

NOTAS SOBRE EL ORDEN CONGLOMERADO

Antonio Molán Gómez



1. Diana Agrest, *The Order of the City, 1961*. En Diller, E., Lewis, D., Shupchik, H., *Education of an architect. The Frank S. Chayer School of Architecture of The Cooper Union, Russia*, New York, 1988.

Una moderna concepción de la racionalidad la hace inseparable de la sensibilidad en el manejo de las contingencias, en la posibilidad de que algo sea o no sea en arquitectura. Si la forma es la posibilidad de la estructura, deberemos analizar la estructura del lugar y el programa sobre el que operamos, deberemos ser esquivos en la percepción de posibilidades, para que el proyecto sea viable y tome forma final.

Lo que se dijo en llamar lectura del lugar era una noción extendida, como actitud de proyecto o similitud interpretativa con calado disciplinar ante un levantamiento. Diana Agrest decía que "en el proceso de lectura y reescritura crítica del texto urbano, no sólo tiene lugar una fragmentación, sino también una transformación, generando nuevas configuraciones vinculadas a la presente coyuntura cultural. Esta noción que se desarrolla de dos maneras.

En primer lugar, mediante el énfasis sobre el lugar o espacio público, implicando una crítica de una arquitectura de edificios y monumentos. El espacio público es un espacio positivo y no un resto de espacio entre edificios monumentales. El proyecto urbano no es un conjunto estático de objetos sobre un plano neutro sino secuencias múltiples de lugares y espacios públicos, de transiciones y articulaciones entre espacio público y privado, abierto y cerrado, entre el tejido existente y

el nuevo tejido. El espacio público, las calles, las plazas y las puertas cruzan transversalmente el volumen construido. En este cruce transversal de las mallas urbanas (explícitas, implícitas), los bordes se convierten en elementos importantes que definen y permiten la articulación y el tránsito.

En segundo lugar, la noción de lectura se desarrolla mediante la concepción en las nociones de articulación y transformación tipológica, mediante tipos de transición (simbólicamente inestables), que enfatizan el proceso secuencial de lectura. Esto produce una arquitectura de la secuencia opuesta a una arquitectura solamente basada en la geometría o una arquitectura basada en la yuxtaposición pirrotesca de cerramientos fragmentados".

La lectura de lo complejo, que implicaba variedad de propósito y usos, cambios de programa, transformaciones ante las que el edificio parecía resistirse, fue tratada por varios arquitectos, pero hoy se hace evidente una trayectoria previa de varios autores.

Antecedentes

En febrero de 1986 Alison Smithson recordaba una frase de 1953, en la reunión del CIAM 9 en Aix-en-Provence: "la vida se escapa entre la red de las cuatro funciones..., nos interesaba formar la mente del arquitecto, en una especie de ordenación libre; un ordenamiento con infinitas variaciones; sin límites impuestos; capaz de reconocer órdenes que se despliegan, sistemas dimensionales que se desarrollan de modo natural desde la amable resolución de un programa; estábamos abriendo nuestras mentes a las posibilidades.



3 / Alison Smithson escribió "tube and wire", que ofrecen significados múltiples, no sólo se trata de la conducción mecánica de fluidos o sólidos ligeros, gas, conductores de carga, etc.), o de energía mediante materiales adecuados a su transmisión (electricidad, teléfono, comunicación por radio, etc.).

1. Cluster City (A+P. Smithsons)
2. Pabellón y Patio (Sir L. Martin)
3. Berlin Hauptstadt (A+P. Smithson, P. Sigmond)

3 / Domus, num. 108. (1937). Casabella num. 120. (1936). Vitase en OPAZ, Inventario del Departamento de Proyectos Arquitectónicos, UPC. M^a Pa Tortosa y Miguel Mayayo. "Manifiesto de intención: proyecto ideal de una casa en el mar". Las relaciones entre estas obras y el proyecto no realizado de Cacerch de Santomem en Torre Valeriana permiten también establecer otro puente que no atravesamos aquí.

4 / Aldo van Eyck, Architectural Design 12, vol. XXXIII, diciembre 1962, pág. 560

5 / Sir Leslie Martin: "Speculations" RIBA Journal, 1967. En Leslie Martin & Lionel March -> Urban Space and Structures -> Cambridge at the University Press, 1972.

A mediados de los años 1980 la clase de edificio que parece satisfacer nuestras necesidades y responde a la complejidad y la capacidad de intercambio de sus "funciones" -ofreciendo una capacidad para asumir el cambio continuo en este "orden"-, el edificio desarrollado desde dentro hacia fuera -de modo que cuando se materialice, nuestro reconocimiento de él sea: "así que es como se nos aparece"- es el edificio conglomerado.

En diversos sentidos, el retorno al edificio conglomerado - desde los tiempos medievales sin servicios mecánicos, cuando sólo había personas que transportasen, que vaciasen- precede a la invención de servicios capaces de cuidar de sí mismos, con control remoto, al estilo de la era espacial: por ejemplo, la energía eléctrica transmitida a los equipos capaces de recibirla; el fin de "la era del tubo y el cable" 2.

Arquitectos próximos a los Smithson habían abordado los vínculos entre programa y estructura formal, superando definitivamente la época de los CIAM. Los idearios de aquellos respondones nacieron de actitudes rejuvenecidas ante la nueva realidad urbana y la arquitectura sin arquitectos, como la llamase B. Rudofsky. Los términos aplicados tenían un carácter sistémico, reminisciente de procesos orgánicos -crecimiento y forma- y de las ciencias que se ocupaban de describirlos, ofreciendo al mismo tiempo un carácter abstracto, como si se buscase transmitir conceptos mediante los diagramas necesarios para ilustrarlos. Tales diagramas permiten entender la lógica operativa del conglomerado y dirigirnos a los orígenes.



