

# Composición arquitectónica: Historiar la práctica y practicar la historia

*Guillem Carabí Bescós*

*Universitat Internacional de Catalunya (España) Grupo de investigación  
Història, Arquitectura i Disseny (GRHAD) carabi@uic.es*

## Resumen

La orientación de asignaturas como Composición, en los actuales planes de estudio de las Escuelas de arquitectura, exhibe la actual dicotomía de una materia que ha movido sus contenidos históricamente desde la práctica del proyecto a la teoría del arte; de la historia a la filosofía. En el presente artículo se argumenta una decidida apuesta por la historia del arte y la arquitectura como conductor fundamental de la asignatura a través de un caso de estudio, Composición 4 en la *School of Architecture* de la UIC Barcelona: teoría y práctica indisolubles como metodología para construir el discurso de la historia.

**Palabras clave:** Historia, Escuela de Arquitectura, composición arquitectónica, asignatura, docencia.

## Architectural Composition: To Historicize Architectural Practice and to Practice History

### Abstract

The orientation of subjects as architectural composition, in the curricula of schools of architecture, shows the current dichotomy of matter that has moved its contents, historically, from the practice of the project to the art theory; from the history to the philosophy. In this paper we argue a strong commitment to the art history and architecture as fundamen-

tal driver of the subject through a case study, Composition 4, in the *School of Architecture* at the UIC Barcelona: theory and practice as inseparable methodology to build the discourse of the history.

**Keywords:** History, School of Architecture, architectural composition, subject, teaching.

## 1. INTRODUCCIÓN

No es ocioso señalar, medida en dedicación horaria, la cuantía de la que dispone la asignatura de Composición 4, nuestro caso de estudio, en el vigente plan de estudios de la *School of Architecture* de la Universitat Internacional de Catalunya: diez semanas situadas en el tercer curso del grado en arquitectura, distribuidas en dos días de 3,5 y 3 horas respectivamente. Una asignación que forma parte de la estrategia y decisiones que defiende esta asignatura, posicionada en contra del saber enciclopédico y universal, y que se centra en una visión limitada que hace, de su condición, virtud y argumento.

Composición 4 es la última de las asignaturas que, junto a Composición 1, 2 (ambas de segundo curso) y 3 (de tercer curso), e Introducción a la Historia del Arte y la Arquitectura (primer curso), forman el conjunto disciplinar del área de Composición Arquitectónica que se integra en el denominado bloque Proyectual del vigente Plan de estudios de la *School of Architecture*<sup>1</sup> de la Universitat Internacional de Catalunya. Los contenidos que proponen dichas asignaturas son, en Composición 1, *Estrategias proyectuales desde la teoría y la historia del arte, arquitectura y diseño del fin del s. XIX y 1ª mitad del s. XX (1851-1939)*; en Composición 2, *Arquitectura y diseño del fin del s. XIX y primera mitad del s. XX (1851-1939)*; en Composición 3, *Estrategias proyectuales desde la teoría y la historia del arte, arquitectura y diseño de la 2ª mitad del s. XX (1945-actualidad)*; y en Introducción a la Historia del Arte y la Arquitectura, un recorrido que transita desde el arte y la arquitectura en Mesopotamia hasta la industrialización del siglo XIX.

La asignatura Composición 4 aboga por un programa alternativo, claramente conducido a través de una opción geográficamente local: Hacia la arquitectura de la modernidad. Arte y arquitectura en Cataluña en la 1ª mitad del siglo XX. La base del curso tiene por objeto explorar el desarrollo de la arquitectura catalana de la primera mitad del siglo XX. Una primera opción, la geográfica, que responde a una única e intuitiva deci-

sión de lugar: el interés, en la medida de lo razonable, por aquello que otros han construido sobre los mismos límites urbanos por los que los alumnos de la UIC Barcelona se mueven a diario. Una afinidad territorial que mucho tiene de intentar localizar, entre aquello más próximo, más cercano, las distintas actitudes que han ido formando a lo largo de los años, una idea de modernidad. Precisar las palabras, situar tiempos, y contrastar opiniones acerca de la modernidad en arquitectura no es una actividad gratuita; convertida en análisis nos permitirá abordar nuestro tiempo, nuestra propia contemporaneidad si no con mayor eficacia, sí con un mejor bagaje al que acudir en momentos de duda: “Un hecho es cierto ya desde ahora: vivir, para nosotros y para nuestros hijos, será mañana, es hoy ya, adaptarse a un mundo perpetuamente resbaladizo” (Febvre, 1970: 63).

Y una segunda opción, la apuesta por un periodo concreto prudentemente abarcable —la mitad de un siglo—, en clara contraposición a los programas extensivos sin tiempo material para escarbar apenas con cierta profundidad en sus contenidos. Cincuenta años que verán pasar, desde el estado español en general y desde Cataluña en particular, una república, dos dictaduras y el inicio de un periodo democrático con excesivas inercias políticas adquiridas. Un periodo político y social que coincidirá con el arranque de las vanguardias y el posterior monopolio ideológico del estilo internacional —alias de la modernidad— en Europa y que, en Cataluña, atravesará otros episodios de carácter más local pero siempre bajo la velada luz del anhelo por alcanzar la modernidad arquitectónica europea.

