es lo que hace M. Tafuri en *L'Architecture dans le boudoir*, COAAO y B/CEYS, Sevilla, 1974. A partir de los modelos tipológicos de Garroni, Tafuri añade que los modelos deben tener capacidad de “1) definir una serie de constantes estructurales para formar una base sobre la que medir el grado de innovación de cada experimento arquitectónico (...) 2) permitir una cooperación dinámica entre las series de constantes y aquellas estructuras que determinen la posibilidad de la propia existencia de la arquitectura.”

437 Véase Ch. Norberg–Schulz: *Intenciones en la arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1979 (1967).

influencia sobre la enseñanza de la arquitectura muy notable hasta hoy) fundada, precisamente, en la semiótica: “la teoría debe abarcar todas las dimensiones semióticas”⁴³⁹.

Pero el aspecto por el que establece el contacto entre esta semiótica y la tipología viene apuntada en un trabajo de epistemología de la lógica de Léo Apostel⁴⁴⁰. La tesis que sostiene es la siguiente: “la sintaxis presupone la pragmática; mientras la semántica presupone así mismo la pragmática, ésta presupone una teoría general de la acción o praxeología, y por último la teoría general de la acción puede y debe emplear datos sintácticos y semánticos, porque puede y debe ser estructural”⁴⁴¹. Su hipótesis entiende que si bien, en la teórica morrisiana y en los trabajos posteriores que se apoyan en ella, la sintaxis y la semántica estaban suficientemente desarrolladas, no ocurre lo mismo con la pragmática, por lo que debe proponer una “teoría de la acción” cuyo cometido en la “elaboración de una estructura formal que se proyecta sobre series y clases de acciones, y enseguida definir en pragmática una relación casi semántica entre formalismos, por una parte, y sistemas de acción, por otra”⁴⁴². Esa “estructura formal” no será más que un “tipo” en la medida que provoca una pragmática, es decir, el que un individuo o una sociedad consiga *conocer y comunicar* algo. La fuente de Apostel está en la pragmática de Richard Martin, del que cita su *Towards a Systematic Pragmatics* (1959) y quién, precisamente, “identifica la pragmática con un lenguaje

438 Ch. Morris: *Fundamentos de la teoría del signo*, Taller de ediciones JB, Madrid, 1978 (1938).

439 Ch. Norberg-Schulz: *Op. Cit.*, p. 66.

440 L. Apostel: “Sintaxis, semántica y pragmática” en J. Piaget (dir.): *Tratado de lógica y conocimiento científico*, Tomo 2: *Lógica*, Paidós, Buenos Aires, 1979, pp. 153–172.

441 *Ibidem*, p. 157.

442 *Ibidem*, p. 159.

análogo al de la teoría de los tipos”⁴⁴³: la lógica pragmática sería, pues, la lógica tipológica. En otras palabras, la operación de codificación es, siempre, una operación tipológica en tanto que recurre a elementos disciplinares y requiere una fase de asimilación.

La búsqueda de invariantes significativos está, también, en la base de los estudios sobre iconografía de E. Panofsky a quien M. Tafuri definía en estos términos: “Cassirer indaga sobre el plano de los significados, Wölfflin y Riegl sobre el de las estructuras formales, el de los *significantes*. Panofsky se propone como tarea enlazar entre sí dichos filones de investigación”⁴⁴⁴. La teoría iconográfica de Panofsky intentará superar, pues, el análisis estilístico de la pura visualidad, llegando al estudio de los significados culturales de aquellas estructuras formales; buscará la explicación de la obra de arte desde su estructura y sus símbolos (que siempre entiende como intersubjetivos). La iconografía viene así definida como “la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma”⁴⁴⁵.

En *El significado en las artes visuales*, Panofsky describe tres niveles iconográficos: el pre–iconográfico, que se ocupa de los contenidos primarios o temáticos; el iconográfico, que atiende a los contenidos convencionales (imágenes, alegorías) y el iconológico, que trata de los significados intrínsecos o símbolos. Parece pues que el lugar de la tipología está en la iconografía, pues ambas sugieren una convención. J. Alcina ha interpretado estos tres niveles,

443 *Ibidem*, p. 167.

444 M Tafuri: *Teorías e historia de la arquitectura* cit., p. 236.

445 E. Panofsky: *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979 (1955), p. 45.

respectivamente, con la “historia del estilo”, la “historia de los tipos” y la “historia de los sistemas culturales”⁴⁴⁶.

Por este camino está la práctica arquitectónica de R. Venturi, quién, como ya vimos en su momento, plantea una inversión del tipo en “imagen”, haciendo coincidir las vías tipológicas e iconológica (o simbólica, entendida como parte de la iconografía), con un carácter de “reconocimiento” de una historia que cita desprejuiciadamente (e incluso el *Post-modern* que en ello se sustenta reduce la actividad comunicativa a una elite de arquitectos y críticos, con una finalidad, por otra parte, consumista) más que de la “estructura lógica” de la arquitectura a que se referirían los tipos⁴⁴⁷.

Por último, la *tipología–iconográfica* es utilizada como método de análisis por D. Porphirios en su trabajo sobre Alvar Aalto⁴⁴⁸ (un autor que le interesa por desmarcarse claramente del Movimiento Moderno riguroso, al dotar a la forma de características semánticas). En la crítica de Porphirios, las referencias de la obra de Aalto se encuentran en un *repertorio* histórico debidamente codificado, es decir, asumido y entendible desde la propia obra: “Aalto insiste en que la significación de la forma no reside en el hoy y el ahora sino en el ayer y el entonces, y en su habilidad en conectar el *entonces* con el *ahora*”. La palabra *entonces*, a mi entender, hace referencia a una lógica edificio/sociedad que es la que se asume *ahora*: esa es una operación tipológica; además, en tanto que significativa, también será iconográfica.

446 J. Alcina: *Arte y antropología* cit., p. 216.

447 Ver R. Moneo: “On typology” cit., p. 38.

448 D. Porphirios: “The retrieval of memory: Alvar Aalto’s Typological Conception of Design” en *Oppositions* 22, 1980, pp. 55–73. El análisis de Aalto se amplía por el mismo autor en *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*, Academy, Londres, 1983. Aquí el análisis tipológico se completa con otras tres categorías analíticas: *Heterotopía* (el concepto foucaultiano del “lugar fuera de todo lugar”), *Particularización* (caracterización de cada parte frente al concepto de subdivisión del Movimiento Moderno) y *Metáfora* (la tradición clásica de transformación de la naturaleza tectónicamente).

Excursus: Una relación entre la *tipología* y las teorías de la lengua de L. Hjelmslev y N. Chomsky

Las teorías del lenguaje desarrolladas por Hjelmslev y Chomsky han sido fundamentales para el desarrollo de la semiología lingüística de los últimos años. Los estudios de la estructura del lenguaje y su evolución, en una ciencia pretendidamente autónoma, ha caracterizado la obra del primero. A él debemos las ideas de parentesco lingüístico *genético* y *tipológico* que explican las relaciones que existen entre lenguas que pertenecen a las mismas familias o a tipos lingüísticos y que señalan, respectivamente, un origen común y una *concordancia estructural*⁴⁴⁹ desde los que explicarlas. A Hjelmslev, además, le interesa la *función lingüística*, es decir, en puro análisis estructural, las *relaciones* o dependencias que permiten describir la lengua.

“Las lenguas no sólo se ordenan en familias, sino que deben ordenarse también en *tipos* lingüísticos según su estructura”⁴⁵⁰. Dos categorías son suficientes para comparar las lenguas: las de la *estructura* (vocales, consonantes, etc., en el plano de la expresión; categorías gramaticales en el plano del contenido), que también llamaremos formales, puesto que atienden a la lógica de la expresión lingüística, y las del *uso* (sonidos en el plano de la expresión; categorías de significación en el plano del contenido). Hay una similitud bien patente entre estas categorías y las dos básicas que hemos estudiado en tipología arquitectónica⁴⁵¹.

449 L. Hjelmslev: *El lenguaje*, Gredos, Madrid, 1969, p.14.

450 *Ibidem*, p. 113.

451 *Ibidem*, p. 118. Me refiero a los elementos *estilístico-formal* y *organizativo-estructural* tal como vienen definidos por C. Aymonino en *Lo studio dei fenomeni urbani* cit.

Lo que es evidente es que el parentesco genético y el tipológico (el *estilo* y el *tipo* diríamos en arquitectura) son algo esencialmente diferente.

Hay en Hjelmslev una serie de conceptos que aplica el análisis tipológico de un texto y que, con las debidas precauciones puesto que se trata de dos campos distintos, se pueden trasladar a la tipología arquitectónica. Me refiero, por ejemplo a las *relaciones de presuposición* (la que existe entre dos magnitudes de un texto y que implica la condición de presencia mutua) frente a las *relaciones sin presuposición* (o combinación, según las cuales se puede tener alguna magnitud sin que la otra esté presente). Hay una presuposición *recíproca* cuando “cada una de las dos magnitudes es condición de la otra”; es *unilateral* cuando “una magnitud es condición de la otra y no al contrario”⁴⁵². Aparece también el concepto de *sub-tipo*, que utilizaremos más adelante, todo ello referido a las “formas” del texto. Hay también, como vimos, una tipología de los usos; aquí se entra directamente en el campo de los significados, mucho más complejo en el momento de establecer tipos, puesto que, y me refiero al lenguaje, se encuentran en usos subjetivos o personales.

Otro de los temas que estudia Hjelmslev es la *transformación del lenguaje*. A mi entender, ahí se encuentra una posible relación entre familia y tipo. La familia lingüística está sometida a transformaciones, de eso no hay duda: el indoeuropeo es el origen de muchas familias europeas obtenidas mediante la transformación de aquel fundamento común. Pero ¿cómo se explica el que las transformaciones concretas hayan ido en una dirección y no en otra?, esto lo realiza, según Hjelmslev, la tipología lingüística: “es la tipología lingüística, en la medida en que dice qué categorías se atraen y se refuerzan mutuamente, qué otras se evitan o se repelen, la que debe dar la

respuesta a la cuestión concerniente a las causas de la transformación lingüística”⁴⁵³, y esto es porque el tipo coexiste con la lengua, mientras que ésta ha sucedido a la lengua que la antecedió. Al definir en esta tesis al tipo como estructura genética, estamos considerando las mismas razones explicativas que nuestro autor: la sucesión arquitectónica aparece, así, clara mediante la tipología⁴⁵⁴. Ya vimos cómo E. Garroni había trasladado la teoría de Hjelmslev a la arquitectura.

La otra teoría que me gustaría citar es la *Gramática generativa o transformacional* de Noam Chomsky. A este autor, más que las estructuras del lenguaje, le interesa descubrir las reglas por las que se genera el lenguaje. Para Chomsky existe una base innata que entiende las relaciones entre nosotros y el mundo, a lo que llama *estructuras profundas*. Las *reglas de transformación* llevan aquellas estructuras profundas al plano de las *estructuras superficiales*, es decir, a la representación de las frases con que se expresa un lenguaje. En palabras de Chomsky: “la idea central de la gramática transformacional es que las *estructuras profundas y superficiales* son, en general, distintas y que la estructura superficial se determina por la aplicación repetida de ciertas operaciones formales llamadas *transformaciones gramaticales* a objetos de una clase más elemental”⁴⁵⁵. Lo importante de esta teoría está en la posibilidad de desarrollar una serie de estructuras superficiales nuevas a partir, siempre, de la misma estructura profunda.

Los componentes *sintácticos, fonológicos y semánticos* definen su gramática generativa. Los componentes sintácticos consisten en

452 L. Hjelmslev: *Op. Cit.*, pp. 121 y sig.

453 *Ibidem*, p. 165.

454 *Ibidem*, pp.172–173.

reglas que generan estructuras profundas combinadas con reglas que las trazan en estructuras superficiales asociadas; el componente fonológico es la parte de la gramática que contiene las reglas de los sistemas sonoros de un lenguaje; el componente semántico de la gramática es un sistema de reglas que asigna una interpretación semántica a cada descripción sintáctica, haciendo referencia, sobre todo, a la estructura profunda así como teniendo en cuenta ciertos aspectos de la estructura superficial⁴⁵⁶.

El traslado a la arquitectura de esta teoría se hace mas complejo y tenemos dos ejemplos claros en las ponencias de G. H. Broadbent y P. Eisenman en el Symposium de Castelldefels de 1972⁴⁵⁷. El problema era, primero, buscar estructuras profundas arquitectónicas; Broadbent las define como “1. El edificio como contenedor de actividades humanas (que cumple una función). 2. El edificio como modificador del clima dado (como filtro). 3. El edificio como símbolo cultural. 4. El edificio como consumidor de recursos”. En Eisenman aquellas estructuras son geométricas y fenoménicas: un cuadrado, dos ejes, un movimiento. Para Broadbent la transformación es el Diseño, ya sea *Pragmático* (que se refiere a procedimientos de tanteo), *Iconico* (imagen mental compartida del producto final), o *Canónico* (abstracto). Las cualidades de la estructura profunda para Eisenman eran *lineales*, *planares* y *volumétricas* la transformación se producirá mediante operaciones formales producidas por el movimiento: dislocación, tensión, compresión, etc., vienen a ser los estados de esa

455 N. Chomsky: *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge, 1965, p. 16.

456 Ver *Ibidem*. Además, N. Chomsky: *Studies on Semantics in Generative Grammar*, Mouton, The Hague, 1972. También, T. Llorens: “Notas terminológicas” en *Arquitectura, historia y teoría de los signos* cit., pp. 405–421.

457 G. H. Broadbent: “Las estructuras profundas de la arquitectura” y P. Eisenman: “Notas sobre arquitectura conceptual: estructura profunda dual” en T. Llorens: *Arquitectura, historia y teoría de los signos* cit., pp. 156–184 y 202–222.

transformación. En Broadbent, vemos que las estructuras profundas son muy poco arquitectónicas; tampoco está claro el que los diseños se apliquen a esas estructuras. La teoría de Eisenman prescinde de la semántica: difícilmente podríamos entender la arquitectura lejos del significado mas que en un juego geométrico–sintáctico.

Quizá el comentario que hace T. Llorens a la ponencia de N. Portas en ese Symposium sea la correcta: “... creo que el *tipo* correspondería al concepto de estructura profunda mientras que el *modelo* correspondería al de estructura superficial”⁴⁵⁸. Las reglas transformacionales son las que permiten el paso del tipo al modelo. El problema esencial de todo ello estriba en que, a diferencia del innatismo chomskyano, difícilmente se puede hablar de estructuras innatas en arquitectura. Evidentemente, en este sentido, la cabaña de Laugier no era mas que un simulacro teórico.

458 En el debate que se recoge en T. Llorens: *Op. Cit.*, p. 232.

4. **Operatividad del tipo**

Se destaca por último la operatividad del tipo en el mismo proceso de conocimiento de la arquitectura, ya sea en su análisis y clasificación como a través de su proyectación, en un proceso crítico que llega hasta el análisis de uno de los temas más socorridos de los últimos años en la teoría de la arquitectura y la ciudad como es el de la relación “tipología edificatoria/morfología urbana”.

4.1. El tipo y la unidad “teoría–práctica” de la arquitectura

Una de las características de las ciencias formales es la particularidad por la que determinadas estructuras que explican una realidad pueden trasladarse a otra realidad distinta para, a su vez, comprenderla e, incluso, construirla. La tipología, que participa de la ciencia formal en ese aspecto, aparte de describir la arquitectura la produce (lo que enunciábamos como uno de los aspectos más atractivos del estudio de los tipos en arquitectura).