1



2



3

Ya en los años 30, Adalberto Libera en la casa Malaparte en Capri (1938-43), o Giancarlo Cosenza y Bernard Rudofsky en la Villa per Positano (1937) y la Villa Oro en Posillipo, Nápoles (1934-37), tomaban una posición abstracta ante una naturaleza exuberante: una abstracción sencilla

que condujo a la intermediación en las artes. Cosenza trataba las categorías espaciales de forma dialéctica, para sintetizar las dinámicas entre interior y exterior, entre un lugar y su entorno 3:

- Espacios cubiertos: cerrados-abiertos.
- Espacios descubiertos: cerrados-abiertos.
- Espacios externos: delimitados-extendidos.

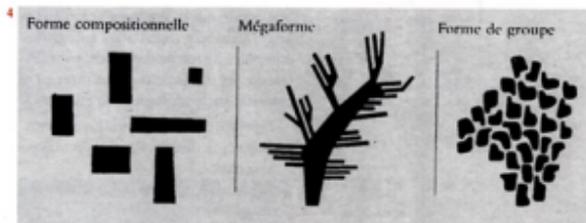
Igualmente tomaría posición Aldo Van Eyck, al defender la arquitectura "como una configuración de lugares intermedios... donde las polaridades conflictivas pueden ser fenómenos gemelos" 4. Pero Van Eyck era buen conocedor de las culturas primitivas que proporcionaban recursos para su obra, y para el primitivismo inspirador de la modernidad.

Podemos seguir por bloques las nociones que condujeron al conglomerado, según la evolución de conceptos entre miembros del Team X o arquitectos próximos:

A. Clusters, stem/web, matt-buildings

Ante los "clusters" (bloques con espacios comunes en altura, en torno a un dominio público compartido) planteados por los Smithson y Candilis-Josic-Woods para formalizar el crecimiento urbano, Sir Leslie Martin 5 insistiría en que la construcción en altura o en manzana no era un asunto de forma o tipología, sino de densidad. Podía prescindirse de las manzanas pequeñas, incluso utilizar el espacio interior con fines agrícolas, pero la expansión continua incrementaba el coste de las infraestructuras. (figs. 1, 2 y 3)

La mirada al "árbol urbano" no se dirigía entonces hacia las hojas o



las ramas, sino hacia el tallo (*stem*) 8, "condicionado por la movilidad. Sus dimensiones no son dadas en medidas de longitud, sino de velocidad... Puede proporcionar el vínculo entre esas medidas de velocidad como lo puede hacer entre las medidas de validez (ciclos de 25 o 50 años). El proceso de la planificación desde el tallo al cluster tenderá a reestablecer la densidad y la escala en la vivienda".

Estos arquitectos buscaron una reestructuración urbana en red (web) mediante edificios estera 7, referencia a la arquitectura anónima, y a las construcciones meseta de las civilizaciones centro-americanas, que tanto inspirarían a Jörn Utzon, permitían segregar tráficos peatonales y rodados, podían funcionar de modo local, y eran una concesión a la dictadura del automóvil.

Se había recuperado, sin embargo, una tipología antigua para nuevos usos: "Podría decirse que los edificios-estera son la personificación del colectivo anónimo, donde la función viene a enriquecer la estructura y el individuo adquiere nuevas libertades de ac-

ción a través de un nuevo orden revuelto basado en la interconexión, los modelos casi tontos de asociación y las posibilidades de crecimiento, disminución y cambio" 8.

B. Notas sobre la forma colectiva. Tres paradigmas: composición, megaforma, agrupación.

Fumihiko Maki 9, partió de que la sociedad urbana es "un campo dinámico de fuerzas relacionadas entre sí", y propuso, no un "plan general", sino un "programa general", cuyo correlato físico había de ser una serie de "formas generales" 10, que difieren de los edificios en su respuesta a los dictados del tiempo. Desde una serie de fines, el "programa general" sugiere varias alternativas para su realización; su uso depende del tiempo y de sus efectos en la idea ordenadora.

Las ciudades actuales (como las veía F. Maki, o como las ve más recientemente Rem Koolhaas en "la ciudad genérica") carecen de un "carácter visual y físico en consonancia con las funciones y la tecnología que los com-

ponen... También carecen de elasticidad y de flexibilidad".

No disponemos de un lenguaje visual adecuado para controlar la escala sobrehumana de los modernos sistemas de autopistas y las vistas aéreas..., nos hemos acostumbrado a utilizar conceptos visuales y físicos que tienen que ver con los edificios individuales y los medios compositivos cerrados para organizarlos... Una manera de escapar a estas limitaciones es observar críticamente el inmenso patrimonio arquitectónico desde que el hombre actuó en colectividad...

El término "forma colectiva" acuñado indicaba "grupos de edificios o casi-edificios-fragmentos de ciudad. Sin embargo, no era una colección de edificios separados y sin relación, sino de edificios que por alguna razón se hallan juntos".

Desde tres enfoques principales procedió Maki a analizar los principios estructurales implicados en la producción de forma colectiva:

- Enfoque compositivo Forma compositiva
- Enfoque estructural Mega-estructura/ Mega-forma
- Enfoque secuencial Agrupación



La primera es histórica o sigue convenciones impuestas. Las otras dos se presentan como más relevantes para las demandas del crecimiento y cambios de las conurbaciones contemporáneas:

"Forma compositiva: grupos de edificios compuestos de acuerdo con los preceptos tradicionales del movimiento moderno (por ejemplo, Brasilia).

Mega-Estructura: una gran estructura que contiene todas las funciones de una ciudad, alojadas en su mayor parte en continentes a corto plazo transitorios.

Agrupación o forma de grupo: acumulación de elementos espaciales o estructuras idénticos en complejos mayores (ciudades italianas sobre colinas)" 11.

