

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

CONTRA MÍMESIS Y RUPTURAS. APROXIMACIÓN A UN
MODELO DE INTERVENCIÓN EN LA CIUDAD CONSTRUIDA

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. JOAQUÍN CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR



GRANADA

MMIV



Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

CONTRA MÍMESIS Y RUPTURAS. APROXIMACIÓN A UN
MODELO DE INTERVENCIÓN EN LA CIUDAD CONSTRUIDA

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. JOAQUÍN CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO
EL DÍA DIECIOCHO DE NOVIEMBRE



GRANADA

MMIV

DISCURSO
DEL
ILMO. SR. D. JOAQUÍN CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ

CONTRA MÍMESIS Y RUPTURAS.
APROXIMACIÓN A UN MODELO
DE INTERVENCIÓN EN
LA CIUDAD CONSTRUIDA

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

QUIERO AGRADECER AL INTROITO, a los señores Académicos, Don José García Román, Don Ignacio Henares Cuéllar y Don Antonio Almagro Gorbea, la propuesta de mi elección como miembro de esta Institución, que tuvieron a bien efectuar y también a los señores Académicos que la aceptaron. A todos mi gratitud, pues tengo bien presente que lo fue, por su inmensa generosidad y amistad hacia mí, que no por mi escaso mérito. A todos gracias, y mis mejores deseos de ventura.

Me ha proporcionado la fortuna, recibir la medalla n° 24 que llevó en vida Don Manuel Orozco, ilustre médico y escritor granadino, caracterizado por su saber y sensibilidad extraordinarios, y aún más por su amor desesperado por Granada, que con él comparto. Tuve la oportunidad de saludarle por última vez, días antes de su partida, justamente aquí, en una sesión de la Academia. Pienso que ahora, en un rincón del Paraíso, donde se oye suavemente el rumor del agua, y entre muros bermejos, crecen el ciprés, la palmera y el mirto, una inscripción reza “Garnata”. Allí, en la paz y el gozo está, Don Manuel. Allí nos espera.

Señor Director y señores Académicos, han elegido ustedes a un arquitecto, les ruego que afinen su paciencia, pues me propongo abrumarles, hablándoles de arquitectura, mi vocación, mi pasión y mi oficio.

Permítanme comenzar con una afirmación que servirá de soporte a mi intervención: “la arquitectura es un arte con razón de necesidad”.

A mediados de la década de los noventa del siglo XX, se organizaba en Granada el III Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación. Recibí una llamada de un compañero, que me inquirió: ¿quien piensas que debe pronunciar la conferencia inaugural? Sin dudarle le respondí: Don Rafael de la Hoz Arderius. En efecto, pronunció éste, una pieza a mi juicio maestra, del saber de un arquitecto, en su relación con la arquitectura y la ciudad construida. Titulada: *De Ruskin a Viollet-le-Duc*, su reflexión, sobre lo que podríamos nombrar como –la arquitectura en contexto– representó para mi una auténtica revelación.

Cierto es, que no esperaba menos de un ilustre colega, a quien tuve la fortuna de conocer y tratar ampliamente, en el transcurso de dos años de la década anterior, cuando a la sazón él presidía el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos, y yo, como secretario del de Andalucía Oriental, debía asistir cada mes al pleno del Consejo en Madrid. Recuerdo con infinita admiración y no menos gratitud, aquellas conversaciones en los periodos intermedios entre las sesiones, generalmente al mediodía, en donde Don Rafael, provisto de lápiz y cuaderno –ya es cosa sabida que lápiz y cuaderno constituyen la inseparable compañía de los arquitectos–, nos impartía lecciones magistrales de saberes arquitectónicos, de su experiencia como creador y constructor, y de sus conocimientos amplísimos; inmensa cultura en suma, que parecía aflorar de su palabra y de su mano, provistas ambas, de una suerte de magnetismo, que tengo para mí, que resultaban como cosa de magia. Su conferencia me iluminó. Una vez más, tenía ante mí a uno de esos, pocos, arquitectos de gran porte, cuyo trabajo no se publica en las revistas del “couché” de la arquitectura, afortunadamente creo, pero cuya altura intelectual, en este caso perfecta-

mente acodada a su estatura física, asombra. Por cierto, les animo a que suban a Aynadamar y contemplen la joya, una más de las que contiene Granada, que Don Rafael nos legó. La Facultad de Teología. Compromiso espléndido entre el rigor austero del movimiento moderno y la exquisita atención a los valores, vernaculares, el “lugar de la arquitectura”, en este caso la belleza inmaterial de la colina, a la que nuestros antepasados hispanomusulmanes llamaron: “la fuente de las lágrimas”. Podrán gozar así de la arquitectura, entendida como un despliegue intenso de los valores espaciales que constituyen su esencia, expresados con un lenguaje en el que subyace una singular poética.

La cita textual, la reproduzco tal como figura en el texto multicopiado, que se nos facilitó a los congresistas, incluso respetando la puntuación ortográfica que allí figura y la composición del texto. Aunque me temo que es en exceso larga, no puedo resistir la tentación de hacerlo, puesto que ahí están probablemente las claves de este trabajo:

“Como es sabido, el barroco europeo acabó definitiva y tardíamente en Priego de Córdoba.

Su soberbia calle real es una sucesión de bellas viviendas, con fachadas armoniosamente compuestas en tal estilo. Sucedió que mi ilusionante primer encargo, fue el proyecto de una pequeña casa en el único solar, nunca edificado, que existía en tan excepcional contexto.

De esta manera emergió la eterna asignatura pendiente, de la rehabilitación: aquella de determinar los límites precisos de toda intervención, el problema de precisar, ‘hasta donde se puede –o se debe– llegar’.

Era evidente que no cabía hacer cualquier cosa: el solar no constituía en sí una pieza aislada, sino como un ‘a modo de mella’, en una dentadura perfecta, o un oscuro vacío en un nacarino collar de perlas.

El problema a resolver era pues de carácter contextual: el edificio, además de ser posible en sí mismo, habría de serlo con su circunstancia urbana.

De entrada, las dos opciones de actuación que se ofrecían resultaban por igual poco atractivas: abstenerse de intervención alguna, según la teoría historicista de Ruskin, supondría la negación a servir, renunciar a la esencia misma de la arquitectura.

En el polo opuesto, imitar el lenguaje formal del siglo XVIII, mimetizando la obra nueva con las de época a la manera permisiva de Viollet-le-Duc, no habría pasado de ser una mistificación, un pastiche. Descartados ambos extremos, volvió a plantearse la incógnita del qué hacer. Por supuesto la solución correcta –la virtud– no habría que buscarla ‘en el termino medio’.

En los términos medios solo existe mediocridad –precisamente lo más opuesto al valor buscado–. Lo correcto no resultaría ser mitad intrépido, mitad cobarde. El valor habría de ser como una afilada cumbre entre dos valles de error: –el pánico y la temeridad–.