Toda una controversia que, desde su propio nombre, es inmediatamente colocada en tela de juicio: la *modernidad*. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de *modernidad* en arquitectura? ¿Es posible precisar en un término un periodo en el que la historia local catalana, compleja y convulsa, da como reacción la recepción de una arquitectura que se deseaba manifestar como clara y rotunda, pero que se entremezcla con modas e inercias según soplaban determinados vientos políticos? Y si ello fuera posible, ¿por qué detener la búsqueda en la madurez de un siglo, allá hacia los años cincuenta del siglo XX?

Suficientes interrogantes formulados como para seguir adelante sin aclarar conceptos como el que define el nombre de la asignatura, o la base teórica de sus contenidos: la indagación acerca de la recepción de la *modernidad* en la arquitectura de Barcelona.

## 2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

### 2.1. Un apunte previo: el nombre de la asignatura, Composición

Por composición arquitectónica, término prestado inicialmente a las artes plásticas desde la teoría musical, se entiende actualmente en el ámbito de la docencia de las actuales escuelas de arquitectura españolas aquella asignatura o conjunto de asignaturas que tratan y analizan ejemplos de determinados periodos de la historia de la arquitectura. No siempre fue así. En realidad es un término que “describe una técnica de manejo de la importante herencia arquitectónica de finales del XVIII y principios del XIX” (Llorente, 1999: 126). Hacer un repaso de las asignaturas denominadas *composición* a lo largo de los distintos planes de estudio no es ocioso; al contrario, nos dibuja un marco en el que se describe la evolución y connotaciones de un término que ha ido variando en función de las necesidades y sensibilidad en las maneras de entender la docencia en la arquitectura.

El inicio lo situamos en el año 1845, con el Reglamento aprobado por R.D. de 28-IX-1845. Cursos impartidos en la Sección de Arquitectura de la Escuela de Nobles Artes (UPM, 2005: 405). En cuarto curso se sitúa Análisis de edificios y composición, y en quinto curso una asignatura propiamente denominada Composición. En el Reglamento de Estudios de 1848 (UPM: 406) en tercer curso se estudia Ejercicios de composición, y en cuarto curso Composición. El Reglamento de estudios de 1850 (UPM: 407) desglosa la asignatura Ejercicios de composición y Ejercicios de composición 2 en tercer y cuarto curso respectivamente. Cinco años más tarde, el Reglamento de estudios de 1855 (UPM: 408) elimina dichas materias para centrarse en cuarto curso con Elementos de la teoría del arte y de la composición, y en quinto y sexto curso con las asignaturas de Composición. El Programa General de Estudios de 1858 (UPM: 409) no incluye ninguna asignatura con el vocablo reseñado, hasta el Reglamento de estudios de 1896 Enseñanza especial (UPM: 415) donde en segundo, tercer y cuarto curso se imparte Composición (Proyectos I, elementos de los edificios), Composición (Proyectos II, edificios) y Composición (Proyectos III, edificios) respectivamente.

Entre el año 1845 y 1896 se produce un viraje que desplaza la *composición* como el estudio de los elementos que permiten analizar su combinatoria y, por tanto, su capacidad de generar proyectos arquitectónicos,

a definirse claramente, con la nomenclatura añadida entre paréntesis, como una asignatura de proyectos.

En el *Plan de estudios de 1914* (UPM: 415) se propone en el tercer curso el nombre para la asignatura de *Composición de los edificios*, resultando una mezcla entre el anterior plan de estudios de 1896 y sus antecesores más lejanos. En el *Plan de Estudios de 1932* (UPM: 417) desaparece la asignatura propiamente dicha y se incluye su concepto en primer año con *Detalles y conjuntos arquitectónicos y aplicación a la composición elemental* y en tercer curso con *Teoría de la composición de edificios*. El *Plan de Estudios de 1956* (UPM: 419) incluye *Composición elemental* en primer curso y *Composición de edificios* en tercer año. Un año más tarde la composición aparece entrelazada con materias de dibujo y como específicamente arquitectónica, en el *Plan de Estudios de 1957* (UPM: 420): en primer curso como *Dibujo y composición de elementos y conjuntos*, y en tercer y cuarto curso como *Composición arquitectónica 1 y 2* respectivamente. Es también, por primera vez, que el plan de estudios se especializa en el último curso de carrera según cinco ramas: urbanismo, economía y técnica de obras, estructuras, restauración de monumentos y acondicionamiento e instalaciones en los edificios. El *Plan de Estudios de 1964* (UPM: 423) introduce una nueva deriva: sitúa la composición junto a la filosofía del arte en tercer curso como *Estética y composición* y en cuarto curso de forma aislada como *Composición II*; paralelamente las especialidades se reagrupan sólo en dos: urbanismo y edificación. El *Plan de Estudios de 1975* (UPM: 425) reafirma la asignatura *Estética y composición* esta vez en segundo curso, en tercero recupera *Elementos de composición* y, en cuarto curso *Composición II*; se añade un sexto curso y se mantienen las dos especializaciones de urbanismo y edificación.

