

VARIACIONES E INVERSIONES SOBRE TEMAS MODERNOS EN EL AULARIO III DE GARCÍA-SOLERA

VARIATIONS AND INVERSIONS ON MODERN THEMES IN GARCÍA-SOLERA'S AULARIO III

CARLOS LUIS MARCOS ALBA

Orcid: 0000-0001-5272-0841

Universidad de Alicante

carlos.marcos@ua.es

FERRUCCIO IZZO

Orcid: 0000-0002-8074-9286

Università degli Studi di Napoli Federico II

ferruccio.izzo@unina.it

LUIGIEMANUELE AMABILE

Orcid: 0000-0002-9969-2267

Università degli Studi di Napoli Federico II

luigiemanuele.amabile@unina.it

Cómo citar:

MARCOS, C., IZZO, F., Y AMABILE, L., (2024). Variaciones e inversiones sobre temas modernos en el aulario III de García-Solera. *Revista de Arquitectura*, 29(46), 146-173. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2024.72478>

Recibido:

2023-10-30

Aceptado:

2023-12-22

RESUMEN

Después de la modernidad y del postmodernismo, una pregunta se desliza entre críticos y arquitectos de forma desigual ¿qué arquitecturas pueden ser pertinentes? Rodríguez Magda acuñó un término *transmodernidad*, que bien podríamos extrapolar a la arquitectura para referirnos a esas obras contemporáneas en las que sigue vivo, de uno u otro modo, el proyecto moderno. Para ello, analizamos como caso de estudio el Aulario III de la Universidad de Alicante, obra de Javier García-Solera, y su relación con obras de Mies o referencias a la Escuela Paulista —en tanto que ‘modernidad heroica’ dentro del regionalismo crítico—, a través de un análisis crítico comparativo. La obra estudiada se inspira en diversos modelos de la arquitectura moderna, pero se aproxima a ellos sin caer en la tentación de la repetición, introduciendo variaciones e inversiones respecto del modelo como estrategia de diferenciación proyectual deleuziana. Se sitúa, así, en el corazón del debate contemporáneo respecto de su posicionamiento crítico en relación con los modelos de un momento brillante de la historia disciplinar, siendo capaz de integrar las mejores referencias de la modernidad plena.

PALABRAS CLAVE

Aulario III, Escuela Paulista, Javier García-Solera, Mies van der Rohe, *transmodernidad*

ABSTRACT

After modernism and postmodernism, a question slips unequally between critics and architects: what kind of architectures are appropriate? Rodríguez Magda coined the term ‘transmodernity’, which could well be extrapolated to architecture to refer to those contemporary works in which modernity is still somewhat present. To this end, we analyse the Aulario III at the University of Alicante as a case study, a work by Javier García-Solera, and its relationship with works by Mies or references to São Paulo school —understood as a ‘heroic modernism’ within critical regionalism—, through a comparative critical analysis. The work analysed here is inspired by different examples of modern architecture, but approaches them without falling into the temptation of repetition, introducing variations and inversions of the model as a deleuzian differentiation design strategy. It is thus, at the centre of the contemporary debate on its critical positioning in relation to the models of a brilliant moment in the history of the discipline, being able to integrate the best references of the modern realm.

KEYWORDS

Aulario III, São Paulo school, Javier García-Solera, Mies van der Rohe, *transmodernity*

FIGURA 1
Javier García Solera.
Aulario III. Universidad de
Alicante, 1999-2000 (patio
entre pabellones)



Nota. Cortesía Javier
García Solera.

INTRODUCCIÓN

Hace poco más de dos décadas, Javier García-Solera recibía un encargo difícil por parte de la Universidad de Alicante. Debido a su rápido crecimiento y a una decisión urbanística que retrasaba los planes de ampliación, la institución se veía forzada a resolver con urgencia la necesidad de nuevas aulas y dependencias para el siguiente curso en una parcela marginal del campus (García-Solera, 2011).

El proyecto nacía fuertemente condicionado: debía proyectarse en seis semanas y construirse en seis meses; el solar estaba rodeado de playas de aparcamiento y de un anodino centro comercial detrás; extramuros de la circunvalación que delimitaban el campus — caracterizado por el carácter peatonal y cuidado paisajismo—; el presupuesto debía ser mínimo y en el solar ya se habían ejecutado unos pilotajes debido al relleno sobre el que se planeaba construir naves de almacenamiento (Aguirre Collahuazo, 2016) (Figura 1).

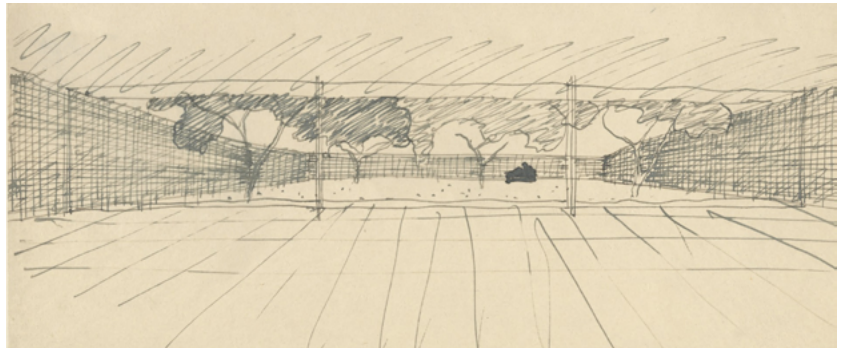
Probablemente, gracias a estas restricciones, el edificio consiguió mucho *más* con tanto *menos*. Se hicieron realidad aquí las palabras de Elliot a propósito de la creatividad inducida por las restricciones autoimpuestas por contraste con una libertad excesiva incapaz de generar orden (citado en Domingo, 2017, p. 85).

MARCO TEÓRICO. Diferencia y repetición: modernidad, postmodernismo, regionalismo crítico y transmodernidad

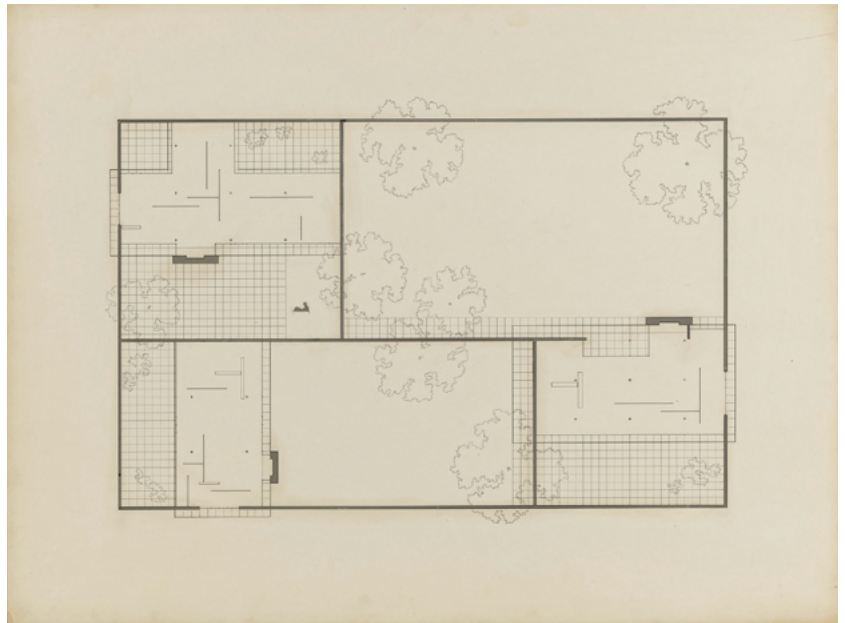
Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, en el arte y en la ciencia se produjeron cambios revolucionarios; en los años veinte se fijaron las bases de la modernidad arquitectónica. Le Corbusier o Mies van der Rohe (Figura 2) desarrollaron y depuraron el lenguaje arquitectónico hasta sus últimas consecuencias. Durante cerca de medio siglo la supremacía del nuevo lenguaje resultó incontestable, aunque el *dictum* de la crítica, el ascendiente de algunos maestros y de críticos como Giedion vinculados con los C.I.A.M. eclipsaron la no menos brillante vertiente expresionista.

FIGURA 2
Efectos de transparencia por disposición de planos superpuestos en la obra de Picasso y de Gropius

2a



2b



Nota. Fig. 2a: perspectiva para proyecto casa patio, 1934 (sup.). Fig. 2b: planta tres casas patio, 1938 (inf.).

Fuente. Mies van der Rohe, 1931, 1934.

