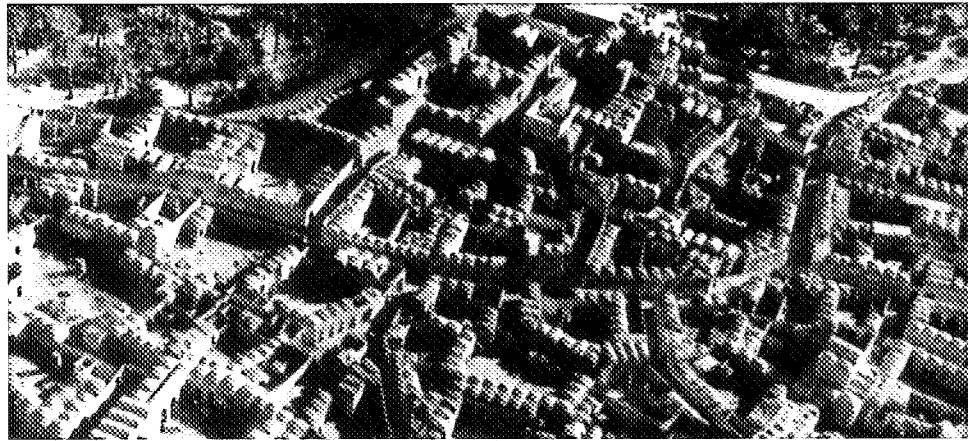


SOBRE LA NOCIÓN DE TIPO *

RAFAEL MONEO



El Oueden el Sahara. Vista aérea / El Oued in the Sahara. Aerial view

I

Preguntarse acerca de cuál sea el significado de la noción de tipo en arquitectura es tanto como preguntarse cuál sea la naturaleza de la obra de arquitectura: paso obligado para poder definir la disciplina y poder establecer una teoría que dé soporte a la práctica profesional en que aquella se prolonga; dicho de otro modo, responder a la primera y fundamental pregunta de qué clase de objeto es una obra de arquitectura, lleva, sin otra alternativa, a considerar qué entendemos por tipo, propósito que persiguen estas páginas.

Por un lado la obra de arquitectura debe ser considerada en cuanto que tal, como algo con entidad propia. Quiere esto decir que, como las otras formas artísticas, puede ser caracterizada por lo que tiene de singular. Desde este punto de vista la obra de arquitectura es inclasificable. Es un fenómeno único que no puede reproducirse. Al igual que en las otras artes figurativas pueden reconocerse en ella rasgos estilísticos, pero tal reconocimiento no significa, en modo alguno, la pérdida de la singularidad del objeto.

Por otro lado, la obra de arquitectura puede igualmente ser considerada como perteneciente a una clase de objetos reproducibles, caracterizados, como ocurre con los útiles o instrumentos, por una serie de atributos generales. Tanto la primera cabaña como la construcción arcaica en piedra —la arquitectura primitiva, en una palabra— se concibe como actividad paralela a otros quehaceres y oficios artesanales: la cerámica, la cestería, la actividad textil... Los primeros productos de lo que hemos más tarde llamado arquitectura no eran muy distintos de los instrumentos y herramientas que el hombre primitivo inventó para mejor subsistir en su medio: construir una cabaña pasaba por solucionar problemas de forma y diseño similares, en su naturaleza, a los que implicaba el trenzado de una cesta, es decir la fabricación de un objeto útil. Y así, como en el caso de una cesta, un cuenco, o una silla, el objeto arquitectónico no solamente era susceptible de ser reproducido, sino que se suponía, se daba por sentado, que era reproducible. Todos aquellos cambios que surgieron a lo largo del tiempo fueron particularidades que el artesano, el constructor, introducía. Y, por tanto, desde ese punto de vista, la unicidad de la obra de arquitectura se negaba. Una obra de arquitectura, una construcción, una casa —como una barca, un vaso o un cántaro— queda definida a partir de características formales que nos hablan de problemas que van de la construcción al uso y que permiten su reproducción. Desde tales términos puede decirse que la esencia del objeto arquitectónico se encuentra en su repetibilidad.

El hecho de nombrar, de dar un nombre a la obra de arquitectura, fuerza, por la misma naturaleza del lenguaje, a la tipificación. La identificación de un elemento de arquitectura, tal como la 'columna' —o de un edificio, tal como un 'tribunal'— implica una categoría entera de objetos similares, de objetos con características comunes. Esto significa que el lenguaje también reconoce, implícitamente, el concepto de tipo.

Entonces, ¿qué es el tipo? Tal vez pueda ser definido como aquel concepto que describe un grupo de objetos caracterizados por tener la misma estructura formal. No se trata, pues, ni de un diagrama espacial, ni del término medio de una serie. El concepto de tipo se basa fundamentalmente en la posibilidad de agrupar 108 objetos sirviéndose de aquellas similitudes estructurales que les son inherentes. Se podría decir, incluso, que el tipo permite pensar en grupos. Por ejemplo, se puede pensar en rascacielos en términos generales, pero el hecho de agrupar nos lleva a hablar de los rascacielos o bien como inmensos palacios renacentistas deformados, o bien como torres góticas, o bien como pirámides truncadas, etc. A medida que uno va siendo más preciso se van introduciendo otros criterios de agrupación, se van, por tanto, describiendo nuevos tipos. Y se acaba, por último, con el nombre del rascacielos concreto.¹ Por tanto, la idea de tipo que abiertamente rechaza la idea de la individualidad retorna a ella cuando en última instancia se encuentra con la obra concreta, específica, única.

* Publicado por primera vez en inglés en *Oppositions 13* para el Institute for Architecture and Urban Studies. MIT Press, 1978.

¹ Véase la manera en que W. Weisman agrupa los rascacielos en su artículo 'A New View of Skyscraper History', *The Rise of an American Architecture*, Edgar Kaufman, Jr., ed. (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1970).



Poblado Cheyenne / Cheyenne village
Western Plains, USA

Sin embargo, la arquitectura —el mundo de los objetos creados por la arquitectura— no está simplemente descrita mediante los tipos; el concepto de tipo afecta a la producción de la arquitectura misma. Si la noción de tipo se acepta se comprenderá por qué y cómo el arquitecto comienza por identificar su trabajo con la producción de un tipo concreto. Hay pues que hacer constar cómo el arquitecto queda prendido, en primer término, en el tipo, al ser el tipo el concepto de que dispone para aprender las cosas, el objeto de su trabajo. Más tarde actuará sobre él: destruyéndolo, transformándolo o respetándolo. Pero su trabajo comienza, en todo caso, con el reconocimiento del tipo. En el proceso del diseño se manejan los elementos de una tipología —los elementos de una estructura formal— en la situación concreta y precisa que caracteriza a la obra singular, única.

Pero ¿qué es una estructura formal? Podrían tantearse toda una serie de definiciones contrapuestas. En primer lugar, cabría el citar los términos acuñados por la teoría de la *Gestalt*, lo que supondría hablar de centralidad o linealidad, grupos o cuadrículas; el grupo de obras de arquitectura que dan lugar a un tipo se deben tanto a la realidad a la que sirven, como a los principios geométricos que los estructuran formalmente, intentando así caracterizar la forma mediante conceptos geométricos precisos. Desde tal punto de vista algunos textos han descrito todos los espacios centrales —de la cabaña primitiva a las cúpulas del Renacimiento— como pertenecientes al mismo 'tipo', reduciendo así la idea de tipo, de estructura formal, a mera y simple abstracción geométrica.² A nuestro entender, sin embargo, el tipo entendido como estructura formal, está por el contrario ligado íntimamente con la realidad, con una amplísima gama de intereses que van de la actividad social a la construcción. De ahí que todos los edificios tengan un lugar y una posición bien definidos en una historia entendida desde los tipos. Y dentro de tal línea de pensamiento se entenderá que las cúpulas del siglo XIX pertenezcan a una categoría de cúpulas que es completamente distinta de aquélla a la que pertenecen las cúpulas del Renacimiento o del Barroco; lo que supone, en último término, el admitir la especificidad de los tipos.

Tal reflexión nos lleva inmediatamente a introducir el concepto de serie tipológica que se desprende de la relación que es preciso establecer entre los elementos y el todo. El tipo implica la presencia de elementos con una cierta continuidad entre sí que forman lo que hemos dado en llamar serie tipológica y a buen seguro que, a su vez, tales elementos pueden ser examinados con independencia y considerados como tipos con entidad propia. Pero esto no es obstáculo para que, al actuar los unos sobre los otros, se defina una nueva estructura formal bien precisa, el tipo madre que da sentido a la continuidad de la serie.