No es hasta el *R.D. 4/1994 de 14 de enero de las Directrices Propias de los Planes de Estudio Conducentes a la Obtención del Título Oficial de Arquitecto* (UPM: 426) cuando se especifica en la Directriz 1ª punto b, que deberá garantizarse la adquisición de “Un conocimiento adecuado de la historia y de las teorías de la arquitectura, así como de las artes, tecnologías y ciencias humanas relacionadas” (UPM: 427), situándose como materia troncal de primer ciclo la “Teoría e historia de la arquitectura. Introducción a la arquitectura. Historia de la arquitectura. Teorías de la arquitectura. Arquitectura contemporánea. Historia del arte”, y en segundo ciclo “Composición arquitectónica. Teoría de la

composición arquitectónica. Estética. Historia de la arquitectura y el urbanismo” (UPM: 429).

Definitivamente así, hasta la actualidad, *composición* se sitúa en un extenso paraje que enlaza disciplinas como la estética —filosofía del arte—, la teoría, y la historia de la arquitectura. Un marco que recoge las características esenciales de un término, recordemos, que deriva de la teoría musical: “a partir del romanticismo, la relación entre la música y el lenguaje se invierte y todas las artes aspiran, tal como afirman Schopenhauer y Pater, a la condición de la música” (Neubauer, 1992: 15). Si en los primeros planes de estudio *composición* se hallaba directamente relacionada con las asignaturas de proyecto y análisis, poco a poco su ámbito de actuación se desplaza hacia la teoría y la historia.

Optar, en la asignatura que estamos analizando, por la historia como fundamento de sus contenidos, no es un rechazo a ejercer la praxis que durante tantos años había ido literalmente asociada a la *composición*, sino construir un ejercicio de memoria entorno a la comprensión del presente:

Que la historia sea importante para comprender el mundo nos lo dicen cada día los científicos de otros campos y nos lo demuestran los gobiernos, cuando se esfuerzan en transmitir sus propias «visiones de la historia» a los ciudadanos a través de aparatosos festivales y conmemoraciones en que se malgastan unos recursos que se regatean a los programas de asistencia social (y, por supuesto, a la investigación histórica que no esté dirigida a dar apoyo a estos festivales). Al hablar de «la importancia de la historia», no me estoy refiriendo, claro está, a cuál sea la valoración académica que se hace en la actualidad de ella en nuestras universidades, y hasta estoy dispuesto a conceder que la baja estima en que se la tiene está justificada por nuestro propio abandono. No pienso en términos de prestigio y carrera académica, sino de utilidad social (Fontana, 1992: 145).

## 2.2. Acerca de la *modernidad* en arquitectura

El segundo concepto que es necesario abordar es el que se postula como objetivo del curso: la *modernidad*. Los términos asociados, arquitectura moderna y movimiento moderno, hacen referencia a un momento muy concreto: el que identifica la nueva arquitectura europea de los años

veinte y treinta. Sin embargo, ¿para qué dedicar un semestre de estudio y taller si conociéramos de antemano el significado, las connotaciones y las influencias de la *modernidad* en el ámbito del arte y de la arquitectura en general, y más concretamente en la producción edilicia de la ciudad de Barcelona?

Un sucinto repaso a aquellos autores que, por su cronología y posicionamiento, asientan las bases de la historia crítica de la arquitectura, se revela como la mejor manifestación de la percepción compleja del término: Si, como dice Pevsner,

El Movimiento Moderno en arquitectura, para lograr ser plenamente expresivo del siglo xx, debe poseer (...) la fe en la ciencia y en la tecnología, en la ciencia social y en el planeamiento racional y la romántica fe en la velocidad y el rugido de las máquinas (Pevsner, 2000: 180).

Si, como escribe Zevi,

(...) se entrelazan los cuatro vectores de la renovación para formar un sistema. La lucha ética de Morris, la lección de los ingenieros, los experimentos utópicos, el verbo funcionalista del Art Nouveau y posteriormente del Deutscher Werkbund, los anatemas iconoclastas de Loos, la ciudad jardín de Howard y Unwin, las realizaciones de Perret, Wagner, Behrens, el sueño urbano de Garnier convergen en un compromiso civil y comunitario. Y comienza entonces la primera etapa de la arquitectura moderna (Zevi, 1980: 38).

Si, como argumenta Benévolo,

El Movimiento Moderno está arraigado profundamente en la tradición cultural europea y se halla vinculado al pasado a través de una sucesión gradual de experiencias (...) Una historia de la arquitectura moderna bascula necesariamente alrededor del presente, y la referencia fundamental para todo nuestro razonamiento es la arquitectura actual (...) (Benevolo, 2002: 10).