En la definición clásica de Kant: “Se denomina *teoría* incluso a un conjunto de reglas prácticas, siempre que tales reglas sean pensadas como principios, con cierta universalidad, y, por tanto, siempre que hayan sido abstraídas de la multitud de condiciones que concurren necesariamente en su aplicación. Por el contrario, no se llama *práctica* a cualquier manipulación, sino sólo a aquella realización de un fin que sea pensada como el cumplimiento de ciertos principios representados con universalidad”⁴⁵⁹. Hemos visto que, en efecto, el tipo se acepta como “principio general abstracto”, por ello es contemplado como fundamento lógico (teórico) de la arquitectura; pero siguiendo con Kant, el tipo también es un “principio de conducta universal”, referencia obligada en la práctica: diremos entonces que el tipo es también fundamento lógico del proyecto⁴⁶⁰. Pero aún hay otro tema: en cuanto el tipo es asumido como estructura genética, vamos a solucionar el problema del posible anquilosamiento teórico en tanto que

459 I. Kant: “Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie...” (1793) trad. en *Teoría y Práctica*, Tecnos, Madrid, 1986, p. 3. Y sigue: “Por tanto, cuando la teoría sirve de poco para la práctica, esto no se debe achacar a la teoría, sino precisamente al hecho de que no había bastante teoría, de modo que el hombre hubiera debido aprender de la experiencia la teoría que le falta (...) Así pues, nadie puede hacerse pasar por prácticamente versado en una ciencia y a la vez despreciar la teoría, sin reconocerse ignorante en su especialidad”, p. 4.

460 G. Grassi: *La construcción lógica de la arquitectura* cit., p. 26.

el tipo puede asumir transformaciones en el camino que va de la teoría a la práctica.

La unidad “teórico–práctica” a que hago referencia tiene que ver con la tradición marxista de la *praxis* tal como ha sido enunciada por L. Althusser y recogida para la arquitectura por E. Battisti⁴⁶¹. En ese sentido, la teoría y la práctica, que se han considerado dos momentos distintos o dos procesos cognoscitivos distintos, pasan a configurar un mismo proceso de conocimiento. Para Althusser pues, la teoría sería “una forma específica de la práctica (...) que se ejerce sobre un objeto propio y desemboca en un producto propio: un conocimiento”⁴⁶²; parecería pues que la práctica ordenase la teoría.

Todo lo anterior viene explicado por A. Sánchez Vázquez en su *Filosofía de la praxis*: “La dependencia de la teoría respecto de la práctica, y la existencia de esta última como fundamento y fin último de la teoría, ponen de manifiesto que la práctica (...) tiene la primacía sobre la teoría; pero este primado suyo, lejos de entrañar una contraposición absoluta en la teoría, presupone una íntima vinculación con ella”, ahora bien, “del papel determinante de la práctica (...) no puede extraerse que teoría y práctica se identifiquen, o de que la

461 Ver L. Althusser: *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 1975 y E. Battisti: *Arquitectura, ideología y ciencia* cit.

En el texto de Battisti, de todos modos, al considerar que la arquitectura es una “práctica empírica” (profesionalista, alienada), no “científica” ni “teórica”, propone como tesis sustituir los conceptos burgueses de tipo, norma y forma (tipología, tecnología y morfología) por los de sociedad dividida en clases, producción capitalista y reificación de la naturaleza. Estaría de acuerdo con ello si tuviese, como Battisti, una versión tan reductiva del tipo al que entiende sólo desde su nivel funcional. Pero aquí sostengo una teoría del tipo que podría llegar, incluso, a la práctica teórica, fundamentalmente dialéctica desde su transformabilidad.

462 L. Althusser: *Op. Cit.*, pp. 137 y 142. El concepto de “práctica teórica” sería el siguiente: “la práctica teórica produce Generalidades III (“conceptos” específicos, generalidad “concreta” que constituye un conocimiento) por el trabajo de la Generalidad II (cuerpo de conceptos cuya unidad, más o menos contradictoria, constituye la “teoría” de la ciencia en el momento histórico considerado, “teoría” que define el campo en el que debe plantearse todo “problema” de la ciencia) sobre la Generalidad I (la materia prima)”, pp. 151–152.

actividad teórica se transforma automáticamente en práctica”⁴⁶³ de lo que se desprende una autonomía relativa de la teoría. La relación, planteada en términos genéticos, viene a ser la siguiente: “la teoría no solo responde a las exigencias y necesidades de una práctica ya existente. De ser así no podría adelantarse a ella y, por tanto, influir – incluso decisivamente– en su desenvolvimiento. Esto nos obliga a ver las relaciones entre teoría y práctica en un nuevo plano: como relación entre una teoría ya elaborada y una práctica que no existe aún”⁴⁶⁴. Esta es precisamente la complejidad de la *praxis* arquitectónica.

En las páginas siguientes vamos a considerar las diferentes modalidades que admite la práctica arquitectónica con la intención de verificar que el tipo sería, precisamente, el que organiza esa unidad teórico–práctica que, en cierto modo, perseguimos y que se configura como:

a) Un análisis con una doble finalidad: fundamentar una teoría de la arquitectura y situar los diferentes objetos arquitectónicos en su lugar lógico.

b) Una clasificación, resultado de una serie de operaciones lógicas que permiten un conocimiento profundo de la arquitectura.

c) Un proyecto para el que la teoría se muestra como *a priori*, aunque también sujeta, permanentemente, a transformaciones a través de la verificación constante a que esa práctica proyectual la somete.

Al final pues, Teoría y Proyecto aparecen como actos de conocimiento; en palabras de Rossi: “teoría arquitectónica (...) proyectación (...) dos momentos de un mismo proceso, es decir que cuando proyectamos conocemos, y cuando nos aproximamos a una

463 A. Sánchez Vázquez: *Filosofía de la praxis*, Crítica, Barcelona, 1980 (1967), pp. 271 y 273.

464 *Ibidem*, p. 269.

teoría de la proyectación, a la vez definimos una teoría de la arquitectura”⁴⁶⁵

465 A. Rossi: “Arquitectura para los museos” en *Para una arquitectura de tendencia* cit., p. 202.

4.2. Tipología y Análisis

El inicio del sentido disciplinar de la arquitectura puede situarse en el momento en que se siente la necesidad de conocer “toda” la arquitectura, de “construir” el reino de la arquitectura. Ese inicio se correspondería con el momento en que la ciencia empírica se separa definitivamente de la filosofía, como interés común tendente a fundamentar disciplinarmente el conocimiento decimonónico.

Como sabemos, el interés a que me refiero no es más que el deseo de establecer principios que permitan “comprender” una realidad compleja. En el caso de la arquitectura, y en el de Viollet-le-Duc en particular, se tratará de construir una teoría general de la arquitectura, tras el análisis y la clasificación de “todos” los hechos arquitectónicos. De aquí que el objeto de arquitectura deba ser siempre entendido por nosotros como un hecho singular susceptible de ser conocido y luego interpretado a la luz de una teoría.

En la práctica teórica arquitectónica italiana más destacada de décadas pasadas, aquella definición disciplinar se ha fundado, sobre todo, en el análisis de la realidad arquitectónica de un entorno casi siempre enormemente sugerente. Véase, por ejemplo, el significado que para la disciplina ha tenido un libro como *La città di Padova*; uno de sus autores, A. Rossi, dice: “Hablar de análisis de la estructura arquitectónica nos acerca a una concepción de la arquitectura como ciencia y nos deja entrever la posibilidad de establecer principios”⁴⁶⁶; es decir, se abre el campo de la tipología. Y ese análisis pretendo verlo desde una concepción “realista” que hace que la construcción de la teoría pueda ser verificada continuamente en la praxis⁴⁶⁷.

466 A. Rossi: “Tipología, manualística y arquitectura” cit., p. 185.

467 El concepto “realista” viene propuesto por E. Battisti quien afirma en *Arquitectura, ideología y ciencia* cit.: “No nos referimos a la primera aproximación (la

Evidentemente existen muchas formas de análisis, incluso el tipológico no agota, ni mucho menos, el conocimiento del hecho arquitectónico; pero sí es el que permite introducir conceptos abstractos y, por ello, aproximarse más a la construcción teórica de la arquitectura: el propio Rossi afirma, aunque con un carácter muy reductivo, que “la tipología se convierte en el momento analítico de la arquitectura”⁴⁶⁸.

La admisión de la tipología en el análisis permitiría iluminar el proceso formativo de la arquitectura desde sus relaciones fundamentales, sus orígenes y resultados, siempre con un fin cognoscitivo y, a la postre, teórico. La arquitectura será descrita pero también comprendida: solo así es posible, luego, clasificar y entender el momento operativo que ello significa para este momentáneo planteamiento “positivo” de la disciplina. Hay aún otro tema importante: un análisis de esta naturaleza, el tipológico, contempla una función didáctica evidente, precisamente aquella que el pensamiento operativo, y luego formal, permite.

El análisis tipológico será posible cuando se acerca a la hipótesis reductiva según la cual una *clase* de hechos arquitectónicos (es decir, un conjunto de hechos caracterizados por tener en común alguna relevancia de cualquier orden que les permite agruparse, precisamente, como clase) pueda ser reducida a sus características eminentes (aquellas relevantes), a una “constancia” que los explique. En palabras de N. Portas, “toda tipología es reductora de las

idealista) debido a que ésta tiene un valor exclusivamente histórico-crítico, al desarrollar las articulaciones del análisis sin dirigirlo en ningún momento hacia una síntesis de directrices práctico-operativas para la arquitectura intentando, en todo caso, la reconfiguración de una serie de presupuestos de primeros principios (...) Utilizamos, sin embargo, el segundo método (realista) que (...) gestiona aún activamente las variedades prácticas de la disciplina”, p. 53.

468 A. Rossi: *Op. Cit.*, p. 188.

diferencias y opera una metamorfosis de los individuos en entidades *abstractas*"⁴⁶⁹.

En la medida que hemos definido al tipo como estructura genética, parece lógico admitir que el análisis tipológico sea el estructuralista, aunque mediatizado por dos presencias: la historia y la sociedad. Como estructuralista, los procedimientos del análisis serán la *substrucción* y la *reducción*. La substrucción delimita el campo de estudio separando los hechos arquitectónicos que van a ser comparados entre sí de los que no; ésto supone un primer elemento de subjetividad, al exigir una clasificación previa, y es de enorme riqueza pues permite la verificación constante, que es una característica de la ciencia contemporánea: su falibilidad. La reducción permite el paso de lo diverso a lo esencial, delimitando las "constancias" que caracterizan una clase determinada de hechos arquitectónicos. Esas constancias configuran al *tipo*, y ese tipo representa a una clase de objetos. El tipo obtenido reconstruye "esencialmente" la clase según las constancias por las que una serie de objetos se constituyen, precisamente, en clase⁴⁷⁰.

469 N. Portas: "Teoría de las tipologías como estructuras generativas en el marco de la producción urbana" cit., p. 187.

470 El concepto viene de la sociología. Para Max Weber el "tipo ideal" es una construcción científica obtenida a partir de un fenómeno frecuente que se pretende teorizar (ver su *Economía y sociedad*, F. C. E., México, 1969, pp. 6-18): "Las leyes (...) son determinadas probabilidades típicas, confirmadas por la observación, de que, dadas determinadas situaciones de hecho, transcurren en la forma esperada ciertas acciones sociales que son comprensibles por sus motivos típicos y por el sentido típico mentado por los sujetos de la acción", p. 16.

Ver R. Boudon y P. Lazarsfeld: "Las tipologías" en *Metodología de las ciencias sociales*, Laia, Barcelona, 1973, vol. I, sec. 3ª, pp. 177-263. Precisamente, N. Portas se apoya en Lazarsfeld para definir la tipología como "forma de clasificación (en tipos) de un conjunto dado de elementos según un espacio de "n" variables consideradas relevantes de acuerdo con una determinada hipótesis explicativa", cit. en N. Portas: *Op. Cit.*, p. 189.

Las referencias son numerosas: la relación entre pensamiento pre-científico y tipo según Husserl; la relación entre sentido común y tipo ideal según Hempel; etc.

El procedimiento de la reducción también depende en parte de decisiones subjetivas, pues la definición de aquellas constancias, es decir, “la elección de los factores discriminantes y sus atributos, según los que se van a perfilar las clases o tipos significativos de aquel conjunto”⁴⁷¹ exige postulados experimentales que deben ser verificados continuamente en la realidad. Es importante saber que tanto la definición de estas constantes como aquella clasificación previa de la substrucción no son todavía ni un tipo ni una tipología: deben entenderse como acercamiento al análisis a la manera de una hipótesis científica. Ésta debe verificarse en la realidad, lo que en nuestro caso viene a decir que debe procurarse comprobar que aquellas constantes lo son para una sociedad determinada.

El paso de la diversidad a lo esencial obliga a pensar en el hecho arquitectónico como un todo complejo cuya inteligibilidad solo se nos mostrará, aunque parcialmente, a través de su de-composición. El análisis ayuda a conocer, la discreción es un instrumento de la teoría, pero no hay que olvidar que los objetos arquitectónicos son continuos. Lo que haremos es identificar aquellas categorías por las que un objeto de arquitectura, sin perder su esencia como totalidad, puede ser analizado e incorporado a una determinada clase. Estos son los *niveles tipológicos*.

El concepto “nivel tipológico” aparece en los textos clásicos sobre tipología (Argan, Aymonino, Gregotti, Rossi, etc.) aunque no definido apropiadamente⁴⁷². Más cerca de nuestra idea está Ch. Norberg-Schulz, quién establece una serie de niveles del espacio existencial que permiten concretar estructuralmente cualquier

471 N. Portas: *Op. Cit.*, p. 188.

472 El concepto de nivel tipológico, tal como así se entiende, está tomado de J. López de Asiaín y J. L. Mancha: *Las tipologías en el proceso proyectual* cit., pp. 15 y sig.

análisis⁴⁷³; o Chiappi y Villa que llaman “niveles de tipicidad” a la posibilidad de una serie de niveles intermedios existentes entre un tipo genérico y un edificio concreto⁴⁷⁴; o Ph. Panerai quién, más cerca de nuestra versión, se refiere a la “elección de niveles” como paso previo a la operación tipológica, entendiéndose por “nivel” cualquiera que posibilite la “lectura del tejido urbano”, quedando la tipología, a la postre, como articulación de los diversos niveles de análisis⁴⁷⁵.

El nivel tipológico, tal como lo entiendo, contempla aquel carácter de Panerai, pero a la vez debe referirse a las categorías comprensivas del objeto arquitectónico: existirán, pues, niveles *estratigráficos* y niveles *compositivos*. Entre los primeros se sitúan aquellos niveles de relación entre objeto arquitectónico edificatorio y totalidad arquitectónica urbana hasta, incluso, el establecimiento de tipos de entorno o de territorios; entre los segundos se establecen los distintos niveles que constituyen, en algún momento del proceo de composición arquitectónica, cualquier decisión: criterios de uso, constructivos (de materiales y sistemas utilizados), geométricos, estilístico–culturales, espaciales, etc., referidos siempre, como ya sea ha dicho, a la totalidad.

Veamos ahora estos niveles compositivos, dejando los estratigráficos para el estudio de la relación “tipología edificatoria/morfología urbana”, tal como aparecen implícitos en gran parte de los

473 Ver Ch. Norberg–Schulz: *Existencia, espacio y arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975. En la p. 83 se refiere a los “niveles formales” de H. Sedlmayr.