En Enero de 1995 F. Maki nos sugirió volver a las "Seis propuestas para el nuevo milenio" de Italo Calvino, para recuperar para la arquitectura cualidades como la "levedad", la "visibilidad" o la "multiplicidad". No para la literatura, sino para la arquitectura. No obstante, su descripción de Musil es aquí pertinente: "el conocimiento es conciencia de lo irreconciliable de dos polaridades contrapuestas: la que (Musil) llama unas veces exactitud, otras matemática, otras espíritu puro, otras directamente mentalidad militar, y otra que llama una veces alma, otras irracionalidad, otras humanidad, otras caos".

Varios edificios de F. di Giorgio parecen tener dos caras: la más privada, sólida y exacta, revestida de robusta levedad; y la más pública, humana, dispuesta en aparente caos, si no fuera por esa capacidad de alcanzar lo imposible, cuando todo parece perdido. Y en este carácter impredecible se nos presen-

ta una lucidez, una iluminación, siempre desde el poder de las articulaciones en su arquitectura.

C. Metabolismo, cápsulas

La euforia mega-estructural tuvo su punto álgido en el número de despedida de Architectural Forum (agosto/ septiembre de 1964), bajo la responsabilidad de Peter Blake, donde resaltaba el contraste entre las preocupaciones de la generación mayor, ejemplificada en la sugerencia de Douglas Haskell para resolver los problemas de Manhattan, y la fascinación de la generación joven por las ideas "liberadoras y la imaginación modeladora" cargada de utopía, que operaba desde la Plug-in City de Archigram hasta las cápsulas de los metabolistas japoneses.

Este sería hoy un asunto trasnochado si estas ideas no se hubiesen aplicado en actuaciones recientes: la pervivencia de las megaestructuras en la reconstrucción de Berlín, con homenaje incluido a Kisho Kurokawa (el pasado verano de 2005) o por la alusión a la ciudad de Urbino, que aquí se hace ineludible.

Haskell connotaba su lectura de Manhattan: "Nueva York se olvidó de llevar más lejos su repentina inventiva en lo concerniente al movimiento urbano regular y de gran densidad, y hasta hoy mismo registra diariamente embotellamientos, frustración, exacerbado nerviosismo y violencia, todo ello sobre una base que, a la manera precolumbina, es en general de escasa altura y debe servir para edificios que pronto pueden llegar a los 200 pisos". Qué distinta de la apreciación sobre el delirio entusiasmado de Koolhaas, don-

de las cambiantes actividades, y el progreso que aportan los nuevos equipos se hacen sinónimo de posibilidades y de invención.

Entre críticos como Colin Rowe o Françoise Choay se distinguieron varios tipos de "utopías modernas de planificación": "La primera de ellas es la distinción metabolista entre lo permanente y lo transitorio; la tercera es una visión tecnológica de la ciudad...; pero la segunda es el concepto de una "población ociosa móvil" como punto de partida para modelar el futuro de la planificación urbana". Aparecía así la "arquitectura como diversión".

La referencia a Urbino, con su secuencia de edificios densos, entre los que aparecían inesperados espacios libres, plazas o claustros, era una imagen aérea que pretendía ilustrar una urbanidad permanente, pero que llevaba a preguntarse por las operaciones de arquitectos como Francesco di Giorgio Martini en todo el ducado. Construcciones de mediano tamaño, con un sentido territorial de su escala; como edificios destinados a funciones mixtas (de vigilancia, de residencia, pero también actividades militares y de control) debían ser percibidos en todo un entorno amplio. De las cualidades de estos edificios y su aplicación a la realidad actual emergió el concepto que nos ocupa. (figs. 4, 5 y 6)

Peter Smithson y el Orden Conglomerado

La noción de orden conglomerado lleva tiempo y obliga a cambiar convenciones instauradas: "Los lugares nos arrastran por motivos que están más allá de las sensaciones derivadas de los





12 / Smithson, Alison y Peter "Territory", in Italian Thoughts, op. cit., pág. 32. Véase también P. Smithson: "Conversaciones con estudiantes". Ed. S. Gil, Barcelona, 2006.

13 / Smithson, Alison y Peter: "Conglomerato Ordering", y "Think o fit as a Form", in Italian Thoughts, op. cit., pág. 80 y pág. 80, respectivamente.

14 / "Think of it as a form", "Italian thoughts", pág. 80.

Imágen página izquierda & Urbino.

cinco sentidos (...). Algún reconocimiento más profundo está implícito, sentido a través de una sensibilidad animal inagotable" 12. Incluso su percepción es dinámica: "Utilizamos el término 'orden conglomerado' para la sensación que experimentamos ante una estructura que se está 'ordenando', cuando no entendemos el lugar de un vistazo o no conocemos el edificio" (Italian Thoughts)" 13.

Como recurso pragmático, para desvelar algo que sólo se intuye, hemos de aclarar sus cualidades, incluso hasta sobordar nuestras expectativas, trascendiendo lo percibido por los sentidos, ya que "si algo está bien logrado pero pierde su uso, su cualidad le aporta otras cosas para las que es adecuado". Se superan así obsesiones formales que esclerotizan los procesos configuradores de una arquitectura, y se pueden considerar las transformaciones o los cambios de uso.

Y esta cualidad es esencial: "Todo se usa para todo. En nuestra época, creímos que debía desarrollarse esta manera de construir. No es formal ni utiliza la geometría clásica. Si miras por la ventana, puedes ver algo que permite ubicarte, mirar aquí y allá".

Algo se ha perdido, porque "tal análisis mimucioso era precisamente lo usual en el pasado cuando se construía una granja, una fortaleza o un puente: entonces, debido al esfuerzo, al duro trabajo necesario para construirlos, cada parte debía desempeñar y abarcar muchas tareas; tenía que haber una trazación de acciones, incluyendo el proceso de construcción, incluso la subsiguiente modificación. Pero pensar así hoy requiere una configuración mental consciente, pues ya no es algo

normal; pensar así puede dar la vuelta a nuestras ideas aceptadas sobre la disposición de espacios y los elementos de apoyo y servicio" 14.