Si, como defiende Tafuri,

Lo que liga a todo el movimiento moderno es el concepto de arquitectura como *objeto ambiguo*. La columna dórica que Loos proyectó para la “Chicago Tribune” como primer y violento experimento de extracción de un elemento lingüístico

de su contexto y de su transferencia a un segundo contexto en dimensiones anormales es la anticipación de una Pop Architecture cáustica y ambigua al propio tiempo (Tafuri, 1997:158).

Es indudable una cuestión: la necesidad de establecer la duda como principal material de trabajo. Es necesario poner en crisis tanto la idea de continuidad, como la de contraposición con épocas anteriores, por cuanto durante el curso deberá reconstruirse de nuevo la historia, atendiendo a las esferas que acompañan cualquier discurso que se nombre histórico: la esfera económica, la esfera técnica, la esfera política, la esfera cultural y la esfera social.

### 3. METODOLOGÍA

#### 3.1. La historia como metodología

Una primera observación: no existe *historia de* sino de forma instrumental. Cualquier aproximación a *la historia* debería ser entendida en su sentido más transversal, interseccionando e interactuando con el resto de las diferentes disciplinas, artísticas, técnicas, sociales, culturales, económicas, políticas, etc., para construir una historia *integral*.

Segundo asunto: por *integral* no debemos entender historia absoluta, sino la que se muestra capaz de recoger aquellos instantes multidisciplinares cuya narrativa son de uso imprescindible para relacionar unos hechos, siempre inestables, siempre prestos a ser motivo de duda, herramientas de quien construye en cada momento *su* historia. Lo mismo, a través de citas:

De antemano la palabra [historia] no veda ninguna dirección hacia la cual se pueda orientar la investigación: sea de preferencia hacia el individuo o hacia la sociedad, sea hacia la descripción de las crisis momentáneas o hacia la búsqueda de los elementos más durables; no encierra en sí misma ningún credo; no compromete, conforme con su etimología primera, a nada más que a la “investigación” (Blanch, 2001: 53).

(...) No hay historia económica y social. Hay la historia sin más, en su unidad. La historia que es, por definición, absolutamente social (Febvre, 1992: 41).



Solo una historia comparada y total (economía, sociedades y civilizaciones) es el instrumento adecuado para describir los procesos, y poner a prueba los modelos, para distinguir en las múltiples combinaciones entre lo viejo y lo nuevo, lo que es promesa, lo que es amenaza (Vilar, 1987).

Decir que la historia es -o debería ser- únicamente transversal equivale a abandonar definitivamente —como nos recuerda Fontana a través de las palabras de Prigogine— el mito del conocimiento completo (Fontana, 1992: 31) el movimiento ya no es unidireccional, ya no enfoca hacia un único desenlace sino que se dispara en múltiples puntos de vista que conviene recomponer. Cada *historia*, así, deberá ser parcial y subjetiva. Una historia a contrapelo. ¿Cómo afrontar, entonces, una disciplina cuya dirección se cuestiona desde el momento cero de su estudio, cuyo origen es incierto, cuya dirección es errática y cuya evolución no es visible? ¿Qué es la verdad? Así titulaba Gadamer, en 1986, uno de los capítulos preliminares del segundo volumen de *Verdad y Método*. El interrogante, directamente extraído del diálogo entre Poncio Pilato y Jesús (Jn 18, 37-40) durante su arresto en Palestina manifiesta, en palabras de Gadamer, una extraña condición: la relación de tolerancia que se establece entre un *rey* judío y el gobernador romano. Lo que pudiera decir Jesús, *su* verdad, no implica ninguna situación de alarma en Pilato, para quien sus palabras de defensa no son sino un relato cuya *verdad* pudiera ser tan verosímil como cualquier otra. Una situación que se irá repitiendo hasta alcanzar, en la era moderna, su momento álgido en la que el concepto verdad se ha metamorfoseado completamente en sinónimo de verosimilitud.

Esta condición que transforma *verdad* en *verosimilitud* la leemos a diario de manera natural. Ejemplos cercanos podemos encontrarlos continuamente a través de los medios de comunicación: las declaraciones acerca de las cuentas saneadas de algunos políticos en el poder, los ahorros energéticos que conllevan ciertos husos horarios, las supuestas *honestas* fortunas de algunas marcas comerciales levantadas *únicamente* con ingenio y trabajo, o los gestos torpemente inventados de un intérprete del lenguaje de signos durante la ceremonia oficial de los funerales, aún no hace dos escasos años, a Nelson Mandela. Que el acoso y derribo de lo verosímil sobre lo verdadero no es únicamente patrimonio de lo contemporáneo lo sabemos, aunque algunos artistas hayan construido, con gran dosis de fina ironía, su propia fuente de creatividad sobre la confusión que comporta la diferencia entre ambos términos. Un ejemplo

de ello es la obra del fotógrafo Joan Fontcuberta quien ha conseguido burlar, en varias ocasiones, la credibilidad de las instituciones con su *documentación hiperrealística* —el caso más sonado: la instalación de fósiles de sirena en la reserva geológica de Dignes.