El valor de la modernidad resulta innegable. La ruptura con respecto a la tradición clásica que había prefigurado el lenguaje arquitectónico durante siglos era congruente con una nueva lógica constructiva basada en el acero y el hormigón armado. El desmembramiento en esqueleto y piel— y sus derivaciones encarnadas en los cinco puntos de Le Corbusier— no suponía un cambio superficial; afectaba a la propia sintaxis del lenguaje arquitectónico (Hitchcock, & Johnson, 1966). Así, la arquitectura moderna, no sin ciertas dosis de mesianismo, ponía fin a la insoportable levedad de la reiteración clasicista o revivalista, que la constriñó durante siglos (Wilson, 2017).

En los años setenta, el Movimiento Moderno fue cuestionado por su flanco más débil: la ciudad generada a partir de su arquitectura de bloques y edificios exentos, una voluntad intencional de aislamiento frente al contexto (Kaminer, 2019) y el urbanismo de *tabula rasa* sobre la ciudad preexistente auspiciado por Le Corbusier (Vidler, 1993). La ciudad moderna resultó ser un fracaso inhóspito y zonificado que diluía la conciencia de lo urbano, vinculado tradicionalmente a una condensación de usos y determinada escala. El postmodernismo historicista volvió su mirada al espejo del pasado: el clasicismo o el eterno narciso de la arquitectura. Columnas, frontones, arcos, cornisas y capiteles de un repertorio caduco volvieron a proliferar entre los arquitectos que acudían a salvar al mundo de tales ‘excesos’. La inmadurez de la sociedad que tildaba de elitista una arquitectura que no comprendía (Wolfe, 1981), sirvió de caldo de cultivo en el que los Venturi, Graves, Moore, Bofill, etc. hicieron fortuna.

Cierto es que el postmodernismo historicista resultó ser muy desigual a ambos lados del Atlántico. En Europa, la *Tendenza* tenía una base teórica fundada en la importancia de la tipología y en la noción de historia disciplinar en el contexto de la ciudad (Rossi, 1976) o en la autoridad del lenguaje arquitectónico (Tafuri, 1984). Rossi veía en la arquitectura la disciplina que construye la ciudad y, por su mediación, la consecución del edificio monumental como icono urbano significativo que encarna la vocación de lo público y trasciende en el tiempo (Ghirardo, 2015). Entendía la tipología arquitectónica como solución al problema de la forma vinculado a un uso y como encarnación del pasado en una disciplina condicionada por la idea de permanencia (Capitel, 1979).

Probablemente, la presencia del patrimonio edificado como referencia directa a uno y a otro lado del Atlántico (Jacobs, 1961) también influyó decisivamente en el resultado de la contradictoria reinterpretación del pasado o la banalización del repertorio clásico auspiciado en Estados Unidos por Venturi, también reaccionando frente a la modernidad. *Complejidad y contradicción en arquitectura* comienza como lo que es, un manifiesto decididamente antimoderno.

El discurso va dirigido frontalmente en contra de los valores de la modernidad, a la que acusa de un puritanismo moral en la consecución de un lenguaje ortodoxo afirmando que “más no es menos”, en clara alusión al conocido lema miesiano (Venturi, 1977, p. 16). Aunque la influencia que el texto o la obra de Venturi tuvieron en la arquitectura norteamericana —e incluso cruzando fronteras— durante décadas es también innegable, visto con la perspectiva actual, el impacto del conjunto produjo resultados bastante cuestionables.

Los excesos de una interpretación superficial del pasado, basada exclusivamente en el problema de la forma y de su pretendida asociación con un significado en la arquitectura, son aún más claros en *Learning from Las Vegas* (Venturi et al., 1972), que pronto produciría algunas de las fantasías más controvertidas del periodo. La apoteosis en el discurso entre forma y significación llevado hasta el extremo genera *ducks*, construcciones que proyectan su significado de forma literal inspiradas en una estética pop. La impostura de la arquitectura fachadística del siglo XIX queda empequeñecida por esta arquitectura de retorcimientos interpretativos de la historia a los que se refiere Fernández Galiano (2023). Un repertorio formal pervertido como muestrario de formas y aditamento ornamental, sobrepuesto y falsario, que en nada se corresponde con la lógica constructiva: su propósito es meramente simbólico (Frampton, 2009). En arquitectura prevalece en la columna —como en cualquier elemento no ornamental— su función tectónica antes que cualquier significación asociada a ella (Eisenman, 2007). El retorno a una arquitectura tipológica repetía modelos de la antigüedad cuya forma se asociaba a un uso en el pasado, pero que entonces, servía únicamente como disfraz. Y, en los casos menos discutibles, como cita culta o referencia disciplinar para justificar una obra, condenando así a una *damnatio memoriae* a toda la modernidad.

La sinceridad constructiva y la desnudez casi impúdica de los materiales de la modernidad resultaban intolerables para buena parte de la sociedad norteamericana que, poco más de tres décadas después de la Segunda Guerra Mundial, nadaba en la abundancia. La ostentación debía volver a recuperar el ornamento, declarado delito en 1908 por el vehemente Loos, que lo denunciaba como anacronismo y como signo de degeneración estética e incluso moral (Loos, 1972).

En realidad, el cuerpo teórico de los principios de la modernidad había nacido dos siglos antes de la mano de teóricos racionalistas como Cordemoy, Laugier o Milizia. El carácter abstractivo que ensalzaba el hecho constructivo o la sencillez tectónica estaba ya presente en el discurso de la arquitectura a partir de la estética de Baumgarten o el *Essai sur l'architecture* de Laugier (Frampton, 2008) a mediados del siglo XVIII. Por encima de los estilos y ornamentos

está la “poética de la construcción” con la que identificamos a la arquitectura en un plano más abstracto a través de una cultura tectónica, que aúna arte y tecnología en la historia disciplinar (Frampton, 1999, p. 365).

Así, el sentido constructivo y estructural de los racionalistas reemplazó a la gramática de tipos y estilos sedimentados en la historia, sirviendo de base conceptual para ‘la estética del ingeniero’ que utilizaba como referentes la arquitectura industrial, barcos y aviones (Le Corbusier, 1964). Resulta lógico, pues, que el postmodernismo historicista combatiera estos principios abstractivos de la forma que plantea la modernidad e incidiera sobre la iconografía y los aspectos simbólicos asociados a la forma. Algo coherente con la superficialidad de un discurso basado en la apariencia, por un lado, y en una pretendida autoridad derivada de la utilización de un repertorio clásico, por otro, como sugiere Summerson (1994) respecto de la reutilización de modelos clásicos por parte de los arquitectos renacentistas, ¡solo que cinco siglos después e impostando la estructura misma del lenguaje!

El caso de tres arquitectos de los *Five* es muy representativo a este respecto. Agrupados inicialmente por su relectura de la modernidad, sus trayectorias se distanciaron con posteridad. Mientras Graves apelaba a un clasicismo de apariencias como coartada, Meier se dirigía a una élite que anhelaba un canon moderno. Sin embargo, el historicismo es más “un modo de proceder” que una cuestión de estilo (Somol, 1999, p. 10). Sus arquitecturas, aparentemente divergentes se basaban en la repetición respecto del clasicismo o de la modernidad, respectivamente. La repetición no supone emancipación del modelo establecido, al ser idealizado y reinterpretado miméticamente. Deleuze se refiere a la concepción de la diferencia así:

Tendemos a subordinar la diferencia a la identidad para pensar sobre ella [...]. También tendemos a subordinarla a la semejanza (en relación con la percepción), a la oposición (desde el punto de vista de los predicados), y a la analogía (respecto del juicio)¹ (Deleuze, 1994, p. ix).

Es decisivo para el progreso de cualquier disciplina creativa, el plantear estrategias de diferenciación respecto de modelos precedentes, no necesariamente a través de la confrontación, pero sí, al menos, de las variaciones, inversiones y hasta cierto tipo de transgresiones que se limiten a la repetición acrítica o mimética de los precedentes. Eisenman, a diferencia de las últimas etapas de Graves o Meier, buscaba agotar las posibilidades que la modernidad no había desarrollado con toda su potencialidad al “distraerse con cuestiones de estilo” mientras hacía “del funcionalismo su bandera” (Moneo, 2004, p. 148).

¹ Traducción de los autores.

Así se puede entender la investigación sistemática de la sintaxis de la modernidad que lleva a cabo en las viviendas desarrolladas durante los setenta. Su arquitectura evolucionó posteriormente, proponiendo estrategias de diferenciación a partir de la utilización del pliegue (Deleuze, 1989) y del diagrama (Deleuze, 2007) como elementos de ideación proyectual, convirtiéndose en uno de los máximos exponentes de la deconstrucción (Carpo, 2011), que ya anticipa la muerte del postmodernismo historicista, y abría la crisis de la forma arquitectónica, de la significación o relevancia de la arquitectura en la que nos hayamos sumidos hoy (Moneo, 2018).