Así Brunelleschi introdujo la linterna como terminación lógica de la cúpula de Florencia, y su invención ha sido imitada durante casi trescientos años. La relación entre la cúpula clásica y la linterna tardo-gótica será, en adelante, uno de los rasgos característicos más destacados en la amplísima serie que forman las cúpulas renacentistas y barrocas, hasta el extremo de poder ser considerado como aquél que con más fuerza define su coherencia formal. Cuando los arquitectos de la Ilustración vuelven a insistir en un tipo como la cúpula alteran por completo la relación entre los elementos que definían la estructura formal, la relación cúpula-linterna, generándose así una nueva forma de cúpula, un nuevo tipo. Los tipos, pues, se transforman, dando lugar a la aparición de otros, cuando los elementos substanciales de su estructura formal cambian.³

Uno de los argumentos utilizados con más frecuencia contra los presupuestos tipológicos es el considerarlos como 'mecanismos rígidos' que hacen difíciles los cambios y que provocan una repetición casi automática.⁴ El concepto de tipo tal y como se ha propuesto aquí implica, por el contrario, la idea de cambio y transformación. El arquitecto identifica el tipo sobre y con el que va a trabajar, pero esto no implica necesariamente una reproducción mecánica. Hay que reconocer, sin embargo, que en cuanto tal un planteamiento tipológico no obliga a cambios constantes y que, cuando un tipo está firmemente consolidado, las formas arquitectónicas que de él se desprenden mantienen las características formales de tal manera que cabe la producción de las obras de arquitectura mediante un proceso de repetición casi literal del tipo, no lejano al que se daba en los primeros procesos industriales, casi idéntico al que todavía se encuentra en los procesos artesanales. Pero la constancia y la estabilidad formal no debe, en tal caso, ser atribuida al concepto de tipo; sería más justo decir que a idénticos problemas, idénticas formas. O dicho de otro modo, la estabilidad de una sociedad —estabilidad que se refleja tanto en las actividades como en las técnicas y en las imágenes— es, en último término, la responsable de la persistencia de la imagen en el espejo de la arquitectura.

² Tal modo de entender las cosas se encuentra en los trabajos de C. Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture* (Cambridge, Mass. 1963) y *Existence, Space, Architecture* (London, 1971). Para él, por ejemplo, "la centralización es el factor común a todas las cúpulas".

³ No hay diferencias sustanciales entre las cúpulas del Renacimiento y las del siglo XIX. Deben ser consideradas como pertenecientes a un mismo tipo dada su similitud formal.

⁴ Ver la argumentación de Bruno Zevi en *Architettura in Nuce* (Venezia, 1960) pág. 169.

El concepto de tipo en sí mismo está abierto al cambio —al menos en cuanto que supone conciencia de la realidad y, por tanto, inmediato reconocimiento de la necesidad y posibilidad del cambio— pues los procesos de obsolescencia que inevitablemente se producen en la arquitectura tan sólo pueden ser detectados, y al detectarlos cabe el actuar sobre ellos si las obras se clasifican tipológicamente discriminando y diferenciando dicha clasificación cuanto sea posible. De ahí que el tipo pueda ser comprendido 'como cuadro o marco en el que la transformación y el cambio se llevan a cabo', siendo así, por tanto, término necesario para la dialéctica continua requerida por la historia. Desde este punto de vista el tipo deja de ser el 'mecanismo rígido' que inmoviliza la arquitectura, y se convierte en el medio necesario tanto para negar el pasado como para anticipar el futuro.

En este proceso de transformación continua el arquitecto puede extrapolar a partir del tipo; puede deformar un tipo al modificar su escala; puede superponer diferentes tipos dando así lugar a uno nuevo; puede, tanto utilizar fragmentos de un tipo conocido en un contexto que no es el suyo, como sustituir las técnicas de construcción que caracterizan a un tipo alterándolo radicalmente. La lista de tales mecanismos de intervención sobre el tipo no tendría límite: es función de la capacidad de invención de los arquitectos.

Los momentos más intensos de la historia de la arquitectura son aquéllos en los que un nuevo tipo surge. Una de las tareas más difíciles con que un arquitecto puede encontrarse a lo largo de su carrera, por tanto, una de aquéllas que más merece nuestra admiración, es la que se le plantea cuando un tipo conocido se abandona y hay que proponer, de manera inequívoca, uno nuevo. A menudo los acontecimientos externos, tales como nuevas técnicas o nuevas exigencias sociales, son los responsables de la puesta en marcha de los mecanismos que llevan, inevitablemente, a la creación de un nuevo tipo. Pero, a veces, la invención de un nuevo tipo es fruto de una personalidad excepcional, capaz de hacer que en el mundo de la arquitectura se entienda el significado de su propia lengua.⁵ Cuando un nuevo tipo aparece y cuando el arquitecto es capaz de descubrir el juego de relaciones formales que produce una nueva categoría de edificios, es cuando su contribución alcanza el nivel de generalidad y de anonimato que caracteriza a la arquitectura como disciplina.

II

Dándose tan estrecha relación entre el tipo y la arquitectura como disciplina, no hay que sorprenderse al constatar que la primera formulación coherente y explícita de la idea de tipo se haya debido al teórico francés Quatremère de Quincy, al finalizar el siglo XVIII, en un momento, por tanto, en el que la arquitectura, en cuanto que tradicional cuerpo de doctrina, había sido puesta en tela de juicio por las revoluciones técnicas y sociales que entonces se iniciaban.⁶

Para Quatremère el concepto de tipo en arquitectura permite establecer los lazos con el pasado, metafórico contacto con aquél primer momento en que el hombre se enfrenta, de una vez por todas, al eterno problema de la arquitectura, identificándola en una forma. En otras palabras, el tipo explicaría la razón de ser oculta de la arquitectura, siempre latente en el curso de la historia, poniendo de manifiesto su continuidad, la permanencia de aquel primer momento en que la relación entre la forma y la naturaleza de un objeto se hizo evidente por mediación del tipo. El tipo estaba, para Quatremère, en estrecha relación con "*les besoins et la nature*". "*En dépit de l'esprit industriel qui cherche à innover en toutes choses*", escribía Quatremère, "*qui ne préfère la forme circulaire a la forme polygonale pour la figure humaine? qui ne croit pas que la forme du postérieur de l'homme doit produire le type du fond du siège, que la forme circulaire doit elle même être le seul type raisonnable pour le couvre-chef?*"⁷

El tipo se identificaba con la lógica de la forma, en base a la razón y al uso, de suerte que podía pensarse que todas aquellas obras de arquitectura que a lo largo de la historia habían alcanzado el rango de típicas al identificarse con una precisa forma, eran hijas de aquella supuesta lógica que las dotaba de sentido, a un tiempo que tendía un puente hacia el pasado.

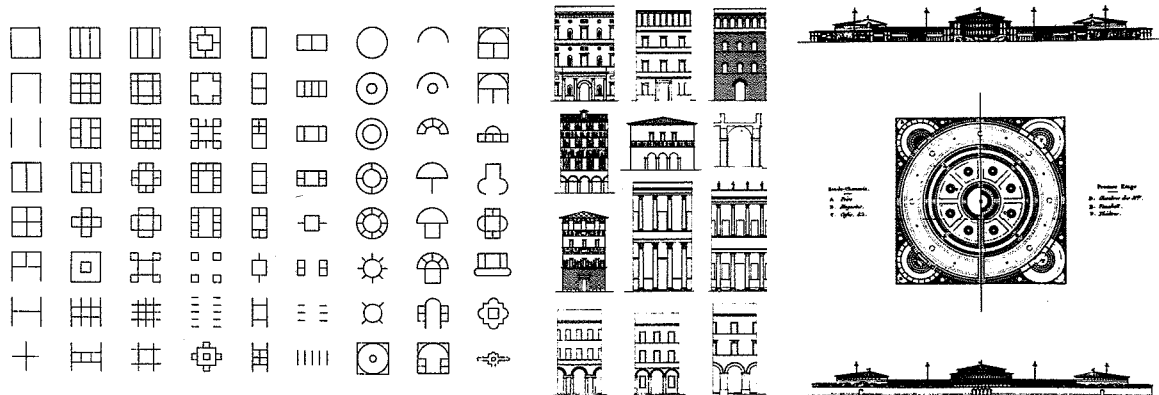
El tipo, que encontraba su razón de ser en la historia, la naturaleza y el uso, no debía, por tanto, ser confundido con el 'modelo', la repetición mecánica de un objeto. El tipo manifestaba la permanencia en el objeto, simple y único, de aquellas características que lo conectaban con el pasado, dando razón así de una identidad, acuñada años atrás, pero siempre presente en la inmediatez del objeto.

En el siglo XIX, sin embargo, la idea de tipo fue aplicada en sentido inverso. Los manuales y tratados, tan importantes para el conocimiento de la arquitectura del siglo XIX, ofrecían o bien modelos o bien ejemplos. La nueva importancia asumida por los 'pro-

⁵ La intervención de Brunelleschi en Santa Maria del Fiore, Firenze, es un ejemplo claro.

⁶ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire Historique de l'Architecture* (Paris, 1832). Un estudio completo de la definición de Quatremère y su relación con el panorama ideológico y social puede encontrarse en el artículo de Anthony Vidler, *Oppositions*, 8, primavera, 1977.