En este caso algo tan opuesto al inmovilismo de Ruskin como a la falsificación de Viollet-le-Duc, algo decididamente positivo, auténtico. Sin embargo un aforismo de Mies van der Rohe conjugaba bien autenticidad y belleza: ‘Si en un collar de perlas falta una de ellas, es preferible insertar una esmeralda auténtica antes que una perla falsa’.

Sensible al problema del ‘contextualismo’, o de la ‘composibilidad’ con la circunstancia, fueron tenidas cuidadosamente en cuenta cuantas invariantes y constantes compositivas formaban el denominador común de todos y cada uno de los edificios vecinos: cánones de proporción geométrica, gamas cromáticas, relaciones hueco-macizo, invariantes estructurales, distribución ornamental, materiales y texturas.

Redactado el correspondiente proyecto de acuerdo con dichas directrices, fue finalmente posible insertar en el ‘hueco del collar’ la ‘esmeralda auténtica’. El edificio sintonizaba con el entorno y el

cliente quedó satisfecho. Pero no habría transcurrido aun un año cuando recibí una carta de Torres Balbás. Había realizado un viaje de estudios con la escuela de arquitectura de Madrid y, para su sorpresa, se había tropezado con mi ‘opera prima’.

Con infinita delicadeza, profundo cariño y paternales palabras de viejo profesor, el querido maestro venía a decirme como el Obispo de Hipona lo hiciera en su día con Agustín, antes de este último ir para santo: ‘Hijo mío corres bien, muy bien, pero por camino equivocado’. Acerca del camino correcto a seguir, Don Leopoldo no añadía ni media palabra.

Embridando a duras penas mi juvenil soberbia, escribí una larga contestación ilustrándole con la parábola de Mies y reprochándole así, implícitamente, que no había sabido ver mi esmeralda. Antes de cursarla la dejé dormir una noche. A la mañana siguiente la leí de nuevo. Sin pensarlo más rompí el escrito en mil pedazos. Entonces le envié una tarjeta con una sola línea que rezaba: ‘Lo siento Don Leopoldo, no volveré a hacerlo’ ”.¹

Más tarde, cuando dio término la sesión y tuve oportunidad de comentarla con él, le pregunté: “¿Qué piensas que quería decir exactamente en su carta Don Leopoldo?”. Con su habitual amabilidad me respondió: “¿Qué había equivocado la ponderación de los invariantes arquitectónicos. Ahora lo comprendo, afirmó, entonces no lo entendí !”.

Una catarata de imágenes me removieron el ánimo. ¡los invariantes, claro! Siguiendo a Gombrich, se diría que se produjo en mí una “*action trigger*”, un auténtico mecanismo de disparo. Vino como un relámpago a mi memoria la

1. HOZ, R. de la. *De Ruskin a Viollet-le-Duc*. III Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación. Granada, mayo de 1996. Multicopiado entregado a los congresistas.

Este texto fue recogido recientemente en el nº 158 correspondiente al año 2000, págs. 164-168, de la revista *Arquitectos*, dedicado al autor, a modo de homenaje, por el C.S.C.A.E.

visita, que años atrás cuando yo era estudiante de arquitectura, realizamos con Don Fernando Chueca, a las ciudades de Úbeda y Baeza, para echar el ancla finalmente en Granada, mi ciudad bienamada, donde en los Palacios de la Alhambra, de una parte atendiendo la palabra de Don Fernando, y de otra dejando transcurrir una noche mágica, paseando y sintiendo “el rumor de límites” que diría el maestro Chillida, descubrí lo que ya desde entonces ha constituido mi reto investigador: “el espacio Alhambra” (Chueca F., 1953)², como en denominación preciosa de los redactores del *manifiesto*, cuyo portaestandarte nos acompañaba, nombraron al fantástico conjunto de ámbitos secuenciados, que constituyen la esencia aun casi ignota de los palacios nazaritas.

De invariantes y su ponderación, hablamos. Y al gozo de la palabra, sucedió el planteamiento del reto intelectual. ¿Por qué no investigar un método que permita deducir los invariantes y ponderarlos? Y de otra parte: ¿qué invariantes considerar?, y ¿cómo ponderarlos?

A intentar responder estas preguntas, viene al fin este texto, fruto de muy amplias lecturas y variada y extensa práctica profesional, así como largas meditaciones y dudas, –¡qué placer el de dudar!–, motivadas en no pequeño modo, por mi labor como docente. A mis alumnos, motivo de tantos afanes, debo en gran medida el impulso de finalmente poner sobre el papel lo hallado, tras tantas y tantas reflexiones. Tengo la esperanza de que a ellos y a cuantos aman la arquitectura les pueda ser al menos algo útil, afirmando con el maestro le corbusier: “*c’ est un peu extravagant d’ avoir tant travaillé*”³. Aunque a vuelapluma, intentaré resumirles el método al que he denominado: unidad temática.

2. Ver: *Manifiesto de la Alhambra*. Apéndice 1. Edición conmemorativa del XL Aniversario de su publicación. Fundación Rodríguez-Acosta y Colegio de Arquitectos de Granada. Edición al cuidado de A. Isac. Granada, 1993.

3. “Resulta extravagante haber trabajado tanto”. BOESIGER, W. / GIRSBERGER, H. *Le Corbusier. Obra completa*. Les éditions d’architecture. Zurich, 1967, pág. 6. La transcripción es literal y respeta la puntuación ortográfica del maestro.

La unidad temática viene a ser un concepto, resultante de un proceso de integración sistémica de un conjunto de factores, que provenientes en gran parte de lo que podríamos llamar, el análisis perceptual de la arquitectura, permite integrar otros, cuyo origen resulta ser claramente conceptual. Solicitemos el auxilio de una imagen física para mejor aclarar el concepto. La unidad temática será por tanto una suma algébrica de invariantes⁴, donde la adición de los módulos de los vectores que los representan, conlleva necesariamente la consideración, de sus direcciones y sentidos, para que nos conduzcan, al módulo, dirección y sentido del vector resultante.

Sin embargo en la medida en que podría devenir en un sistema universalizable, es decir, “evaluable en el espacio, proveniente de un medio, y situable en un territorio, entendido este como un medio antropizado”, tal como en distinción precisa los define el profesor Ortega⁵, podríamos extenderlo al espacio natural, incardinándolo en el sistema general, que los especialistas en la macro escala: geógrafos, ecólogos, geólogos ó urbanistas, entre otros, por citar algunos de los expertos más representativos en ese ámbito, denominan unidades de paisaje.