Así, tras la crisis de la modernidad, con la irrupción del postmodernismo en todas sus vertientes, la historicista escenográfica norteamericana, la *Tendenza* o incluso la inspirada por una confianza acaso desmedida en la tecnología de la vertiente High Tech (Taking measure of mid-century modernism, 2019), el regionalismo crítico cuestionaba la pretendida universalidad de la modernidad (Lefavre, & Tzonis, 2003). La única salida que se planteaba desde la crítica nostálgica de la modernidad era la síntesis entre lo local y lo universal, lo concreto y lo abstracto, una visión crítica y reelaborada de la modernidad con acento local —cultural, paisajístico, contextual o climático—, pero subrayando el valor de los logros modernos (Frampton, 2008). Algunos han cuestionado recientemente la pertinencia del regionalismo crítico y la categorización de algunas arquitecturas dentro de él (Furlong, 2023). Como certeramente ha apuntado Holland (2019), para evitar la confrontación con el pasado historicista y la trampa de la ciudad postmoderna, Frampton huye hacia lugares en los que no haya un pasado mítico al que responder. Tal vez por ello, sea él quien identifica a la arquitectura de la Escuela Paulista capitaneada por Vilanova Artigas y Mendes da Rocha con una “modernidad heroica” (Frampton, 2009, p. 390), basada en la reinterpretación de las posibilidades tectónicas del hormigón armado y una vocación social e ideológicamente comprometida con la idea de espacio público tan característico, reinterpretada en clave local por dicha escuela (Frampton, 2009).

No es el propósito de este artículo analizar la arquitectura de las últimas décadas sino cuestionar la vigencia de una arquitectura de la modernidad o, para ser más precisos, valorar la pertinencia de la diferenciación respecto del canon moderno en lo que podríamos denominar *transmodernidad*. Como nos recuerda Miranda: “A pesar de las secuelas urbanísticas que padecemos bajo su pretexto, la arquitectura de la vanguardia, de la utopía y de la esperanza, no puede rendirse [...] deberá ser capaz de madurar [...]” (Miranda, 2005, p. 14). Es decir, una arquitectura que partiendo de las obras la modernidad como referencia sea capaz de renovarse replanteando lo moderno y siendo fiel a los principios abstractivos de la forma constructiva.

El Aulario III forma parte de esa otra modernidad en la que los modelos siguen actualizándose mientras su imaginario se enriquece, sufre alteraciones, variaciones e inversiones sin establecer rupturas que puedan suponer discontinuidades efectivas. Rodríguez Magda acuñó un término para referirse a ella dentro del ámbito creativo:

La transmodernidad descrea de las rupturas bruscas y de las clasificaciones hieráticas, por ello asume el eclecticismo, comprende con ironía la vanidad última de todas las denominaciones, y sólo se aplica a ellas con la humildad y el escepticismo de quien se sabe efímera presencia en el tiempo, cíclica profusión [...] (Rodríguez Magda, 1989, p. 11).

Es el elevado grado de abstracción logrado a partir del lenguaje de la modernidad al que deben su vigencia arquitecturas como las del Aulario III de la Universidad de Alicante (De Miguel Sánchez y Llorente Zurdo, 2015). Analizado aquí como caso de estudio, esta obra plantea una arquitectura que podríamos entender como transmoderna, extrapolando la concepción de Rodríguez Magda en relación con la modernidad o el postmodernismo, y de su posicionamiento crítico con respecto a ellos. Esto no implica que se plantee aquí como la única arquitectura pertinente hoy. Hay numerosos ejemplos de arquitectos (por ejemplo, Koolhaas, Siza, Holl, Foster, Zumthor, etc.), cuya arquitectura no se relaciona con la modernidad de la misma forma en la que lo hace este edificio, siendo, a pesar de ello, igualmente válida (Moneo, 2018). Ahora bien, esta actitud de emancipación encarnada por el Aulario III es heredera de los principios de la modernidad y utiliza conscientemente, como veremos, diversas referencias de forma intencional. Es por ello, una arquitectura que no se avergüenza de sus raíces y que, en contraste con otras derivadas de la postmodernidad, plantea una relectura crítica basada en la variación y en la inversión del modelo, no en su negación o en su confrontación con él. Es decir, de acuerdo con Deleuze (1994), utiliza con acierto estrategias de diferenciación más que de repetición. El verdadero progreso se produce incorporando hallazgos de obras precedentes sin caer en la tentación de la mera reiteración; es necesario que sobre los modelos se dirija una mirada distinta que logre mantener lo provechoso y contribuya, además, a plantear nuevos retos y avances en la disciplina, para evitar caer en el clasicismo de una modernidad que agotaría el modelo por lo reiterativo de la empresa, como hemos visto con anterioridad (Somol, 1999).

METODOLOGÍA

El estudio comenzó visitando la obra estudiada para lograr una comprensión y una experiencia fenomenológica completas, así como para observar los detalles de su materialidad, construcción, ejecución o escala en relación con nuestra experiencia física en el lugar. Asimismo, se accedió a la documentación original e inédita

del proyecto facilitada por su autor, con quien se mantuvo una correspondencia clarificadora, algo que también forma parte del trabajo de investigación. Sus comentarios enriquecieron el texto y clarificaron algunas cuestiones que nadie mejor que él podría conocer.

Se plantea una metodología basada en análisis crítico comparado, inspirado en *The Mathematics of the Ideal Villa* de Collin Rowe (1976) o en la obra *Renacimiento y Barroco* de Heinrich Wölfflin (1986). Se propone un discurso dialógico del caso de estudio confrontado con ejemplos de obras de Mies van der Rohe o referencias a la Escuela de São Paulo para identificar las divergencias, variaciones e inversiones que constituyen una verdadera diferenciación (Deleuze, 1994), justificando la consideración del Aulario III como obra transmoderna. Se extrapola así, a la arquitectura el término *transmodernidad* acuñado por Rodríguez Magda (1989) en el ámbito de las disciplinas creativas y su relación con el proyecto moderno al que el postmodernismo historicista se oponía.

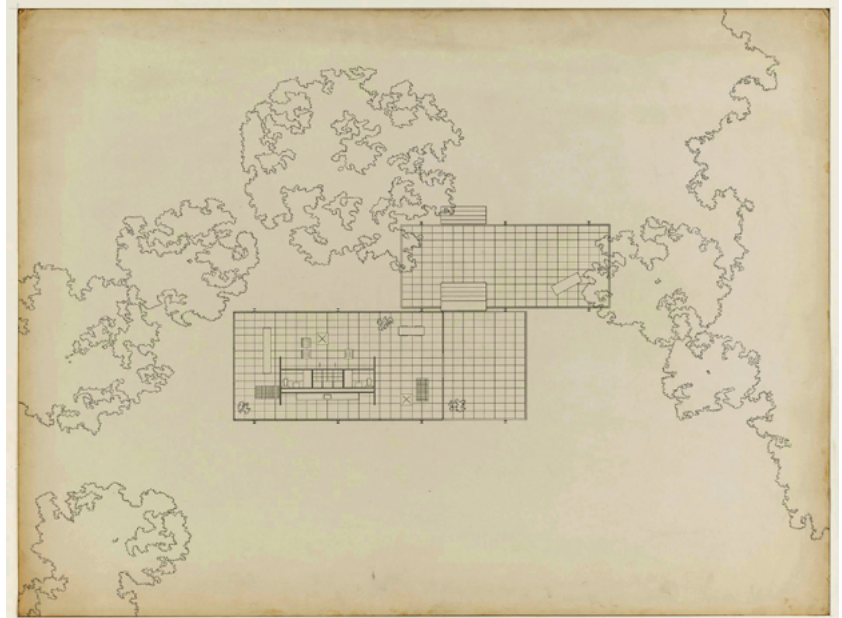
Adicionalmente, se consultó una generosa bibliografía de referencia que aborda los temas tratados, tanto para el marco teórico a modo de exposición historiográfica del problema como para aquellos aspectos más específicos referidos a las obras estudiadas debidamente contextualizadas, con objeto de enhebrar un discurso crítico bien fundamentado a partir de la hipótesis inicial.

RESULTADOS

El Aulario III responde a la necesidad de disponer de un espacio para la actividad docente antes del comienzo del curso siguiente con una arquitectura proyectada y construida al galope. Esa falta de sosiego obligó al arquitecto a un ejercicio de síntesis y contención formal extraordinarios en beneficio de la obra.

La *transmodernidad* arquitectónica es la versión contemporánea del proyecto moderno. Se replantea críticamente la modernidad o la postmodernidad porque necesita progresar siguiendo estrategias de diferenciación. Supone una actualización de los principios modernos reinterpretados y renovados. Tampoco puede repetir las pautas y caracteres del postmodernismo historicista como precedente; menos aún en relación con sus manifestaciones más controvertidas. Rodríguez Magda escribe sobre la relación del proyecto moderno con la *transmodernidad*: “La época que tal proyecto ocupa no puede denominarse, en sentido estricto, ni moderna ni postmoderna, pues asume elementos de una y otra, es su síntesis y su reflejo. Nuestra época es y debe ser: transmoderna” (Rodríguez Magda, 1989, p. 141). Así también, el Aulario III, como veremos, sintetiza atributos y se refleja en cualidades de la modernidad a partir de diversas referencias.