⁷ *Ibid.*, pág. 630.



gramas' —una voz que, curiosamente, no figura en el *Diccionario* de Quatremère, del que procede la definición de tipo— está en clara oposición con lo que era su concepción de la forma tipo, y transfiere la atención de la teoría al terreno de la composición. La composición será en adelante, el instrumento que el arquitecto utilice para hacer frente a la variedad de programas que le propone una nueva sociedad: una teoría de la composición era por tanto el instrumento necesario para asumir la diversidad de programas que la sociedad reclamaba, una vez que tal diversidad no podría ser satisfecha con los tipos conocidos. Planteadas de este modo las cosas la composición pasaba a ser el mecanismo capaz de resolver la relación entre forma y programa, o forma y función, convirtiéndose en el concepto básico para entender la idea de arquitectura que en aquel momento aparece. De ahí el que las diferencias existentes entre los puntos de vista de un Quatremère y de un Durand deban ser subrayadas.

Para Durand el fin primero de la arquitectura no será ya la imitación de la naturaleza o la búsqueda del placer y de la satisfacción estética, sino la composición o *disposition*. Su idea de composición está directamente ligada a las necesidades: sus criterios son comodidad y economía. La comodidad exige solidez, salubridad y bienestar; la economía requiere simetría, regularidad y simplicidad, atributos todos ellos que se generan con la buena composición.

Según Durand, el arquitecto dispone de elementos —columnas, pilares, zapatas de cimentación, bóvedas, etc.— que han tomado determinadas formas y proporciones en razón de los usos a los que se les destinaba y a los materiales con los que se les construía. Estos elementos, nos dirá Durand, deben ser liberados de la tiranía de los órdenes, debiendo quedar bien entendido que el papel de los órdenes se reducía, tan sólo, a lo estrictamente decorativo.⁸ Habiéndose consolidado la forma física de los elementos tanto por el uso como por la naturaleza de los materiales, Durand entiende que la tarea del arquitecto radica en combinar tales elementos, dando así lugar a la aparición de objetos más complejos, en los que, los elementos y los fragmentos autónomos compuestos con estos, se acoplarán entre sí con la ayuda de la composición hasta convertirse en edificios concretos. Así pues Durand ofrece a los arquitectos una serie de porches, vestíbulos, cajas de escaleras, patios, etc. como fragmentos de edificios futuros, asociados a programas bien definidos. Dispuestos y presentados como un repertorio de modelos, constituyen el material de que dispone previamente el arquitecto; son las partes del todo, las partes del edificio. Al utilizarlas el arquitecto construye, con el auxilio de la composición, la obra de arquitectura, singular y única, atributos clásicos que Durand no rechaza. Pero ¿cómo alcanzar la unidad? Durand nos propondrá dos instrumentos para la composición que van a estar, de ahora en adelante, siempre presentes en la construcción de un edificio cualquiera que sea el programa; el primero es la retícula continua y no diferenciada, el segundo el uso de los ejes como soporte de las partes y de los elementos.

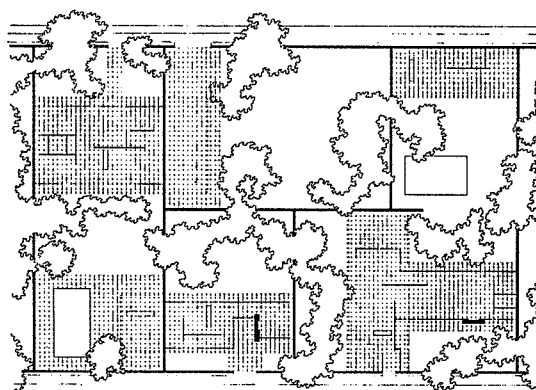
La aceptación de tales mecanismos supone el abandono de la idea de tipo que Quatremère proponía, basado en aquellas formas elementales que habían permitido responder sintéticamente al problema planteado en el fecundo e intenso momento en que se originó la arquitectura a que nos reclamamos. La cantidad se opone abiertamente a la calidad: sobre una retícula y unos ejes los programas, los edificios, podían ser flexibles, maleables, capaces de adaptarse a las más diversas circunstancias. La cuadrícula acaba con la idea de arquitectura elaborada en el Renacimiento y de la que se habían servido los arquitectos hasta entonces; la vieja definición de tipo, la razón de ser de la forma en arquitectura, se transformaba, con la teoría propuesta por Durand, en estricto método de composición basado en una geometría de ejes, responsables en último término de la regularidad y la simetría que se dibujan sobre el cañamazo de una indiferenciada retícula. Con Durand la conexión entre tipo y forma desaparecía.

Durand prescinde en sus escritos de la idea de tipo: utiliza en cambio la palabra género cuando, en la tercera parte de su libro, pasa a describir la variedad de los edificios, clasificados según el programa al que sirven. Hospitales, prisiones, palacios, teatros, aduanas, cuarteles, universidades, etc. Sirviéndose de ejemplos conocidos Durand pretende enseñarnos cuál es la composición que juzga más adecuada para cada uno de los diversos programas, acudiendo a su propia capacidad como inventor de arquitecturas cuando alguno faltaba: la colección que resulta suponía un cierto respeto para el concepto de tipo, pero, forzoso es reconocerlo, reducía tal concepto al uso a que el edificio se destinaba. Al proceder de este modo Durand insistía en la actitud que él había mantenido veinte años atrás en su *Recueil et Parallèle des Edifices du Tout Genre*⁹, donde palacios y teatros, plazas y mercados, eran clasificados según el programa y el uso, categorías estas que parecían interesarle más que sus formas o todas aquellas otras cuestiones relacionadas con el estilo o el lenguaje.

⁸ J.N.L. Durand, *Precis des Lecons d'Architecture*, XII (París, 1805).

⁹ J.N.L. Durand, *Recueil et Parallèle des Edifices de Tout Genre, Anciens et Modernes*, IX (París, 1801).

MIES VAN DER ROHE
Glass patio. Planta
Patio houses. Floor plan
1938



Pero al proponer una lista de modelos y definir las reglas y los principios de la composición, el trabajo de Durand anticipaba lo que iba a ser la actitud teórica ante la arquitectura durante buena parte del siglo XIX: un conocimiento basado en la historia, considerándola como material disponible, y soportado por la composición, entendiéndola tal y como de los principios propuestos por Durand se desprendía, conocimiento que culminará en los últimos años del siglo XIX, en el sistema arquitectónico desarrollado por la tradición de Beaux-Arts. Durand hubiera comprendido, sin ningún género de duda, la batalla de los estilos ya que el estilo era para él algo que podía ser añadido. La última caracterización formal que se daba a los elementos una vez que la estructura del edificio había sido definida mediante la composición, que en cierto modo no era otra cosa sino el fiel reflejo del programa.

Así Durand ofrecía un método, un método lo suficientemente sencillo como para hacer frente a las nuevas demandas de la sociedad, y el antiguo deseo de que el edificio perteneciese a un tipo se tornaba en otro muy distinto al cambiar el punto de vista desde el que se consideraba la naturaleza de la obra de arquitectura. Las condiciones y atributos del objeto mismo, la discusión acerca de cuál fuese la naturaleza de la obra de arquitectura, pasaban con Durand a un segundo plano, perdiendo así el interés que habían tenido para Quatremère. En tanto que la obra de arquitectura, al ser a un tiempo el reflejo de una teoría y el instrumento de las instituciones, se convertía inmediatamente en objeto capaz de ser entendido como un producto, como resultado.

Sin duda esta nueva actitud ante la arquitectura hay que relacionarla con la aparición de las Escuelas y con las demandas que en ellas se generaban, pues al convertirse la arquitectura en *producto* del arquitecto se necesitaba, más que nunca, un cuerpo de doctrina que poner en sus manos —una idea de Composición, en definitiva— a la que iba a dar consistencia un amplio repertorio de ejemplos tanto si se trataba de edificios como si se trataba de elementos. Ni que decir tiene que la obra de Durand satisfacía tal demanda.

Los libros y manuales que comienzan a aparecer en el siglo XIX, tras las enseñanzas de Durand, muestran con claridad el material de que disponía la profesión clasificando éste según funciones que, en cierto sentido, cabría calificar de tipológicas. Pero, a pesar de que la precisión con la que se describían tanto los elementos singulares como los esquemas adecuados para los distintos programas daban lugar a la aparición de genéricos *partis* que podrían llegar a ser confundidos con tipos, hay que reconocer que aquella estructura formal, plena e indestructible, en la que radicaban los atributos del tipo, había desaparecido por completo. La teoría que la profesión tenía en sus manos, a las que había llegado como el natural legado de Durand, era tan sólo un instrumento para la composición.