474 “Para aclarar mejor cómo profundizar en el concepto de tipo edificatorio, a través de una distinción de caracteres, también “típicos”, pero procediendo a restringir siempre más el campo de estudio en torno a un “tipo” particular o, en el límite, en torno a un individuo edificado, se introduce el concepto de nivel de tipicidad”, C. Chiappi y G. Villa: *Tipo/progetto e composizione architettonica*, UNIEDIT, Florencia, 1979, p. 26.

475 Ph. Panerai: “Typologies” cit., pp. 94 y sig. Ver también L. Macci y V. Orgera: *Contributi di metodo per una conoscenza della città* cit., sobre todo las conclusiones en pp. 63–65.

textos analizados sobre tipología. Para G. C. Argan⁴⁷⁶, tras la consideración de que “en la historia de la arquitectura las series tipológicas se forman no solo en relación con las funciones prácticas de los edificios, sino especialmente con su configuración”, existirían tres categorías en las que encuadrar los diferentes tipos: “la primera que comprende configuraciones completas de edificios (edificios de planta central o longitudinal), la segunda los grandes sistemas constructivos (sistema arquitecónico o abovedado), y la tercera los elementos decorativos (detalles)”. El equívoco de entender estas tres categorías como correspondientes al “sucederse de las fases operativas (la planta, los sistemas constructivos, la decoración final)”, en contradicción con la afirmación del proceso compositivo que debería enfrentarse al edificio en su totalidad desde el principio, pone en duda la validez de estas tres categorías tal como las trata Argan.

La versión de V. Gregotti me parece más correcta en la medida que identifica, basándose en A. Moles, dos “niveles de complejidad” generales y presentes en toda arquitectura: funcional y estructural⁴⁷⁷. “Todas las relaciones que presiden internamente la construcción del objeto en cuanto organización de las relaciones lingüísticas y de las relaciones tecnológicas según tipos se pueden parangonar a los aspectos de complejidad estructural (...) Al primer grupo pertenecen todas las relaciones externas al sujeto, los principios de uso y manipulación con el fin de constituir al objeto como medio para o como

476 G. C. Argan: *Sobre el concepto de tipología arquitectónica* cit., pp. 40–41.

477 V. Gregotti: *El territorio de la arquitectura* cit., pp. 168–169. Ver su definición de tipo constructivo: “una serie de funciones del habitar humano (...) por referencia a su recíproca organización y a su significado, se han unido según una cierta agregación cuyo “hábito” constructivo se denomina escuela, hospital etc.”, p. 171. Al hablar de la “complejidad estructural del tipo” se referirá a dos niveles (“órdenes de tecnologías”) a saber: “los tipos de estructuras lingüísticas y los tipos de estructuras técnico–constructivas”, p. 182 (material histórico u ocasional unos, conexos con la complejidad funcional, y estático –de servicios– de detalles los otros), ver hasta la p. 189.

instrumento”. Para Gregotti los tipos funcionales o estructurales pertenecen a diferentes escalas (habla de “tipos de ambiente geográfico (...) de utilización funcional (...) de tejido urbano (...) de construcción...”), pero con un problema muy bien identificado: en arquitectura, a diferencia que en otras disciplinas, las clases que definen los tipos no tienen por qué corresponderse, aún más, es muy difícil que los objetos clasificados según un determinado tipo coincidan con otra clase. Esto hace la diversidad de opciones tremendamente rica y nunca cerrada.

La relación de una tríada de posibilidades de clasificación de tipos (precisamente las que se corresponden con la *utilitas*, la *firmitas* y la *venustas* en la sistemática vitruviana) se encuentra también en M. Rebecchini⁴⁷⁸ quien propondrá una clasificación “basada no solo en las características funcionales del organismo sino también en las características estructurales y figurativas”. Nuno Portas, en cambio, planteando desde el principio la tipología como estructurante de la forma urbana, detecta dos sistemas a partir de los que describir las múltiples variables de determinación de la forma urbana: sistemas de determinantes y sistemas de variables, identificando así dos niveles y ocho subniveles con los que se puede definir la ciudad⁴⁷⁹.

478 M. Rebecchini: *Il fondamento tipologico dell'architettura* cit., pp. 90 y 99.

479 N. Portas: *Op. Cit.*, pp. 193–194: “Una lista posible de las variables (...) podría contener: 1) un sistema de referencia (o de determinantes) y 2) el sistema de variables que pueden describir el producto arquitectónico. Así por este orden, tendríamos:

1. Determinantes de localizaciones relativas (...)
2. Determinantes de estructura de propiedad inmobiliaria y dimensión productivas (...)
3. Determinantes de las funciones e intensidad de uso del suelo (...)
4. Determinantes del proceso de intervención de los diversos agentes productivos (...)
5. Variables de la ocupación unitaria del espacio (...)

C. Aymonino, en su definición de la tipología como “clasificación de elementos”, se refiere a dos procedimientos de identificación de esos elementos: “estilístico–formal uno, que estudia la arquitectura como fenómeno autónomo, y “organizativo–estructural” el otro, que estudia la arquitectura como fenómeno urbano, llegando a definir así dos niveles tipológicos: “por tipos formales –o tipología independiente– con intenciones clasificatorias que tienden a un método crítico para el análisis y la comparación de fenómenos de *arte*; y por tipos funcionales –o tipología aplicada– con intención cognoscitiva y que tienden a un análisis de los fenómenos constitutivos de un conjunto, independientemente, quizá, de un juicio de valor de tipo estético”. Hay que entender en estos dos niveles de Aymonino, y más que una transcripción común de los significados de forma y función, una teoría cercana a la de Portas en la medida que los tipos formales serían variables, con lo que sería posible establecer juicios de valor, y los funcionales, determinantes, posibilitando así –es lo que interesa al propio Aymonino– relacionar el edificio con la ciudad, confirmando “la duración de un fenómeno no tanto en relación consigo mismo”. Este tipo es, además, “un instrumento que permite establecer una *relación* entre entidades diversas”, precisamente aquella relación, fundamental para la disciplina arquitectónica, que se establece entre tipo y forma, tipología edificatoria y morfología urbana⁴⁸⁰.

El análisis tipológico es interesante para A. Rossi en la medida que pueda identificar la estructura de un área urbana que primero

-
6. Variables de la forma de agrupación de las células edificadas (...)
 7. Variables del proceso de edificación (...)
 8. Variables determinantes de funciones simbólicas (...).

En este elenco de factores, las invariantes antropológicas (...), así como el código espacial fundamental (topofilia, etc.), serán considerados más bien como determinantes o parámetros de las funciones”

480 C. Aymonino: *Lo studio dei fenomeni urbani* cit., pp. 17–18 y 20–21.

delimita morfológicamente y que luego permite construir teoría. Las permanencias, aquellos elementos urbanos de significación estructurante para la ciudad, serán valoradas formalmente y, sobre todo, la ciudad será explicada desde los cambios de la estructura de propiedad. Por ello se hace imprescindible el uso de planos históricos, la representación en planta, la definición mayor de aquellas permanencias (lo que ha popularizado los llamados “planos tipológicos” que, al margen de una verdadera tipología, representan una ciudad o parte de ella mediante el dibujo de todas las plantas de los edificios que la configuran)⁴⁸¹. En este caso sería aplicable el concepto de “tipo formal” de Aymonino.

Vimos que Chiappi y Villa se referían a los niveles de tipicidad como aquellos niveles intermedios existentes entre el “edificio genérico” y el “edificio concreto”. Llamaré *subclase* de objetos arquitectónicos a aquel grupo de individuos clasificados según una mayor definición relativa respecto a la clase a que pertenecen (por ejemplo: si los edificios de planta central formasen una clase, los edificios de planta central renacentistas o barrocos generarían sendas subclases). Por lo tanto, el *subtipo* (la “constancia” que explica una clase) no sería nunca una parte del tipo⁴⁸²; se moverá en el mismo nivel tipológico, añadiendo alguna especificación o concreción más al tipo. Un tipo,

481 En la recopilación A. Rossi: *Para una arquitectura de tendencia* cit., hay abundante material acerca de su trabajo para el I.L.S.E. de Milán. Ver también AA.VV.: *La città di Padova* cit. o Aymonino, Fabbri, Villa: *La città capitali del XIX secolo*, Officina, Roma, 1975. También el trabajo sobre el área Camaldolese de Florencia de Macci y Orgera: Op. Cit.

Para el caso español véase, por ejemplo, J. I. Linazasoro: *Permanencias y arquitectura urbana*, G. Gili, Barcelona, 1978, o las Actas del Seminario de Compostela en AA.VV.: *Proyecto y ciudad histórica*, COAG, Santiago, 1977.

482 Ver J. López de Asiaín: Op. Cit., pp. 18–21. Se apunta incluso que en el plano sincrónico el prototipo, tal como lo definimos en su momento, sería identificable con un subtipo en la medida que siempre es concreto; de todos modos habría que preguntarse si es lícito hablar de prototipo fuera del plano diacrónico.

pues, podrá comprender varios subtipos. Al final, una cadena progresiva de subtipos llevará al objeto único⁴⁸³.

Hay otra importante precisión que hacer: en el lenguaje corriente, el término “tipo” se suele aplicar a lo que Gregotti llama el “hábito constructivo” de un edificio, es decir, a la justificación funcional de una forma definida (que hace que se refiera “hospitales”, “escuelas” o “viviendas” como tipos, cuando lo único que se hace es una clasificación empírica a nivel operativo sin posibilidades de llegar a la teoría en tanto que las variaciones y clases son tan numerosas que las conclusiones tipológicas al respecto serían inútiles). Por ello llamaré a estos grupos de edificios “temas”, en la medida que la operación tipológica tiene sentido cuando se establece en un ámbito sociocultural determinado. Para Aymonino, un tipo “contempla los ejemplos concretos de un mismo tema en un periodo delimitado de la permanencia de características constantes (la casa gótica, la calle del ochocientos, el jardín romántico, etc.)”⁴⁸⁴, y añadiré: siempre que nos estemos refiriendo a un nivel tipológico concreto. Según mi punto de vista, el análisis tipológico tiene sentido más allá de la adscripción a un tema (que impediría la ciencia teórica) en un periodo de tiempo concreto (que impediría el estudio de las transformaciones).

Apuntamos pues un posible método de análisis tipológico⁴⁸⁵:

1. Delimitación de la zona de estudio, desde el entendimiento en primer lugar de la “ciudad por partes”, un procedimiento analítico–proyectual que permite hacer abarcable el

483 R. Moneo en “On Typology” cit., p. 23, dice: “La idea de tipo que abiertamente rechaza la idea de la individualidad retorna a ella cuando en última instancia se encuentra con la obra concreta, específica, única”

484 C. Aymonino: *Op. Cit.*, p. 18.

485 Está tomado en gran parte de Ph. Panerai: *Op. Cit.* y A. Rossi: “Contribución al problema de las relaciones entre la tipología constructiva y la morfología urbana. Examen de un área de estudio de Milán” en *Para una arquitectura de tendencia* cit., pp. 155–160.

conocimiento de la ciudad discretizándola según partes homogéneas espacio–tiempo–socio–culturales; y en segundo lugar, desde aquellos hechos arquitectónicos relevantes, pertinentes, para nuestro análisis.

2. Recopilación del material (planos históricos, archivos, levantamientos, etc.), procurando sea lo más completo posible (en ello estriba el posible éxito).

3. Elección de los niveles que discretizan los hechos a estudiar y clasificación previa, introduciendo los criterios subestructivos.

4. Construcción de los tipos a partir de las clases de objetos previamente establecidas e inicio de las operaciones de verificación.

5. Elaboración de la tipología, entendida como conjunto de tipos a diferentes niveles y de acuerdo con sus relaciones (elaboración, pues, de la estructura de estructuras)

4.3. Tipo y Clasificación

Hemos visto cómo el análisis tipológico tiene un fin claro: el conocimiento de la arquitectura y su corolario, la elaboración de una teoría. La operación por la que el análisis deviene en teoría, en tipos, es, entre otras, la clasificación: “la comparación –dice G. Grassi– constituye ya la base sobre la que se construyen todas las clasificaciones en arquitectura”⁴⁸⁶. La clasificación permite construir clases; ahora bien, como señala J. Piaget, una clase es una abstracción, “no tiene realidad sino en función de todos los elementos a los cuales se opone o en los que está introducido (o que él mismo introduce)” como instrumento de conocimiento⁴⁸⁷.

Llegamos aquí a uno de los problemas en teoría del conocimiento: el acto cognoscitivo ¿es comprensivo o explicativo? La explicación (*Erklären*) atiende a las causas del hecho producido, buscando leyes generales desde el positivismo que expliquen los hechos particulares; mientras que la comprensión (*Verstehen*), propia de la hermenéutica, pretende una visión “personal” de los hechos que lleve a su valoración. La primera es el método de las ciencias naturales y la otra lo es de las ciencias histórico–sociales, con pretensiones

486 G. Grassi: *La construcción lógica de la arquitectura* cit., pp. 32–33.

487 J. Piaget: *Psicología de la inteligencia* cit., p. 45. “Un concepto de clase no es psicológicamente más que la expresión de la identidad de reacción del sujeto frente a los objetos que reúne en una clase: lógicamente, esta asimilación activa se expresa por la equivalencia cualitativa de todos los elementos de la clase (...) el carácter esencial del pensamiento lógico es el de ser operatorio, es decir, de prolongar la acción interiorizándola”, pp. 43–44.

Hay una cosa importante y que se refiere a la denominación de una serie de edificios, a la que hemos hecho referencia como “temas”. “Independientemente de una clasificación de conjunto, un término genérico no designa una clase, sino una colección intuitiva”, p. 45. Es decir, en el caso de la arquitectura, al llamar por ejemplo “escuelas” a una serie de edificios de uso docente, los consideramos en una colección, pero no forman una clase y, por consiguiente “escuela” no puede ser un tipo.

siempre (el debate neopositivistas/hermenéuticos) de abarcar todo el conocimiento científico⁴⁸⁸.

La clasificación en arquitectura, de hecho, será la operación inicial en la formación de una ciencia empírica durante el siglo XIX. Como dice Grassi: “las obras que se plantean el problema de una clasificación obedecen a una exigencia más general de establecer un fundamento lógico en la arquitectura. De establecer una condición objetiva para su conocimiento”⁴⁸⁹. El *Recueil et Parallèle* de Durand es una recopilación de edificios dibujados a la misma escala y clasificados por temas; ésta labor fue previa a sus *Precis des leçons*, donde desarrolla una teoría y llega a “proponer” soluciones concretas para aquellos temas. Así, durante el siglo XIX, la enseñanza académica (Rondelet, Reynaud, Guadet, etc.) y las enciclopedias de Quatremère de Quincy y Viollet-le-Duc intentan, desde la empiria, establecer aquel fundamento lógico de la arquitectura a que se refiere Grassi para desarrollar luego una teoría.

La clasificación, pues, es entendida aquí como instrumento⁴⁹⁰ posterior a la descripción de los hechos pero anterior a la tipología. Hemos conseguido una construcción, la clase, que permite la relación entre objetos y la comparación con otros objetos como paso previo de

488 Sobre el debate “explicación/comprensión” ver G. H. Von Wright: *Explicación y comprensión*, Alianza, Madrid, 1979 (1971) o también Mardones y Ursúa: *Filosofía de las ciencias sociales y humanas*, Fontamara, Barcelona, 1982, un valioso compendio de textos del que recomiendo su “estudio preliminar”.

489 G. Grassi: *Op. Cit.*, p. 46.

490 B. Secchi se refiere a la recurrencia a la clasificación en tanto “tiene únicamente una función instrumental apta para reducir el conjunto de las infinitas posibilidades de combinación de un número teóricamente infinito de atributos con un conjunto finito de tipos”, en “Tipologie edilizie ed assetti territoriali” en AA.VV.: *L’utopia della realtà* cit., p. 59.