No es una cuestión formal, sino de economía de esfuerzos, que debemos tener presente. En la arquitectura de Francesco di Giorgio Martini podemos preguntarnos: ¿se trata de una fortaleza o de un palacio? ¿es un puesto de vigilancia del territorio, o una morada? ¿Cuál es su escala, la urbana, la regional, o la territorial? ¿Inspira terror o seguridad? ¿Es destructiva o iluminadora?

En ILLAUD 1986 expuso P. Smithson: "Para mí la mayor maravilla es la disposición del templo Dórico y el proceso de formar los bloques de piedra para ese ajuste milagroso,... utilizando las habituales horizontales, verticales, ángulo recto, plano"... para mí generación la horizontal es referencia, la vertical es plomo/ erguido, y ambas son "ciertas"... una afirmación ética además de solvencia geométrica". Los arquitectos del Periodo Heroico querían ortogonalidad porque sugería una revolución: como la verticalidad del gótico, la ortogonalidad transportaba mejor la intención revolucionaria del periodo... (figs. 7, 8, 9, 10, 11 y 12)

Algo muy distinto sucedía cuando uno abordaba una imponente construcción sin orden aparente: "... cuando uno se sienta ante el frente de un edificio medieval avanzado como Santa Maria Della Scala en Siena e intenta imaginar una trama sencilla de líneas para dibujar sobre papel con las que uno pudiera relacionar las dimensiones de una parte, la mente se colapsa, al carecer de las referencias habituales de un suelo horizontal, o una

alineación nivel de cordel para una hilera de ventanas, o incluso hileras niveladas de ladrillos. La mente se derrumba porque uno ha aprendido a hacer levantamientos y dibujar como una persona que tiene que hacer que las cosas ajusten; y las cosas que deben ajustarse en nuestra época son habitualmente "ortogonales" entre sí".

El matiz que diferencia al "conglomerado" es su carácter esquivo, capas de sentido superpuestas, sabidas e ignoradas con la rapidez de los nuevos instrumentos. Al limitarse al trazado lineal o a la realización de un modelo 3D de estas obras, e ignorar la percepción material y sensorial propia de nuestra área, desaparecen matices a preservar en toda restauración cuidadosa.

Esta sería nuestra tarea en 1986 ante Santa Maria Della Scala: constatar en el lugar las inquietudes, que trascendían la fluidez del espacio moderno. Cuando pensamos en viejos edificios de orden conglomerado (Santa Maria Della Scala o la Grancia di Cuna o la rocca di Mondavio) con suelos inclinados, techos que suben y bajan, paredes que se adelantan y retrasan, retranqueados o alabeados, pensamos en ellas con dificultad.

Sin embargo, algunas características se pueden seleccionar y estructurar para identificar el fenómeno.

Presencia espacial

De un edificio conglomerado "la presencia espacial nos inquieta más que cualquier presencia objetiva... piénsese en la sensación cuando uno se halla sólo en el bosque... piénsese en una primera intromisión en el silencio de



7, 8



San Bernardino de Urbino en un oca-
so caluroso. Son experiencias no redu-
cibles a simples esquemas geométricos
o incluso remotamente comunicables
mediante imágenes bidimensionales".
Con capacidad de absorber adiciones
espontáneas, subtracciones y modifi-
caciones técnicas, que no estorban su
sentido del orden. Cada día diferente
y siempre familiar y cómodo, porque
en un edificio conglomerado "uno nun-
ca tiene miedo"...

En Cuna o en Sassocorvaro "un yo
interior nos dice con certeza que siem-
pre podemos encontrar el camino de
vuelta a las rampas centrales de acce-
so por las que accedimos, que sin du-
da me permitirán bajar y salir... e in-
cluso si la gran puerta está cerrada la
bóveda celeste está abierta y puedo,
después de todo, gritar y hablar a los
pájaros que vuelan por aquel rectán-
gulo de cielo, saber qué hora es, sen-

tir la lluvia en mi cara, notar las som-
bras cruzando las paredes".

De aquí su apariencia natural... "ex-
perimentamos la sensación de una
construcción ordenada incluso cuan-
do no la comprendemos o nos balla-
mos "perdidos". Aunque no veamos
donde estamos, podemos navegar me-
diante nuestra capacidad para perci-
bir luz y calor y el viento en nuestra
piel; sentir la densidad de la obra cir-
cundante; saber que detrás de aque-
lla pared hay gente, oler quien ha es-
tado aquí, o donde se ha ido alguien.

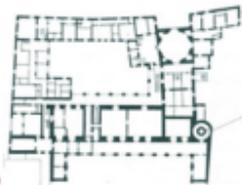
El orden conglomerado fortalece,
puede operar por la noche; puede
ofrecer especialmente placeres que so-
brepasan los provistos por los ojos:
son quizás los placeres del territorio
que los otros animales perciben tan
fuertemente".

Multiplicidad de usos

Una característica ulterior reside dis-
cretamente sin ser mencionada junto
a su capacidad para absorber agrega-
ciones, su capacidad de aceptar usos
varios sin conflicto aparente. No se
menciona por la dificultad de expre-
sión concreta implícita en que los cam-
bios de un edificio conglomerado in-
cluyen una "convención de uso".

Nos referimos a esas cosas carac-
terísticas del *ethos* de un hospital (San-
ta Maria Della Scala) o un granero
(Cuna) o un convento (Santa Chiara
en Urbino). Claro que hay objetos fí-
sicos que proporcionan los límites de
esta "convención de uso"; por ejem-
plo, si hay un "camino" que reúne va-
rios usos, como la calle interior en San-
ta Maria Della Scala, ha de ser
dimensionado según el orden de todos

7, 8. Mondavio
9, 10. Sta. Chiara, Urbino
11, 12. San Bernardino, Urbino



9, 10



11, 12





15. "Confidando el mio illustrissimo Signor Duca Federico in la mia esigua intelligenza forse più che quella non merita, gli paio che più luoghi facease fare di fondo rocche in nel territorio di sua signoria... cento trenta sara obra (Sassocorvaro, Costacciana, Fossombrone, Manciatello, Sant'Agata Feltria, San Leo... y un largo etcetera).