Una *naturalidad* del lenguaje verosímil que ha traído consigo la substitución gradual de la realidad por una hiperrealidad performativa. Dicho de otro modo: aquella que a través de sus expresiones consigue cambiar y modificar la realidad. Ya lo advertía el viejo Febvre: “Un hecho es cierto ya desde ahora: vivir, para nosotros y para nuestros hijos, será mañana, es hoy ya, adaptarse a un mundo perpetuamente resbaladizo” (2001: 63). También De Certeau: “La relación entre el discurso histórico y la realidad es, no solamente la capacidad de este discurso de ser una buena o falsa expresión del pasado, sino más esencialmente, su poder de transformar la sociedad contemporánea” (Carbó y Giraud, 1982: 25-26).

Algunos ejemplos históricos. 1440: Alfonso el Magnánimo encarga una investigación sobre la veracidad del texto que documenta la donación de llaves del primer emperador cristiano, Constantino, al Papa Silvestre, supuestamente fechado en el año 315; el documento es primordial por cuanto fundamenta el poder de la Iglesia de Roma en Occidente. Lorenzo Valla, el filólogo solicitado por Alfonso el Magnánimo, demostrará la falsedad del texto en su escrito *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio*, argumentando que es posterior al siglo IV y, consecuentemente, moderno. Valla muestra así el engaño del documento efectuando una crítica razonada al texto sagrado. 1550 : Giorgio Vasari publica *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Un compendio de aquellos artistas que *construyen*, con su biografía, la historia de un tiempo y de un lugar. Pero Vasari omitirá deliberadamente aquellos lugares *menores*, ciudades laboratorios libres de la tradición medieval: Urbino o Rimini, por ejemplo, lugares de ensayo para el denominado *Renacimiento* que, sin embargo, serán menospreciados por cuanto sería un desprestigio situar en esas pequeñas ciudades, y no en Florencia, la cuna del *Quattrocento* humanístico. 1675: Athanasius Kircher, jesuita racional, publica *Arca Nöe*: un intento por legitimar la veracidad de la construcción del arca y su capacidad por albergar a todas las especies animales. A Kircher le preocupa las dimensiones del arca, su tamaño, o la posibilidad de dar cabida a todos los animales del planeta, comprobaciones que Kircher argumentará con la articulación de fantásticas teorías protoevolutivas. 1824: Leopold von Ranke prestigioso his-

torizador del siglo XIX publica *Historia de los pueblos románicos y germánicos*. Ranke quiere explicar los hechos «*wie es eigentlich gewesen ist*», tal y como han sido en realidad. Una historia positivista que cree en el documento y en la necesidad de una historia objetiva, de una historia como saber científico.

Ante una historia monumental, que necesita del pasado, y una historia anticuaria, que busca preservar la tradición, se producirá la reacción: la historia crítica, Nietzsche y Marx. 1874: Nietzsche se opone al pensamiento positivista de Ranke con su *Sobre la utilidad y el daño de la historia para la vida*. El mensaje está claro: contra la historia erudita, contra el documento, la historia como el proyecto del mundo. Su posición en el mundo, ese será el motor de arranque; el pasado es una carga y hay que soltarla. Sólo desde la incomodidad del tiempo, desde la incomodidad con el mundo, se puede ser historiador:

Sólo si la educación histórica va acompañada de una poderosa y nueva corriente vital, de una cultura en devenir, por ejemplo, cuando es dominada y guiada por una fuerza superior —y entonces no domina y guía únicamente ella misma— es algo saludable y prometedora de futuro (Nietzsche, 1999: 51).

1859: quince años antes Marx escribe *Contribución a la crítica de la economía política*. La única historia posible se concibe a través de las relaciones de los medios de producción, dado que todo lo demás está subsumido en ello. Será absurdo, pues, ocuparse de otras subestructuras. A partir de Marx lo único susceptible de ser estudiado serán las relaciones de producción. La mirada de Marx, desde un punto muy determinado, será: los hombres tienen historia porque se ven obligados a producir su vida.

El primer hecho histórico es (...) la producción de la vida material misma, y no cabe duda que de que es éste un hecho histórico, una condición fundamental de toda historia, que lo mismo hoy que hace miles de años, necesita cumplirse todos los días y a todas horas, simplemente para asegurar la vida de los hombres (Marx y Engels, 1974: 28).

La lectura de Marx no se agota: responde a nuestras necesidades. El Estado ya no puede decidir; la potencia de los agentes de trabajo, puesta en movimiento, es la que determina la cantidad de producción y no el tiempo dedicado socialmente necesario —o su equivalente, el dinero. Cualquier relato histórico a partir de Marx será, por definición, relato en

términos económicos, con el capital como sujeto agente y abstracto. Así, Winston, el protagonista de *1984* (Orwell, 1984) vive en su cotidianidad la antes aludida hiperrealidad performativa: su trabajo en el Ministerio de la Verdad consiste en destruir la historia para ser reescrita de acuerdo a las conveniencias del gobierno. Una historia que se irá construyendo, de nuevo, a partir del control del lenguaje como herramienta substancial y transformadora de la realidad: la eliminación de los conceptos que atentan contra las ideas del Partido. Si el lenguaje es el primer y último reducto de la libertad, la imposibilidad de utilizarlo sin restricciones lo convierte, automáticamente, en la peor de las condenas, confinando al individuo en presa de sus propias emociones.