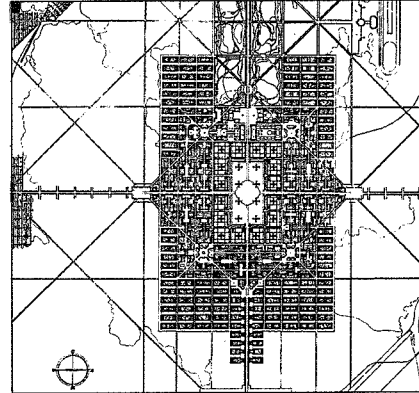
III

A comienzos del siglo XX, cuando una nueva sensibilidad intentaba renovar la arquitectura, el primer objetivo de su ardoroso ataque fue la teoría académica de la arquitectura establecida durante el siglo XIX. Los teóricos del Movimiento Moderno rechazaban el concepto de tipo, tal como este había sido entendido en el siglo XIX, porque para ellos era sinónimo de inmovilidad, un conjunto de restricciones impuestas al creador, que, para ellos, debía gozar de una libertad total. De ahí el que Gropius menospreciase la historia¹⁰ afirmando que era posible plantear el proceso de diseño —y, por tanto, la construcción— sin referencia alguna a los ejemplos precedentes, lo que suponía el inmediato rechazo de una arquitectura estructurada desde la tipología. La naturaleza del objeto arquitectónico era, una vez más, entendida de distinto modo. Los arquitectos buscaban ahora el ejemplo de la ciencia en su afán de describir el mundo de una nueva manera. Una nueva arquitectura debe ofrecer un nuevo lenguaje: una nueva descripción del espacio físico en el que los hombres viven. Para este nuevo modo de ver las cosas el concepto de tipo resultaba algo extraño e innecesario.

La obra de Mies van der Rohe refleja claramente este cambio de actitud, al adquirir en ella tanto los principios del neoplasticismo como de la Bauhaus un cierto grado de generalidad. Su trabajo puede ser interpretado como el ininterrumpido intento de caracterizar un espacio plástico, abstracto e inaprehensible, al que podríamos llamar 'el espacio', y que se materializaría en la arquitectura. Según tal criterio la tarea del arquitecto es capturar el espacio, idealizado a través de sus componentes abstractos. Como el físico, el arquitecto debe, en primer lugar, conocer los elementos de la materia, del espacio mismo. Sólo entonces puede aislar una porción de tal espacio y construir un edificio. Al construir un edificio se atrapa el espacio y así ocurre que a un edificio no lo caracteriza el uso al que se le destina —una escuela, un hospital, una iglesia, etc.— sino el 'espacio' en el cual la actividad se produce. Desde tal punto de vista el campus del Illinois Institute of Technology debe entenderse más como un 'espacio' —un fragmento físico de un espacio conceptual— que como un conjunto de edificios sometidos a un proceso de composición arquitectónica. El espacio está disponible, podría ser tanto una escuela como una iglesia. A Mies no le preocupaban ni las funciones ni los materiales; era un constructor de la forma del espacio.

¹⁰ Ver Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, (New York, 1955).

LE CORBUSIER
La Ville Contemporaine
1922



Aún cuando Mies podía referirse a una serie de casas bajo el apelativo genérico de 'casas-patio', Mies utilizaba tal calificativo más como la alusión a un tipo bien conocido que como un intento de caracterizar con él un desarrollo tipológico. En último término, tales casas están definidas por el modo en que el arquitecto ha materializado el espacio; el patio propiamente dicho no es en este caso quien actúa, quien estructura la forma; el espacio es más importante, más activo, que el tipo. Quiere con ello decirse que estas casas están, sobre todo, planteadas como un problema estético, en el que el arquitecto hace frente a una nueva realidad espacial. Se procura no aludir al pasado, lo que en términos arquitectónicos equivaldría a decir que se elude cualquier posible alusión al tipo, optando por una descripción genérica y real del mundo *cotidiano*, ya que los arquitectos del Movimiento Moderno tenían como propósito el ofrecer a la sociedad una nueva imagen de sí misma, una imagen que reflejase el nuevo mundo industrializado que la nueva sociedad había creado. Lo que quería decir que en la arquitectura había que dar paso a los sistemas de producción en serie, poniendo en duda la condición de singularidad y unicidad que caracterizaba a la obra de arquitectura tradicional. El tipo —tanto aquella 'especie artificial' descrita por Quatremère, como la 'media' de los modelos descrita en los manuales del siglo XIX— debía ser olvidado. Los procedimientos industriales habían establecido una nueva relación entre la producción y el objeto bien distinta de cualquier experiencia precedente. La conclusión lógica era que una tal actitud ante la producción en serie estaba en contradicción flagrante con las preocupaciones del Movimiento Moderno en cuanto a la consideración de la obra de arquitectura como objeto espacial único. Pero en lo que atañe al concepto de tipo las dos actitudes, si bien contradictorias, coincidían en cuanto que tanto una como la otra insistían en olvidarlo, en prescindir de él en cuanto que concepto clave para la comprensión de la arquitectura.

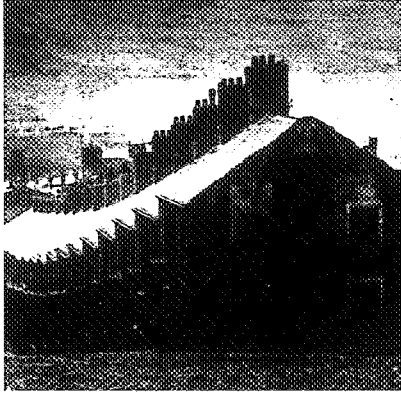
La producción en serie de la arquitectura, centrada sobre todo en la vivienda, permitía que la arquitectura apareciese ante nuestros ojos bajo una nueva luz. "A las mismas necesidades corresponde la misma construcción", escribía Bruno Taut¹¹ y en esta ocasión la palabra 'mismas' debe entenderse *adlitteram*. La industria exigía la repetición, las series, el gran número; la nueva arquitectura podía prefabricar. Ahora la palabra tipo había pasado de ser un concepto abstracto a ser una realidad concreta en virtud de la industria, al permitir esta la reproducción exacta del modelo; el tipo se había convertido en prototipo.

Así en la obra de Le Corbusier se hace evidente la contradicción que existe entre aquel modo de entender la arquitectura que la considera como un hecho singular y único y aquel otro que la ve, simplemente, como el resultado del proceso de construcción de prototipos, como el resultado de un proceso al que cabe calificar como de industrial. Y es que desde el principio de su carrera Le Corbusier se interesó por el diseño de prototipos que permitiesen a la industria una reproducción ilimitada. Así quería él que se entendiesen proyectos tales como la Maison Dom-ino o las torres del Plan Voisin convertidas, poco después, en genéricos modelos de viviendas en la Ville Radieuse. Mas tarde la Unidad de Habitación será un claro ejemplo de esa actitud, capaz de adaptarse, sin transformación estructural alguna, a las más diversas circunstancias: Marsella, Nantes, Berlín; es una *unité*, el resultado del proceso de producción de una factoría, capaz de ser transportado a cualquier lugar. En la teoría de Le Corbusier la industria de la construcción debía ser análoga a la del automóvil: ahora, gracias a los procesos industriales, la nueva arquitectura podía retornar a su más antiguo *status*, el que tuvo en sus orígenes cuando la arquitectura —una casa— era un instrumento tipo.

Esta nueva idea de tipo rechazaba, pues, el concepto de tipo tal y como éste había sido concebido en el pasado. La nueva arquitectura, aquella que hacía posible resolver el problema de la producción en masa, iba por tanto a olvidar la singularidad del objeto arquitectónico en los términos en que tal singularidad había sido entendida durante el siglo XIX, términos que sabemos habían permitido a los edificios tanto la adaptabilidad al lugar como la flexibilidad en el uso, sin abandonar una determinada estructura formal.

Pero había todavía un tercer argumento contra el concepto de tipología decimonónica, argumento que se desprendía como natural resultado de la aceptación del funcionalismo como base teórica sobre la que fundamentar la arquitectura. El funcionalismo —la relación de causa a efecto entre función y forma— parecía ofrecer, en aquellos momentos, las reglas para una arquitectura que no tenía por qué recurrir a los precedentes, que no tenía necesidad de aceptar la contingencia histórica que suponía el concepto de tipo. Y aunque la teoría funcional no coincidía necesariamente con las dos actitudes descritas, las tres tenían en común el abandono del pasado en tanto que forma de conocimiento en arquitectura.

¹¹ Bruno Taut, *Modern Architecture*, (London, 1929).



Casas en hilera de la época victoriana
Victorian row houses
Newcastle upon Tyne, England

En cualquier caso, cada una de ellas lo hacía siguiendo caminos diversos, pues al funcionalismo le preocupaba sobre todo el método, en tanto que las otras dos se interesaban por el espacio figurativo y por la producción, respectivamente. El funcionalismo respondía a las condiciones singulares de cada problema y de cada contexto con una solución concreta, oponiéndose así a la idea de estructura común que caracterizaba a la noción de tipo. La arquitectura no estaba determinada mediante tipos sino por el propio contexto, pudiendo por tanto concluirse casi inevitablemente que las teorías ligadas al funcionalismo rechazaban, por principio, la tipología.