Chiappi y Villa dirán: “El tipo edificatorio, sustancialmente, interesa más por los “conceptos” extraíbles, expresión y codificación de un comportamiento en un área cultural precisa, que por la clasificación de los caracteres físicos encontrados”, en

su inclusión o no en dicha clase. Pero, como ya hemos dicho en otro lugar, la clasificación no es una tipología, en tanto que la clase está formada por individuos concretos. Lo que posibilita la clasificación es poner de manifiesto un tipo, que hemos definido como la estructura de esa clase: que la explique –construyendo leyes, teorías, con un fin operativo claro– y la comprenda como hecho derivado de una sociedad –porque el tipo, para serlo, debe ser asumido por la sociedad. De nuevo, como sucedía en la Introducción de este trabajo donde se hablaba de la arquitectura como disciplina semi–formal/semi–factual, sigue sin estar clara la frontera entre método positivista y método hermenéutico: tanto la explicación como la comprensión son aquí posibles.

El valor de la tipología está en permitir construir una teoría de la arquitectura definiendo la esencia de una clase (lo que permite establecerse más allá del debate sobre los estilos o las modas) y preparar decisiones de proyecto.

4.4. Tipología y Proyecto

En el proceso compositivo, el proyecto ocupa aquel espacio correspondiente a la toma de decisiones que da sentido a todo el proceso. Los problemas arquitectónicos planteados estarían en vías de solucionarse en el momento que el proyecto, tras el conocimiento profundo de esos problemas y el análisis crítico del abanico de soluciones posibles, se decante. En este orden de cosas, la pregunta sería ¿cuál es el papel que cumplen los tipos en este proceso?

En Sebastiano Serlio encontramos por primera vez una reflexión, aunque inconsciente, acerca de las diferencias entre tipo y modelo y su utilidad en el proyecto. En efecto, en el libro VI que dedica al estudio de la vivienda, vemos un mismo tipo (es decir, un esquema que soluciona un problema concreto) que adquiere una doble variante como modelo, y así se refiere a un proyecto “a la italiana” o a un proyecto “a la francesa”⁴⁹¹. Esto será común hasta que la crisis de la clasicidad iniciada en el siglo XVII y las nuevas necesidades de arquitectura impuestas por la civilización ilustrada modifiquen este proceso. Ahora, las referencias de la nueva arquitectura había que buscarlas en un estudio “científico” de la historia o aún más allá, en la propuesta utópica sobre unos orígenes míticos. Las invenciones de Boullée o Ledoux son así un ensayo acerca del “carácter” de los edificios como nuevo paradigma. Más tarde, Durand daría con la clave de este otro proceso al proponer que lo que se estudie sean los *Elementos*, las *Partes de la Arquitectura*, que no tienen estilo sino simplemente un funcionamiento atribuido; su misión es ser “compuestas” sobre una estructura tridimensional y configurar tantos edificios diferentes como necesidades de arquitectura haya.

491 Ver F. Irace: “Tipologia e restauro nella città di Serlio”, Introducción a S. Serlio: *I sette libri dell'Architettura*, A. Forni, Venecia, 1978.

El que posteriormente los ejemplos que Durand dibuja en su libro sean tomados como modelo a copiar, o que luego los arquitectos del eclecticismo decimonónico se preocupen más de la práctica que de la teoría (y por ello no intenten estructurar su conocimiento de la historia sino aplicarlo directamente), no es más que el reflejo de una crisis que abarca todo el siglo XIX. A pesar de los intentos de Viollet-le-Duc a mediados de ese siglo, diremos que la arquitectura como disciplina teórica debe esperar al siglo siguiente, cuando ciertos arquitectos de las vanguardias de entreguerras adopten contenidos de la investigación científica⁴⁹². Ellos propondrán encadenar racionalmente las experiencias y los procesos aunque al final, viciados por el positivismo, olviden la dialéctica de la historia y se fundamenten en categorías derivadas de la función. En ese momento, el tipo era visto como “repetición” de tal modo que desaparecía y en su lugar situaban al modelo.

Hoy de nuevo el proceso es distinto. Todos los textos sobre tipología que hemos referido aquí tratan de lo que E. Battisti llama el “dualismo tipológico”: el tipo como resultado cognoscitivo deducido a partir de una serie de objetos clasificados y el tipo como referencia de proyecto⁴⁹³. Como vimos, la clase, que posibilita el tipo, es una

492 Ver Benévolo, Melograni y Giura Longo: “Introducción” a *La proyectación de la ciudad moderna*, G. Gili, Barcelona, 1978, pp. 9–10.

493 E. Battisti: *Arquitectura, ideología y ciencia* cit., p. 52.

V. Gregotti: *El territorio de la arquitectura* cit.: “... podemos definir el tipo: a) Como modelo de donde extraer copias y esquemas de comportamiento (...) b) Como conjunto de rasgos característicos cuya inserción en un fenómeno determinado nos permite su clasificación”, p. 167.

M. Rebecchini: *Il fondamento tipologico dell'architettura* cit.: “El tipo deducido a posteriori de obras similares, funciona luego como instrumento de clasificación de una obra en una peculiar categoría edificatoria (...); pero al mismo tiempo se sitúa como premisa necesaria de cada idea arquitectónica, es decir, se sitúa como forma esquemática originaria de la que el arquitecto, con sucesivas especificaciones, o en el límite para negarla, obtiene la forma resuelta de su obra”, p. 118.

construcción intelectual en sí misma, lo que nos lleva a considerar la acción misma de clasificar en clases como actividad disciplinar que, por tanto, persigue teoría. El tipo en cuanto teoría proveerá, pues, de uno de los instrumentos necesarios para el proyecto. En otras palabras, la operación tipológica es una formalización, y la teoría formal nos dice que las estructuras extraídas de una realidad pueden aplicarse a otra realidad distinta. Ese es a mi entender el máximo atractivo de la tipología.

De todos modos, la aportación de la tipología al momento proyectual es vista con valor desigual según diferentes autores. Por ejemplo, G. C. Argan se refirió a que “la tipología es el momento no problemático” frente a los juicios de valor sobre el pasado que implica la “definición formal”⁴⁹⁴. Pero los tipos nunca se muestran como *unicum*: es necesario, ya desde ese momento, una elección; por otra parte, frente a la práctica que significa recurrir a la historia directamente en el momento de la “definición formal” diré que no acudir a la tipología (o a la teoría) pone en crisis el campo disciplinar propio de la arquitectura. No sería cierta pues la “antinomía entre tipología e invención artística” que dice Argan⁴⁹⁵ en cuanto que esta disciplina a

G. Canella: “Desde el laboratorio de la composición” cit.: “El estudio sistemático de las invariantes en los órdenes espaciales puede constituir el criterio para la fundación de un nuevo concepto de tipología arquitectónica utilizable no solo en la fase analítica, sino también en el momento en que se convierte en búsqueda compositiva actual”, p. 142.

A. Colquhoun: “Tipología y métodos de diseño” cit.: “... es necesario postular un sistema convencional representado concretamente por una serie de complejos tipológicos solución/problema”, p. 73.

G. Caniggia: *Strutture del spazio antropico* cit.: “... tipología es un término que ha cambiado de significado: manteniendo el original de clasificación por similitud de objetos de un conjunto, no va a ser más entendida como reconocimiento a posteriori de tales similitudes, sino como sistema de conceptos en base a los cuales, en la sucesión histórica (espacio-temporal) se han estado conformando los objetos existentes”, p. 9.

494 G. C. Argan: *Sobre el concepto de tipología arquitectónica* cit., p. 43.

495 G. C. Argan: voz “Tipología” cit., p. 88.

que nos referimos no entiende esa separación. En el otro extremo, una de las técnicas de invención propuesta por F. Purini es la “reducción al arquetipo”⁴⁹⁶. Para O. Bohigas, las hipótesis proyectuales, como actos de creación, se obtienen “por una preformación de tipología, por una acumulación de experiencias e intuiciones”⁴⁹⁷; ésto define el método propio de la tipología de cara al proyecto: el *hipotético–deductivo*.

El tipo funciona así como *medium* entre la historia y el proyecto. Por una parte, el tipo ha verificado la estructura lógica de la arquitectura en la historia y ofrece conclusiones supra–estilísticas o supra–históricas; luego, la verificación de esas teorías, la virtud anticipadora a que se refiere Rossi⁴⁹⁸, se encuentra en el proyecto.

Así y todo, la asimilación del tipo como “estructura genética” conlleva la idea de *transformación*. Esto permite pensar en el tipo como permanentemente en crisis: por una parte, el análisis ya está “reproyectando”, incluyendo y transformando los tipos; por otra, la verificación proyectual de dichos tipos, su relación con problemas reales, modifica también la teoría en una dialéctica continua. Para G. Caniggia “el método seguido (la tipología) es estrictamente e intrínsecamente proyectual, en cuanto la comprensión del ambiente *por*

496 F. Purini: *L'architettura didattica* cit., p. 52.

497 O. Bohigas: “Metodología y tipología” cit., p. 102.

498 A. Rossi: “Tipología, manualística y arquitectura” cit.: “... parece que la función de los tipos sea advertirnos anticipadamente de cual sea la experiencia futura; en otros términos, nos pone en condiciones de anticipar el curso de la proyectación”, p. 189.

V. Fraticelli: “Per la tipologia come rapporto tra progetto e storia” en *Controspazio*, oct. 1974: “El nudo del problema (la dialéctica de la arquitectura) se sitúa en la verificación histórico–práctica y teórica de las categorías lógicas de la proyectación. En primer lugar de las que determinan la relación entre proyecto e historia está la tipología. En ese sentido creo que es posible contribuir a la construcción de una nueva manualística de la arquitectura, problema no indiferente a la didáctica de masas (...) operar en función de la verificación concreta, es decir, sobre las necesidades de hoy y sobre los hechos de la historia, de las ideas y conceptos de la arquitectura”, p. 48.

tipos presupone la constante reprojectación de las estructuras”⁴⁹⁹. Según esto, la historia de la arquitectura debería proveer al proyecto de instrumentos a partir de una teoría, no de la experimentación corriente en la práctica posmoderna; sólo así sería posible una valoración crítica de la historia y una práctica cognoscitiva más allá de la simple clasificación o el discurso estilístico. Por tanto, “la posibilidad –dice Canella–, pero también el cuidado, de una historia de la arquitectura desarrollada internamente en la relación entre arquitectura y contexto físico” y que permita dar unidad “al momento crítico y al momento operativo de la composición”⁵⁰⁰, precisamente a través de la tipología.

Purini distingue dos posibilidades de presencia del tipo en el proyecto: “normativo” y “creativo”. El primero indica las sucesivas regulaciones que implican determinaciones al proyecto, la serie de normas a todas las escalas que limitan (y apoyan) el campo de la invención; el segundo se refiere a las posibilidades de la teoría y configura un abanico de soluciones “típicas” tanto para la colectividad como para el individuo que proyecta⁵⁰¹. El primero implica la arquitectura como técnica, el segundo, como arte. Los tipos, por tanto, situados frente al arquitecto, van a sufrir una criba: serán asumidos o negados; luego surgirá la forma.

Los límites entre tipología y morfología deberían estar claros. Se trata, precisamente, de la diferencia entre teoría y práctica. El tipo propone las condiciones de arquitectura para una exigencia de la

499 G. Caniggia: *Op. Cit.*, p. 10. Y sigue: “... por modelos conexos a conceptos formativos, capaces de consentir, por comparación, el reconocimiento de las estructuras existentes; y por modelos de procesos de desarrollo (formación y transformación) capaces de reencontrar la lógica del devenir, la falta fundamental de firmeza ahistórica del ambiente real, redescubriendo, por alguna fase de formación, el sistema de nociones relacionadas, el patrimonio cultural condicionante de la producción de los objetos edificatorios”.

500 G. Canella: *Op. Cit.*, pp. 141 y 137.

501 F. Purini: *Op. Cit.*, pp. 63–64.

sociedad y el arquitecto completará ese momento tipológico con las condiciones del lugar, la técnicas morfológicas de invención y su propia biografía⁵⁰².

Veamos un caso concreto. C. Aymonio en su crítica a la tipología del Movimiento Moderno escribe: “La extensión del análisis tipológico del edificio a la vivienda ha tenido dos consecuencias que interesan para lo que estamos tratando. La primera que, tomando la vivienda como factor tipológico para cualquier proceso de formación de la residencia masiva, se le ha querido hallar una posible escala urbana en sus propias combinaciones y agregaciones (...) La segunda (...) es de carácter hipotético y no histórico; asumiendo en efecto la célula-vivienda como elemento de toda posible composición arquitectónica (referida a la residencia masiva), habría podido constituir, acaso en diferentes condiciones sociales, productivas y culturales, la nueva unidad de medida de arquitectura mucho más complejas y que condicionasen mucho más otra morfología urbana de lo que en realidad han hecho”⁵⁰³. Éste es el interés que para Aymonino ha tenido la práctica arquitectónica de las vanguardias respecto del tema “vivienda”. Siendo consciente de los malos resultados para la ciudad obtenidos por esa práctica, pero también del éxito de una investigación científica llevada sobre un problema concreto de habitación, llega a su solución para el Gallaratese de Monte Amiata en Milán (1967–70).

Aquí encontramos varios temas ya comentados: su análisis se centra en un periodo que le parece relevante y se permite construir una teoría (que explica la relación existente entre tipo de célula/tipo de edificio y tipología edificatoria/morfología urbana) y llevarla a otra realidad concreta. Si la célula es lo importante, ahí se centrará el trabajo de Aymonino ofreciendo un catálogo amplísimo de tipos de

502 A. Samoná: “L’architettura oggi nella Italia” cit., p. 182.

células de habitación (casas con patio, viviendas con corredor o en *palier*, duplex y triplex, etc.). El apoyo en Le Corbusier (el trasatlántico y el monasterio están allí) y en la geometría de Wright vendrán luego. La sección como técnica de proyecto permite el engarce de todas las células en unidades verticales y siguiendo un orden preestablecido, sustituyéndose el proyecto en planta corriente. El esquema se irá depurando en el Liceo Marconi de Pésaro (1970–73) y aún en el área direccional de Florencia (1977) y sobre todo en la segunda redacción del proyecto para el Centro Cívico del Campus de Pésaro (1979). Aquí el cuadrado del “monasterio” se define realmente en dos lados en “L” por el bloque resuelto como siempre en sección; los dos lados restantes se cierran virtualmente por fragmentos formales: el restaurante, la biblioteca, el museo, que adoptan además las formas de toda una experiencia: Ozenfant, Boullée, Mies, sobre un orden gráfico: la malla de 3,60 metros.