Dos ejemplos más recientes: la negación sistemática ante la comunidad Internacional del gobierno de Siria del empleo de armas químicas o, en España, la exclusión de la palabra *crisis* en cualquier comparecencia política durante el estallido de la depresión económica del año 2008.

*Historia*, pues, como materia disciplinar; e *historia* como materia necesaria, en los estudios en general y en las escuelas de arquitectura en particular. Un dato alarmante: los gobiernos se ocupan y preocupan cuando desciende el número de inscritos en las carreras de disciplinas más técnicas y, sin embargo, esto ocurre de manera vertiginosa en el mundo de las humanidades desde hace más de una década y la alteración que produce es infinitamente menor. Una falta de interés, por parte de las instituciones, que nos sitúa precisamente en la posición contraria: en pensar que el estudio de la historia —*una* historia, *aquella* historia— sea, por subversiva, altamente necesaria. Una historia que nos devuelve constantemente a la actualidad, como un ejercicio de entrenamiento, decía el maestro DUBY, que ayuda a conectarnos con el presente en una mejor posición.

### 3.2. Metodología de curso

El curso Composición 4 se organiza según dos sesiones a la semana durante 10 semanas consecutivas. Se dividen operativamente en teoría y práctica o, lo que es lo mismo, lecciones magistrales de discurso y discusión, y taller de prácticas en los que se analizan casos de edificios emblemáticos que, previamente debatidos, han ido construyendo la arquitectura de la *modernidad* en la ciudad de Barcelona.

El programa de las lecciones teóricas arranca con una lectura que pone en relación tres situaciones: la Enciclopedia de Diderot, el Crystal Palace de Paxton y el ensanche urbano de Ildefons Cerdà como lugares paradigmáticos en los que se trata la pérdida del centro, concepto base alrededor del cual definir el arquetipo de la modernidad. A continuación, el recorrido se estructura no tanto en base a una línea cronológica siempre difícil de argumentar por cuanto la historia no es un camino que se sucede linealmente —aunque siempre se halle presente—, sino a través de aquellos temas que permiten establecer la discusión en torno a la compleja recepción de la modernidad. Una recepción que se sabe tardía, como en el resto del estado español, y sobresaltada políticamente por la presencia de dos dictaduras: de 1923 a 1930 con Primo de Rivera, y de 1939 a 1975 con Francisco Franco.

Los temas discutidos son los siguientes: Eugeni d'Ors y el "noucentisme"; La sensibilidad de la ruptura: Joan Salvat Papasseit. El espectáculo de la ruptura: Arthur Cravan. El montaje de la ruptura: ballet Parade; Ciudad y arquitectura: De la Ciencia, el Arte y la Industria, a las Industrias, el Arte en España y los Deportes; La continuidad progresista: Nicolau M. Rubió i Tudurí; De las exposiciones al manifiesto: los gérmenes del GATEPAC; Una arquitectura del clima: Josep Lluís Sert y Torres Clavé; La década oscura. 1939-1949; El Grupo R: formación e influencia.

El conjunto de temas propuestos, nunca cerrados ni excluyentes sino abiertos a las relaciones periféricas que se establecen tanto con otras arquitecturas y sensibilidades del resto del estado español, como las que se suceden en Europa, sirven de marco histórico, social y político en el que situar los edificios que cada grupo de estudiantes, en número de dos, estudian y analizan en el taller instrumental, a través del proceso en cinco fases que se enumeran a continuación.

Una primera fase consiste en la búsqueda tanto de fuentes primarias —planos y croquis originales, si los hubiere—, y secundarias —artículos escritos por terceros y opiniones contrastadas—, en archivos, centros de documentación, colegio de arquitectos y cualquier otra institución que pueda estar relacionada con el edificio en cuestión. Todo ello con el objeto de elaborar una bibliografía de trabajo que sirva tanto a los estudiantes en curso como a los futuros. Una primera fase en la que la visita al edificio se entiende también como fundamental en el proceso de aproximación al mismo, y en la que tiene especial importancia la valora-

ción de los cambios efectuados entre el proyecto original y el edificio construido, máxime si ha sido restaurado o reconstruido.

La segunda fase consiste en el redibujado de la planimetría, a partir de unas directrices fijadas por el cuerpo docente. El objeto del redibujado es doble: por una parte redibujar cada línea del plano equivale a reinterpretar la capacidad constructiva y espacial del documento original; por otro, se trata de homogeneizar la expresión gráfica del conjunto de edificios para poder establecer una comparativa más acorde a condiciones abstractas —geometría, organización— del conjunto de edificios propuestos.