13. Palacio Ducal, Urbino.
14, 15. Sassocorvaro.
16. Fossombrone.

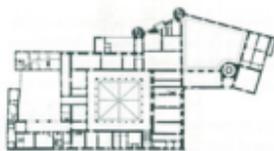
esos usos... y la fábrica habrá de tener peso para absorber los efectos de los usos, conflictivos en ocasiones, pero también deberá poder asumir el cambio de dichos usos si se trata de verdadera arquitectura.

Territorio

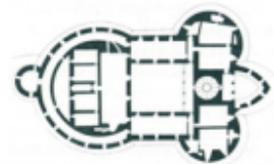
"Orden conglomerado" y "territorio" son ideas inseparables que caracterizan a los edificios fundadores de esta arquitectura (Santa Maria Della Scala y la Grancia di Cuna). Ambas necesitan todos los sentidos para probar diversas experiencias...de densidad, peso, masa y permanencia, ligereza y transitoriedad, aberturas hacia el cielo, cerramientos, observación hacia fuera y hacia dentro.... Y operamos sobre esas diferencias, disfrutando de los placeres del territorio.

Al merodear caminando, percibimos la diferencia entre sus componentes: ... la permanencia de unos, la transitoriedad de los otros; podemos calibrar la estación mediante el retraso temporal al esparcirse los olores después de la lluvia... lentamente en la vieja fábrica de piedra o la tierra en la mano; inmediatamente en las frutas frescas o en los cereales secos. Cuando visitamos de nuevo el territorio de nuestra infancia buscamos los límites de nuestro sentido del territorio, las sensaciones más profundas en nuestros recuerdos. (figs. 13, 14, 15 y 16)

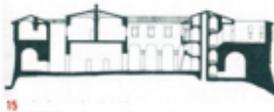
Quizás pocos edificios describan mejor la esencia del territorio de Montefeltro que las fortalezas y obras de F. di Giorgio, como expresa en el "Trattati" 15. En el Palacio Ducal de Urbino (Laurana 1464- y F. di Giorgio 1477) los muros establecen una pre-



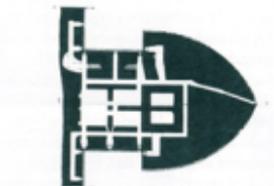
13



14



15



16

sencia consciente hacia el ámbito rural y hacia la ciudad. Pero el patio, tal como se reconstruyó, parece de otro orden. ¿Por qué? F. di Giorgio tenía una habilidad característica para ajustar con formas regulares o casi regulares los contornos desiguales que pudieran generar una sensación de desorden, como se percibe en "la facciata dei torrioni". El patio principal es el contrapunto de esta habilidad: demasiado sencillo.

Masa

Un edificio de orden conglomerado tiene una espesa masa construida, en dos direcciones pero no es muy alta y es penetrada desde arriba por la luz y el aire. Pudiera ser casi un pueblito, pero las partes a cielo abierto son más pequeñas que los volúmenes cerrados y esto es raro en pueblos que son más abiertos de lo que uno cree, incluso los que como Mesta en Chios tienen las casas juntas para formar una alfombra continua.

Las secciones nos desvelan el mecanismo de los patios, que parecen ir abriéndose al cielo, más abiertos en los pisos altos: una escueta comparación de la rocca di Frontone y de Santa Maria Della Scala ofrece este rasgo característico.

El Fuerte en Sassocorvaro (Francesco di Giorgio 1476-78) es inquietante: esperamos que el patio se articule con cuatro volúmenes huecos y vemos que uno de sus lados, el de la escalera que lo conecta al nivel superior del "puntone" es prácticamente macizo. Y, apenas hemos hecho esta percepción, reparamos en la galería porticada en altura, ligera, en pleno contras-



te con la base robusta de la escalera. Nos sentimos seguros, disfrutando de la luz, y a la vez sentimos la necesidad de estar alerta, para no caer en suposiciones erróneas.

Y si esto sucede en el interior, en el exterior su extraña masa se articula con absoluta naturalidad con este feudo que ve y es visto con clara presencia en el valle ubaldinesco.

Parte y totalidad, alzados y planta

La cubierta de un edificio de un orden conglomerado es otra cara... todas las caras son del mismo valor, todas igualmente consideradas, pero ninguna son "alzados".

Los edificios conglomerados son una parte inseparable de una fábrica mayor. Podemos distinguir partes en sus tejidos, incluso podemos detectar su antigüedad al contrastar la historia del edificio y sus las funciones cambiantes de sus partes.



Un edificio conglomerado no tiene frente, no tiene detrás, está igualmente implicado con todo lo que confronta.

Usos y adaptaciones

Un cambio dentro de su "convención de uso" incentiva su sentido de orden. Su fábrica puede aceptar intervenciones. De hecho, está dominada por un material... la matriz del conglomerado. Un edificio conglomerado parece tirado abajo para hallar el suelo, no el suelo dispuesto para recibir al edificio.

Sus muros de carga y columnas disminuyen en espesor a medida que su peso o la necesidad de masa disminuye; las luces entre columnas o muros es irregular, respondiendo al uso y a la colocación natural. Tiene una planta de densidad variable y una sección de densidad variable. Un edificio conglomerado tiene salientes y es pesado, como muestra el rivellino de Costacciaro.

Los restos de la rocca de Fossombrone ofrecen en el exterior un aspec-

to desordenado, ayudado por los años, pero la estructura subyacente es inapelable, de una racionalidad actualísima, especialmente en la planta baja del puntone: espacios rigurosamente divididos, espacios fundidos, espacios ocultos, desde los que se accede a una maraña de pasadizos.