No obstante este propósito, pese a su singular atractivo, quedará para mejor ocasión, proponiéndonos ahora, desarrollar únicamente su aplicación al espacio urbano, y restringiendo su ámbito al medio constituido por el contexto de la ciudad, donde prima lo arquitectónico; medio esencialmente antropizado, donde los valores de “naturaleza” están por demás, sometidos a la acción humana y generalmente gobernados por la arquitectura. Esto supone naturalmente, la preeminencia de los valores estrictamente arquitectónicos, propios

4. Empleo el concepto en el sentido que le otorga F. Chueca, en sus *Invariantes castizos de la arquitectura española*. He consultado la edición siguiente: Seminarios y Ediciones. Col. hora h. Madrid, 1971.

5. ORTEGA ALBA, F. *Los elementos del paisaje*. Conferencia pronunciada en el 2º Encuentro de Geografía, Urbanismo y Medio Ambiente. Centro Damián Bayón de Estudios Iberoamericanos. Santa Fe. Octubre, 2000. (Tomado de mis notas en el transcurso de su intervención).

de nuestra disciplina, lo que conlleva exigencias de integración de elementos abstractos, conceptuales, tecnológicos, ideativos y de representación, que junto a los valores perceptuales, constituyen el eutinterio, que resultará ser base del sistema.

He aquí los mimbres que nos permitirán tejer la urdimbre, que construirá el sistema que proponemos.

¿Por donde comenzar? La respuesta a una pregunta entraña, es cosa sabida, la definición de un aparato conceptual que nos permita enlazar, relacionar, valorar y sintetizar las variables en presencia; elegir en suma, una teoría. ¿A cual o cuales acudir? Posiblemente, pues de arquitectura se trata, parece razonable tomar prestado un sistema. Los sistemas, la estructura sistémica, tan ampliamente desarrollada, por otra parte, como teoría general de resolución de problemas en arquitectura⁶, nos permite, acudiendo a formulaciones praxeológicas, componer una aplicación, un método de prueba-error, diríamos, que en sucesivos bucles nos asegure una base gnoseológica suficiente para integrar los procedimientos de la lógica, y la base empírica, que toda investigación arquitectónica nos demanda.

Acudamos pues y como primera referencia, a los conceptos aristotélicos de *theoría, poiesis y praxis*⁷ (Aristóteles, 347/42 a.c.), contenidos en sus notas que han llegado hasta nosotros con el nombre de Poética. Obtendremos así una herramienta de conocimiento de gran valor, incardinada en la “razón práctica”, que nos configura de primera mano, una razón poética,

6. SEGUÍ DE LA RIVA, J. *Temas de resolución de problemas en Arquitectura*. E. T. S. de Arquitectura. Madrid, 1972. (Edición del autor, que conservo de sus clases de Composición II, en la Escuela, curso 1972-73, desconozco si existe una edición posterior).

7. Una concisa, pero exacta, exposición, de estos conceptos se puede consultar en: *Estética: Historia y Fundamentos*. BEARDSLEY, M. C. y HOSPERS, J. Madrid, Cátedra, 1997. Otro punto de vista, muy interesante, es posible revisarlo en: HEGEL, G. W. F. *Introducción a la Estética*. Barcelona, Península, 1985.

También y en nuestro ámbito disciplinar es interesante ver: SEGUÍ DE LA RIVA, J. *Para una poética del dibujo*. EGA nº 2. Valladolid, 1994.

esto es, acción creativa, pues por poética entendemos “manera o modo de hacer”.

En esta línea, no olvidemos, que el modo de pensamiento arquitectónico, aquel que caracteriza nuestro ámbito disciplinar, se nos revela, al decir de Javier Seguí, como de “primacía del hacer”⁸. Aun deberemos acudir a otra herramienta teórica, que nos procure la trama que resulte soporte de nuestra acción creativa. No parece posible para aplicar el proceso de racionalidad práctica que nos ocupa, emplear otro hilo de Ariadna, que el derivado de lo que se ha dado en llamar: modelística o también, *teoría de modelos*⁹, en el bien entendido, que la formulación de un modelo, es justamente nuestro propósito. De otra parte, deberemos elegir aquellos elementos que consideremos como invariantes, y lo que resulta en este caso decisivo: como efectuar su ponderación; como en definitiva, les otorgamos un valor específico en cada ocasión. Veámoslo.

Para definir los invariantes a considerar, optamos por aceptar el concepto tal como lo expresó Keyser en su libro *Mathematical Philosophy*, recogido por Chueca¹⁰, y que reza así: “un invariante es una cosa, que cuando otras cosas ligadas a ella se modifican, permanece sin sufrir cambio o alteración; y el cambio queda representado en lógica por medio de relaciones que los matemáticos llaman transformaciones. (...) cada paso en el camino del progreso del arte, de la ciencia, ó de la filosofía, consiste virtualmente en descubrir sea los invariantes de cierto grupo de transformaciones, sea el grupo de transformaciones que deja ciertas cosas inmutables”.

8. Se pueden consultar para comprender este concepto diversos textos de SEGUÍ, J. Por ejemplo: *Notas acerca del dibujo de concepción*. Actas Iº Congreso EGA. Sevilla, 1986.

9. Para revisar esta teoría se puede consultar: KAUFMANN, A. *La ciencia y el hombre de acción*. Introducción a la praxeología. B. H. A. Madrid, Guadarrama, 1967.

10. *Ibidem*. Nota 4ª. pág. 28.

Hasta aquí, todo parece diáfano. Propongamos pues los invariantes que hemos de tener en cuenta, para construir nuestro modelo, para que como piezas de un puzzle, una vez encajadas en su lugar, nos lo configuren. Enfrentados al hecho de conocer, del conocer sensitivo, parece inexcusable acudir, puesto que de arquitectura tratamos, al hecho de percibir. Percibir imágenes, significativamente, supone configurar; y lo configural, resulta ser, la adición algébrica de una cadena de estímulos, que incidentes en nuestros sentidos, y ordenados hasta dotarlos de un significado a través de los mecanismos de que dispone nuestro cerebro, constituyen un todo integrado; una configuración en suma.

Modernamente, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la aplicación de la teoría de la “*gestalt*”, que derivada de los principios de la llamada psicología empírica enunciados por W. Wundt, fue desarrollada por Kofka, Kohler y Wertheimer¹¹, entre otros, podemos manipular el conjunto de elementos que constituyen esa imagen mental, que “traduce” como concepto, lo que nuestros sentidos captaron.

Es relevante señalar, que en arquitectura, las imágenes proceden en lugar preferente de referencias visuales, pero no es desdeñable la contribución de los otros sentidos: olfato, oído y tacto, esencialmente, que nos permiten formar imágenes referenciales tan importantes para el arquitecto, como las que nos describen, olores, sonidos y texturas, vinculares para la formación de lo que llamamos espacio; concepto este, sobre el que volveremos necesariamente más adelante, cuando describamos sus elementos esenciales y los procesos de formación y percepción, que nos permitirán configurarlo.