Paradójicamente la teoría funcionalista iba a proporcionar las bases para un nuevo modo de entender la idea de tipo. Es el que aparece en arquitectos tales como Taut, May, Stam, etc., agrupados en torno a los congresos del CIAM, y que se encuentra claramente explícito en muchos de los textos de aquel período, de los que el libro de F.R.S. Yorke, *Modern Flats*, puede ser un buen ejemplo.¹²

Esta actitud se hizo patente sobre todo en los trabajos de Alexander Klein. El interés que Klein tenía en sistematizar todos los elementos de una casa unifamiliar, tal y como puede verse en *Das Einfamilienhaus*, era prueba de este nuevo modo de plantear el problema y, aunque reconocía el valor del tipo como estructura subyacente que daba forma a los elementos de toda arquitectura, tenía la flexibilidad suficiente para explorar y modificar el tipo sin aceptarlo como inevitable producto del pasado.¹³ Así su propósito era someter los elementos —identificados ahora en términos de uso— a la racionalidad de la tipología: verificando las dimensiones, haciendo claras las circulaciones, acentuando el papel que jugaba la orientación. El tipo parecía perder tanto el carácter abstracto de Quatremere como la rígida descripción que del mismo hacían los académicos. Los tipos de las distintas casas aparecían así flexibles, susceptibles de adaptarse a cualesquiera que fuesen las circunstancias de lugar y programa. Para Klein el tipo iba a ser instrumento de trabajo, en lugar de ser, tal y como lo interpretarían algunos de sus contemporáneos, una limitación impuesta por la historia.

IV

Como respuesta a la incapacidad mostrada por quienes seguían los principios del Movimiento Moderno para utilizar el tipo en lo que a la ciudad concierne, una serie de escritos comienzan a aparecer en años 60 insistiendo en la necesidad de una nueva teoría capaz de explicar la continuidad formal y estructural de la ciudad antigua. Son los escritos de quienes veían la ciudad como una estructura formal cuyo sentido solo podía ser comprendida a través del análisis de su desarrollo a lo largo de la historia. Desde este punto de vista la arquitectura, la ciudad, no era considerada ni como un hecho artístico —posición adoptada por las vanguardias— ni como producto de la industria —tal como otros querían— sino como el natural resultado de la acción del tiempo aplicada sobre ciertas estructuras formales, siendo este el único modo de explicarnos la construcción de la ciudad, cualquiera que sea su escala.

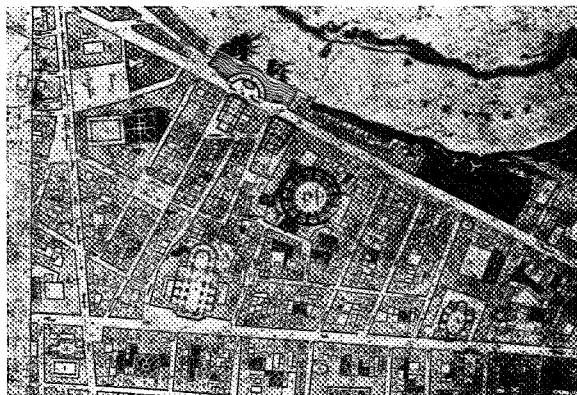
Tal era la actitud ante el entendimiento de la ciudad de Saverio Muratori quien, en *Studi per un operante Storia Urbana di Venezia*, examinaba la textura urbana de la ciudad de Venecia y hacía de la idea de tipo, en cuanto que estructura formal, el concepto básico para explicar la continuidad con que la ciudad se había desarrollado en sus distintos elementos. Para Muratori el tipo, más que un concepto abstracto, era un elemento que le permitía comprender el modelo de evolución de la ciudad como organismo vivo que adquiere su sentido en la historia.¹⁴ Muratori explicará el desarrollo histórico de Venecia con su ayuda, haciendo del tipo la clave para entender la conexión existente entre los elementos individuales y las formas globales de la ciudad. Los tipos son para él los elementos generadores de la ciudad y mediante ellos se definirán las distintas escalas que en ella se advierten; así tanto las *calli*, como los *campi* y las *corti* de Venecia son considerados como elementos tipo ligados los unos con los otros, hasta el extremo de perder su sentido si no se los reconoce como tales. Esta actitud, al subrayar la relación entre los elementos y el todo, proponía un método de análisis para el entendimiento de la estructura al que cabe calificar de morfológico que fue, en lo sucesivo, la base para el desarrollo de numerosos estudios tipológicos. Entre ellos hay que destacar los llevados a cabo por Aldo Rossi y su círculo, a

¹² F.R.S. Yorke, *The Modern House* (London, 1934); *The Modern Flat* (London, 1937).

¹³ Alexander Klein *Das Einfamilienhaus* (Stuttgart, 1934). El renovado interés, durante estos últimos años, por los problemas suscitados por el concepto de tipo es, en buena parte, responsable de la atención que merecen los trabajos de Klein. Una clara muestra de esta atención es el libro de Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura* (Padova, 1967)

¹⁴ Saverio Muratori, *Studi per un operante Storia Urbana di Venezia* (Roma, 1960). Aunque Muratori había trabajado sobre este tema en los años cincuenta, sus estudios se publicaron algo más tarde, en la revista *Palladio* en 1959, y como libro en 1960 (título citado, Instituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1960). Muratori hacía de un entendimiento tipológico de la ciudad el fundamento de su pensamiento, pero el tono idealista y oscuro con que está presentado no permitió el que a su alrededor se constituyese una escuela. Muratori había entendido la racionalidad implícita en el concepto de tipo, pero no llegó a dar una explicación sistemática de la misma. A pesar de sus esfuerzos, permaneció como una intuición nacida de una manera de pensar imprecisa y espiritualista. El papel de Muratori y una clara introducción a muchos de estos problemas puede encontrarse en un artículo de Massimo Scolari 'Un contributo per la fondazione della scienza urbana', *Controspazio*, nº 78, 1971

Piano Catastrale de Roma mostrando la zona de la Porta di Ripetta, el Corso y el Ospedale di San Giacomo degli Incurabili
City map of Rome, showing the area of the Porta di Ripetta, the Corso and the Ospedale di San Giacomo degli Incurabili
1907



mitad de los años sesenta, como el intento más completo y sistemático de entender la ciudad en su globalidad, al tiempo que hay que reconocer cuánto el acento sobre la morfología —acento que parecía hacer gravitar a la tipología en el terreno exclusivo del análisis urbano— encontró su razón en el respeto e interés que despertó la vieja definición que de tipo había dado Quatremère, definición ésta que había utilizado Argan como soporte para la discusión del concepto de tipo que llevó a cabo al redactar la voz 'tipología' en la Enciclopedia Universal del Arte.¹⁵

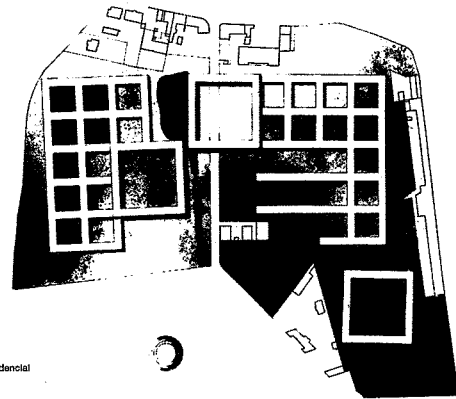
Argan retorna a los orígenes del concepto e interpreta la definición de Quatremère con tal pragmatismo que llega a hacernos olvidar todo el neo-platonismo implícito en la misma. Para Argan el tipo suponía una cierta abstracción inherente a la forma y al uso que se daba a los edificios. Su identificación, sin embargo, en tanto que *deducida* de la realidad era, inevitablemente, una operación *a posteriori*. Aquí Argan difiere radicalmente de Quatremère para quien la idea de tipo se aproximaba al absoluto platónico de la idea *a priori*. Para Argan era la comparación y el reconocimiento de la coincidencia en ciertas regularidades formales quienes hacían emerger el tipo, que se convertía así en aquella forma básica mediante la cual toda una serie de edificios se nos hacía aparente como realidad inteligible. El tipo, en este sentido, podía ser definido como la 'estructura formal interna' de un edificio, para ser más exactos, de una serie de edificios. Pero, si el tipo implicaba tal estructura formal, ¿cómo podía establecerse la relación con la obra individual? La noción de tipo propuesta por Quatremère como "algo vago, indefinido", permitía dar respuesta a una pregunta como esta. El arquitecto podía trabajar libremente con los tipos una vez que cabría identificar y distinguir dos tiempos, "el tiempo de la tipología y el tiempo de la definición formal". Para Argan "el tiempo de la tipología" era el tiempo no problemático, implicando con ello una cierta inercia. "El tiempo de la tipología" permitía establecer los necesarios lazos con el pasado y con la sociedad; era, por tanto, un dato 'natural', recibido, no inventado por el artista, responsable, en última instancia, de la forma. Sin embargo Argan daba en su escrito una cierta preferencia al segundo tiempo, aquél en el que se definía la forma, es decir aquél en el que la condición tipológica no era la característica fundamental de la arquitectura, por tanto no era asumida como algo inevitable. Es claro que la actitud de Argan revelaba su respeto por la ortodoxia del Movimiento Moderno al poner de manifiesto sus escrúpulos frente a un concepto como el de tipo. Pero a pesar de tales escrúpulos, el concepto de tipo pasará a ser el concepto clave desde el que atacar la ideología del Movimiento Moderno y, por tanto, los métodos de composición que en los años sesenta se habían convertido en la extensión natural de tal corriente de pensamiento.