FIGURA 3
Mies van der Rohe. Planta
Casa Farnsworth (1946-1951)

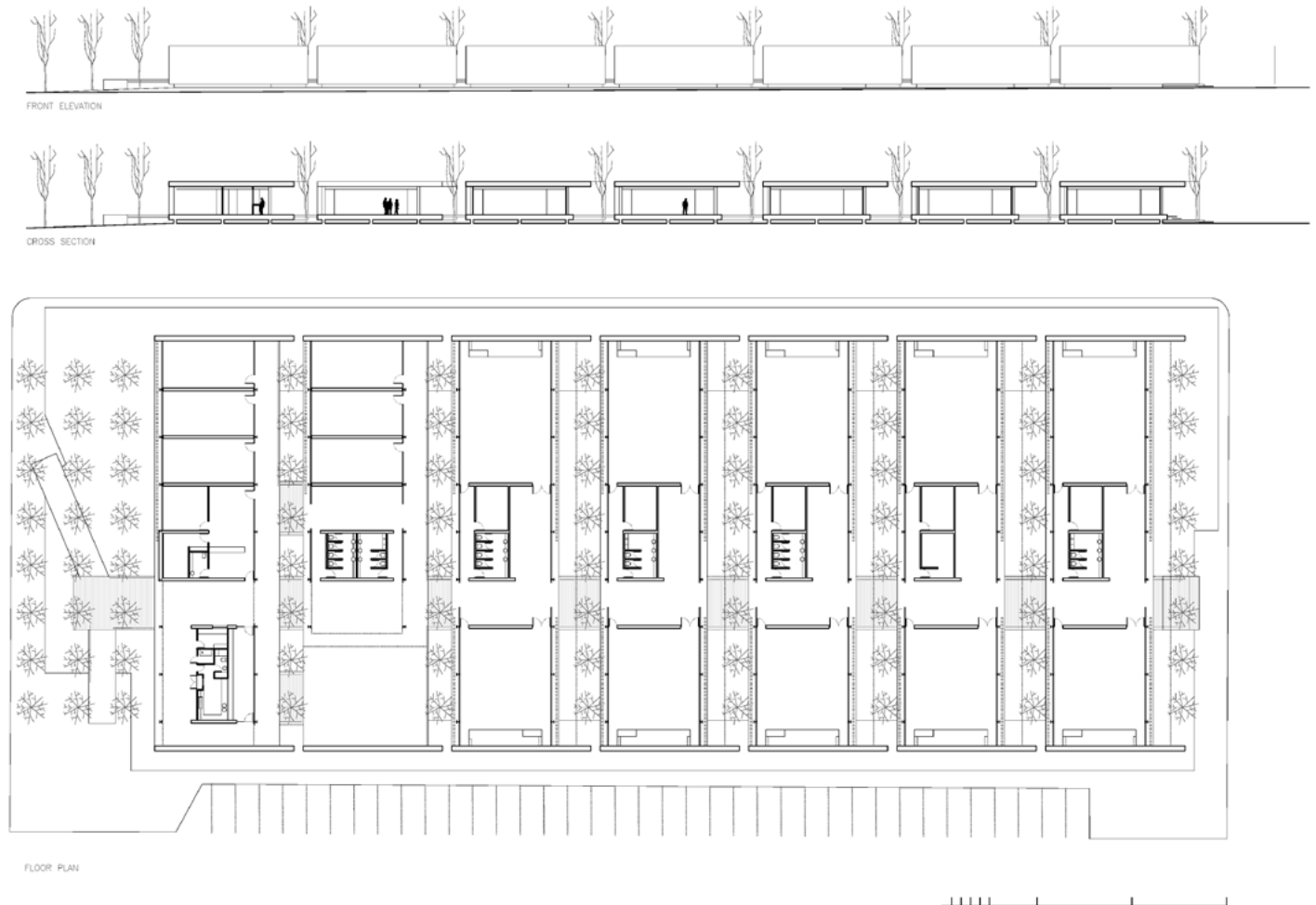


Fuente. Mies van der Rohe,
1951.

Aparentemente, la Casa Farnsworth de Mies (Figura 3) tiene poco que ver con el Aulario III (Figura 4), a simple vista es casi la antítesis. Tampoco su rigidez serial se puede asimilar con rigor a las casas patio del maestro alemán de los años treinta (Figura 2), orgánica y neoplásticamente articuladas. Sin embargo, son más las coincidencias que las diferencias y es precisamente en estas últimas donde radica la estrategia de diferenciación respecto del modelo que nos anima a considerar esta obra como transmoderna.

La Casa Farnsworth es una vivienda desarrollada entre 1946 y 1951 que inaugura la tipología del *clear span* (Carter, 1974) depurada durante años por Mies. Esta tipología comprende los proyectos de espacios con fachada continua de vidrio y estructura íntegramente perimetral (Farnsworth, Crown Hall, Neue National Galerie, etc.), proporcionando un espacio interior neutro, fluido y permeable, el denominado 'espacio universal'. Es necesario apuntar que esta noción tipológica no debe ser entendida en absoluto en el sentido rossiano de la *Tendenza*, vinculada con modelos arquitectónicos del pasado que se integran en una genealogía común, por lo general a partir de relaciones entre forma y programa. Se diferencia de ella de acuerdo con la tesis de Carles Martí (1993) y otros autores, una consideración moderna que se concibe más bien en un sentido topológico de la organización espacial, no tanto geométrico. También, aunque no formulada explícitamente, la encontramos en los diagramas de anterioridad a los que se refiere Eisenman (1999) como improntas tipológicas de la arquitectura destiladas en el tiempo del quehacer disciplinar.

FIGURA 4
 Javier García Solera. Planta
 Aulario III. Universidad de
 Alicante, 1999



Nota. Cortesía Javier García Solera.

La ubicación de la Casa Farnsworth rodeada de árboles en un entorno paisajístico atractivo justificaba la utilización de la caja de vidrio para apropiarse de él, ya que la privacidad no resultaba relevante en ese paraje, pudiendo materializarse allí el anhelo del siglo XX “de una casa transparente” (Colomina, 2009, p. 14), una idea que Mies llevaba acariciando desde 1933 (Lambert, 2001). Ello contrasta con la situación del Aulario, rodeado de aparcamientos y sin vistas reseñables. El paralelismo se establece en este caso, más bien, con las casas patio miesianas: una arquitectura que se vuelca hacia la introversión de recintos cerrados buscando privacidad en el contexto urbano para el que se concibieron. La domesticidad de estos proyectos, sin embargo, difiere del carácter público del Aulario que también se recoge sobre sí hacia la alameda plantada en los patios intercalados serialmente (García-Solera, 2002).

Incluso las viviendas para el proyecto de casas patio están delimitadas por pieles de vidrio vinculando interior y exterior por mediación de un recinto descubierto, pero cerrado para garantizar la privacidad. En realidad, suponen la inversión topológica del arquetipo de casa patio, pues el programa se concentra hacia dentro y es el vacío el que lo rodea. La absoluta transparencia de la piel de vidrio perimetral de suelo a techo permitía al arquitecto alemán diluir los límites entre interior y exterior, garantizando el confort interior, gesto compartido en los pabellones del Aulario, salvo por los testeros ciegos.

FIGURA 5
Alzados Casa Farnsworth
(norte) y Aulario III (norte
y sur)

5a



5b



5c



Nota. 5a: alzado Casa Farnsworth (sup.). 5b: alzado norte (ctr); 5c: alzado oeste (inf.).

Fuente. Library of Congress, Prints and Photographs Division, Historic American Buildings Survey, HABS: ILL,47-PLAN.V,1-9, Autor: Jack E. Boucher, Wikipedia Commons. (Farnsworth, 1951). Gentileza Javier García Solera (Aulario III).

El Aulario está ordenado en un programa de siete pabellones, cinco de uso docente y el resto destinado a oficinas y servicios (Figura 4). El aspecto exterior del edificio en su conjunto es fundamentalmente cerrado y escasamente permeable en los alzados longitudinales a este y a oeste, articulados con potentes muros de hormigón que parecen estar suspendidos en el aire, apenas interrumpidos por exiguas grietas verticales de 1 metro separadas rítmicamente entre sí (Figura 5c). Los extremos del cuerpo principal del edificio, en cambio, se abren a las dos únicas vistas menos hostiles (Figura 5b). El edificio en su conjunto no puede ser más contradictorio con el esquema en planta característico de la Farnsworth, algo bien distinto si se compara cada pabellón con ella. Observando la planta podemos entrever que el Aulario resulta de una suerte de operaciones de variación, inversión y diferenciación de modelos miesianos. En realidad, unas leves variaciones y una modificación en los testeros de cada pabellón acompañadas de sutiles ajustes dimensionales producen una completa inversión en el conjunto edificatorio gracias a la seriación, por cuyo artificio, el conjunto, dentro de sus límites físicos, tiene un carácter abierto, en el que se diluyen las nociones de interior y exterior.