En el mismo complejo del Gallaratese citado está el bloque de Rossi; también allí el proceso ha sido tipológico, pero la solución, y el proceso mismo, muy distintos. Rossi lo explica en *Due progetti*⁵⁰⁴: el tema es el del corredor como tipo edificatorio, la idea: la “indiferencia distributiva” (que no la tipológica fruto, entonces, del desorden) que permite múltiples tipos de vivienda sobre una trama uniforme. “Estas arquitectura mías –dice Rossi– muestran de una manera inmediata su reducción formal al tipo; dicho de otra manera, a la idea que está en su base. En la planimetría de Milán se resume la forma de cada recorrido rectilíneo, continuo, corte, calle, vial. A un lado del corredor se abren las puertas y las ventanas de los locales, y el otro está abierto en los pórticos”. La referencia a la tradición arquitectónica aparece de nuevo

503 C. Aymonino: *La formación de un moderno concepto de tipología* cit., p. 14.

504 A. Rossi: “Dos proyectos” en *Para una arquitectura de tendencia* cit., pp. 270–274.

citada: una tradición que se analiza, se teoriza y se traslada a los nuevos problemas (“referencias a las cosas de la arquitectura” dice Rossi). El proceso, en suma, es diferente del de Aymonino en tanto que aquí se va del todo a las partes (desde el principio de la “indiferencia distributiva”) porque interesa el volumen y la calle; el resto viene después y puede ser modificado en el futuro. En Aymonino el proceso era “de composición” con una serie de células diferentes dispuestas sobre una malla tridimensional, pero en ambos procesos está presente la tipología como disciplina de la arquitectura⁵⁰⁵.

505 Ver C. Conforti: *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi*, Officina, Roma, 1981.

4.5. Tipología y Crítica

Hay una serie de autores que de una u otra manera, en el momento del análisis artístico–arquitectónico han recurrido a estructuras formales para explicar y conocer los hechos arquitectónicos. Esta crítica es la estructuralista, pero me interesa especialmente ciertos análisis de H. Wölfflin, P. Frankl, R. Wittkower y E. Panofsky.

Es bien conocida la línea que va de K. Fiedler a Wölfflin⁵⁰⁶. Como autores destacados de esa corriente está el propio Fiedler quién, a través de una *Sichtbarkeit* o “pura visualidad”, procura analizar la obra de arte como un objeto puramente formal. También está la aportación de A. von Hildebrand quien teoriza sobre la “visión cercana”, que permite un análisis estructural, “táctil”, de la obra, y la “visión lejana”, que estimula la percepción de la “unitariedad” artística, “óptica”. Y sobre todo, Alois Riegl, para quien es importante la relación entre la obra de arte y la idea sobre arte que exista en cada momento; esto hará a cada época caracterizada por una *Kunstwollen*, una “voluntad de arte” concreta. Para Riegl no hay, pues, un “origen” único para la arquitectura, sino “estilos” determinados, por encima además de creadores individuales.

La obra de Wölfflin, en la medida que continuador de esa línea, desarrolla “una investigación basada en la evolución interna de los estilos, en los desarrollos del puro dato formal, en las transformaciones autónomas de la formas de visión”⁵⁰⁷, a la vez que la relación del arte con la cultura. “Esto quiere decir –escribe Wölfflin– que podremos

506 Ver un texto clásico como el de L. Venturi: *Historia de la crítica de arte*, G. Gili, Barcelona, 1980 (1936) y, más contemporáneos, R. De Fusco: *La idea de arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1976 (1964) o G. Morpurgo–Tagliabue: *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971.

507 R. de Fusco: *Op. Cit.*, p. 80.

entender los fenómenos, distinguirlos, únicamente cuando hayamos poseído los conceptos que los informan. El primer y único problema es, por tanto, el de fijar un sistema de conceptos”⁵⁰⁸, encontrando ya un cierto paralelismo entre este sistema y la tipología, entre concepto y tipo.

En *Renacimiento y Barroco*⁵⁰⁹, por encima del valor historiográfico que significó la revalorización del Barroco, e incluso del planteamiento de una dialéctica *clásico/barroco* de la que ya no podemos escapar, Wölfflin intenta una explicación del paso de un “estilo” a otro mediante “esquemas” visuales antitéticos. Así las parejas *apacibilidad/emoción*, *quietud/ movimiento*, *ligereza/pesantez*, etc., serían características de una cierta “disposición espiritual”. En el texto aparece una idea de tipología ligada a la funcionalidad primaria, así, los “palacios” o los “templos” son “formalmente” analizados en su pasar progresivo de lo “clásico” a lo “barroco”. Aquí, “tipo” es un término taxonómico más que explicativo, al nivel que lo son, por ejemplo, los propios términos “clásico” y “barroco” que sí expresan determinadas relaciones internas de la arquitectura misma. Más tarde, apoyándose casi con exclusividad en ejemplos renacentistas y barrocos, desarrolla aquellos esquemas en parejas categóricas: *lineal/pictórico*, *superficie/profundidad*, *forma cerrada/forma abierta*, *pluralidad/unidad*, *lo claro/lo indistinto*⁵¹⁰. Para Wölfflin toda la historia del arte es explicable desde esos “fundamentos” que se encuentran, y es lo que nos interesa, más allá del estilo, entendidos como preexistencias que

508 Cit. en *Ibidem*, p. 81.

509 E. Wölfflin: *Renacimiento y Barroco*, Alberto Corazón, Madrid, 1977 (1888).

510 E. Wölfflin: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1945 (1915).

posibilitan llegar al “estilo como expresión”⁵¹¹, junto al “modo de ver” o “modo de representar”: aquellos cinco pares de categorías expresan el paso de “lo clásico” a “lo barroco”, conceptos convertidos a su vez en categorías artísticas. De ese modo, los tipos de la Arquitectura correspondientes a ambas categorías se definen de la manera siguiente: “Hay una belleza de la apariencia formal, completamente clara, absolutamente comprensible, y, junto a ella, una belleza cuya razón está precisamente en no ser perceptible por entero, en lo misterioso, que jamás descubre completamente su semblante; en lo irresoluble, que en todo momento parece transformarse. Aquél es el tipo de la arquitectura y ornamentación clásicas; éste el de la barroca”⁵¹². Para Wölfflin pues, el espíritu de la época (el *Kunstwollen*) se ejemplifica y se modeliza en el arte; el que esto tenga que ver con la operación tipológica hace que establezcamos un paralelismo evidente entre el método analítico–formal de Wölfflin y la búsqueda de un “tipo formal”.

En su trabajo *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, Paul Frankl establece una serie de categorías analíticas, donde muestra importantes diferencias respecto a su maestro Wölfflin⁵¹³. Divide la historia moderna de la Arquitectura en cuatro fases evolutivas muy señaladas: 1420–1550, 1550–1770, siglo XVIII y siglo XIX, a las que aplica cuatro categorías de análisis. Dos son ya conocidas: la “forma corpórea” (masa y superficie) y la “forma visible” (luz, color, etc.); pero las otras dos constituyen una ampliación significativa respecto a Wölfflin: la “forma espacial”, fundamental ya en la fecha de edición del libro para explicar la arquitectura del pasado

511 *Ibidem*: “... como expresión de una época y de una sentimentalidad nacional y como expresión de un temperamento personal”, p. 13.

512 *Ibidem*, p. 297.

desde otro punto de vista y construir nuevas teorías, y la “intención de propósito” que, por primera vez, explica la relación de la obra de arquitectura con la sociedad que la erigió. A través de estos otros conceptos, aquél paralelo establecido con Wölfflin se amplía hasta el concepto de “tipo funcional”.

No es fácil encontrar un método tan completo de crítica formal como el que describe Frankl en su tratado. Desde el espacio o la forma, la arquitectura de cada época es comprendida merced a una serie de principios (seriación, penetración, centralización, articulación, etc., para el “espacio”; orden, muro, marco, artesonado, etc., para la “forma corpórea”; las dualidades coordinación/contraste, claridad/falta de claridad, frontalidad/diagonalidad, imagen única/imágenes diversas, para la “forma visual” y las ideas de arquitectura secular o religiosa para la “intención”); cada uno de ellos es capaz de establecer tipos. Hay, por último, otro paralelismo que me gustaría establecer: para nuestro autor, “la intención es el contenido; el propósito es la forma”⁵¹⁴, y por otra parte, en otro lugar ya hemos analizado la relación existente entre “tipo” e “idea”; a mi entender, la “intención” sería esa idea (característica de una época e incluso de un artista) y el “propósito”, la expresión teórica de aquella idea, sería el tipo.

Al hablar de la obra de Rudolf Wittkower huelga comentar la importancia que para la arquitectura de los años cincuenta y sesenta del siglo XX y hasta hoy tiene su *Principios arquitectónicos en la edad del Humanismo*. Al margen, por tanto, del valor objetivo de sus análisis comparativos y evolutivos o de la reflexión crítica sobre la geometría renacentista, me interesa aquí un apunte de análisis tipológico (por cierto muy citado) que me gustaría discutir. Al estudiar la geometría de

513 P. Frankl: *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1981 (1914).

514 *Ibidem*, p. 247.

la villas palladianas⁵¹⁵, Wittkower esquematiza diversas plantas y dibuja un “esquema” con el que pretende explicar la estructura geométrica común a todas ellas. En efecto, ese “tipo formal en planta” permite describir y conocer la estructura interna subyacente a la “idea” de villa palladiana⁵¹⁶, con lo que hasta aquí la operación sería correcta; pero no se explica las villas en su totalidad y eso pone en crisis el análisis si se pretendía, y así ha sido entendido, cerrado. Por una parte, los esquemas son de planta; falta un análisis (dado que se procede fragmentariamente) de los planos verticales o del espacio, que en Palladio significaría organizar más de un esquema explicativo de sus villas; no está claro que, como dice Wittkower, deba “tenerse presente que todas ellas tienen su origen en el mismo principio fundamental”⁵¹⁷, a saber: el templo como “tipo de la fachada” ¿Puede acaso reducirse una fachada palladiana al tímpano? ¿dónde estarían las referencias evidentes a la arquitectura tradicional de la *terra ferma*? Y hay otra ausencia que me parece importante: los esquemas de Wittkower prescinden de las *barchesse*, cuando estos edificios auxiliares son fundamentales no sólo funcionalmente sino para fijar determinados criterios de composición. La introducción de todos estos temas seguramente multiplicaría el número de tipos de villa.

Hay un paralelismo que ya fue apuntado por G. C. Argan con estos términos: “Una afinidad, o si se quiere un paralelismo indudable existe entre la tipología en arquitectura y la iconología en las artes

515 R. Wittkower: *Principios arquitectónicos en la edad del Humanismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968 (1949), pp. 73 y sig.

516 Algo parecido a lo que hace Colin Rowe estableciendo un paralelismo entre la villa Malcontenta de Palladio y la casa Stein–de Monzie de le Corbusier y deduciendo el mismo “diagrama analítico” para ambas. “Las matemáticas de la villa ideal” (1947) en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* cit., pp. 9–22.

517 R. Wittkower: *Op. Cit.*, p. 79.

figurativas”⁵¹⁸. Si usamos la terminología de Erwin Panofsky hablaríamos de paralelismo entre tipología e iconografía.

La tarea de Panofsky se describe por Tafuri en estos términos: “Cassirer indaga sobre el plano de los significados, Wölfflin y Riegl sobre el de las estructuras formales, el de los significantes. Panofsky se propone como tarea enlazar entre sí dichos filones de investigación”⁵¹⁹. La teoría iconográfica de Panofsky intenta superar, pues, el análisis estilístico de la pura visualidad, llegando al estudio de los significados culturales de aquellas estructuras formales; buscará la explicación de la obra de arte desde su estructura y sus símbolos (que siempre entiende como intersubjetivos). La iconografía viene así definida como “la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma”⁵²⁰.

Panofsky describe tres niveles iconográficos: el “pre–iconográfico”, que se ocupa de los contenidos primarios o temáticos, el “iconográfico”, que atiende a los contenidos convencionales (imágenes, alegorías) y el “iconológico”, que trata de los significados intrínsecos o simbólicos. Parece pues que el lugar de la tipología está en la iconografía, pues ambas sugieren una convención. El primer nivel es el

518 G. C. Argan: voz “Tipología” cit.

Esto aparece también en R. Moneo: “Introducción” a AA.VV.: *Sobre el concepto...* cit.: “Hay que hacer ver, por otra parte, cuanto es sorprendente el que hasta ahora no se haya subrayado la estrecha relación existente entre el concepto de iconografía, tal y como lo manejan los críticos e historiadores que han seguido las pautas marcadas por Panofsky, y el concepto de tipología, pues si tal relación se admitiese los estudios tipológicos se verían notablemente enriquecidos dada la profundidad con que el tema de la iconografía ha sido tratado en estos últimos años (...) La riqueza de soluciones pictóricas que acompaña a un determinado tipo iconográfico –riqueza que, por otra parte, refleja tanto las cambiantes interpretaciones que del mismo hace la sociedad como el talento de los artistas al proponer nuevas soluciones formales– es la misma que aparece en la variedad con que se nos presentan las obras pertenecientes a un mismo tipo de arquitectura”, pp. 14–15.

519 M. Tafuri: *Teorías e historia de la arquitectura* cit., p. 236.

520 E. Panofsky: *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979 (1955), p. 45.

de los “temas” a que ya hemos aludido, y el nivel iconológico, en contra de lo dicho por Argan, no tiene que ver con tipos sino con símbolos. J. Alcina ha interpretado aquellos tres niveles como “historia del estilo”, “historia de los tipos” e “historia de los sistemas culturales” respectivamente⁵²¹. Tipología e Iconografía, pues, serían disciplinas que tratan de los mismos problemas en dos campos distintos: el de la arquitectura y el de las artes figurativas.

Tratamos ahora de la discusión sobre los límites de la crítica tipológica. “Dicho tipo ideal –dirá G. C. Argan– no es otra cosa que una abstracción, por lo que hay que rechazar que los tipos arquitectónicos ofrezcan criterios de valoración para cada obra de arte”⁵²². Quizá esto sea cierto para una crítica idealista, preocupada por las obras individuales; pero no lo sería tanto si, a través de la arquitectura como disciplina, nos interesa la racionalidad de la relación entre los resultados de un análisis y la construcción de una teoría, entre presupuestos teóricos y ejercicios proyectuales. Si la construcción disciplinar debe moverse al nivel del pensamiento formal, la crítica debería establecerse a ese nivel; además, la crítica siempre se somete a quien la ejerce, a sus intereses. Veamos entonces cómo la tipología es instrumento de la crítica, cómo los capítulos anteriores justifican un determinado modo de la crítica.

521 J. Alcina. *Op. Cit.*, p. 216, gráfico 14:

“Historia del estilo: estudio sobre la manera en que en distintas condiciones históricas los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas”.

“Historia de los tipos: estudio sobre la manera en que en distintas condiciones históricas los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos”.

“Historia de los sistemas culturales o símbolos en general: estudio sobre la manera en que en distintas condiciones históricas las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos”.

522 G. C. Argan: *Sobre el concepto de tipología arquitectónica* cit., p. 39.

La crítica a que me refiero es la que Tafuri denomina “crítica operativa”: “Por *crítica operativa* se entiende comúnmente un análisis de la arquitectura (o de las artes en general) que tenga como objetivo no una advertencia abstracta, sino la “proyección” de una precisa orientación poética, anticipada en sus estructuras y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según un programa”⁵²³. Parecería que está describiendo la operación tipológica misma: es un proceso “autorreflexivo”⁵²⁴ tendente a la deducción, desde la historia, de determinados principios que anticipan una práctica arquitectónica.

Llegamos así al centro de la cuestión del texto tafuriano: “La crítica operativa representa el punto de conjunción entre la Historia y la Proyección. Se puede incluso decir que la crítica operativa *proyecta* la historia pasada hacia el futuro”⁵²⁵. Aquella relación entre historia y proyecto a que hacía referencia la tipología, es también la de la crítica operativa: la operación tipológica sería así, fundamentalmente, una crítica operativa.