11. Para este tema conviene consultar: MILLER, G. *Introducción a la Psicología*. Madrid, Alianza, 1972. También aplicado a nuestro ámbito es posible encontrar una síntesis teórica en: CASADO DE AMEZÚA, J. Referencias para una metodología de diseño. Granada, Rolesa, 1989, cap Iº. O bien el excelente tratamiento de este tema, que se encuentra en: JIMÉNEZ MARTÍN, A. *Análisis de Formas Arquitectónicas*. Textos I. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1988-1989.

Otro elemento importante de nuestro quehacer, sentadas ya las bases perceptivas y aceptada ya la “*gestalten*”, como instrumento cognoscitivo, se referirá a la definición de los elementos contextuales que nos sirvan de trama para construir la red de invariantes. Parece útil considerar el concepto que propone David Katz, que refiere los elementos que forman la urdimbre, a un conjunto, al que denominó índice, y que ha llegado hasta nosotros con la denominación de su autor.¹² El índice de Katz, constituye así, un conjunto ordenado, y valorado, mediante coeficientes de ponderación, de los parámetros que nos permiten generar la trama de invariantes propuesta.

Aunque volveremos sobre la cuestión, más adelante, señalaré que los elementos originales que determinó Katz, serán modificados por la incorporación a su desarrollo de aquellos invariantes que se relacionan con los elementos figurales, que como bases de las configuraciones arquitectónicas, articulan los factores relevantes en la creación de una herramienta, tan ligada a la instrumentación del trabajo del arquitecto, como tiene vocación de ser, la unidad temática.

Finalmente, y antes de entrar en el desarrollo de cada uno de los factores en presencia, he de señalar que en lo tocante a la definición de la imagen de la ciudad, nuestro contexto más evidente, seguiremos la teoría de imagen estructural de la ciudad, propuesta por Lynch¹³ y la llamada “visión seriada”, debida al arquitecto británico G. Cullen¹⁴, creador de todo un repertorio de procedimientos de análisis de la imagen urbana, que constituyen el fundamento de configuración e instrumentación, del paisaje urbano contemporáneo.

De otra parte, efectuaremos un repaso que, aunque somero, deberá ser suficientemente expresivo, de los procesos gráficos; del hecho del dibujar, en de-

12. *Ibidem*. Nota 11. Ver los textos I y II.

13. LYNCH, K. *La imagen de la ciudad*. G. G. Barcelona, 1973 (1960).

14. CULLEN, G. *El Paisaje urbano*. Barcelona, Lábor, 1970 (1961).

finitiva, que representa la herramienta fundamental del modo de proceder del arquitecto, como recurso de ideación y de representación, cualificado en gran medida como herramienta esencial de nuestra disciplina y generador de todo un imaginario y unos códigos que nos caracterizan.¹⁵

El objetivo final, no puede ser otro, que aquel que nos permita de manera segura, proyectar en el medio urbano construido, cuidando de impostar, esto es, “meter en escala”, nuestra intervención; y ello entendiendo que los procedimientos analíticos empleados nos permitan decidir, con un razonable margen de fiabilidad, si hallaremos la escala; al fin y a la postre el logro decisivo del proceso proyectual es en arquitectura el hallazgo de la escala; y esta será posible obtenerla sirviéndonos de las herramientas conocidas, que podemos describir como: conformidad, equilibrio, simetrías y perfección. Quizá no convenga olvidar, en cuanto al concepto de escala se refiere, que a partir de las publicaciones ya clásicas, que como revisión de las propuestas del movimiento moderno publicaron, Carlo Aymonino¹⁶, Leonardo Benevolo¹⁷ y Aldo Rossi¹⁸, por señalar las más conocidas, la escala no será ya más un arquetipo de lo puramente figural, o por mejor decir, no solo de lo figural, sino que deberá entenderse como un concepto relativo a figura y naturalmente tamaño, pero también a contenido.

Conocida es la distinción que en nuestro idioma, permite relacionar nuestra palabra castellana *forma*, con las inglesas: *shape* (silueta, figura) y *form* (forma, contenido); justamente esta distinción nos aclara, que la escala, la entendemos hoy por hoy, en referencia, tanto a un aspecto como al otro.

15. CASADO DE AMEZÚA, J. *Acerca del dibujar*: Notas para un debate. Memoria de una Exposición. Colegio de arquitectos de Granada y Departamento EGA e I. U. de Granada. Granada, 2002. págs. 23-32.

16. AYMONINO, C. *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*. G. G. Barcelona, 1972.

17. BENÉVOLO, L. *Diseño de la ciudad*. G. G. Barcelona.

18. ROSSI, A. *La arquitectura de la ciudad*. G. G. Barcelona. 1982 (1971).

Sentadas pues las bases de nuestro empeño, parece ya posible abordarlo, de una manera sistemática. Procedamos, en primer lugar, a una taxonomía de los elementos intervinientes en la construcción del modelo. Intentémoslo. Relacionemos pues, a modo de resumen, el conjunto de invariantes temáticos considerados en el método descrito.

A. Estructura formal:

1. Factores estructurantes:

Eje: Ejes imprecisos o claros.

Simetría: Desequilibrio o equilibrio formal.

Jerarquía: Imprecisión o relevancia de formas.

Ritmo: Rupturas o cadencias de elementos repetitivos.

Pauta: Número de planos reconocibles en alzado.

Transformación: Conformes o disformes.

2. Factores conformadores:

Axialidad: Composición en torno a un eje, imprecisa o clara.

Proporción: Predominio, o no, de una razón de proporción.

Escala: Reconocimiento confuso o claro de un paradigma.

Módulo: Red métrica indefinida o definida. Ideativa o constructiva.

3. Factores espaciales:

Puntos en el espacio: No visibles con claridad o visibles.

Sucesión de planos: Relevancia o no, de elementos semejantes en planos diferentes.

Ordenación de planos: Existencia o no, de planos ordenados, turbinas o interconexiones espaciales.

Elementos ascendentes: Menor o mayor porosidad del plano de alzado.

Elementos descendentes: Existencia o no, de fragmentaciones.

Concavidad/convexidad: Existencia o no de concavidad/convexidad.

Penetración/continuidad; Discontinuidad o continuidad espacial.

B. La unidad aparental.

1. Factores visuales:

Figura: No regularidad o regularidad de figuras.

Tamaño: No relación o relación de figuras y paradigma.

Textura: Índice de rugosidad de superficies. Microfigura.

Color: Tono, en relación con carta de color. Macrocolor. Saturación en relación con carta cromática.

Luminosidad: Brillante, pulido o satinado. Intensidad del tono.

Transparencia: Grado de opacidad del plano de alzado.

Posición: Menor o mayor legibilidad del espacio.

Orientación. Claridad o no, de ejes de orientación.

Formas básicas: Cuantificación de la riqueza pautal.