Resolver la arquitectura en clave estrictamente metodológica suponía, en aquellos años, el admitir que la arquitectura no era otra cosa sino la expresión formal de las diversas funciones y que cabría establecer mediante la arquitectura lazos entre la realidad y dichas funciones. La forma, sin embargo, se presentaba en la realidad como el resultado de un proceso diametralmente opuesto al que los metodólogos describían y así Ernesto Rogers va interpretando algunos de los conceptos apuntados por Argan; llegó a oponer el concepto de forma-tipo al concepto de método;¹⁶ el conocimiento en arquitectura, decía, implica la aceptación inmediata de los tipos. El concepto de tipo es necesario para entender la realidad. El arquitecto trabaja en ella; su trabajo es un continuo comentario sobre el pasado, sobre el conocimiento de todo aquello que le ha precedido. Para Rogers el proceso de diseño comenzaba cuando el arquitecto identificaba el tipo que iba a resolver el problema implícito en el contexto en el que se iba a desarrollar su trabajo.

Y en verdad que la identificación de un tipo es una elección en virtud de la cual, por un lado, el arquitecto establece firmes lazos con la sociedad, y a un tiempo, por otro, alcanza el nivel de lo específico al actuar sobre un determinado tipo —necesariamente 'vago, indefinido'— al transformarlo en el inevitable proceso de adaptación que nos lleva hasta lo singular. Desde tal óptica el trabajo del arquitecto podría ser percibido como la contribución del profesional en el largo y complejo proceso que supone la producción de una obra de arquitectura, contribución que permite situar en un contexto definido y preciso al tipo y, entendiendo así las cosas, el desarrollo de un proyecto sería el proceso que conduce del tipo abstracto a la realidad concreta. En otras palabras, al aceptar el concepto de tipo el arquitecto dispone de un instrumento que le permite abordar el proceso de diseño en términos radicalmente diferentes a los que exige un planteamiento metodológico. La teoría de Rogers se acercaba así a planteamientos que cabe calificar como tradicionales.

¹⁵ La ya clásica 'cita de Quatremère' proviene de G.C. Argan, quien introdujo el tema en su artículo sobre 'Tipología' en la *Enciclopedia Universale dell'Arte* publicada por el Istituto per la Collaborazione Culturale, Venecia. Más tarde el texto volvió a publicarse en el libro "Progetto e Destino" (Milán, 1965).

¹⁶ Ver E. Rogers 'Esperienza di un Corso Universitario', *La Utopia della Realtà* (Bari, 1965). Ver también el artículo de Oriol Bohigas 'Metodología y Tipología', *Contra una Architettura adjetivada* (Barcelona, 1969) que sigue los pasos de Rogers.



ALDO ROSSI / GIORGIO GRASSI
 Progetto de concorso para un distrito residencial
 Competition entry for a residential district
 San Rocco, Monza, Italy, 1968

Fue Aldo Rossi, al finalizar los años sesenta, quien hizo compatibles el planteamiento morfológico de Muratori con aquellos otros más tradicionales que tanto Rogers como Argan habían adoptado y para quienes la definición de Quatremère, como ya quedó dicho, fue todo un descubrimiento. No hay pues que extrañarse si la interpretación que Rossi hace del concepto es más sutil y más compleja, pero también más problemática. Para Rossi la lógica de la forma arquitectónica reside en una definición de tipo basada en la yuxtaposición de memoria y razón.¹⁷ El tipo detenta y conserva la razón de ser de la forma, en tanto que la arquitectura mantiene vivo el recuerdo de aquellos primeros instantes en los que el hombre comenzó a dejar huella de su presencia en el mundo al construir. El tipo define la lógica interna de las formas —no mediante un determinado empleo de las técnicas, o una concreta traducción formal de los programas— una vez que, en cuanto que estructura formal fundamental en arquitectura, puede ser calificado como de 'indiferente' frente a su posible adscripción a funciones específicas. En la idea que Rossi tiene de la arquitectura, el corredor, por ejemplo, es un tipo primario, disponible tanto para el programa de una casa individual, como para organizar la planta de una residencia o de una escuela: de ahí el que quepa hablar de 'indiferencia funcional'. Piensa Rossi que la tarea del arquitecto es hoy contribuir al descubrimiento de estos tipos primarios y permeables, cuyo valor han olvidado quienes hoy construyen la ciudad al haber perdido su memoria. Así pues la ciudad es, para Rossi, el testigo mudo, el lugar en el que el tiempo quedó congelado. Si así se hace presente en tantos lugares, es porque para Rossi, la ciudad es una sola, aquella en la que están presentes todos los tipos —impuros si se quiere pero tipos al fin y al cabo— y la historia de la arquitectura no sería otra cosa sino la historia de los tipos que pueblan y construyen la ciudad.

Todos los principios de la arquitectura como disciplina están contenidos en la ciudad y la prueba de su autonomía es la permanencia de los tipos a lo largo de la historia. A pesar del profundo silencio que acompaña a las imágenes que Rossi dibuja de los tipos que pueblan la ciudad ideal, estas nos hablan de la voluntad de un diálogo con la realidad, con la sociedad a la que la arquitectura sirve, y por ende de su deseo de resolver el problema que para una actitud teórica como la descrita supone la aceptación del contexto. Pero entretanto les llega la hora de satisfacer tales propósitos, los tipos de Rossi se relacionan consigo mismo y con su contexto ideal, convirtiéndose en mudos recuerdos de un pasado, quizás perfecto, un pasado, sin embargo, que puede incluso no haber existido.

Desde otras posiciones críticas Alan Colquhoun ha sugerido que la idea de tipo es quien hace posible la comunicación, real y auténtica, entre arquitectura y sociedad;¹⁸ pues la comunicación tiene lugar al aceptar el marco de la realidad en la que aquélla se produce, y tal aceptación supone admitir la existencia de quienes configuran aquel marco: los tipos, si hablamos de arquitectura. Alan Colquhoun concibe la arquitectura como una disciplina fundada en una serie de convenciones recibidas a través de la historia; para él no hay posibilidad de arquitectura si no se acepta una cierta dependencia con respecto a las formas inteligibles del pasado, lo que equivale a decir que no hay posibilidad de arquitectura si no se acepta la noción de tipo.

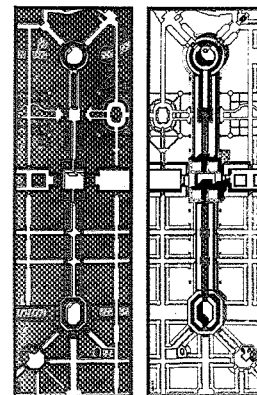
La conciencia de la convencionalidad es, por otra parte, la garantía de su contingencia, a quien se debe, en último término, que el arquitecto sea capaz de gobernar su disciplina al dotarla de preciso significado, contribuyendo así al proceso de transformación de la sociedad. La definición de tipo que Colquhoun propone implica un nuevo modo de plantear los problemas que la tipología trae consigo, en cuanto que da pie a una interpretación de la arquitectura que necesariamente incluye la ideología. Pues en virtud de tal modo de ver las cosas el arquitecto tiene, se quiera o no, la obligación y el deber de ocuparse del contenido ideológico. Los tipos, los materiales con los cuales el arquitecto trabaja, están inevitablemente coloreados por la ideología, asegurando así su condición significativa en el marco de la realidad en el que la arquitectura se produce. Aceptando el tipo, o rechazándolo, el arquitecto entra en el terreno de la comunicación,¹⁹ en el cual las vidas de los individuos se disuelven en la historia hasta el extremo de desaparecer por completo, dando así paso a una historia más amplia, la historia de la sociedad.

¹⁷ Existe un extenso cuerpo de escritos sobre la obra de Rossi y su idea de tipo. Un libro completo que da la clave tanto de los escritos como de la crítica sobre la misma es *Scritti scelti sull'architettura e la città* ed. Rosaldo Bonicalzi (Milan, 1975). Aunque una lectura directa de los textos es siempre la mejor manera de conocer la obra, creo que los artículos de E. Bonifanti 'Elementi e Costruzione. No te sull'architettura di Aldo Rossi' *Controspazio* n° 10, 1970 y H. Scolari, 'Un contributo per la fondazione della scienza urbana', son de particular interés; también el libro de Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi* (Milán, 1976) es valiosa para los estudios de Rossi. Por otra parte, es también importante al estudiar a Rossi prestar atención al trabajo de gente cercana a él, como Carlo Aymonino (ver por ejemplo, las contribuciones de Aymonino a *Considerazioni sulla morfologia urbana e tipologia edilizia* (Venice 1966). *La formazione del concetto di tipologia edilizia* (Venice 1965). *La città di Padova* (Roma 1970). Sobre Giorgio Grassi, ver *La Costruzione logica dell'architettura* (Padua 1967) de L. Semerani, G. U. Polessello, et al. Finalmente una buena introducción a los problemas acerca de Rossi y la Tendenza puede encontrarse en el artículo de Massimo Scolari, 'Avanguardia e Nuova Architettura', *Architettura Razionale*, (Milano, 1973).