Al contrario de lo que sucede a este y oeste en el edificio, cada pabellón, de forma aislada, tiene un carácter mucho más permeable a norte y a sur. Su anisotropía en planta recuerda al proyecto para la Casa Resor, proyectada por Mies entre 1937-1938 cerca de las Grand Teton Mountains, configurada a partir de unas preexistencias como un puente conectando ambas orillas del arroyo y ventanales de suelo a techo en el salón hacia las imponentes vistas. El Aulario 'fabrica' sus vistas a la alameda interpuesta entre patios siguiendo una estructura de 'hojaldre' con fachadas íntegramente de vidrio, mientras son opacadas hacia los testeros con potentes muros de hormigón, ocultando vistas indeseadas (Villanueva, 2010). El edificio se orienta hacia un paisajismo del que la propia arquitectura se provee y en la que parece querer diluirse ante la ausencia de éste en su derredor (Orts y Trullenque, 2017).

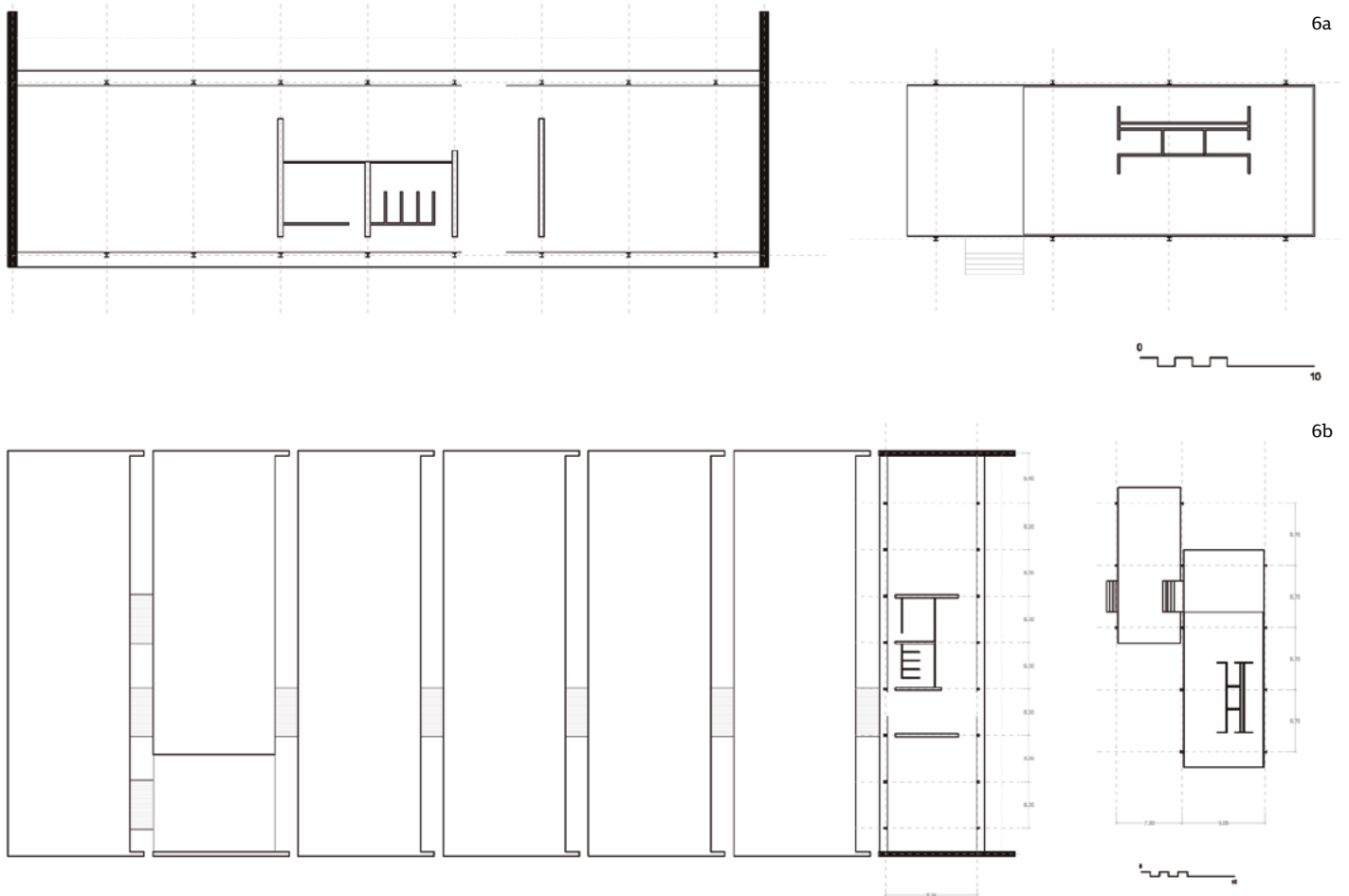
Cada uno de los pabellones es un contenedor con frentes de vidrio, con una proporción en planta aproximadamente de 2:1 respecto de la Farnsworth, de acuerdo con la escala pública del uso que alberga. Los 16 pilares de cada pabellón del Aulario se disponen a intervalos regulares al igual que lo hacen los ocho en la Farnsworth, aunque con una pequeña asimetría; en ambos casos por fuera de la piel de vidrio. La vista del alzado norte tras su construcción permite ver la similitud del modelo y de su interpretación considerando cada pabellón de forma aislada (Figuras 5a y 5b), aunque probablemente los diagramas resulten más reveladores respecto de los paralelismos y las divergencias planteadas (Figura 6). La modificación topológica

de cada pabellón respecto de la Farnsworth consiste en los mencionados testeros ciegos que, junto con las losas de cubierta y de suelo, forman un cerramiento continuo de hormigón armado abierto. El retranqueo de la piel de vidrio tras los pilares en 'H' respecto del plano de fachada es la razón de que los pabellones no sean percibidos como cajas, ya que ese perímetro continuo de hormigón que avanza frente al plano de vidrio produce una sombra en la fachada. Esto también supone una diferenciación con la vivienda de Mies, en la que los pilares tangentes a los forjados arrancan desde el forjado y se recortan ostensiblemente sobre la fachada. Se deconstruye, pues, la geometría para que los pabellones estén “conformados exclusivamente por elementos estructurales de soporte para las fuerzas y para los movimientos de las personas, y unos cierres dispuestos allá donde fueran necesarios” (J. García-Solera, comunicación personal, 4 de octubre de 2022), pero no como en Wright (1952).

El recurrente tema del patio como metáfora del edén es también, gracias a la piel de vidrio, una ventana abierta al fluir de la naturaleza. La elección de árboles de hoja caduca contribuye a manifestar el paso de las estaciones. Es esta ambigüedad entre interior y exterior que parece difuminar los límites entre recinto, patio y espacio exterior abierto, pero cubierto —bajo las losas voladas—, la que genera un complejo sistema de relaciones espaciales (García-Solera, 2002). Esta permeabilidad norte-sur del edificio no solo afecta a la sección transversal por las aulas y patios sino también a la circulación. La estructura de peine que vincula cada uno de los pabellones es atravesada por un corredor pasante de extremo a extremo que, hábilmente, se ha dispuesto asimétricamente en planta, produciendo así dos tamaños de aulas diferentes y proporcionando fluidez y continuidad en el tránsito. Algo que produce un efecto perspectivo formidable (Figura 7) gracias a la seriación de los pabellones acompañada por la luz y a la transparencia enfatizada por dicha circulación. Incluso en el tema del porche cubierto de acceso a la Farnsworth y la plataforma elevada previa encontramos paralelismos y divergencias que inspiran el Aulario. Entre el primer y el tercer pabellón, además de los patios laterales entre pabellones, poco más de un tercio del segundo pabellón queda sin cubrir, dejando así un patio mucho más generoso que el resto: un vestíbulo descubierto, pero confinado por cuatro paramentos verticales.

Son dichas relaciones entre topología, geometría y percepción las que alumbran esta arquitectura abstracta que se “orienta más hacia el juicio que hacia el afecto”, que “persigue más la forma que la imagen” o que “se empeña en la construcción, no en la mimesis” (Piñón, 2001, p. 22).

FIGURA 6
Comparativa de plantas
a escala de la Casa
Farnsworth y de un
pabellón del Aulario III



Nota. Fig. 6a: diagramas comparativos pabellón Aulario III y casa Farnsworth (vivienda) (sup.). 6b: aulario III y casa Farnsworth con plataforma acceso (inf.).