Formas sobrepuestas/superficiales: Cambios de modulación o textura.

2. Factores funcionales:

Elementos estáticos/dinámicos: Coherencia entre los elementos que aceleran o hacen lento el movimiento.

Luz natural: Coherencia con las características de la energía solar. Luz/coloratura, termicidad, etc.

Luz artificial: Coherencia de la fuente de luz por posición, color y tipo de lámparas y luminarias.

Sombras: Coherencia en la zonificación de sombras.

Vegetación: Coherencia en la selección de especies vegetales.

Circulaciones: Coherencia de los elementos que inducen movimiento.

Elementos movimentales: Coherencia de los elementos que soportan movimiento.

Clima: Coherencia con los elementos climáticos del lugar.

C. Composición de elementos.

1. Factores conceptuales:

Estructura: Coherencia entre usos y soportes arquitectónicos.

Forma: Coherencia entre elementos figurales y de contenido.

Morfología: Relación vacío / lleno, tamaño pieza / tamaño manzana.

Tipología: Coherencia tipo arquitectónico / características de la trama.

Imagen urbana: Relaciones de rango perceptual del ámbito, con la ciudad.

He aquí los invariantes.

Cada invariante como se aprecia, viene afectado de un factor k , definido en el intervalo de 1 a 3, en la escala específica definida para el invariante. La suma algébrica de todos ellos nos proporcionará la unidad temática del ámbito donde actuamos, que nos servirá como paradigma de comparación para la intervención proyectual. Es de advertir, que en un ámbito concreto, se puede producir que alguno o algunos de los invariantes tenga escasa relevancia, por lo que su coeficiente de ponderación k , puede llegar a tener valor nulo(0), lo que supone la desaparición del mismo en el sumatorio.

Llegados a lo que podemos llamar, el puerto de arribada, de nuestro trabajo, por emplear términos de la mar, que tanto aprecio, se nos impone como primera consideración, plantearnos: ¿Qué es realmente la unidad temática? ¿Cuál es su objetivo? ¿A qué nos referimos, por tanto, cuando enunciamos este concepto? Para abordar estas cuestiones, acudiremos al método clásico, consistente en ofrecer una vectorial, ponderada, de todas las definiciones y desgranar luego y al hilo de ella, cada matiz de sus componentes. “Llamamos unidad temática, a la suma algébrica o invariantes que conforman el índice de Katz ampliado, adicionándole los factores conceptuales, para obtener mediante este conjunto de operaciones, efectuadas sobre un catálogo de invariantes ponderados, el paradigma que nos permita intervenir en la ciudad construida, sin mimesis ni rupturas”.

Propuesta la definición, acerquemos ahora a cada uno de los interrogantes que nos plantea.

No es necesario profundizar en demasía, puesto que ya se hizo en el texto, a que corresponde llamar suma algébrica ó vectorial, pero si lo es el señalar, que la suma ha de ser algébrica y no solamente aritmética, pues interviene no solo el factor módulo del vector que representa a cada invariante, sino su dirección y sentido.

Veamos pues su aclaración por vía de ejemplo. Si dos tonos de color, pensemos azul y amarillo, se suman “aritméticamente”, valga la metáfora, es decir adicionan sus módulos, se obtiene otro tono, en este caso el verde; pero si su suma es vectorial, dependerá de sus intensidades, saturación y brillantez, es decir de su sentido y dirección en expresión vectorial, el tono que percibamos.

Lo que “suma” nuestro mecanismo, ojo / cerebro, requiere por tanto, la consideración si se quiere metafórica, del modo de expresión vectorial.

En cuanto a los invariantes elegidos se podría decir, que lo son por dos órdenes de razones principales. En primer lugar porque se pretende conformar el concepto de unidad temática sobre la más amplia variedad de elementos posibles, hasta un límite razonable, que nos permitan tomar en consideración todas las variables que intervienen de modo notable en la configuración arquitectónica. En segundo lugar se puede afirmar sin temor, que los invariantes elegidos, responden a factores que, desde un punto de vista conceptual, están validados por las teorías comúnmente admitidas, desarrolladas por los autores que se han planteado los métodos de análisis arquitectónico e intervención en la ciudad construida, el medio urbano, en suma. De estos desarrollos teóricos se da cumplida razón a lo largo del texto y se señalan los principales aportes teóricos que los sustentan. bien es verdad que resulta posible pensar, que posiblemente se podían haber escogido otros factores, para formar el haz temático, pero también lo es, que los factores o invariantes elegidos, lo son por derecho propio, que deviene de un marco teórico comúnmente admitido y a su vez validado, por la práctica proyectual y edificatoria, de los arquitectos a lo largo de siglos.

¿Cuál es su objetivo? Para responder a la segunda cuestión, no encuentro otra respuesta mas clara que la afirmación: ¡Para proyectar con libertad! Y ¿qué es proyectar? La respuesta está en un texto, que no me resisto a transcribir: “el proyectar arquitectura, como cualquier proceder configurador, va variando con la experiencia del agente, hasta asentarse como hábito operativo (como oficio). Los desencadenantes del proyectar son, en parte, positivos (el programa de necesidades), en parte, contextuales (la localización, el clima, la industria) y en parte, simbólicos (selectivo-negativos). el buen oficio se asienta en la ponderación de los ciclos activos, mediados gráficamente orientados a jerarquizar y maximizar los diversos y heterogéneos objetivos”¹⁹.

Y añade Javier Seguí: “Dentro de la actividad proyectiva arquitectónica hay un componente estructurador especial. la geometría. que es la principal mediación para cualquier producto extenso, dada su condición de ‘logos’ figural por antonomasia. Conviene recordar que en la arquitectura el proyecto es la idea, el referente, que luego hay que reproducir (representar), constructuramiento, a partir de las características figurativas y métricas (geométricas) determinadas en él. Si en el dibujo la geometría se entiende como esqueleto (estructura) virtual (o explícita) de la disposición de los trazos y las manchas en el cuadro (soporte), en relación a sus peculiaridades como forma descomponible (composición), en arquitectura la geometría es un componente explícito que coincide con su naturaleza estrictamente ‘configurativa’ dimensional y formal”²⁰.

Nuestra propuesta de intervención proyectual se basará por tanto en la discriminación por comparación con el paradigma, unidad temática, obte-

19. SEGUÍ, Javier. *Oscuridad y sombra*. Experiencias en dibujo y arquitectura. Instituto Juan de Herrera. Madrid, ETSA, 2003, apéndice nº 1.