Una tercera fase propone la construcción volumétrica de las maquetas de los edificios completos, a escala 1:100, y en material de cartón blanco sin incorporar ningún otro cromatismo en ningún elemento constructivo —cristales, carpinterías, muros, etc.—. De nuevo el resultado, nunca totalmente invariable por cuanto son manos diferentes, permite sin embargo mayor facilidad a la hora de establecer comparativas entre edificios: el patrón formal establecido para construir las maquetas, que las vuelve idénticas a ojos del neófito, permite identificar sus diferencias únicamente desde una mirada más atenta. Entrenar la mirada sin distracciones de textura, color, o tamaño, resume el objeto de esta fase.

Cuarta fase: el estudiante, después de varias semanas de aproximación al edificio a través de la investigación de fuentes, el dibujo, y la maqueta, ya está en condiciones de elaborar un texto. El discurso escrito, ordenar las ideas externas e internas, entremezclar aquellas que han sido inducidas por los textos de terceros con las obtenidas por un estudio metódico y razonado a través de la experiencia directa con el edificio, permite al estudiante organizar un discurso con las garantías de rigor que se exigen en cualquier trabajo de investigación profesional. Acercar, por tanto, al estudiante a un rigor metodológico, es el objeto de la fase descrita.

Quinta y última fase: maqueta de vuelta. En la medida en que:

Hay que ensayar una mirada en la que la arquitectura esté en proceso de formación, en proyecto. Mirar debe equivaler a proyectar de nuevo el edificio, sin arqueología, sino siendo un edificio de nuestro tiempo y de aquél en que fue edificado (Quetglas, 2004: 243).

Una segunda maqueta se propone como viaje de vuelta en el estudio de los edificios analizados. Una maqueta que prescinde, en esta oca-

sión, de escalas y materiales homogéneos para constituirse según sus propios materiales, dimensiones o texturas. En ocasiones un detalle constructivo, a veces una configuración urbana o elementos más abstractos como el ritmo de disposición de una fachada, sirven de excusa para ofrecer una mirada contemporánea que reactualice las características observadas en los edificios analizados.

Enunciado todo ello de manera más académica, el curso se centra en los siguientes objetivos:

1) Comprender y asimilar la importancia de la cultura arquitectónica, y de su significado en términos de formación profesional.

2) Reflexionar sobre la evolución histórica de la arquitectura catalana, así como los problemas, las preocupaciones, los programas y los conceptos que han configurado la misma.

3) Desarrollar habilidades en lectura y escritura críticas con el objeto de formar una base para la comprensión e interpretación de las ideas arquitectónicas.

4) Explorar la construcción de una maqueta, así como los diagramas y otros medios gráficos, para comunicar los conceptos de diseño que se hallan detrás de los proyectos arquitectónicos construidos.

5) Experimentar el trabajo en grupo: intercambiar ideas y aprender sobre las diferentes formas de pensar y resolver problemas.

#### **4. ANÁLISIS: LA EXPOSICIÓN**

El trenzado propuesto entre teoría y práctica, en proporciones reales del 50% de dedicación docente en aula, sólo puede ser analizado a partir de su exposición pública. Lo que se traduce en la gestión y coordinación de una exposición de carácter extra universitario, es decir, lejos de su lugar de gestación y desarrollo —las aulas—, para ser llevada a una galería profesional con el objetivo de formar parte de su programa ordinario de exposiciones.

Así se ha cumplido con los trabajos de la asignatura Composición 4, correspondiente a los cursos lectivos 2013-2014 y 2014-2015, en los que una selección de los resultados ha sido desplazada a las instalaciones de la Roca Barcelona Gallery, en la ciudad de Barcelona, como continente en el que mostrar las maquetas, los escritos y los planos realizados por los estudiantes. Una exposición, abierta el pasado 01 de septiembre de

2015 hasta el 17 de octubre del mismo año, dirigida al público del sector pero también a un público más amplio que poco o nada tenga que ver con la disciplina de la arquitectura.

La muestra, acompañada de una línea cronológica que sitúa las diferentes décadas por las que atraviesan los distintos edificios analizados, pone de manifiesto una primera observación: si durante el curso se insiste en la arbitrariedad de otorgar una fecha como valor indisoluble de la evolución de una sensibilidad arquitectónica, la exposición ratifica semejante concepto. Situar los acontecimientos políticos, sociales y económicos en paralelo a las fechas de construcción de los edificios resalta la inutilidad de trazar una línea que intente hacer ver una evolución lineal, en este caso que nos ocupa, de la recepción de la modernidad arquitectónica. Su evolución se asemeja más bien a los saltos irregulares y en ambas direcciones que cada edificio va señalando, en función de las opciones, ensayos u oportunidades que son utilizados por sus autores.