Establecidas estas cualidades, podemos ilustrar el concepto con dos ejemplos: la Grancia di Cuna y el Complejo de Santa Maria Della Scala.

Los orígenes: Ospedale de Santa Maria Della Scala y Grancia di Cuna en Siena.

El hospédate de Santa Maria Della Scala (en adelante SMS) fue fundado por los canónigos de la Catedral de Siena como albergue para los peregrinos que iban a Roma. Aparecía frente a la Iglesia Mayor de la Beata Maria y, cuando de construyó el nuevo edificio del Duomo, unas escaleras todavía existentes en la fachada principal acaba-



16 / Colin St. John Wilson: "The Other tradition of Modern Architecture. The Uncompleted Project". Academy Editions, London, 1995. Dice en la pág. 85, capítulo "El Otro Orden": "Nada puede dividirse porque es demasiado extraño para acomodarlo; cada componente debe tener su lugar y su densidad ser dictada de la débil presencia en el conjunto. Esta es la vitalidad de la vida misma". Y acompaña una ilustración (la Fig. 4.20) que es el levantamiento realizado que aquí se adjunta.

El relato íntegro fue publicado en IAAU Yearbook 1986/87.

19, 20. Secciones de Grancia di Cuna
21, 22. Plantas, Cuna.

ron de dar nombre al conjunto, que creció sobre las murallas sistemáticamente ampliadas, superponiéndose a los caminos extramuros, y conformando esta gran manzana, adición de estructuras adyacentes sin composición global, masa enorme adaptada al lugar, sin dimensión preestablecida. (figs. 17 y 18)

En la fecha del primer estatuto (1305-1318) los oblatos de SMS regían la Hermandad sin subordinación a los canónigos y bajo la autoridad de un Rector encargado de su administración. Muchos de estos rectores donaban sus bienes a la institución, que se halló con amplias posesiones dispersas. La necesidad de administrar los bienes se concentró en fundaciones más potentes y menores en número, y tal sería el origen de la Grancia di Cuna. Vemos cómo territorio, densidad, pluralidad de usos fueron el origen de esta arquitectura, que recoge ecos de otras fundaciones (cistercienses y templarias). Llama la atención su aspecto de fortaleza, aunque, una vez en el interior, una gran paz es domina en torno a un núcleo (la rampa-patio) res-

pecto al cual las sucesivas plantas van cambiando, si bien el espacio percibido, aunque diferenciado, mantiene un carácter acorde en sus niveles. (figs. 19, 20, 21 y 22)

Las sorpresas de Cuna se incentivan en Santa Maria della Scala, para la que propusimos una lectura divulgada (remito a Colin St. John Wilson y su contraposición de modernidad y postmodernidad). Parto de este trabajo, cuyo levantamiento implicó un debate 16.

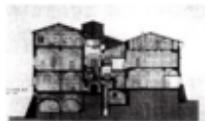
Se asume que la intervención de Francesco di Giorgio dotó al edificio de equilibrio al expresar espacialmente con relaciones eurítmicas el control de su forma global además del de su partes. Era una tentación relacionar la fachada de San Ansano y la de la Piazza del Duomo para subrayar sus diferencias, entre las cuales aparecía la fábrica como un conjunto de bloques intercambiables, en sintonía con la esencia compleja del conglomerado. Su gran virtud, el alto grado de flexibilidad: de organización (alojando diversas actividades, que permitían reinterpretar su forma), de combinación (los paquetes de estructuras existentes que

explicaban su variabilidad), y de circulación (se podía elegir entre usos, estableciendo el adecuado a la naturaleza de los espacios y transformando así su carácter, especialmente en la calle interior que atraviesa el complejo).

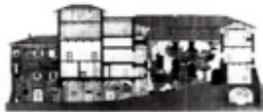
Cualquier propuesta pasaba por considerar los accesos alternativos al edificio y la cualidad específica del espacio en los diferentes niveles del conjunto:

En la Piazza del Duomo la entrada principal no era un acceso específico al edificio, sino parte de la capilla. Las alternativas eran mantenerlo sin cambios o moverlo a la cruja siguiente, frente al Pellegrinaio. Podía complementarse con una entrada a las casas góticas originales, aportando independencia para una actividad especializada (centro de asistencia primaria o similar), junto a la entrada a la calle interior en el espacio intersticial entre la capilla y el Pellegrinaio delle Donne, opción que dotaba de grandes posibilidades para una entrada directa a un espacio público.

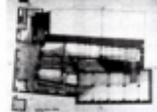
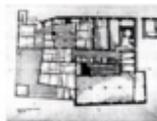
Ambas entradas podían vincularse mediante un patio y una rampa reconocible por su naturalidad en el teji-



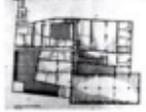
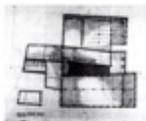
19



20



21



22

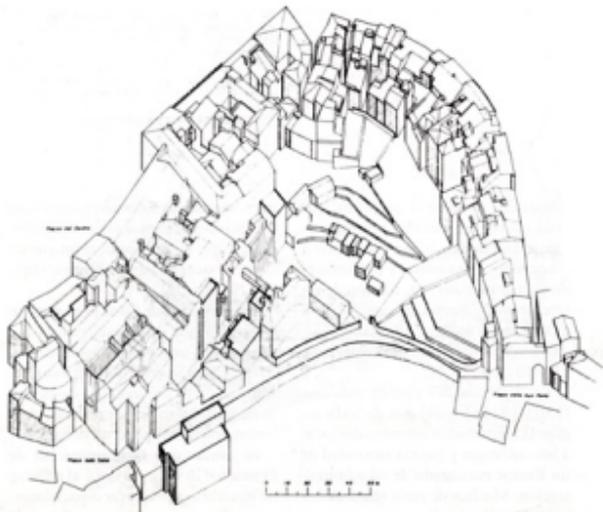
do. Y en la parte trasera las dos entradas a la calle interior eran directas y debían mantenerse sin cambios.