20. También puede ser interesante, respecto de este tema, ver mi artículo: CASADO DE AMEZÚA, J. *Sobre los resortes de la ideación arquitectónica*. Revista EGA, Nº 8. Valencia, 2003.

nido de **nuestro** análisis de invariantes y su sumatoria, y de la elección **consiguiente** de una de las cuatro formas, ya clásicas, de planteamiento posible, **a saber**:

-**Conformidad**. Cuando la unidad temática coincide sustancialmente con una o **varias** de las piezas arquitectónicas en presencia, que conforman el ámbito **donde** actuamos, decimos que el conjunto está en conformidad, por tanto los **valores** contextuales en general, están en equilibrio, y nuestra actuación deberá **plantearse** como conservadora del mismo.

-**Simetrías**. Cuando la unidad temática muestra que hay elementos que desde el **punto** de vista, de la simetría racional, muestran desequilibrio, y por tanto sus "**pesos** visuales", están desequilibrados, procede restaurar con nuestra **intervención** un nuevo equilibrio de pesos visuales, que en otro nivel, nos permita **lograr** el equilibrio perdido. Juegan aquí los invariantes ligados a la forma (**contenido**) como esenciales en nuestro trabajo.

-**Equilibrios**. Cuando la unidad temática nos revela que existen desequilibrios, ligados fundamentalmente a las condiciones o invariantes figurales, **procede** lograr con nuestro proyecto, un nuevo equilibrio que busque la **aparición** de simetrías racionales. Esto será posible concediendo la **máxima atención**, a los elementos o invariantes de carácter figural, esencialmente figura y tamaño.

-**Perfección**. Cuando la unidad temática difiere en gran medida, de la unidad aparental, decimos que el conjunto está desarticulado, y la actuación proyectual se **deberá plantear** en perfección, es decir, proyectando un elemento arquitectónico de gran potencia, que ligado a la unidad temática, se constituya él mismo en figura y deje, perceptualmente como fondo, al conjunto desarticulado existente.

Éstas serían las bases de intervención proyectual, si el planteamiento se hace desde el sistema que aquí se propone. Pero, aún nos resta dar respuesta al último de los interrogantes que nos planteábamos. Véamosla.

¿A qué nos referimos por tanto, cuando enunciamos este concepto? Desde luego a configurar un catálogo de invariantes temáticos ponderados, cuya suma nos ofrezca un arquetipo arquitectónico, un paradigma, que actúe como referente de nuestra intervención.

Planteado así, el nuevo problema a resolver, y desde luego no pequeño, es el que se refiere, a como adoptar un criterio de ponderación de los invariantes. ¿Recuerdan lo que Torres Balbás reclamaba a Rafael de la Hoz? Como escribió el clásico, “ahí está el busilis”.

Parece sensato dada la naturaleza del asunto, acudir a un método empírico, o experimental, cuantitativo en suma, frente al lógico, de orden más cualitativo o al epistemológico²¹, que supone contemplarlos simultáneamente a ambos; me parece acertada la hipótesis de Bunge, cuando razona sobre el “mecanismo” y sobre la diferencia entre conjeturar y formalizar. Evidentemente optamos aquí por conjeturar, procedimiento que en arquitectura tiene unas cualidades innegables. Por tanto no parece difícil conjeturar, que lo ideal para ponderar un factor, es aplicarle un coeficiente que lo mayor o minore. Nos bastará pues definir dos cualidades del coeficiente, a saber:

- recorrido de su módulo o intervalo de valores en que se debe mover, y
- escala específica a la que debe compararse, para ajustar su valor.

El intervalo debe ser, a mi entender y si ello es posible, corto, pues si se usa un recorrido de muchos posibles valores, el criterio de elección de valor, se hace de un lado tedioso y de otro, aumenta demasiado rápido su grado de complejidad hasta hacerlo inmanejable en la práctica. Mi propuesta, responde al intervalo de 1 a 3. El valor 1 corresponderá al máximo alejamiento del valor tipo, evidentemente obtenido del análisis del contexto, y el valor 3 al máximo acercamiento al reseñado valor tipo. El valor 2 supone, claro está, una posición intermedia. De otra parte la escala de valores posible, debe ser específica

21. Sigo en este tema a Mario Bunge, en su *Diccionario de Filosofía*, y especialmente en: BUNGE, M. *La relación entre la filosofía y la sociología*. Edad / Ensayo. 2001(1999), pág. 64 y ss.

para cada invariante, por lo que parece prudente, restringirla a los valores propios de sus modelos o de sus características esenciales. Debemos pues, definir para cada invariante su escala propia, que responda a sus características intrínsecas, en donde situar su valor en el intervalo 1 a 3, propuesto. Un ejemplo nos aclarará el procedimiento.

Si queremos establecer el índice o coeficiente de ponderación de un color, comprobaremos su tono, deberemos buscar una escala propia de tonos, que no será otra que la carta de colores (tonos), que nos revela el análisis efectuado; cuanto el tono a ponderar se acerque más al tono medio de entre los establecidos en la carta elaborada, como resultado de nuestro análisis, o de la exigida por el instrumento de planeamiento que nos afecta, más valor le otorgamos al coeficiente de ponderación. Cuando se aleja, del tono medio, procederemos a la inversa, es decir, le otorgamos menos valor. Afectando al invariante del coeficiente de ponderación elegido, tendremos un invariante temático a incluir en el sumatorio, que nos proporcionará la unidad temática. Lo mismo sucede cuando analizamos cualquier otro factor ó invariante; pensemos por ejemplo en figura.

Si del análisis efectuado, la escala que obtenemos nos muestra predominio de la proporción áurea, o raíz de dos, o cualquier otra, cuanto más se acerquen los elementos figurales existentes o que proyectamos, al modelo, es decir, razón áurea, raíz de 2, etc., mas valor le otorgaremos al coeficiente de ponderación, cuanto mas se alejen de él, menos.

Como se puede apreciar el procedimiento es muy simple, y tiene la enorme ventaja de que siempre nos mantenemos en contexto, lo que nos aleja de la ruptura, pero a su vez, siempre elegimos estar, en un tramo central ó extremo de la escala de valores específica del invariante, lo que nos aleja de la mimesis, y nos da libertad de elección del valor de ponderación, pues lo importante es la suma final.

De ahí que podamos proyectar atendiendo a la libertad creadora, eligiendo coeficientes de ponderación que supongan atender al uso del edificio, varian-

do entre los límites específicos de la escala del invariante, aquel valor de ponderación que nos permita resaltar la función del edificio, el paradigma de escala elegido, o el invariante de tamaño, que enfatice el carácter del mismo.

Elegiremos así un planteamiento proyectual, que irá desde la restauración de la pieza valiosa, a la pieza radicalmente nueva, pasando por la rehabilitación, reconstrucción o incluso reparación de piezas existentes. El método propuesto resulta pues aplicable en cualquier caso.

Nuestro proyecto podrá seguramente no acercarse para nada a la unidad aparential, si así lo decidimos, pero se mantendrá, de seguro en la unidad temática, porque contendrá el conjunto de invariantes del entorno o lugar donde se ubica; pero valorados conforme a las demandas de uso y función, de la arquitectura de nuestro tiempo, y a los materiales con que construimos ahora, sin plegarse al mimetismo de que “parezca” de otra época, para no desentonar.