En relación a la consistencia del término modernidad, y de su recepción en la construcción de la ciudad de Barcelona, la exposición de los resultados —la construcción de las maquetas, los planos y los esquemas conceptuales—, colocados uno al lado del otro, permite detectar lo que de forma más discursiva se ha ido analizando durante las clases teóricas integradas en el curso: que cualquier disertación que no lleve aparejada un *hacer*, es decir, un re-proyectar los edificios analizados con los instrumentos de ayer y los de hoy, se alejará gradualmente del terreno de lo concreto para entrar en un abstracto laberinto de difícil calidad pedagógica.

## 5. MODERNIDAD(ES): UN TÍTULO A MODO DE CONCLUSIÓN

Resulta incuestionable que la arquitectura del movimiento moderno ha sido el eje sobre el que ha pivotado buena parte —si no toda— la historiografía del siglo XX. Es un hecho que esta arquitectura, protagonizada en los años veinte y treinta por los jóvenes profesionales europeos, llega con retraso al territorio catalán. Y es una realidad que la recepción del cambio no será homogénea. Estas tres características evidencian la fragilidad de un término, *modernidad*, que puede sintetizarse como la capacidad de convertir en clásica toda la sensibilidad existente hasta entonces. Un término que manifiesta la complejidad de un cambio de actitud que no fue ni gradual ni regular. Un término que empezó a cuestio-



narse en algunos de los edificios de la ciudad de Barcelona cuando buena parte de los arquitectos, formados en las aulas de los últimos modernistas y novecentistas, empezaron a dirigir la mirada hacia la Europa de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM).

Pero la modernidad, diversa y compleja, no será sólo esta mirada hacia el racionalismo más ortodoxo. Habrá otros caminos: desde la pervivencia de una voluntad por monumentalizar las nuevas tendencias europeas hasta los tratamientos más expresivos que pondrán énfasis en el tratamiento escultórico del edificio. Una modernidad que Barcelona construirá, durante el largo periodo 1924-1975, mediante una recepción y una interpretación plural.

En definitiva, todo ello es lo que intenta reflejar el título de la exposición con la que se concluye dos años de trabajo de la asignatura Composición 4, en la *School of Architecture* de la Universitat Internacional de Catalunya: “Modernidad(es)”.

## 6. ILUSTRACIONES



**Figura 1. Exposición Modernidad(es). Fotografía: Guillem Carabí.**



**Figura 2. Exposición Modernidad(es). Fotografía: Guillem Carabí.**



**Figura 3. Exposición Modernidad(es). Fotografía: Guillem Carabí.**

## Notas

1. El plan de estudios puede consultarse, en su integridad, en la página oficial de la *School of Architecture* [www.uic.es/ca/esarq/grau-arquitectura/pla-destudis](http://www.uic.es/ca/esarq/grau-arquitectura/pla-destudis).

## Referencias Documentales

- BENEVOLO, Leonardo. (1974) 2008. **Historia de la arquitectura moderna**. Ed. Gustavo Gili. Barcelona (España).
- BLANC, Marc. (1993) 2001. **Apología para la historia**. Fondo de cultura económica. México D.F. (Méjico).
- CARBÓ, Cristina; GIRAUD, François. “Entrevista a Michel de Certeau”. **Históricas**. Ed. Instituto de Investigaciones Científicas. N° 10: 25-26.
- FEBVRE, Lucien. (1970) 1992. **Combates por la historia**. Ed. Ariel. Barcelona (España).
- FONTANA, Josep. 1992. **La historia después del fin de la historia**. Ed. Crítica. Barcelona (España).
- GADAMER, Hans George, (1957) 1998. **Verdad y método II**. Ed. Sígueme. Salamanca (España).
- LLORENTE, Marta. 1999. “De componer a contemplar”. **DC revista de crítica arquitectónica**. N° 2: 125-136.
- MARX, Karl; ENGELS, Frederick. (1932) 1974. **La ideología alemana**. Ed. Grijalbo. Barcelona.
- NEUBAUER, John. (1986). La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII. Ed. Visor. Madrid (España).
- NIETZSCHE, Friedrich. (1874) 1999. **Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida: II Intempestiva**. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid (España).
- ORWELL, George. 1949. **1984**. Ed. Martin Secker & Warburg Ltd. Londres (Reino Unido).
- PEVSNER, Nikolaus. (1936) 2000. **Pioneros del Diseño Moderno. De William Morris a Walter Gropius**. Ediciones Infinito. Buenos Aires (Argentina).
- QUETGLAS, Josep. 2004. **Artículos de ocasión**. Ed. Gustavo Gili. Barcelona (España).
- TAFURI, MANfredo. (1968) 1997. **Teorías e historia de la arquitectura**. Celeste ediciones. Madrid (España).
- UPM Universidad Politécnica de Madrid (Universidad coordinadora). 2005. **Libro Blanco. Estudios de Grado en Arquitectura** (HERNÁNDEZ DE LEÓN, J.M. (coord.). Aneca. Madrid (España).
- VILAR, Pierre 1987. Conferencia pronunciada en la clausura de los cursos de verano de la “Fundación Claudio Sánchez Albornoz”. Ávila (España).
- ZEVI, Bruno. 1980. **Historia de la arquitectura moderna**. Ed. Poseidón. Barcelona (España).