También variaba la cualidad del espacio en los diferentes niveles del edificio:

En la planta baja coexistían el carácter ceremonial (Pellegrinai), sagrado (Capilla) e institucional (memorias del Ospedale de Santa Maria della Scalla), una red de espacios públicos o semipúblicos.

En el nivel -1 el bullicio de actividad en la calle interior podía incrementarse (en cantidad y calidad), y la organización estricta de los espacios con fachada al Foso de San Ansano ofrecían gran potencial. Pero el descenso de cota permitía acceder en el nivel -2 a dobles niveles en la fachada de San Ansano, con los consiguientes cambios para los espacios más próximos al suelo, hecho compatible con una circulación transversal, alternativa a la existente. Y por último, en el nivel -3 los accesos a la calle interior sintetizaban relaciones con zonas vecinas y los accesos al dominio público (calle circundante exterior)... Era evidente que la relación con zonas vecinas debía aclarar cualquier posible intervención futura, y ese sería el tema del Laboratorio ILAUD 87.

Sus aberturas tampoco siguen un orden regular; son reflejo de sus usos, del asentamiento en parcelas existentes y actividades que ocurrieron con independencia de su interior. La carencia de regularidad dificulta su percepción, a menos que aceptemos la redundancia, como el auténtico criterio de formación: aberturas tapiadas después, fábricas superpuestas que aportan grosor, una cualidad material brutalista,



informal, que acepta cambios fácilmente.

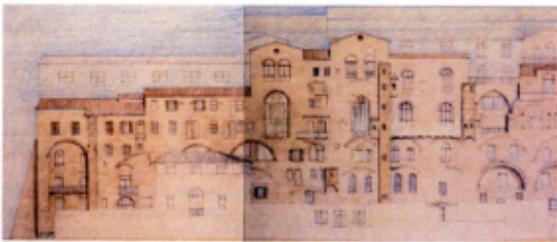
Algunos retos permanecían abiertos: reutilizar los espacios intersticiales para infundir vida, y no como residuo para servicios, vincular el complejo con los barrios, pues el papel institucional era abstracto: las "contradas" diferenciaban la ciudad mediante el orgullo histórico de los barrios, también cohesionaban y aportaban asociaciones, fundamentando la

identidad de cada sector, pero L'Ospedale de SMScaLa se había convertido en un dominio neutral sin jerarquías, cuya su presencia era evitada y no compartida.

Debía tratarse la complejidad, profunda y esquiua, de las fachadas de la Piazza del Duomo y de San Ansano, preservando su naturaleza y mostrando los dos caras de una sola moneda con un valor por descubrir. Y, de paso, mostrar las potencialidades del área entre el Foso



25, 26. Fachada de San Ansano.
Levantamiento y limpieza propuesta.



so de San Ansano y la fachada posterior, con un compromiso frente a la entrega de la fachada al suelo.

Al menos, este último aspecto debía afrontarse, para comprender el orden singular que nos ocupa. Desde la distancia la fachada de San Ansano aparecía versátil, como otros conjuntos martinianos (S. Leo, etc.) y ofrecía posiciones distintas para su interpretación: la naturaleza de los accesos al edificio en esa cara del edificio, los en-

cuentros del edificio y el suelo, la variedad de percepciones a medida que se camina en torno al conjunto, pero era preferible centrarse en la relación entre espacios interiores y exteriores, y estudiar esta fachada como una interfaz donde podían notarse las trazas de los cambios de organización a lo largo del tiempo.

Entonces, la reutilización sistemática llenaba de ruido cualquier percepción. El amplio espectro de redundan-

17 / Oleg Grabar: "The Mediation of Ornament". The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Princeton University Press, 1982.

18 / O. Grabar, op. cit., pág. 19. "A theory of intermediaries in Art".

19 / O. Grabar, op. cit., pág. 179. "The intermediality of Architecture".

cia, en su función intermediaria como membrana que regulaba intercambios entre interior y exterior, incluso como excrecencia de funciones y servicios alojados en esta piel, o extraño ornamento orgánicamente no pretendido, era una presencia inquietante.

Desde nuestra disciplina, el interés residía en la continua transformación, más que en la imagen percibida. Como hiciera Oleg Grabar 17, cabía preguntarse si no sería que "la transformación del signo mimético es lo importante, no el signo mismo" 18, argumento que conduce a la inseparabilidad de los modos de diseño, el proceso para producirlos y el resultado final, y mueve a pensar que esto es una de las acepciones de la abstracción (que tiene sólo forma intrínseca, con escaso o nulo intento de representación pictórica o contenido narrativo), pudiendo considerar "la aparente carencia de propósito" como una de las maneras de mostrar la arquitectura 19.

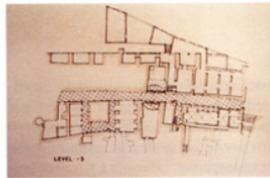
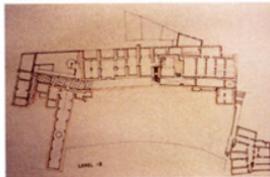
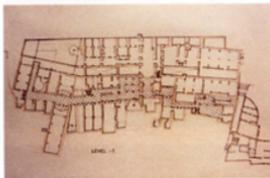
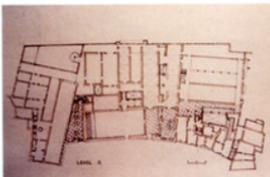
En definitiva, la autonomía de las formas respecto a sus significados permiten una libertad mayor que si las formas se hallan vinculadas a significados específicos, como sucede en las figuras, vinculadas a una cultura; así, esta fachada adquiría una modernidad inesperada, debido a la tensión entre la calidad de su plano y el volumen virtual constituido por los dos muros que constituyen la fachada más externa y la previa existente, interior, generada por la falta de predominio de uno sobre el otro, ya que su situación era de mera coexistencia.