“Desentonemos” pues, si por desentonar entendemos salir de la mera mimesis; pero hagámoslo sin provocar rupturas, sin avasallar el entorno construido, siendo testigos en suma de nuestro modo de vivir actual, y reflejando en nuestra arquitectura, la asimilación de los presupuestos del movimiento moderno, a mi entender éticamente irrenunciables en el mundo de hoy.

Hagamos una arquitectura que extienda la posibilidad de alojamiento grato a todos, no a unos pocos. Que propicie el avance tecnológico, incorporando cuantos sistemas y materiales nos ofrece una sociedad cada vez más avanzada; que incluya de nuevo la belleza como objetivo del arquitecto y de su arte, la arquitectura, y finalmente que muestre respeto y cuidado por el patrimonio común, que hemos heredado y debemos transmitir. He aquí la herramienta que propongo, como resultado de toda una fascinante aventura intelectual, que me ha interesado sobre todo, como reflexión tras la acción, pues en arquitectura el proceso de ideación impone un mecanismo de retroalimentación, un sistema prueba/error que aquí se evidencia. Espero que nos sea propicia, y que su uso la valide. De cualquier forma, creo que el esfuerzo no ha sido en balde.

Para finalizar, debo consignar los sentimientos que ahora embargan mi ánimo. Para ello nada mejor que tomar prestadas las palabras de un poeta. He elegido a Robert Frost, el gran poeta californiano del siglo XX, que en su libro *Spring* (primavera) expresa: “*I feel that, I owe the life, to the people, whose trained my sensibility*” (siento que debo la vida a aquellas personas que educaron mi sensibilidad).

Gracias. A todos, muchas gracias.

CONTESTACIÓN
DEL
ILMO. SR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

carácter imprescindible e indiscernible que une conocimiento y acción conservacionista.

Ambos procedemos de esferas disciplinares distintas. En mi caso, de las Ciencias sociales, de la investigación histórica y el Derecho, en el de Don Joaquín de la enseñanza y la práctica de la arquitectura. Ámbitos complementarios, aunque con funciones específicas, en la práctica de la tutela. El conocimiento histórico carga con la responsabilidad de identificar y definir los valores significados por el bien cultural que imponen su conservación y orientan la intervención en el mismo. Es, por tanto, la suya una función eminentemente axiológica. La resolución técnica y material de esta acción tutelar corresponde a la arquitectura y el urbanismo. Y así lo ha reconocido la doctrina moderna desde el romanticismo al Movimiento Moderno, desde Viollet-le-Duc hasta los CIAM, las legislaciones nacionales, como la Ley española del Patrimonio de 1985 o la andaluza de 1991, los convenios internacionales, y ha quedado consagrado en la práctica.

Este hecho convertido en una forma social y contemporánea de la cultura, heredada de la Ilustración y culminada en las sociedades modernas del bienestar, con la categoría de derecho cultural y obligación de los poderes públicos, en el caso de nuestro recipiendario, viene a ser una realidad connatural con su gran pasión vital, la arquitectura. Por tal razón su visión y definición de los valores y los fines de la tutela son decidida y esencialmente arquitectónicas. Su expresión en el discurso académico se singulariza por su originalidad y su rigor metodológico. Por lo mismo el efecto, tras la lectura, fue de sorpresa admirativa, nacida de su innovador punto de vista, cuya solidez se hacía presente, por otra parte, gracias a un muy preciso modo de argumentar.

Las tesis que desarrolla acerca de lo que el propio Don Joaquín Casado denomina “la arquitectura en contexto” resultan ser tan reveladoras como las del episodio teórico que él cita como punto de partida, la conferencia de Don Rafael de la Hoz en el III Congreso internacional de rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificación, de mayo de 1996. Un episodio en el que

se describe la actitud de un maestro de la arquitectura moderna al intervenir en la ciudad construida, objeto de la disertación académica precedente, evitando las trampas de la falsa imitación historicista, al tiempo que se preconiza lo que el arquitecto, dotado de una conciencia crítica de la conservación, estima como exigencia ineludible, prestar oído a las voces del lugar. Hecho este último que viene a estructurar los valores del proyecto. Las opiniones y tesis, en efecto, de La Hoz y Torres Balbás están dotadas de una clara ejemplaridad, amor por la arquitectura y estricta conciencia cultural, que, sin duda, distinguen de igual modo a nuestro académico.

Pero éste al rigor doctrinal de sus planteamientos ha añadido una verdadera joya metodológica. He de confesar mi sorpresa intelectual primero, y el profundo placer de la misma naturaleza que, a continuación, me produjera su interpretación de los invariantes arquitectónicos del maestro Chueca Goitia. La reciente celebración de las cuatro décadas del manifiesto de la Alhambra supuso una ocasión para la reconsideración de la historiografía y el pensamiento arquitectónico de éste, pero la reflexión sobre los invariantes castizos se mantuvo esencialmente en el marco de la crítica cultural, de la valoración de la filosofía de la historia de una época, y asimismo del peso ideológico de la historiografía nacionalista. Sin que nada empañe la decisiva contribución de Don Fernando a la historia de la arquitectura española y la sinceridad de su esfuerzo y el de sus compañeros por impulsar la de su tiempo. En el momento en que se leen estas palabras, después de la disertación de Don Joaquín Casado, la recentísima desaparición del maestro de arquitectos hace que el discurso del nuevo académico se constituya en uno de los primeros y merecidos homenajes a su obra y pensamiento.

Pues la presente interpretación de los invariantes va mucho más allá de la visión historiográfica prevalente, los convierte en parte esencial de una teoría de la arquitectura y la conservación tan original como plena de futuro, que entendemos puede y debe iniciar una fecunda reflexión en el pensamiento y la práctica de la tutela. La vía elegida es la científica, y como no había de ser

menos en un investigador de la expresión gráfica en la arquitectura, el análisis crítico de las formas arquitectónicas. La herramienta de que se sirve esta analítica es el objeto de la mayor pasión y dedicación de Don Joaquín Casado, el proyecto arquitectónico. Este discurso representa una propuesta plena de seguridad y valor moral para quien nos la formula, es ni más ni menos que la que supone la necesidad de leer la realidad arquitectónica y urbana valiéndose de la rica y compleja lógica del proyecto. En el entendimiento de que ésta siempre resulta de un diálogo entre los componentes científicos, técnicos e históricos que integran el modelo proyectivo.