Fuente. Dibujo: Carlos L. Marcos.

DISCUSIÓN

Las estrategias de diferenciación que conducen a la *transmodernidad* forman parte de ese continuo progreso en el quehacer histórico de las disciplinas creativas; son, en realidad, las responsables de la evolución del lenguaje y de los propios estilos. Como apunta Ricoeur, “Del mismo modo que cada escritor escribe «tras», «según» o «contra» algo, cada arquitecto se determina en su relación con una tradición establecida” (Ricoeur, 2002, p. 23). Cada artista expone su obra frente a los precedentes y en relación con sus coetáneos; ese es el motor del progreso en la tecnología y en el arte hermanados en la arquitectura. Así comparaba Viollet le Duc (2008) el cambio tecnológico sustancial que introduce la arquitectura romana respecto del modelo griego o, más tarde Wölfflin (1986), en su conocido estudio contrastivo entre el lenguaje del Renacimiento y del Barroco.

FIGURA 7

Perspectiva a través de los pabellones por el corredor pasante



Nota. Gentileza Javier García Solera.

En la obra del Aulario III se actualizan modelos miesianos, pero también otras obras posteriores de la modernidad. En lo relativo a la utilización del hormigón armado como elemento estructural y de cerramiento a un mismo tiempo toma como referencia la arquitectura moderna brasileña y, en particular, la obra de Mendes da Rocha y de la Escuela de São Paulo —más afín a la tradición politécnica— (Frampton, 2009).

Conviene subrayar que la modernidad no se produce solamente en Europa o en Estados Unidos, sino a lo largo y ancho del globo, y no siempre en un periodo de tiempo coincidente. En Brasil, en México o en Argentina, por ejemplo, ya en los años veinte puede rastrearse una incipiente modernidad (Guillén, 2004), que incluso aparece también en algunas publicaciones tempranas (Cardoso Nery, 2016). El caso de Brasil, sin embargo, es más brillante. Warchavchik —el representante de los CIAM allí y reconocido pionero— emigró en 1923, y publicó un manifiesto ya en 1925 (Fiore, 2002)—. En 1935 varios arquitectos como Lucio Costa, Oscar Niemeyer (el padre de la escuela de Río), Reidy y Moreiras ganaron el concurso para el Ministerio de Sanidad en el que Le Corbusier colaboró como consultor externo, anticipando el trabajo de este último en décadas posteriores. Costa y Niemeyer no necesitaron de su genio para producir otra obra edilicia, moderna temprana y relevante, como es el pabellón de Brasil en la exposición de Nueva York de 1939, bastante más “moderno” y “bello” que sus coetáneos “clasicismo nazi” en Alemania; “academicismo

arqueológico”, en Londres; o “clasicismo federal” en Washington como se leía en el catálogo de la exposición *Brazil Builds* de 1943 en el MoMA (Goodwin, 1943, p. 92). Con el desarrollo de Brasilia, el liderazgo inicial de Niemeyer en la Escuela de Río y posteriormente de Vilanova Artigas en la Escuela de São Paulo, la modernidad brasileña trabajó con una escala, una coherencia y un vigor prácticamente inigualados. El propio Mendes reconoce el genio de sus predecesores en ambas escuelas como una seña de modernidad arquitectónica identitaria nacional (Thomaz, 2010).

FIGURA 8
Vilanova Artigas, Mendes da Rocha y la Escuela Paulista



8a



8b

Nota. Fig. 8a: João Vilanova Artigas, gimnasio de Guarulhos, 1960 (sup.). Fig. 8b: Paolo Mendes da Rocha, casa en Butantã, 1964 (inf.).

Fuente. Gimnasio de Guarulhos, 1960, <https://images.adsttc.com/>; Paolo Mendes da Rocha, casa en Butantã, 1964, <https://openhousebcn.wordpress.com/>.

Mendes considera que el necesario equilibrio entre arte y técnica debe resolverse en la arquitectura sin que quede esclavizada por la técnica o sea su mera expresión, sino que sea aquella la que determine cómo habrá de utilizarse esta última (Mendes da Rocha, 2010). El propio Vilanova Artigas renegaba de la etiqueta 'brutalista' para la arquitectura paulista, que empieza a emerger entre los cincuenta y sesenta, porque consideraba que, aunque en el brutalismo europeo el protagonismo de la estructura, la materialidad vinculada con el hormigón armado y su propia ejecución eran también señas de identidad, en la arquitectura paulista existía una dimensión ideológica, social, colectiva y de expresión técnica sencilla y grandiosa con un marcado protagonismo de lo público que la distingue (Vadini, 2023). El Aulario se distingue de la primera modernidad y se relaciona más directamente con la Escuela Paulista, además de plantear arquitecturas que contribuyen a definir y reforzar el carácter de espacio público y de relación.

Es esta doble reinterpretación de la arquitectura moderna miesiana y de esa otra arquitectura brasileña que reinterpreta los valores de la modernidad —como manifestación de un regionalismo crítico—, lo que convierte al Aulario en un ejemplo paradigmático de 'transmodernidad arquitectónica'; una sabia síntesis de lo mejor de la modernidad en toda su polifónica riqueza.

Los diversos voladizos empleados están íntimamente vinculados con esas posibilidades estructurales y expresivas en las que encontramos ecos de la Escuela de São Paulo y de arquitectos como Vilanova Artigas (gimnasio de Guarulhos) (Benoit, 2023) (Figura 8a) o Mendes da Rocha (casa en Butantã) (Figura 8b). También en esto la obra del Aulario acierta al interpretar el uso del hormigón armado aprovechando las cualidades que posee; Miranda se refiere a la materialidad del edificio como "materia despertando a la razón" (Miranda, 2013, p. 7). El hormigón se emplea para generar sendos planos horizontales —suelo y cubierta—, con la capacidad de volar sobre los apoyos, o como cerramiento pesante en las fachadas longitudinales del edificio, con voluntad inequívoca de aislarse respecto de un exterior hostil. La potencia del hormigón *in situ* con losas y muros de 50 cm de grosor resaltan la escala pública del edificio y le confieren un cierto aire de pesantez. Lo que contrasta con la ligereza de las fachadas transversales de vidrio en cada pabellón, con estructura en acero en consonancia con su permeabilidad visual. El Aulario responde bien a la concepción de la arquitectura como "física hecha carne" que plantea Borchers (1968, p. 174).

Las referencias a Mies resultan obvias, pero cuando García-Solera quiere utilizar paramentos pesados que contrasten con las delgadas pieles de vidrio sobre las que se adelantan en la fachada los perfiles de acero laminado, no recurre al ladrillo como hace

éste en los edificios para el IIT, sino que prefiere emplear también el hormigón armado, otra inversión o variación, dependiendo de si consideramos como referente a Mies o a Mendes da Rocha. La hibridación de ambos sistemas estructurales confiere a esta obra una identidad transmoderna.

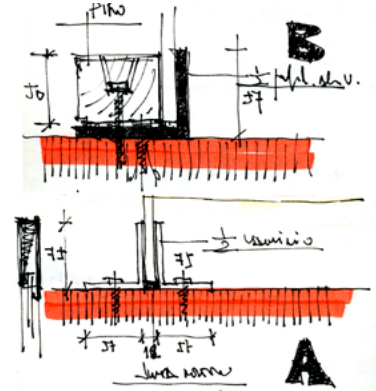
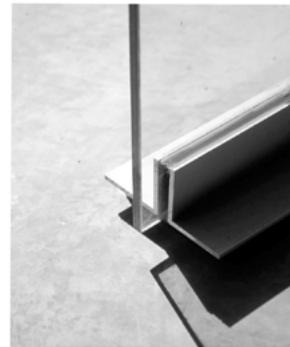
García-Solera reutilizó unos pilotajes que ya estaban ejecutados al comenzar el diseño. Esta restricción inicial nada desdeñable fue una estrategia inteligente como ahorro de tiempo y dinero. Al aprovecharlos, el edificio se eleva sobre la cota del terreno apoyado en las vigas longitudinales de atado de las cabezas de los pilotes, añadiendo otro factor de aislamiento respecto de él. Manifiesta así, la preexistencia de la cimentación, quedando liberado de la trama de apoyos preexistente. En esto, en cambio, se distancia de la continuidad del plano del terreno tan característica de la arquitectura paulista y su vocación de la extensión de lo urbano dentro del propio edificio con una forma estructural única que cubre dicho espacio con independencia de su carácter público o privado (Figuras 8a y 8b) (Frampton, 2004).