En tanto que los tipos son *constructos*, su labor cognoscitiva está inmersa en el “interés” y la crítica que sostienen es ideológica: “La crítica operativa –dirá Tafuri– es, por lo tanto, una crítica ideológica (...); sustituye el rigor analítico por juicios de valor ya constituidos, válidos para la acción inmediata”⁵²⁶. Además su dimensión es, sobre todo, activa; la crítica operativa introduce “una atrevida identificación entre

523 M. Tafuri: *Op. Cit.*, p. 177.

524 Sobre la autorreflexión ver J. Habermas: “Conocimiento e interés” en *Ciencia y técnica como ideología*, Tecnos, Madrid, 1984 (1965), p. 172: “La autorreflexión está determinada por un interés cognitivo emancipatorio”, de liberación, en suma, y reflexión autónomamente disciplinar a lo largo de un proceso racional.

525 M. Tafuri: *Op. Cit.*, p. 177.

526 *Ibidem*, p. 195.

pensamiento y acción”⁵²⁷. Y todavía otra peculiaridad: la operatividad de esta crítica es didáctica, explica y comprende los hechos de la historia de modo que puedan ser asumidos (lo que no significa copiados) en el futuro.

El propio Tafuri hablará de “crítica tipológica” al referirse a esta operación tal como la hemos descrito: “Crítica, porque lleva a cabo sus indagaciones a partir de un amplio material existente (...) Tipológica, porque insiste en fenómenos de invariabilidad formal”⁵²⁸. Y es precisamente ese conocimiento movido por el interés, a que refiere Habermas⁵²⁹, el que hará que, en palabras de Tafuri, “el significado del término tipología cambia, evidentemente, de un modo radical, puesto que hay que definirlo de nuevo cada vez sobre la base de los problemas concretos”⁵³⁰. Encontramos aquí la razón última de la verificabilidad del tipo porque, en contra de ciertas opiniones, los tipos no mueren porque están continuamente redefiniéndose.

527 *Ibidem*, p. 188.

528 *Ibidem*, p. 203.

529 Además del texto antes citado de J. Habermas, ver su *Conocimiento e interés*, Taurus, Madrid, 1982 (1968), sobre todo el capítulo III: “La crítica como unidad de conocimiento e interés”, donde el interés viene definido como “uso interesado de la razón”, p. 211.

En el texto citado en la nota 3, Habermas plantea una tesis en los siguientes términos: “En la fuerza de la autorreflexión, el conocimiento y el interés son uno”, p. 177. Su quinta tesis es la siguiente: “La unidad de conocimiento e interés se acredita en una dialéctica que reconstruye lo suprimido rastreando las huellas históricas del diálogo suprimido”, p. 178.

530 M. Tafuri: *Op. Cit.*, p. 203.

4.6. Tipología edificatoria y Morfología urbana

Hay tres textos que me interesa citar aquí, en la medida que introducen la importancia teórica de la relación entre la tipología edificatoria y la morfología urbana, es decir, del sentido que tienen los estudios tipológicos para la definición de la arquitectura y de la ciudad. Conectando con el capítulo anterior, M. Tafuri dice: “Es evidente (...) que una crítica tipológica es esencialmente una crítica urbana. Y podemos decir más: a través de semejante tipo de investigaciones, el ideologismo apocalíptico que sigue a muchas lecturas de la ciudad hechas por la crítica de las artes visuales llega a ser ampliamente contestado”⁵³¹. Precisamente, la ciudad como lugar donde es posible la crítica operativa: donde tiene sentido la didáctica de la arquitectura; donde es posible entender la arquitectura como disciplina. Otro texto es de N. Portas: “El marco urbano será el campo privilegiado para la explotación del método tipológico por ser el lugar de la reproducción generalizada”⁵³². La repetibilidad, como fuente estructural de la construcción del tipo, encontrará su lugar en la ciudad; ésta busca su razón de ser en aquellos. Por último, la “tercera tipología” de A. Vidler se caracteriza por buscar sus referencias en la propia arquitectura que desarrolla la ciudad: “La ciudad se concibe como un todo y su pasado y su presente quedan revelados en su estructura física. Es en sí y por sí una nueva tipología. (...) En ella se reafirman la ciudad y la tipología como las únicas bases posibles en las que apoyarse para devolver su papel crítico a una arquitectura que está siendo asesinada por el ciclo de la producción”⁵³³.

531 M. Tafuri: *Teorías e historia de la arquitectura*, cit., p. 205.

532 N. Portas: “Teoría de las tipologías como estructuras...” cit., p. 191.

533 A. Vidler: “La tercera tipología” cit., pp. 13 y 15.

En esta línea, creo interesante también las propuestas del grupo italiano de *tendenza*, y sobre todo A. Rossi y C. Aymonino, que establecen las bases teóricas de una cierta “ciencia urbana” basada, precisamente, en aquella relación. Así, La arquitectura de la ciudad de Rossi establece la tesis de que “entre estos dos hechos, tipología edificatoria y morfología urbana, existe una relación binaria” a partir de la que se puede llegar a “resultados interesantes. Estos resultados son extremadamente útiles para el conocimiento de la estructura de los hechos urbanos”⁵³⁴; esto es, para construir una “ciencia” de los hechos urbanos. En otro lugar Rossi aclara estos términos: “La *morfología urbana* es el estudio de las formas de la ciudad. La *tipología edificatoria* es el estudio de los tipos de construcción. Ambas disciplinas estudian dos órdenes de hechos homogéneos; además los tipos constructivos que se concretan en las construcciones son los que constituyen físicamente la ciudad. El objeto de la morfología urbana –sigue diciendo– no es el estudio de la ciudad considerada como un todo (...) en el estudio de la ciudad no podemos hacer otra cosa que agrupar los problemas, organizándolos de acuerdo con un aspecto y una lógica interna”⁵³⁵. Desde aquí, el planteamiento central de su tesis será la búsqueda de un artificio que le permita construir esa teoría, como hemos visto, a través del análisis. La solución está en la “ciudad por partes”: “La ciudad está constituida por partes; cada una de esas partes está caracterizada; posee además elementos primarios alrededor de

534 A. Rossi: *La arquitectura de la ciudad* cit., p. 101.

Ph. Panerai dirá: “Una tipología elaborada pondrá en evidencia, además de las variaciones posibles sobre cada tipo, las equivalencias y jerarquías que estructuran la forma urbana”, en *Typologies* cit., p. 106.

535 A. Rossi: “Consideraciones sobre la morfología urbana y la tipología constructiva” en *Para una arquitectura de tendencia* cit., p. 127.

Ver también N. Portas: *Op. Cit.*: “la tipología supone y permite las articulaciones, por grupos de variables privilegiadas necesarias y suficientes, con las hipótesis morfológicas para el territorio y viceversa”, p. 195.

los cuales se agregan edificios (el “elemento generador del plano” de Lavedan)”⁵³⁶; estos elementos, además de la puesta en valor de la residencia (en una tradición iniciada por el Movimiento Moderno y que bien recoge Aymonino), será el fundamento de la construcción de la ciudad: “la relación área–residencia y elementos primarios configura de modo concreto la ciudad”⁵³⁷. Aquí se abre a un tema clásico en la teoría de la ciudad, el del *monumento*; para Rossi, “algunos de estos elementos (primarios) se elevarán al valor de monumentos ya sea por su valor intrínseco (como obra de arte), ya sea por una particular visión histórica”⁵³⁸.

La ciencia urbana que se pretendía configurar quedaba también asegurada a través del concepto de “parte de ciudad”. Según Rossi, “la importancia a priori que atribuyo al área–estudio puede ser comprendida con estas dos afirmaciones:

a. Desde el punto de vista de la intervención creo que hoy debe operarse sobre una parte de la ciudad definida (...)

536 A. Rossi: *La arquitectura de la ciudad* cit., p. 147.

C. Aymonino introduce aquí al mismo tiempo el concepto de transformabilidad: “La ciudad contemporánea se configura por partes y la combinación de esas partes consiente la configuración de una nueva estructura urbana” en “Las relaciones entre los servicios y los equipamientos, en *El significado de las ciudades*, Blume, Madrid, 1981 (1975), p. 71.

537 A. Rossi: *Idem.*, p. 139. Ver también M. Cerasi: *La búsqueda de la tipología residencial en el diseño de la ciudad*, COAC, Las Palmas de G. C., 1976.

538 A. Rossi: *Idem.*, p. 147. Refiriéndose a la arquitectura de la Ilustración, Aymonino escribe: “Surgen de esta forma, en un ámbito espacial a menudo delimitado y definido a priori (...) los monumentos cívicos que diferenciándose por su propia disposición morfológica de la genérica residencia masiva, se convierten en posibles puntos de referencia de la ciudad burguesa”, en *La formación de un moderno concepto de tipología* cit., p. 7.

El concepto de monumento pasará al cuerpo teórico de la *Tendenza*. Según M. Scolari, “el destino de la colectividad parece expresarse con caracteres de permanencia en aquellos puntos de articulación física y psicológica que son los monumentos urbanos”, en “Vanguardia y nueva arquitectura” cit., pp. 200–201.

b. La ciudad no es por su naturaleza una creación que pueda ser reducida a una sola idea base⁵³⁹. Y otra cosa más: el proceso es adaptativo, sujeto a continuas transformaciones, lo que constituye una peculiaridad de cualquier disciplina.

Por último, Rossi destaca –y aplica a la ciudad– un concepto de M. Halbwachs eminentemente cualitativo: la *memoria colectiva*. “... diré que la ciudad misma es la memoria colectiva de los pueblos; y como la memoria está ligada a hechos y lugares, la ciudad es el *locus* –es decir, la relación entre el lugar y las construcciones que están ahí– de la memoria colectiva⁵⁴⁰. Es el camino por el que, a la postre, Aymonino va a hablar del “significado de las ciudades”. Los mismos temas rossianos surgen en esta definición: “El concepto de significado puede ser reducido a aquello que se entiende por (ciudad), desde un punto de vista teórico⁵⁴¹, es decir, la búsqueda consciente de lo que caracteriza a la ciudad; y encontramos además que “la raíz del significado de las ciudades es la dialéctica de la transición monumento en sí mismo– ciudad como monumento (que además puede ser visto como solución original o como consolidación tipológica)”⁵⁴² ¿Qué lugar es ese? se preguntará Aymonino, y la respuesta nos transporta a nuestra tesis: “La interrogación acerca del significado de las ciudades exige identificar un ámbito físico en el cual resulte posible tanto un análisis morfológico del conjunto como una clasificación tipológica de los distintos elementos, que establezcan las posibles *relaciones* entre estos”⁵⁴³. Si el significado de la ciudad está precisamente en esa relación, años antes,

539 A. Rossi: *Op. Cit.*, p. 102.

540 *Ibidem*, p. 191.

541 C. Aymonino: “El significado de las ciudades” en *El significado de las ciudades* cit., p. 21.

542 *Ibidem*, p. 29.

543 *Ibidem*, p. 21.

en su trabajo para la ciudad de Padua, había sujeto en ella la existencia misma de la ciudad: “El análisis de los tipos edificatorios y de algunas fases de la forma urbana de la ciudad de Padua, ha permitido identificar una *relación* (dialéctica y no casual) entre tipología edificatoria y morfología urbana. Este hecho ha convalidado la tesis de que sobre tal relación (entendida no como constante sino como variable permanente) *se basa la existencia de la ciudad como conjunto*”⁵⁴⁴.

En la definición anterior volvemos a encontrar ineludible el considerar el proceso de relaciones como sujeto a transformaciones: “La forma urbana –sigue diciendo Aymonino– es un proceso continuo (...) Es decir, no existe una forma de ciudad completa y cerrada de una vez por todas, menos en el caso de una detención total de su desarrollo”⁵⁴⁵. La tipología permite “confirmar la *duración* de un fenómeno” en su relación, precisamente, con la ciudad. “La ciudad constituye, por lo tanto, un espacio artificial, histórico, en el cual toda sociedad –una vez alcanzado un suficiente grado de diferenciación respecto a la configuración social precedente– intenta en cada época, mediante su auto–representación en monumentos arquitectónicos, un objetivo imposible: *marcar* ese tiempo determinado, más allá de las necesidades y motivos contingentes a que obedeció el proceso de construcción de sus edificios”⁵⁴⁶. En cuanto esos elementos arraigan en la ciudad y, lo que es más importante, son reutilizados como elementos significativos, podremos hablar de la ciudad como “obra de arte”. Y en determinados casos, como sucede en el tema de la vivienda en el Movimiento Moderno, el problema de la habitación cumplirá el papel que la sociedad impone a los monumentos (como sucede con los

544 C. Aymonino: *Lo studio dei fenomeni urbani* cit., p. 16.

545 *Ibidem*, p. 20.

546 C. Aymonino: “El significado de las ciudades” cit., p. 25.

Höfe vieneses o las propuestas INA–CASA de los Ridolfi y otros en la Italia de la posguerra); y en el caso contrario, como en las propuestas del llamado “Estilo Internacional”, la renuncia a la relación en cuestión ha destruido la ciudad misma.

Este texto de A. Samoná termina por aclarar los límites existentes entre ambas categorías de análisis: “La tipología representa (...) una forma de conocimiento que la comunidad asentada construye sobre la experiencia de los propios modos de vida en lo que se refiere a los problemas y necesidades de los usos debidos al mismo asentamiento; (...) la morfología (...) se puede asumir como ese carácter particular que la comunidad asentada imprime a la forma de un lugar dado en el transcurso del tiempo, resumiendo las formas de la cultura social propia y generalizada”⁵⁴⁷. Y el proceso viene mediatizado por el arquitecto.

Por fin, Macci y Orgera se preguntarán significativamente en el título de la primera parte de su *Contributi di metodo per una conoscenza della città*, que ya hemos citado como contribución a esa ciencia urbana: “Teorie di analisi urbana o principi di progettazione?”. Aquí aparecen de nuevo la relación “análisis/teoría” (base de la construcción de un cuerpo disciplinar); la relación “tipología/morfología” (donde la tipología aparece definida como “ciencia”⁵⁴⁸); el estudio de los parámetros políticos, económicos y sociales como elementos de

547 A. Samoná: “L’architettura oggi nell’Italia”, cit., pp. 181–182.

La relación es vista por Mario Fiorentino de la siguiente forma: “La morfología urbana individualiza las leyes de formación y de agregación de los a) tipos urbanos fundamentales; b) su estructura figurativa; c) su organización en el espacio”, en “Quattro tesi sull’architettura” en AA.VV.: *La progettazione dell’abitazione e la composizione architettonica*, Kappa, Roma, 1980, p. 27. Este texto organiza además un modo de análisis fundamentado en la relación que establece entre tipología edificatoria y morfología urbana.

548 L. Macci y V. Orgera: *Contributi di metodo per una conoscenza della città* cit.: la tipología es “aquella ciencia que extrae, de los edificios presentes en el contexto urbano, sus caracteres con una finalidad clasificatoria”, p. 23.

una génesis urbana; la consideración de los análisis histórico, tipológico y morfológico como un “único análisis urbano”; la teoría de la ciudad por partes; y, por fin, la tesis principal de que la relación entre forma urbana y tipo edificatorio constituye sobre todo una relación entre principios de proyectación⁵⁴⁹.

Así se cierra provisionalmente el ciclo de este trabajo. De todas las variables que estos dos autores incluyen como causa de los procesos urbanos (de tipo institucional, social, dimensional respecto a la población y a las actividades, funcional, territorial, morfológico y tipológico) solo estas dos últimas están de parte de la disciplina: “las variables tipológicas y morfológicas representan el *corpus disciplinare* específico de la arquitectura y, por consiguiente, de la proyectación arquitectónica”⁵⁵⁰. *Tipología* y *Morfología* son lo específico, aquello en lo que se fundamentaría la arquitectura como disciplina, que busca en el tipo su teoría y en la forma su praxis.