¹⁸ Alan Colquhoun, 'Typology and Design Method', *Arena Journal of the Architectural Association*, junio 1967; artículo vuelto a editar más tarde por Charles Jenks y Georges Balrd en *Meaning in Architecture* (London, 1969).

¹⁹ No es sorprendente que un arquitecto tan preocupado por los problemas de la comunicación en arquitectura como Robert Venturi haya sido tan sensible al artículo de Alan Colquhoun. Véase Robert Venturi y otros, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, Mass. 1972).

LEON KRIER
Proyecto Leinfelden
Leinfelden project
1971



Por consiguiente, el arquitecto toma sus 'decisiones voluntarias' en el mundo de los tipos, y estas 'decisiones voluntarias' explican la posición ideológica del arquitecto, y es al trabajar con tipos cuando su modo de pensar, su actitud, es capaz de dar una respuesta a las circunstancias en las que su trabajo se produce. Si una obra de arquitectura necesita del tipo para dar paso a la comunicación —y evitar así el vacío existente entre el pasado, aquel instante en que la creación tiene lugar y el mundo en el que por último la arquitectura se inscribe—, hay que reconocer, como natural consecuencia, que los tipos deben de estar en el punto de partida del proceso de diseño.

Una tal actitud ante la tipología propone una nueva dimensión histórica de la obra de arquitectura que ayuda a situarla en el terreno de lo público no como un objeto autónomo, sino como elementos creados en el proceso de desarrollo en el tiempo de la historia. Pues, según las palabras de George Kubler "la historia es demasiado imprecisa y breve para poder ser considerada simplemente como una sucesión temporal, estructurada mediante períodos de idéntica consistencia, tal y como se desprendería de la versión que los físicos tradicionales dan de lo que se considera el tiempo natural; sería más justo el describirla como un inmenso océano lleno de multitud de seres pertenecientes, sin embargo, a un número limitado de tipos".²⁰ La historia del arte, y por tanto la historia de la arquitectura, sería la descripción de la 'vida' de estos tipos.

V

A pesar del interés suscitado por este nuevo descubrimiento del concepto de tipo no puede decirse que haya sido aceptado en nuestros días como principio activo de la arquitectura. Así nos encontramos continuamente con ejemplos de arquitecturas que pretenden respetar los principios tipológicos y cuya realidad dista mucho de poder ser considerada como el resultado de la aplicación de los mismos. Así ocurre, pongamos por caso, con los discípulos de Kahn que se han limitado a imitar el lenguaje de éste, sin volver a insistir en aquella ansiosa búsqueda de los orígenes que caracterizó a su trabajo y que nos permitiría establecer un paralelo entre la definición de tipo que Quatremère daba y los principios a los que Kahn se reclamaba.²¹

Por otro lado es preciso hacer notar que el impacto de la nueva actitud estructuralista frente al concepto de tipo está presente, y sirve de base, al pensamiento teórico de los arquitectos que se agrupan en torno al movimiento neo-racionalista, reflejándose en proyectos que, si bien confirman la existencia de una nueva actitud ante la tipología, plantean una relación con ella de signo opuesto a aquél al que aparentemente se adscriben.²² Así, ¿podrían estos arquitectos admitir que una misma definición de tipo puede, por un lado, explicar en términos de estructura formal el crecimiento y la continuidad de la ciudad tradicional, y, por otro, configurar una imagen de ciudad que, a nuestro entender, tan solo adquiere sentido si se niegan los principios formales que caracterizaban a aquélla?

En otras palabras, ¿pueden ser considerados los tales proyectos como tipológicos cuando tan claramente se oponen al modo de formación de la ciudad que mereció tal calificativo?

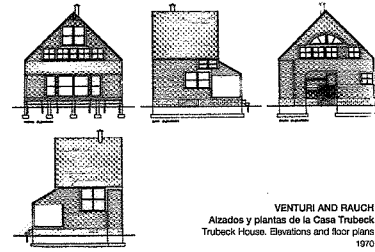
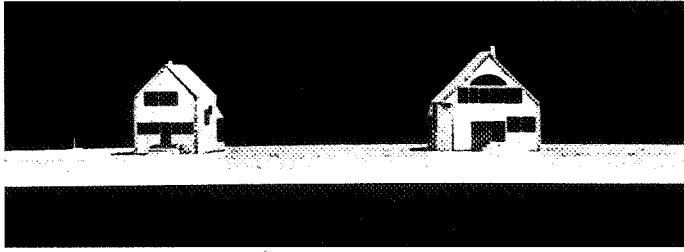
En las obras de los hermanos Krier, por ejemplo, la nueva visión de la ciudad engloba todos aquellos componentes estructurales que veíamos en la ciudad antigua; la ciudad que ellos dibujan es un espacio complejo en el cual la relación de continuidad entre las diferentes escalas y elementos es su característica más acusada. Pero, en realidad, lo que hacen es proporcionar 'una vista tipológica' de la ciudad: no construyen la ciudad utilizando el concepto de tipo. Por tanto, las relaciones entre ciudad y lugar, ciudad y tiempo —que habían sido resueltas de una vez por todas al utilizar el concepto de tipo— han desaparecido, se han roto. La ciudad que crece mediante la suma de elementos simples, cada uno con su propia integridad, se ha perdido para siempre. Parece como si la nueva, la única posible alternativa, fuese la reproducción de la ciudad antigua: el concepto de ciudad que habíamos encontrado al estudiar la ciudad antigua se utiliza para estructurar nuevas formas, dando de ese modo una cierta consistencia a las mismas, pero nada más. En otras palabras, la tipología es asumida como un mecanismo de composición. Lo que hoy se llama investigación tipológica se limita a la producción de imágenes o a la restitución de tipologías tradicionales. Puede decirse, por último, que es la nostalgia del tipo quien da consistencia formal a tales obras.

La 'imposibilidad' de continuidad, y por tanto de recuperación del tipo en su sentido más tradicional y característico se ha puesto de manifiesto por el hincapié hecho en la comunicación, al insistir sobre cuáles sean las intenciones y el significado de la arquitectura. El ejemplo más claro de tal actitud se encontraría en la obra del arquitecto Robert Venturi.

²⁰ Georges Kubler, *The shape of time* (New Haven, 1962), pág. 32.

²¹ Véase su conferencia 'Form and Design', *Architectural Design*, abril 1961.

²² A menudo el calificar un proyecto de tipológico implica un cierto juicio peyorativo del mismo.



VENTURI AND RAUCH
Alzados y plantas de la Casa Trubek
Trubek House. Elevations and floor plans
1970

Tomemos sus casas de Nantucket donde es evidente el intento de insistir, una vez más, en el tema de la pequeña casa americana de madera, la *balloon-frame house*. Sin embargo, en tanto que Venturi parece haber sido extremadamente cuidadoso en respetar el aspecto exterior de la vivienda popular en que se apoya, no parece preocuparle tanto el tomarse libertades en el interior. Solo la imagen exterior persiste, aunque en esta imagen Venturi introduce cuantos elementos necesita —ventanas, cajas de escalera, etc.— sin demasiados escrúpulos para con el modelo originario. Así, estas casas definidas por la imagen contienen numerosos elementos dispares a los que caracteriza su generalidad, y aunque se trata de elementos casi estándar son elementos desprovistos de cualquier posible relación con la estructura formal de la casa. La arquitectura los utiliza como material conocido, como episodios cuyo contenido termina en ellos mismos, y las casas se presentan como acontecimientos singulares y precisos que no pueden ser considerados ni como la expresión de un tipo conocido, ni como la aparición de un nuevo prototipo.

Para Venturi el tipo se ha reducido a la imagen, o mejor, la imagen es el tipo, siguiendo así la opinión de que la comunicación se produce mediante imágenes. En cuanto tal el tipo-imagen está más pendiente de ser reconocido que de su propia estructura. El resultado es una arquitectura en la cual hay una imagen responsable de su unidad a un tiempo que los elementos que en ella se dan cita pertenecen, indiscriminadamente, a la historia de la arquitectura; pero la interdependencia entre los elementos y el todo que encontrábamos en la arquitectura del pasado se ha perdido por completo. La estructura formal interna del tipo ha desaparecido y en tanto que los elementos arquitectónicos simples adquieren a su vez el valor de imágenes-tipo se los puede considerar, en lo que tienen de unitarios, como fragmentos independientes y autónomos.

De hecho estamos frente a una arquitectura fragmentada y deshecha. Venturi ha prescindido deliberadamente de la idea de unidad tipológica que había dominado la arquitectura durante siglos, encontrando, no sin un cierto sobresalto, que la imagen de la arquitectura aparece de nuevo en el espejo hecha añicos. La arquitectura que era en el pasado un arte de imitación, una descripción de la naturaleza, vuelve a serlo, pero esta vez tomando como modelo la arquitectura misma. La arquitectura retorna pues a la mimesis, pero de sí misma, reflejando la realidad de la historia, una historia que se nos presenta rota y fragmentada.