La proximidad de la Casa Farnsworth al cauce de un río aconsejaba la conveniencia de la plataforma —de naturaleza tectónica que emplea un sistema estructural discreto— sobre la que se eleva “el plano horizontal del suelo” (Campo Baeza, 2009, p. 19), aunque sus cerca de 1,70 metros no siempre han evitado su inundación (Spencer y Staudt, 2016). Esta predilección por lo tectónico en Mies incluso sirvió para construir el podio aparentemente masivo “de estructura metálica revertido por láminas cuadradas de travertino” en el pabellón de Barcelona (Pérez Oyarzun et al., 2002, p. 199), cuya materialidad y su percepción visual no es inocente (Esquíroz, 2018). El efecto de levitación del Aulario también se asemeja al logrado por la vivienda y es reforzado en él gracias a otras sutiles decisiones (Figura 9a). En primer lugar, el retranqueo de dicho apoyo respecto de la línea de fachada, tanto de los pabellones como del edificio en su conjunto, produce una potente sombra que escamotea los apoyos mediante un sistema estructural continuo —estereotómico— en hormigón, lo que contrasta con los explícitos pilares exteriores —tangentes a los forjados— que apoyan directamente en el terreno en la vivienda. Incluso éstos difieren de la hilera de pilares HEB-220 del Aulario, que son retranqueados respecto del plano de fachada definido por las losas voladas de hormigón, pero que, lógicamente, apoyan sobre las vigas de atado de los pilotajes, resolviendo estructuralmente los generosos voladizos de las losas horizontales. Obviamente, en ambos casos se orientan las alas del perfil en la dirección transversal a la sollicitación de los momentos flectores. Al hibridar así los sistemas continuos de hormigón con los pilares de acero, el Aulario posee la doble condición de lo continuo y lo discreto: lo estereotómico y lo tectónico (Semper, 2014).

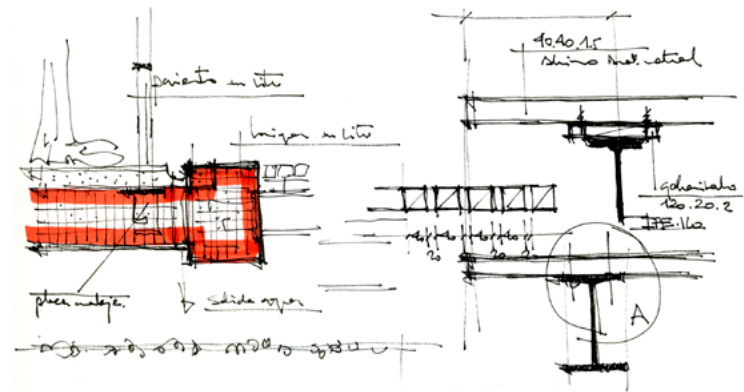
FIGURA 9
Patio entre pabellones y
detalles constructivos



9a



9b



Nota. Fig. 9a: patio entre pabellones y voladizos a sur (izd.). Fig. 9b: detalles encuentro piel de vidrio, losa volada y pasarela de tramex entre pabellones (dcha).

Fuente. Gentileza Javier García Solera.

García-Solera ha comentado que en el sencillo detalle del encuentro de la piel de vidrio con las losas de hormigón se encontraba buena parte de la solución final del proyecto; no había tiempo para más, tampoco dinero. Comienza cada proyecto preguntándose cómo lo construirá; por ello, “las cuestiones constructivas forman parte germinal de la invención desde sus primeros croquis” (Calduch, 2017, p. 13) (Figura 9b). Además, las losas de cada pabellón no se conectan entre sí a través del corredor que atraviesa el edificio, ni en el suelo ni en la cubierta. La voluntad de formalizar los pabellones como cuerpos independientes resulta evidente. Tanto el detalle constructivo como el material elegido refuerzan la misma idea: pasarelas de trámex conectan los pabellones entre sí, lo que subraya el carácter independiente de cada uno de ellos dentro de la serie (Figura 9b).

Cada uno de los muros de los testeros de los pabellones que se prolongan hacia el sur más allá de la línea de fachada se convierten, a partir de ese punto, en vigas pared voladas 4 metros y enrasadas con las losas de hormigón de suelo y cubierta sin llegar a tocar al siguiente, enfatizando la sensación de levitación (Figura 9a).

Dispuestos serialmente, la suma de todos ellos testers produce el cierre efectivo a las vistas no deseadas, garantizando, no obstante, la ventilación cruzada, dosificando la luz natural en los recintos y articulando las grietas verticales que modulan las fachadas este y oeste. Este uso generoso y expresivo de los voladizos de losas y muros recuerda obras de Mendes da Rocha como su casa en Butantã o la capilla de San Pedro. Además, confieren una fuerte impronta a la estética del edificio, generando sombras que contrastan con la caja de vidrio enrasada con los forjados de la Farnsworth. Como confiesa el autor, todas estas operaciones de voladizos de muros y losas muestran su preocupación por que el recinto del conjunto edificatorio no se manifestase como algo cerrado (J. García-Solera, comunicación personal, 4 de octubre de 2022). Del mismo modo, el voladizo de 2,5 metros de las losas de cubierta hacia el sur produce una asimetría en la sección transversal de cada pabellón, sirviendo de marquesina que protege el interior de los rayos directos del sol en los meses estivales.

FIGURA 10

Exterior e interior de las aulas y los sistemas orientables de oscurecimiento

10a



10b



Nota. Fig. 10a: patio entre pabellones y lamas oscurecedoras (izd.). Fig. 10b: vista desde el interior de un aula (dcha.).

Fuente. Gentileza Javier García Solera.

Este gesto confiere también un carácter más contenido a cada uno de los patios. La dosificación de la luz natural completa se logra gracias a las lamas orientables para el oscurecimiento de las aulas en caso de proyección, en coherencia con su uso docente (Figura 10).

Apenas dos décadas después de su construcción, el edificio recibió su último premio, otorgado por el CSCAE, cuyo jurado valoró su 'correcto envejecimiento' a pesar de su 'actualidad', un reconocimiento que se suma a los premios, FAD2001, COACV 99/00, IV Bial Española, CEOE 2002, además de las más de 30 publicaciones especializadas en las que aparece. Nada hay de excesivo u ornamental en el Aulario; todo en él es pura construcción. Como escribe Mendes da Rocha "[...] todo lo superfluo molesta. Todo lo que no es necesario se vuelve grotesco, especialmente en los tiempos que vivimos" (Mendes da Rocha, 2003, p. 19).

CONCLUSIONES

El Aulario III de Javier García-Solera es una obra construida con rigor extraordinario. El oficio de su autor permitió resolver el problema planteado dejando para la posteridad una arquitectura atemporal de gran belleza poética, tanto por su coherencia constructiva como por su medida geométrica, su rotunda sencillez, la radicalidad del planteamiento, el sabio entendimiento del lugar y las interesantes y fluidas relaciones espaciales logradas. El proyecto logra una gran expresividad en el uso de voladizos y efectos contrastivos muy sugerentes entre lo abierto y lo cerrado, interior y exterior, pesado y ligero, así como un acertado diálogo entre vidrio, hormigón y acero.

Las referencias a Mies van der Rohe en sus proyectos de casas patio o en la Farnsworth, así como a la cultura radical y heroica del regionalismo crítico en hormigón armado de la Escuela Paulista, forman un elenco de referencias ineludibles en este proyecto. A pesar de ello, el Aulario es capaz de integrar el legado de esa modernidad diversa, diferenciándose de ella mientras se actualiza en el tiempo. Responde al pasado mirando hacia el futuro, nutriéndose de lo mejor de una tradición disciplinar, pero sin caer en una reiteración acrítica.

Acaso sea el término *transmodernidad* aplicado a la arquitectura lo que más se acerque a este estadio de la modernidad que no es ni moderna ni postmoderna, sino que, sin renunciar a los utópicos y radicales principios modernos, los trasciende hacia la ‘emancipación progresiva’ planteada por Rodríguez Magda. Una arquitectura que propone nuevas metas, nuevas estructuras de diferenciación deleuziana en la variación o en la inversión respecto de modelos canónicos establecidos y es, por ello, verdaderamente transmoderna y pertinente.

El Aulario III constituye un ejemplo paradigmático de arquitectura transmoderna y esa es la razón para su elección como caso de estudio ilustrativo de este tipo de arquitectura. Una obra transmoderna debe suponer una interpretación crítica de la modernidad a partir de estrategias de diferenciación para no caer en la repetición acrítica del modelo, que no dejaría de ser otra forma de historicismo; eso sí, respecto del canon moderno. Durante siglos, los pintores aprendían de los maestros copiando sus obras, un modo de aprendizaje basado en la mera repetición de una obra considerada digna de imitación. Una práctica que nos ha dejado ejemplos magníficos en varias obras de Rubens copiando a Tiziano o incluso en el propio Picasso copiando a Velázquez en el Prado durante su breve formación académica que, sin embargo, constriñe la posibilidad de emancipación respecto del canon establecido.