549 *Ibidem*, p. 53.

550 *Ibidem*, p. 64.

5. Conclusiones. Tipología en Arquitectura

El círculo se ha cerrado de momento. En la Introducción planteamos el que *Tipología* y *Morfología* eran lo específico–arquitectónico; en la última frase del capítulo anterior se ha vuelto a insistir en lo mismo. Ese círculo se ha recorrido abriendo a la vez, y apoyado en una serie de hipótesis de trabajo, sendos capítulos que, prácticamente, abarcarían una casuística teórica sobre arquitectura. El círculo discursivo se ha cerrado, pero la discusión sigue abierta: debe entenderse que no es posible conclusión alguna sobre una “teoría de la arquitectura”.

De lo que no cabe duda es que en esa discusión el debate sobre la tipología es pertinente, y ello por varias razones:

En primer lugar, a través de la búsqueda de abstracciones situamos la arquitectura en su lugar disciplinar y la tipología, como hemos visto, provee de instrumentos para ello.

En segundo lugar, plantear la temática del tipo como “lógica de la arquitectura” significa racionalizarla, es decir: hacerla trasmisible.

Por último, la tipología tiende el puente desde las ideas de arquitectura hacia la propia disciplina; establece el contacto entre la sociedad y la arquitectura.

Pero no hay que olvidar que la tipología no agota toda la teoría de la arquitectura. A lo largo del trabajo hemos ido relacionando la tipología con aquellas categorías que deberían ocupar una teoría de la arquitectura; pero esa relación se ha establecido a niveles abstractos. En efecto, la arquitectura debe ser algo más: en principio debe concretarse en un objeto que se relaciona con la realidad y, en cierto modo, la modifica; al final es una decisión formalizada por un individuo o un grupo social. Ese es el campo de la morfología que se establece en otro nivel del conocimiento.

El conocimiento que procura la tipología es profundo, es decir, descubre, transmite y aplica leyes arquitectónicas; alcanza la arquitectura hasta una determinada dignidad disciplinar.

En la primera parte de este trabajo he desarrollado una cierta historia “apócrifa” de la teoría de la arquitectura al ordenar cronológicamente el material bibliográfico utilizado a través de una antología personal que ha ido desde la demostración de la existencia de la operación tipológica –antes de su definición como tal– hasta la descripción del actual estado de la cuestión.

Podemos hablar pues, y a modo de conclusión, de una tipología pre-científica (que abarca un gran periodo de tiempo, desde el establecimiento del código clásico en el Renacimiento al planteamiento de los prototipos iluministas), de una tipología científica (caracterizada por las definiciones decimonónicas) y de la compleja situación posterior donde la tipología ha acompañado tanto a las vanguardias del siglo XX como a la crisis actual de cualquier base teórica de discusión, pasando por las pretensiones ingenuas de una ciencia urbana.

Respecto de la segunda parte, que desarrolla una cierta “teoría del tipo”, a pesar de que los capítulos allí introducidos constituyan, de por sí, una suma de hipótesis que relacionan los tipos con determinados presupuestos teóricos, en general, y de la arquitectura en particular, creo importante, a modo también de conclusiones, apuntar aquí lo que, para mí, serían una serie de convicciones allí plasmadas:

Referente al primer grupo de temas tratados en lo que he llamado “aspectos teóricos del tipo” diré que:

a. El camino de la racionalidad arquitectónica se apoya en la tipología, definiéndose el tipo como lógica de la arquitectura. De ese

modo, reside en los tipos, sobre todo, la facultad de enseñar y transmitir la arquitectura como ciencia.

b. La presencia de la tipología en todo el proceso de composición permite que actúe como mediadora entre arquitectura y sociedad.

c. El tipo aparece como el recurso por el que se consigue la relación (orgánica, clásica) entre las categorías epistemológicas de la arquitectura (sobre todo, la relación forma–función–construcción).

d. Entendida la tipología como teoría general, llamaremos, con M. Bunge, *modelo teórico* (sistema hipotético–deductivo) al tipo y *objeto–modelo* (modelo conceptual) al modelo.

e. El tipo se define como estructura genética, con sus principios de totalidad, transformación y autorregulación. Los tipos, pues, se transforman, tienen vida propia. Al final los tipos permitirán cualquier cambio.

En un segundo grupo de capítulos, he pretendido defender para la tipología un lugar en la creación arquitectónica. De ese modo, he dicho que:

f. Los tipos median entre la *idea* y la arquitectura: la sociedad elabora una idea de arquitectura y la disciplina ofrece *tipos* a su aprobación.

g. En tanto que mimética, la operación tipológica tiene ingredientes de clasicidad.

h. El que la teoría de los tipos sea presidida por una ontología del construir, permite una discusión sobre la arquitectura más allá de los esquemas estilísticos.

i. Frente a una coincidencia decimonónica entre *tipo* y *carácter*, prefiero hablar ahora de una relación entre *tipología* y *semiología* (o *semiótica*) en la medida que ambas disciplinas pretenden definir invariantes. En este campo, he dicho que la pragmática se identifica con la tipología en la búsqueda (que para por la semántica y la sintaxis)

de abstracciones que expliquen las relaciones de los individuos con los objetos y la arquitectura.

El último grupo de capítulos es el corolario de la presencia de la tipología en todo el proceso compositivo. De algún modo, la operatividad de los tipos se encuentra tanto en el análisis como en el proyecto, a cualquier escala y tamaño, desde el detalle edificatorio al territorio.

Me queda, por último, y a la vista del propio desarrollo de este trabajo, revisar aquellas definiciones de Tipología y Tipo con que terminaba la Introducción, que quedarán de esta forma:

Entiendo por Tipología en arquitectura la disciplina que estudia los tipos arquitectónicos, mediando entre Arquitectura y Sociedad.

Entiendo por Tipo arquitectónico un constructo racional que contienen ciertos elementos de la realidad, cuyas leyes reguladoras explica teóricamente, y ciertos elementos convencionales, adquiridos en una cultura histórica concreta que, como estructura sujeta a transformaciones, permite analizar y clasificar los objetos arquitectónicos reales, en cualquier nivel cognoscitivo, o modificar aquella realidad, una vez conocida, en la medida que se convierte en instrumento proyectual.

Bibliografía citada

- AA.VV.: *I terreni della tipologia*, Casabella 509–510, en–feb 1985.
- AA.VV.: *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, CLUP, Milán, 1970.
- AA.VV.: *L'utopia della realtà*, Leonardo da Vinci ed., Bari, 1965.
- AA.VV.: *La arquitectura racional*, Alianza, Madrid, 1979 (1975).
- AA.VV.: *La città di Padova*, Officina, Roma, 1970.
- AA.VV.: *Proyecto y ciudad histórica*, COAG, Santiago, 1977.
- AA.VV.: *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, Departamento de Composición II, ETSAM, 1982.
- AA.VV.: *Teoría de la proyectación arquitectónica*, G. Gili, Barcelona, 1971 (1968).
- Alberti, L. B.: *L'Architettura (De re aedificatoria)*, Il Polifilio, Milán, 1966, Libro IX,
- Alcina, J.: *Arte y antropología*, Alianza, Madrid, 1982.
- Alexander, C. y Chermayef, S.: *Comunidad y Privacidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973 (1963).
- Alexander, C. y otros: *El lenguaje de patrones*, G. Gili, Barcelona, 1980.
- Alexander, C. y otros: *Urbanismo y participación*, G. Gili, Barcelona, 1976.
- Alexander, C.: *El modo intemporal del construir*, G. Gili, Barcelona, 1981.
- Alexander, C.: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Infinito, Buenos Aires, 1970 (1964).
- Alexander, C.: *La estructura del medio ambiente*, Tusquets, Barcelona, 1971.
- Althusser, L.: *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 1975.
- Apostel, L.: "Sintaxis, semántica y pragmática" en J. Piaget (dir.): *Tratado de lógica y conocimiento científico*, Tomo 2: *Lógica*, Paidós, Buenos Aires, 1979, pp. 153–172.
- Argan, G. C.: "Tipología" en la *Enciclopedia universale dell'arte*, Roma–Venecia, 1960.
- Argan, G. C.: *Progetto e destino*, Mondadori, Molano, 1965.
- Argan, G. C.: *Sobre el concepto de tipología arquitectónica*, ETSAB, Barcelona, 1974 (1965).
- Aymonino, C.: *El significado de las ciudades*, Blume, Madrid, 1981 (1975).
- Aymonino, C.: *La formación de un moderno concepto de tipología edificatoria*, ETSAB, Barcelona, 1974, (1966).
- Aymonino, C.: *La vivienda racional*, G. Gili, Barcelona, 1973.
- Aymonino, C.: *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina, Roma, 1977.
- Aymonino, Fabri, Villa: *Le città capitali del XIX secolo, Parigi e Vienna*, Officina, Roma, 1975.
- Bachelard, G.: *El racionalismo aplicado*, Paidós, Buenos Aires, 1978.

- Banfi, G. P.: *El concepto de estructura y su utilización en el desarrollo del conocimiento de la estructura urbana*, COAC, Las Palmas de G. C., 1977.
- Battisti, E.: *Arquitectura, ideología y ciencia*, Blume, Madrid, 1980 (1975).
- Behne, A.: *La construcción funcional moderna*, Ed. Del Serbal, Barcelona, 1994 (1923).
- Benevolo, Melograni y Giura Longo: *La proyectación de la ciudad moderna*, G. Gili, Barcelona, 1978
- Bense, M.: *Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Benton, T.: *El Estilo Internacional*, Adir, Madrid, 1981 (1977).
- Bertalanffy, L. von: *Teoría general de los sistemas*, F.C.E, Madrid, 1981 (1968).
- Black, M.: *Modelos y metáforas*, Tecnos, Madrid, 1966 (1972).
- Blasi, C.: *Struttura urbana della Architettura*, Ares, Milán, 1968.
- Blondel, J. F. y Pattè, P.: *Cours d'Architecture*, París, 1771–1777.
- Boaga y Giuffré: *Metodo e progetto*, Officina, Roma, 1975.
- Bohigas, O.: "Metodología y Tipología" en *Contra una arquitectura adjetivada*, Seix-Barral, Barcelona, 1969.
- Bohigas, O.: *Proceso y erótica del diseño*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1972.
- Boudon, P.: *Del espacio arquitectónico*, Victor Lerú, B. Aires 1980 (1971).
- Boudon, R. y Lazarsfeld, P.: "Las tipologías" en *Metodología de las ciencias sociales*, Laia, Barcelona, 1973, vol. I, sec. 3ª, pp. 177–263.
- Brandi, C.: *Arcadio o della Scultura. Eliante o della architettura*, Einaudi, Torino, 1956.
- Brandi, C.: *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino, 1975.
- Bunge, M.: *Epistemología*, Ariel, Barcelona, 1980.
- Bunge, M.: *La ciencia, su método y su filosofía*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1981
- Bunge, M.: *Teoría y realidad*, Ariel, Barcelona, 1981 (1972).
- Cabello y Aso, L.: *Teoría artística de la arquitectura* Súnier, Madrid, 1904 (1876).
- Canella, G.: "Desde el laboratorio de la composición" en AA.VV.: *Teoría de la proyectación arquitectónica*, G. Gili, Barcelona, 1971 (1968).
- Canella, G.: "Relazioni tra morfología, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico" en AA.VV.: *L'utopia della realtà*, Leonardo da Vinci ed., Bari, 1965.
- Caniggia, G. y Maffei, G. L.: *Tipología de la edificación*, Celeste, Madrid, 1995.
- Caniggia, G.: "Tipo" en P. Portuguesi (dir.): *D.E.A.U.*, Ed. Romano, Roma, 1968, tomo VI, pp. 207–210.
- Caniggia, G.: *Strutture dello spazio antropico*, UNIEDIT, Firenze, 1979.
- Cardoso, C.: *Introducción al trabajo de la investigación histórica*, Crítica, Barcelona, 1981.
- Carontini y Peraya: *El proyecto semiótico*, G. Gili, Barcelona, 1979.
- Castañeda, J.: *Compendio de los diez libros de arquitectura...* (1761), Varios eds., Murcia, 1981.

- Cerasi, M.: *La búsqueda de la tipología residencial en el diseño de la ciudad*, COAC, Las Palmas de G. C., 1976.
- Cervellati, P. L. y Scannavini, R.: *Bolonia, Política y metodología de la restauración de centros históricos*, G. Gili, Barcelona, 1976 (1973).
- Chamoust, R. da: *L'ordre francois trouvé dans la nature (1783)*, Gregg Press, Garnborough, 1967.
- Chiappi, C. y Villa, G.: *Tipo/progetto e composizione architettonica*, UNIEDIT, Florencia, 1979.
- Chomsky, N.: *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge, 1965, p. 16.
- Chomsky, N.: *Studies on Semantics in Generative Grammar*, Mouton, The Hague, 1972.
- Cloquet, L.: *Traité d'Architecture* Librairie polytechnique, París y Lieja, 1899.
- Collins, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución*, G. Gili, Barcelona, 1977 (1965).
- Colquhoun, A.: "Form and Figure" en *Oppositions* 12, 1978.
- Colquhoun, A.: "L'idea di tipo" en *Casabella* 463/464, nov-dic. 1980.
- Colquhoun, A.: *Arquitectura moderna y cambio histórico*, G. Gili, Barcelona, 1978.
- Colquhoun, C.: "Tipología y métodos de diseño" (1967) en *Arquitectura y cambio histórico*, G. Gili, Barcelona, 1978.
- Conforti, C.: *Carlo Aymonino, l'architettura non è un mito*, Officina, Roma, 1980.
- Conforti, C.: *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi*, Officina, Roma, 1981.
- Conrads, U.: *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973.
- Cortes, J. A. y Muñoz, M. T.: "La representación en la arquitectura moderna. 1" en *Arquitectura* 229, marzo-abril 1981.
- Damish, H.: "The space between" en *Architectural Design* 3/4, 1980, pp. 84-89.
- De Fusco, R.: *Arquitectura como mass medium*, Anagrama, Barcelona, 1970 (1967).
- De Fusco, R.: *Il codice della architettura*, Ed. Scientifica It., Nápoles, 1968.
- De Fusco, R.: *La idea de arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1976 (1964).
- De Zurko, E. R.: *La teoría del funcionalismo en arquitectura*, Nueva Visión, B. Aires, 1970 (1957).
- Deleuze, G.: *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1981 (1969).
- Della Volpe, G.: "El problema de la tipicidad artística" en *Lo verosímil fílmico y otros ensayos*, Ciencia Nueva, Buenos Aires, 1967.
- Devillers, C.: "Typologie de l'habitat & Morphologie urbaine" en *A.A.*, jul-ag. 1974.
- Dubut, L. A.: *Achitecture Civile*, París, 1803. Ed. Consultada: Walter Uhl, 1974).
- Durand, J. N. L.: *Compendio de Lecciones de Arquitectura*. Xarait, Madrid, 1981 con Prólogo de Rafael Moneo.
- Durand, J. N. L.: *Recueil et Parallèle des Édifices...* Alfons Uhl, Nördlingen, 1986 (1842).