La principal garantía que éste aporta a una realidad tan exigente como la tutela es la de su propia complejidad. El proyecto está estructurado por valores y conceptos de muy diversa naturaleza, la variada escala de los que se determinan y ponderan en el modelo de análisis del nuevo académico es indicativa de esta realidad metodológica significada por la proyectiva. A tal efecto escribía Quaroni en su Torre de Babel lo que sigue: “Será, al fin, necesario provocar, en los problemas de la ciudad que no ha sido todavía hecha y que está por hacer el *brain-storming* de todos los hombres de la cultura creadora: pintores, escultores, directores de cine y teatro, escritores y músicos, para sacar a la ciudad del equívoco en el que ha venido a caer y para lanzar las bases de una nueva revolución figurativa y social que tenga por objeto la metrópoli. Tal vez será posible resolver, superar el dilema orden-desorden y encontrar el modo de no renunciar a la riqueza emocional del caos resolviendo, sin embargo, el caos mediante una estructura arquitectónica urbana expresada por muchas estructuras arquitectónicas, por muchos objetos enlazados a través de un sistema de proyectos; desde el plan urbanístico al *town-design* a varias escalas, al proyecto arquitectónico propiamente dicho”.

Al planteamiento teórico y al deseo expresados por Quaroni responden los debates más actuales sobre la ciudad y su futuro, su consideración como principal modelo y símbolo de civilización, la preocupación por preservarlo y reconducirlo a través de un modelo humanista de gestión de las ciudades, que

comprenda tanto el legado de la historia como la sostenibilidad. De ahí el especial valor de la convocatoria que hacía el gran arquitecto a cuantos representan la *intelligentsia* y la sensibilidad histórica en una sociedad que debe contemplar estas responsabilidades como un hecho ampliamente compartido. Pero la actitud ante el problema reclama instrumentos de conocimiento e intervención dotados de carácter científico y objetividad técnica, a la vez que de la necesaria flexibilidad, y dentro de ellos el proyecto sobresale como el más apto.

En 1988 se celebró en Roma un Congreso sobre bienes culturales y medioambientales con el afortunado título de '*Memorabilia*'. *El futuro de la memoria*, que contenía desde su propuesta inicial la necesidad de considerar un problema de legitimidad social tan trascendente como el que representa la conservación del patrimonio para las generaciones venideras, lo que luego ha dado en llamarse cuota intergeneracional. Naturalmente la perspectiva del encuentro era imprescindiblemente interdisciplinar y, entre sus conclusiones esenciales que configuraban una doctrina de la tutela que se mantiene en vigor y plena de futuro al día de hoy, como el modelo que representa plenamente la cultura social y moderna, frente a las tentaciones rupturistas y pseudo-progresistas, figuraba la de preconizar el proyecto arquitectónico como metodología esencial para la tutela, capaz de superar, por su naturaleza cualitativa y axiológica, el agotamiento de otros métodos urbanísticos exclusivamente técnicos.

Se trataba de resolver un dilema planteado con rotundidad por Antonio Fernández Alba, en su trabajo titulado *En las gradas de Epicuro*, donde puede leerse: "Quizá toda la historia de la arquitectura no signifique otra cosa que la lucha entre los que indagan cómo superar la condición de la materia y dignificar un espacio habitable del hombre, y sus enemigos, aquellos que tratan de reducir la materia a la más grosera de las expresiones".

Obediente al espíritu contenido en esta reflexión el arquitecto bogotano Alberto Saldarriaga Roa teoriza sobre la naturaleza del proyecto arquitectóni-

co como sigue: “El proyecto es el lugar en que el arquitecto afirma su capacidad de ‘hacer’, en términos de su visión del mundo y su actitud ante las cosas. En tanto el proyecto permanece como tal, su realidad es más de ideas que de la materia. Su representación, el campo sobre el cual se despliegan las imágenes, es subsidiaria de su realidad inmaterial e intermediaria de su realidad material. La representación arquitectónica tiene una función utilitaria y también posee una dimensión estética propia, se constituye en un campo particular de indagación de medios, formas y contenidos. Uno de los elementos de fascinación del proyecto arquitectónico deriva precisamente de las posibilidades abiertas por su representación. Sin ella no habría elementos para captar la atención de la mente, no habría imágenes con las cuales seducir los sentidos. Superado el simple valor práctico de la representación –su codificación técnica para la realización material–, los valores formales inherentes al lenguaje de la representación del proyecto facilitan su desplazamiento hacia los terrenos de lo especulativo. El valor estético de la representación arquitectónica ha llevado a localizarlo en una categoría semejante a la del arte. Así, los valores de la representación cobran importancia especial y eventualmente se imponen tanto sobre las ideas como sobre la realidad material del proyecto. El discurso cambia de orientación y de función, y se dirige a develar aquello que enigmáticamente se oculta tras la representación, se asimila al discurso de la crítica de arte”.

Quiero excusarme por la extensión de la cita, el interés de cuyo contenido tal vez bastaría para justificarla, pero que en lo esencial obedece al hecho de que quien les habla comparte la pasión y el interés teórico de Don Joaquín Casado por la naturaleza, esencia y función del proyecto arquitectónico. Se trata de un interés en el que nuestro encuentro ha sido frecuente a lo largo del tiempo. El centro en que se reúnen los modelos culturales, la filosofía y la metodología del arquitecto y el historiador es precisamente aquél en que la arquitectura se ofrece como proceso, en el que ideación, estética y representación determinan un amplio marco perceptual, conceptual y axiológico. Exac-

tamente el que ha inspirado y dirigido el extraordinario sistema que fuera objeto del discurso académico precedente.

Sólo la consideración de un modelo de tal complejidad y riqueza puede ayudarnos a superar el estado de desaliento, inquietud e interrogación con el que vivimos las vicisitudes de la conservación de la ciudad histórica, su futuro y la incertidumbre que determinadas intervenciones arquitectónicas provocan. Sólo a partir de un pensamiento, que es a la vez escrupulosamente científico y exquisitamente poético, podremos comenzar a hacer posible el deseo melancólicamente expresado del antes citado Quaroni: “El proyecto arquitectónico para la los edificios y para la ciudad: el primero, proyecto de formas, de relaciones entre formas y espacios, de estructura de formas

para una estructura de vida; el segundo tan solo estructura de relaciones, proyecto de relaciones, de dosificaciones, de cargas, de tablas de consonancias y disonancias, de disoluciones y reconocimientos, semánticos o no, en una armonía de contrastes, emociones, calma distendida, exaltaciones, locuras, catarsis.

Objeto y proyecto para una ciudad futura que acaso bastaría con quererla maravillosa.

Pero, ¿hay alguien que la quiera realmente, aparte de mí?”.

Nuestro nuevo Académico parece haber trabajado y pensado para disipar esa duda melancólica, en un espíritu de modernidad e ilustración que comparte tanto con quien la formulara como con la Corporación que hoy le recibe, y tan fundadas esperanzas alienta sobre su contribución personal a sus fines.

Muchas gracias.

Depósito Legal: GR/1.977-2004
Impreso en Gráficas Granada