Estos matices aparecen en un ritmo sincopado cuando se procede a una lectura atenta de la fachada, mediante un levantamiento detallado, donde

se reconozcan y definan los elementos que la conformaban. Las lecturas y criterios de intervención en Santa Maria Della Scala se centraron en tres líneas de acción: comprender los niveles 0 a -3 y ver si eran compatibles con un nuevo programa para el complejo, realizar un levantamiento de la fachada de San Ansano accediendo a los múltiples espacios con ella vinculados para experimentar algunos paradigmas de intervención y, por último, hacer un estudio tentativo de dos áreas alrededor del complejo de SMS. (figs. 23, 24, 25 y 26)

Desde una idea más bien abstracta de lo existente y las propuestas de Laboratorios previos, decidimos profundizar en rasgos esenciales: como las entradas a SMS, la naturaleza de los diferentes niveles y un acercamiento operativo a cuanto la morfología de la planta sugería, en especial, la flexibilidad en los bloques de espacios de cada nivel.

La entrada principal desde la Piazzola del Duomo era paradójica. En apariencia un elemento independiente, formaba parte de un espacio más amplio, que es la capilla; y además, no proporcionaba un acceso directo al Pellegrinaio, aunque compartía el mismo eje; resulta ser un espacio intermedio que conduce a otro vestíbulo desde el que accedemos a tres áreas: un Segundo Pellegrinaio, la parte del Hospital dispuesto perpendicularmente a él y las casas góticas que densifican el tejido, y entre las que aún eran visibles las trazas de un antiguo patio. Se propuso recuperar este patio para preservar la memoria del lugar y ubicar un centro de ayuda primaria y una residencia para la tercera edad. Mediante una ram-



pa podía accederse al nivel inferior, conectando con la calle interior que proporcionaría acceso a todos los niveles en esta parte del edificio. Una entrada similar se proponía en el espacio intersticial entre la capilla y el Pellegrinaio delle Donne, acabando en una escalera paralela a la calle interior. Y en la parte posterior del edificio se conservaban las entradas existentes, por su funcionalidad y para preservar el carácter del edificio. (fig. 27)

Como el nivel 0 es público, se respetó cada parte de la morfología, recuperando la estructura original... para uso público.

El aparente desorden del nivel -1 se resolvió mediante una piazzetta presente en el tejido medieval, tratada como hito. Los espacios más próximos a San Ansano se distinguían de los interiores vaciando los pasajes situados por encima de la calle interior, para incrementar la luz y percibir mejor el lugar.

En los niveles -2 y -3 se clarificaba el trazado: posibilitando tráficos transversales, mantener el longitudinal de la calle interior y esclarecer ámbitos. Como en la calle interior los patios de luz eran también pozos, la relación entre el mundo subterráneo y el aéreo era evidente si se introducían conexiones verticales que facilitasen los accesos a todo el edificio.

Por fin, pudimos apreciar superposiciones en la fachada de San Ansano. En el levantamiento efectuado se apreciaban, sobre una base construida en el medioevo, agregaciones posteriores sin llegar a una composición unitaria; la redundancia de elementos creaba tensión. El resultado era una piel abstracta, informal, donde el grueso de la

28 / Giancarlo De Carlo: "A Diany", IIAUD 1986/87. Saguep Ediciones. También publicado en Spazio e Società. Set. 1986. "Las propuestas para la fachada hacia San Ansano (derivadas de la "agulla" lectura realizada por González, Millán y Perini, así como los proyectos tentativos para la recomposición de la fachada hacia la plaza del Duomo, son en mi opinión una contribución importante a una correcta definición del re-uso de S. Maria Della Scala. Y pienso además que esta contribución debiera ser debatida en profundidad en Siena. De hecho, se acerca al problema -considerado habitualmente como secundario o no considerado- en absoluto- de la apariencia perceptible de las transformaciones que tienen lugar en edificios del

pesado. Demuestra que esta apariencia perceptible no sólo debería existir sino también expresarse en el idioma de la época en que la transformación acontece; da indicaciones sobre cuál habría de ser el lenguaje de nuestro tiempo, asumiendo que no hay una manera en que pueda codificarse, para no inventarse cada vez, en relación al carácter específico del edificio que se quiere rehabilitar".

materia aportaba profundidad, limpiarla, eliminando las pátinas, implicaba destruir su esencia. Mejor tratarla como una piel gruesa, con materiales inscritos con los siglos.

El trabajo realizado hubo de pasar varios Jurados (Piano, Aulenti, Pietilä, Smithson, De Carlo, etc.). Y un juicio definitivo 20.

Hoy parece importante subrayar que un levantamiento no es, no puede ser sólo una operación seca y mecánica, por muy precisa que se pretenda, sino que debe estar tintada de una acción de proyecto acorde con su naturaleza y con sus derivaciones culturales hasta el tiempo en que se realiza, mirando al pasado, al presente y al futuro.

Aquella lectura y propuesta subrayaba partió del carácter de obra abierta del plano de fachada, y del tejido, vinculados a los sucesos de su desarrollo, a las relaciones entre plenos y vacíos, así como al plano del muro exterior. Tan abierto era el carácter mencionado, que todavía se hace imborrable de nuestra memoria.

Reconocimientos:

Se ha seguido a G. Volpe para la información sobre F. di Giorgio Martini. Las imágenes corresponden al trabajo realizado para el Laboratorio IIAUD, dirigido por Giancarlo De Carlo y del cual el autor fue Senior Lecturer en 86/87, 87/88 y 91/92.

Es difícil, si no imposible, agradecer en todo su valor la cortesía y diligencia del equipo organizador (C. Ochiellini, S. Tormene,...) y de todos los compañeros. A todos ellos y a su trabajo se ha dedicado este esfuerzo.