- Eco, U.: *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1972 (1968).
- Fichet, F.: *La theoria architectural a l'age classique*, P. Mardaga, Bruselas, 1979.
- Filippis, M. de: *La progettazione del complesso architettonico*, Bulzoni, Roma, 1978.
- Filippis, M.: *La componibilità in architettura*, Bulzoni, Roma, 1974
- Fiorentino, M.: "Cuatro tesis sull'architettura" en AA.VV.: *La progettazione dell'abitazione e la composizione architettonica*, Kappa, Roma, 1980.
- Focillon, H.: *La vida de las formas*, Xarait, Madrid, 1983 (1943).
- Frankl, P.: *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1981 (1914).
- Fratlicelli, V.: "Per la tipologia como rapporto tra progetto e storia" en *Controspazio*, oct. 1974.
- Fusco, R. de: *Arquitectura como mass media*, Anagrama, Barcelona, 1970 (1967).
- García Roig, J. M.: *Elementos de análisis arquitectónico*, Univ. de Valladolid, Valladolid, 1988.
- Garroni, E.: *Proyecto de semiótica*, G. Gili, Barcelona, 1975 (1972).
- Gazzola, L.: *Architettura e tipologia*, Officina, Roma, 1987.
- Goldmann, L.: "Introducción general" en AA.VV.: *Las nociones de estructura y génesis*, Proteo, Buenos Aires, 1969.
- González Sandino, R.: "Cuestiones teóricas en el inicio del debate sobre tipologia" en *Cuadernos del Departamento de Teoría de la Arquitectura*, n. 4, sep. 1985.
- Grassi, G.: *La arquitectura como oficio y otros escritos*, G. Gilli, Barcelona, 1980.
- Grassi, G.: *La construcción lógica de la arquitectura*, COACyB, Barcelona, 1973 (1967).
- Gregotti, V.: "Architettura e storia dell'architettura" en AA.VV.: AA.VV.: *L'utopia della realtà*, Leonardo da Vinci ed., Bari, 1965.
- Gregotti, V.: "Los materiales de la proyectación" en AA.VV.: *Teoría de la proyectación arquitectónica*, G. Gili, Barcelona, 1971 (1968).
- Gregotti, V.: *El territorio de la arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1972 (1966).
- Guadet, J.: *Elements et théorie de l'architecture*, Lib. de la construction moderne, París, 1909.
- Habermas, J.: "Modern and Postmodern Architecture" en *9H 4*, 1982, pp. 9–14.
- Habermas, J.: *Conocimiento e interés*, Taurus, Madrid, 1982 (1968).
- Hitchcock, H. R. y Johnson, P.: *The International Style*, Norton, Nueva York/Londres, 1966 (1932).
- Hjemslev, L.: *El lenguaje*, Gredos, Madrid, 1969.
- Irace, F.: "Tipología e restauro nella città di Serlio", Introducción a S. Serlio: *Trattato di architettura* (París, 1545), A. Forni, Venecia, 1978 (de la ed. de 1584).
- Jenks, Ch. y Baird, G.: *El significado en arquitectura*, Blume, Madrid, 1975 (1969)
- Jones, J. C.: *Métodos de diseño*, G. Gili, Barcelona, 1976 (1970).
- Kant, I.: *Teoría y Práctica*, Tecnos, Madrid, 1986.

- Kaufman, E.: *La arquitectura de la Ilustración*, G. Gili, Barcelona, 1974 (1955).
- Kaufman, E.: *Tres arquitectos revolucionarios*, G. Gili, Barcelona, 1980 (1952).
- Köenig, G. K.: *Analisi del linguaggio architettonico*, Fiorentina, Florencia, 1964.
- Krier, L.: "La reconstruction de la ville" en AA.VV.: *Architecture Rationnelle*, AAM, Bruselas, 1978.
- Krier, R.: *Architectural Composition*, Academy, Londres, 1983.
- Krier, R.: *Stuttgart*, G. Gili, Barcelona, 1977,
- Laugier: *Essai sur l'architecture* (1752), Pierre Mardaga, Bruselas, 1979.
- Le Corbusier: *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1964 (1923).
- Linazasoro, J. I.: "El arte de la imitación en Juan Villanueva" en *Arquitectura* 239, COAM, nov–dic., 1982.
- Linazasoro, J. I.: *El proyecto clásico en arquitectura*, G. Gili., Barcelona, 1981.
- Linazasoro, J. I.: *Permanencias y arquitectura urbana*, G. Gili, Barcelona, 1978.
- López de Asiaín, J. y López Mancha, J. L.: *Las tipologías en el proceso proyectual*, ETSALP, Las Palmas de G. C., 1975.
- López de Asiaín, J., González, R. y Martín, M.: "Selección de textos sobre tipología" en *Cuadernos del Departamento de Teoría de la Arquitectura*, n. 2, dic. 1984.
- Lukacs, G.: *Estética*, Grijalbo, Barcelona, 1972, tomo 1.
- Lynch, K.: *La imagen de la ciudad*, Infinito, Buenos Aires, 1966 (1960).
- Lyotard, J.–F.: *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984
- Macci, L. y Orgera, V.: *Contributi di metodo per una conoscenza de la città*, Fiorentina, Florencia, 1976.
- Magnaghi, A.: *L'organizzazione del metaprogetto*, Angeli, Milán, 1973.
- Marchán, S.: "Entre el orden y la diseminación" en *Arquitectura*, 238, sep–oct 1982.
- Marchan, S.: *La arquitectura del siglo XX*, Textos, A. Corazón, Madrid, 1974.
- Marchan, S.: *La estética de la cultura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1982.
- Mardones y Ursúa: *Filosofía de las ciencias sociales y humanas*, Fontamara, Barcelona, 1982.
- Martí Aris, C.: *Le variazioni dell'identità*, CLUP, Milán, 1990.
- Martín Hernández, M. J.: "Redefinición de la tipología" en *Cuadernos del Departamento de Teoría de la Arquitectura*, n. 4, sep. 1985.
- Matallana, M.: *Vocabulario de arquitectura civil*, Fco. Rodríguez imp., Madrid, 1848. Voz "Tipo" en p. 256, voz "Modelo" en p. 189.
- Milicia, F.: *Principi di architettura civile* (1781), Mazzotta, Milán, 1972.
- Moneo, R.: "On Typology" en *Oppositions* 13, 1978, p. 23
- Moneo, R.: "Prólogo" de J. N. L. Durand: *Compendio de Lecciones de Arquitectura*. Xarait, Madrid, 1981.
- Morpurgo–Tagliabue, G.: *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971.

- Morris, Ch.: *Fundamentos de la teoría del signo*, Taller de ediciones JB, Madrid, 1978 (1938).
- Muntañola, J.: "Transformación y significado de las ciudades" en Bonet Correa (ed.): *Urbanismo e historia urbana en España*, U. Complutense, Madrid 1979.
- Muntañola, J.: *Poética y Arquitectura*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- Muntañola, J.: *Topogénesis*, 3 vols., Oikostau, Barcelona 1979–1980.
- Muthesius, H.: "El futuro trabajo del Werkbund" en *Comun* 1, enero de 1979.
- Norberg-Schulz, C.: "Genius Loci" en *Lotus* 13, dic. 1976, pp. 57–66.
- Norberg-Schulz, C.: *Existencia, espacio y arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975.
- Norberg-Schulz, Ch.: *Intenciones en la arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1979 (1967).
- Oliveri, M.: *Prefabricación o metaproyecto constructivo*, G. Gili, Barcelona, 1972 (1968)
- Panerari, Depaule, Demorgon, Veyrenche: *Elements d'analyse urbaine*, AAM, Bruselas, 1980.
- Panofsky, E.: *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979 (1955).
- Panofsky, E.: *Idea, Cátedra*, Madrid, 1977 (1924–1959).
- Patteta, L.: *L'architettura dell'Ecllettismo*, Mazzotta, Milán, 1975.
- Piaget, J.: "Génesis y estructura en psicología" en AA.VV.: *Las nociones de estructura y génesis*, Proteo, B. Aires, 1969.
- Piaget, J.: *El estructuralismo*, Oikos–Tau, Barcelona, 1974.
- Piaget, J.: *Naturaleza y métodos de la epistemología*, Paidós, Buenos Aires, 1979.
- Piaget, J.: *Psicología de la inteligencia*, Psique, Buenos Aires, 1979.
- Picó, J. (ed.): *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988.
- Piergiorgio Gerosa: "Elementi architettonici per la tipología urbana" en *Lotus* 24, III/1979.
- Porphirios, D.: "The retrieval of memory: Alvar Aalto's Typological Conception of Design" en *Oppositions* 22, 1980, pp. 55–73.
- Porphirios, D.: *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*, Academy, Londres, 1983.
- Porphirios, D.: "Il classicismo non è uno stile" en *Lotus* 33, 1981.
- Portas, N.: "Teoría de las tipologías como estructuras generativas en el marco de la producción urbana" en Llorens, T. (ed.): *Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos*, COABYB, Barcelona 1974, pp. 185–201.
- Portas, N.: "Variaciones sobre política urbana y tipología" en *Cuadernos del Departamento de Teoría de la Arquitectura*, n. 4, sep. 1985.
- Purini, F.: *La arquitectura didáctica*, Gal. Yerba y otros eds., Murcia, 1984 (1980).
- Quaroni, L.: *Proyectar un edificio*, Xarait, Madrid, 1980 (1977).
- Quatremère de Quincy, A. C.: "Type" en *Dictionnaire historique de l'architecture*, París, 1832.

- Quatremère de Quincy, A. C.: *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts ...* (París, 1823), AAM, Bruselas, 1980.
- Ramírez, J. A.: *Cinco lecciones sobre Arquitectura y Utopía*, Universidad de Málaga-COAAD, Málaga, 1981.
- Ramírez, J. A.: *Construcciones ilusorias*, Alianza, Madrid, 1983.
- Rebecchini, M.: *Il fondamento tipologico dell'architettura*, Bulzoni, Roma, 1978.
- Reynaud, M. L.: *Traité d'Architecture* (París 1850–1858), Dunod, París, 1878.
- Rogers, E. N.: "Esperienza di un Corso universitario" en AA.VV.: *L'utopia ... cit.*, p. 20.
- Rossi, A.: *La arquitectura de la ciudad*, G. Gili, Barcelona, 1971 (1966).
- Rossi, A.: *Para una arquitectura de tendencia*, G. Gili, Barcelona, 1977 (1975).
- Rowe, C.: "Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX" (1953–54) en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, G. Gili, Barcelona, 1978.
- Rykwert, J.: "Al principio eran la guirnalda y el nudo" en *Arquitecturas Bis*, nov. 1975.
- Rykwert, J.: *Los Primeros Modernos*, G. Gili, Barcelona, 1982.
- Samoná, A. y Doglio, C.: *L'Architettura Oggi*, Feltrinelli, Milán, 1974.
- Samoná, A.: "Los problemas de proyectación para la ciudad" en AA.VV.: *Teoría de la proyectación arquitectónica*, G. Gili, Barcelona, 1971.
- Samoná, G.: "Disegno per una teoria dell'unità disciplinare dell'urbanistica e dell'architettura" en A. Samoná y C. Doglio: *Oggi l'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1974.
- Samoná, G.: *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Bari, 1978 (1959).
- Sánchez Vázquez, A.: *Filosofía de la praxis*, Crítica, Barcelona, 1980 (1967).
- Scalvini, M. L.: *Para una teoría de la arquitectura*, COAC y B., Barcelona, 1972.
- Schlosser, J.: *La literatura artística*, Cátedra, Madrid, 1976, (1924).
- Scolari, M.: "Un contributo per la fondazio ne di una scienza urbana" en *Controspazio*, jul/ag. 1971, pp. 40–47.
- Scolari, M.: "Vanguardia y nueva arquitectura" en AA.VV.: *Arquitectura racional*, Alianza, Madrid, 1979.
- Scully, V.: *Louis I. Kahn*, Hermes, México, 1966 (1952).
- Secchi, R.: "Tipologia edilizie ed assetti territoriali" en AA.VV.: *L'utopia della realtà*, L. da Vinci, Bari, 1965.
- Semenari, L.: *Progetti per una città*, Franco Angeli, Milán, 1980.
- Semerani, L.: "Racionalidad de la proyectación arquitectónica" en AA.VV.: *Teoría de la proyectación arquitectónica*, G. Gili, Barcelona, 1971.
- Semerani, L.: *Gli elementi della città*, Dedalo, Bari, 1960.
- Serlio, S.: *Trattato di architettura* (París, 1545), A. Forni, Venecia, 1978 (de la ed. de 1584).
- Solá-Morales, I.: "Una conferencia en San Sebastián" en *Arquitecturas Bis*, 41–42, enero–julio 1982.

- Steadman, P.: *Arquitectura y Naturaleza*, Blume, Madrid, 1982 (1979), pp. 59 y sig. y 91.
- Summerson, J.: "Viollet-le-Duc and the Rational Point of View" en *Heavenly Mansions and others Essays* (1949), Norton, Nueva York, 1963.
- Summerson, J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1974 (1963).
- Tafuri, M. y Dal Co, F.: *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1978.
- Tafuri, M.: "Das Konzept der typologischen Kritik" en *Arch 37*, Aachen, Berlín, 1978.
- Tafuri, M.: "El método de proyectación de Borromini" (1972) en *Borromini/Tafuri*, UPLP, Área de Teoría e Historia, Las Palmas de G. C., 1981.
- Tafuri, M.: "Las estructuras del lenguaje en la historia moderna" en AA.VV.: *Teoría de la proyectación arquitectónica*, G. Gili, Barcelona, 1971.
- Tafuri, M.: "Tratadística, tipología, modelos" en *La arquitectura del humanismo*, Xarait, Madrid, 1978 (1969).
- Tafuri, M.: *L'Architecture dans le boudoir*, COAAO y B/CEYS, Sevilla, 1974.
- Tafuri, M.: *Retórica y experimentalismo*, Univ. de Sevilla, Sevilla, 1973, pp. 243–267.
- Tafuri, M.: *Teorías e Historia de la arquitectura*, Laia, Barcelona, 1972 (1970).
- Teyssot, G.: "Mimesis, Architettura come finzione" en *Lotus*, 32, 1981.
- Tudela, F.: *Hacia una semiótica de la arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1975.
- Venturi, L.: *Historia de la crítica de arte*, G. Gili, Barcelona, 1980 (1936)
- Venturi, R., Izenour, S. y Scott Brown, D.: *Aprendiendo de Las Vegas*, G. Gili, Barcelona, 1978.
- Vidler, A.: "La capanna e il corpo. La "natura" dell'architettura da Laugier a Quatremère de Quincy" en *Lotus* 33, 1981.
- Vidler, A.: "The idea of type" en *Oppositions* 8, 1977.
- Vidler, A.: "Una tercera tipología" en *Arquitecturas Bis* 22, mayo 1978 (1976).
- Vidler, A.: *The writing of the walls*, Princeton Arch. Press, Nueva York, 1987.
- Viollet-le-Duc, E. E.: *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècles* (1854–1868), F. de Nobele, París, 1967, 10 vols.
- Viollet-le-Duc, E. E.: *Entretiens sur l'Architecture* (1858–1872). Pierre Mardaga, Bruselas 1978.
- Vitale, D.: "Las escuelas de arquitectura" en AA.VV.: *Arquitectura racional*, Alianza, Madrid, 1979 (1973).
- Von Wright, G. H.: *Explicación y comprensión*, Alianza, Madrid, 1979 (1971).
- Watkin, D.: *Moral y Arquitectura*, Tusquets, Barcelona, 1981 (1977).
- Weber, M.: *Economía y sociedad*, F. C. E., México, 1969.
- Wittkower, R.: *Principios arquitectónicos en la edad del Humanismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968 (1949).
- Wölfflin, E.: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1945 (1915).

Wölfflin, E.: *Renacimiento y Barroco*, Alberto Corazón, Madrid, 1977 (1888).

Zevi, B.: *Architettura in nuce*, Aguilar, Madrid, 1969 (1964).