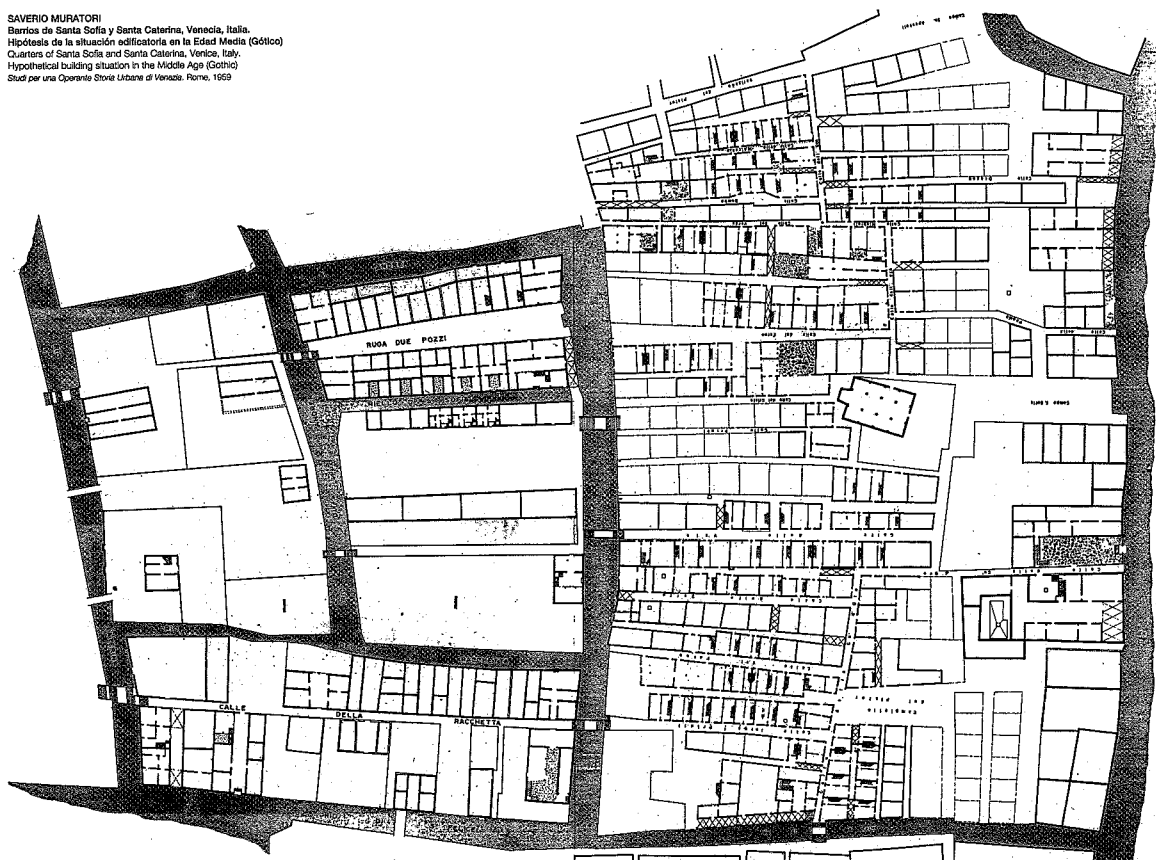
La arquitectura de Aldo Rossi parece, sin embargo, dispuesta a enfrentarse a tal proceso, al alentar en ella un evidente deseo unitario. Pero en ella también la estructura formal unitaria del tipo desaparece. A pesar de la defensa que Rossi hace del concepto de tipo al describir cuál es el propósito de su trabajo, una sutil disociación formal se produce y la unidad de la estructura formal se desvanece. Esta disociación es claramente perceptible en la casa Baj, por ejemplo, en la que la estructura de la planta, un sistema de macizos muros, se prolonga en una serie de ligeros pilares en el plano inferior y en un liviano e inesperado tejado en el plano superior. Hay una deliberada provocación en el proceso de fractura y recomposición de los tipos. Con extrema sofisticación Rossi alude a nuestro conocimiento —y también a nuestra ignorancia— de lo que son los tipos; estos se han quebrado, pero todavía conservan un potencial cuyo alcance se nos escapa: la nostalgia de una ortodoxia imposible brota de esta arquitectura.

Ante las obras de Rossi, y también ante las de Venturi, una angustiada duda nos asalta: ¿no fue precisamente en aquel momento en que hizo su aparición en la historia el concepto de tipo, al finalizar el siglo XVIII, cuando su consistencia desaparece? ¿no fue tal vez la conciencia histórica de la noción de tipo la que ha desterrado para siempre la unidad que se le atribuía? En otras palabras ¿no es el reconocimiento de un hecho como éste el primer síntoma de su inmediata desaparición? Y de aquí la extrema dificultad para aplicar la noción de tipo en la arquitectura actual, a pesar de que reconozcamos el valor que tiene para explicar la arquitectura del pasado. Cambios técnicos y sociales, por un lado, y la relación entre una profesión institucionalizada y el fruto de su trabajo, por otro, están en la base de la profunda transformación sufrida por los viejos esquemas teóricos. La continuidad de la estructura, las actividades y la forma que en el pasado permitían la utilización consistente de los tipos, se ha roto violentamente en nuestros días. Por otra parte, la falta de confianza general en cualquiera opinión universal que caracteriza al mundo actual poco ayuda a poder utilizarlos de nuevo.

Parece como si el tipo tan solo sirviese para definir las diferencias existentes entre una ideología, interna y oculta, y las circunstancias, externas y aparentes. Pero si se admite que la estructura formal es autosuficiente y no necesita, por tanto, de las circunstancias externas (técnicas, usos, etc.) para manifestarse, no hay que sorprenderse de que la arquitectura se contemple a sí misma y busque protección en la variedad de imágenes que nos ofrece su historia. Como Hanna Arendt ha escrito recientemente "... algo similar parece ser que le ocurre al hombre de ciencia moderno, que destruye constantemente apariencias verdaderas, sin destruir, sin embargo, su propio sentido de la realidad, que le dice, como a nosotros, que el sol se levanta cuando amanece y se pone al anochecer".²³

²³ Hannah Arendt, 'Reflections: Thinking', *The New Yorker*, 21 y 28 de noviembre, 5 de diciembre de 1977.

SAVERIO MURATORI
 Barrios de Santa Sofía y Santa Caterina, Venecia, Italia.
 Hipótesis de la situación edificatoria en la Edad Media (Gótico)
 Quarters of Santa Sofia and Santa Caterina, Venice, Italy.
 Hypothetical building situation in the Middle Ages (Gothic)
 Stud per una Operante Stone Urbane at Venecia. Perno, 1959



La única realidad que le queda a la arquitectura es su historia. El mundo de imágenes que procura la historia es la única realidad sensible que no ha sido destruida o por el conocimiento científico o por la sociedad. Los tipos son las 'apariencias verdaderas' de la realidad, rota por el largo proceso que ha sido brevemente descrito en estas páginas. La fragmentación parece acompañar hoy al tipo. Es, en último término, el único arma que le queda al arquitecto, una vez que abandonado el objeto en cuanto que tal, se hizo del proyecto la razón de ser de la obra de arquitectura.

Ahora que el objeto, la obra de arquitectura —antes fue la ciudad, después los edificios—, se ha fragmentado y convertido en mil añicos ya no cabe mantener otros lazos con la disciplina tradicional que no sean aquellos que soportan las imágenes de una memoria cada vez más distante. La culminación del proceso es, por tanto, la destrucción de los tipos clásicos, post-renacentistas. El planteamiento tipológico tradicional que ha intentado recuperar la vieja idea de arquitectura ha fracasado lamentablemente. De ahí que tal vez el único medio que queda en manos del arquitecto para dominar la forma sea el destruirla.

Queda, por último, en pie esta pregunta ¿tiene sentido hablar hoy del concepto de tipo? Puede que se haya puesto de manifiesto que no tiene sentido el aplicar las viejas definiciones a las nuevas situaciones y que, por tanto, el concepto de tipo debe ser olvidado. Pero entender qué significa el concepto de tipo es, en todo caso y hoy también, entender cuál sea la naturaleza de la obra de arquitectura. Cuestión ésta que no puede ser marginada. La obra de arquitectura no puede ser considerada como un hecho único y aislado, singular e irrepetible, una vez que sabemos cuanto está condicionada por el mundo que le rodea y por su historia. Su vida se propaga y se hace presente en otras obras en virtud de la específica condición de la arquitectura, al implicar ésta una cadena de hechos solidarios a los cuales describe una misma estructura formal. Si las obras de arquitectura permiten reconocer en ellas tanto su unitariedad como características comunes con otras, el concepto de tipo tiene valor, aunque las viejas definiciones deban ser modificadas para acomodarse a una nueva idea de tipo que pueda englobar el presente; en el que, a pesar de las apariencias, cabe observar sutiles mecanismos de relaciones, para los que, una vez más, tan solo cabe una interpretación tipológica.