La diferenciación es una estrategia de mayor madurez, que supera la rigidez de la imitación para abundar en la idea de la variación, de la inversión, de la alteración e incluso de la transgresión del modelo que, no obstante, es utilizado como punto de partida, como referencia

consciente e intencional para desencadenar y desarrollar el proceso creativo. Se parece más a la forma musical de 'variaciones sobre un tema' que los músicos han cultivado desde hace siglos y que suele generarse a partir de temas de otros compositores. En ella, el tema es reinterpretado, recreado y actualizado; es utilizado como cita y como pretexto sobre el que trabajar, como sucede, por ejemplo, en las variaciones orquestales de Brahms sobre un tema de Haydn. En ambas composiciones, el lenguaje es el del compositor que la desarrolla, incluso al margen del estilo o del propio lenguaje de la obra original. Es decir, la elección de este supone una restricción inicial, pero no limita la libertad creadora, más bien al contrario, la guía y sirve de apoyatura como sugiere Stravinsky, permitiendo así la emancipación respecto del modelo sin por ello dejar de referirse a él.

La *Glass House* de Philip Johnson es una obra de cierto valor arquitectónico, pero no sería como es sin el precedente directo de la Casa Farnsworth; en cierto sentido, se trata de una obra que imita un modelo y, por tanto, no supone progreso disciplinar; está más cerca de la copia levemente interpretativa que de la variación sobre un tema. En la *transmodernidad* arquitectónica el modelo es también ensalzado y valorado, pero debe ser reinterpretado críticamente, utilizando fuentes y referencias modernas de forma intencional y consciente como pretexto, pero basándose en la diferenciación. Una obra transmoderna, por tanto, se nutre de los hallazgos y valores del canon moderno, pero es también consciente de las limitaciones y las críticas de las que este ha sido objeto. El postmodernismo historicista era deliberadamente antimoderno, pero, en el caso de la *Tendenza* ponía en crisis el ensimismamiento de un lenguaje y la escasa voluntad del objeto arquitectónico de integrarse en la ciudad, su incapacidad para definir el espacio público o su alienación respecto del pasado disciplinar. Los modelos de la modernidad deben ser reinterpretados, aprovechando aquello que les provee de un valor intrínseco y seminal, al margen de la contingencia o de la moda del momento histórico en el que acaecieron, superando también sus limitaciones. Todo el rigor de la aproximación abstractiva a la forma constructiva que caracteriza la obra de los maestros modernos debe prevalecer, pero el regionalismo crítico también debe integrarse en esa relectura, con los acentos locales que dependen del contexto histórico, del lugar y del propio clima.

En suma, la *transmodernidad* supera el historicismo acrítico y reiterativo sin por ello combatir los principios disruptivos modernos, más bien los enriquece a partir de estrategias de diferenciación que incorporan todo el acervo de la rica polifonía de la modernidad a lo largo de las distintas épocas, autores y escuelas, sin limitarse a la interpretación eurocéntrica de las brillantes primeras décadas.

FINANCIAMIENTO

Esta investigación fue posible gracias a la estancia de investigación del doctorando Luigimeanuele Amabile en la Universidad de Alicante entre los meses de septiembre de 2021 y enero de 2022, y cuya tesis fue codirigida por los profesores Ferruccio Izzo, Mara Capone y Carlos L. Marcos en el contexto del programa “Dottorato di Ricerca in Architettura a caratterizzazione Industriale - XXXIV Ciclo” en el Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II. Durante la estancia, el doctorando tuvo ocasión de conocer y visitar el edificio en el que el profesor Carlos L. Marcos imparte clases con regularidad y conoce bien. El doctorado y la estancia fueron financiados gracias a la concesión de una beca del POR Campania Fondo Sociale Europeo 2014/2020. Adicionalmente, este artículo ha contado con financiación proveniente de Proyecto Redes 5773/22-24 Codificación, percepción y procesos de producción, ICE, Universidad de Alicante/IP Carlos L. Marcos.

CONFLICTO DE INTERESES

Los autores no tienen conflictos de interés que declarar.

DECLARACIÓN DE AUTORÍA

Carlos Luis Marcos Alba: Conceptualización, Investigación, Metodología, Supervisión, Administración del proyecto, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición.

Luigiemanuele Amabile: Investigación, Visualización, Revisión y edición.

Ferruccio Izzo: Adquisición de fondos, Investigación, Metodología, Supervisión, Administración del proyecto, Revisión y edición.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a Javier García-Solera toda la documentación gráfica facilitada del Aulario III que ilustra este artículo, incluyendo fotos, planos, así como documentación inédita del proyecto de croquis iniciales del proyecto y detalles constructivos. También sus acertados comentarios tras la lectura del manuscrito, si bien las opiniones vertidas en el texto corresponden solo a sus autores.

REFERENCIAS

- Aguirre Collahuazo, J. P. (2016). Aulario III de la Universidad de Alicante (1998-2000), Javier García-Solera Vera. Análisis de proyecto arquitectónico. *Estoa*, 8(5), 41-56. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/27644>
- Benoit, A. (2023). De La Plaza Interior Al Calçadão Suspendido. *EN BLANCO. Revista de Arquitectura*, 15(35). <https://doi.org/10.4995/eb.2023.20112>
- Borchers J. (1968). *Institución arquitectónica*. Ed. Andrés Bello.
- Calduch, J. (2017). Comentarios y silencios. En M. T. Palomares Figueres y C. Jordá Such (Eds.), *Industrias. Javier García-Solera* (pp. 12-17). Universidad Politécnica de Valencia.
- Campo Baeza, A. (2009). *Pensar con las manos*. Ed. Nobuko.
- Capitel, A. (1979). Tendencia y 'Postmodernidad'. *Común: arte, arquitectura, pensamiento, ciudad*, (1), 26-30.
- Cardoso Nery, J. (2016). Del "estilo" moderno a la arquitectura moderna: Significados de lo moderno en las revistas brasileñas A Casa y Arquitectura e Urbanismo (1923 y 1942). *Arquitecturas del Sur*, 34(50), 6-17. <https://revistas.ubiobio.cl/index.php/AS/article/view/2531>
- Carpó, M. (2011). Digital Style. *Log*, (23), 41-52. <https://www.jstor.org/stable/41765689>
- Carter, P. (1974). *Mies at Work*. The Pall Mall Press.
- Colomina, B. (2009). La casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo. 2G, 48/49, 4-21. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2014.27.56065>
- De Miguel Sánchez, M. y Llorente Zurdo, M. P. (2015). Abstracción y estabilidad formal. *Revista EGA*, (26), 110-119. <https://doi.org/10.4995/ega.2015.4045>
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. Columbia University Press. Trabajo original publicado en 1968.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Ed. Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Ed. Cactus.
- Domingo Gresa, J. (2017). Restricciones e ideación arquitectónica. Contenedores configurales y reversiones. *Revista EGA*, 22(30), 84-97. <https://doi.org/10.4995/ega.2017.7839>
- Eisenman, P. (1999). *Diagram Diaries*. Rizzoli.
- Eisenman, P. (2007). *Written into the Void: Selected Writings 1990-2004/Peter Eisenman*. Yale University Press.
- Esquíroz, J. R. (2018). Un/dressing Mies. *Log*, (43), 9-15.
- Ferlenga, A. (2023). La fine del Regionalismo. *FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città*, (61), 19-27. <https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n61-2022/922>
- Fernández Galiano, L. (2023). Teorías e historias, de Vitruvio a Venturi. *Arquitectura Viva*. <https://arquitecturaviva.com/articulos/teorias-e-historias-de-vitruvio-a-venturi>
- Fiore, R. H. (2002). Warchavchik e o manifesto de 1925. *Arqtexto*, 2, 76-87.
- Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica*. Akal.

- Frampton, K. (2004). Vilanova Artigas y la Escuela de Sao Paulo. *2G*, (54), 4-10.
- Frampton, K. (2008). El estatus del hombre y el estatus de sus objetos: una lectura de 'La condición humana'. *RA. Revista de Arquitectura*, (10), 7-22. <https://doi.org/10.15581/014.10.25889>
- Frampton, K. (2009). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili.
- García-Solera, J. (2002). Aulario III. Universidad de Alicante. *Via Arquitectura*, Premios 1999-2000, n.º especial/mayo, 16-21.
- García-Solera, J. (2011). *Ponencia en la Universidad Politécnica de Valencia* [Video]. <https://media.upv.es/player/?autoplay=true&id=4031e059-c35b-cb4d-9bb1-f260e2a4d8a8#>
- Ghirardo, D. (2015). The Blue of Aldo Rossi's Sky. *AA Files*, 70, 159-172. https://www.academia.edu/38536782/2824_AAFiles70_Ghirardo_pdf
- Gimnasio de Guarulhos. (1960). [Fotografía]. https://images.adsttc.com/media/images/5589/9255/e58e/cef4/b500/014f/large_jpg/Guarulhos-Moscardi-3.jpg?1435079245
- Goodwin, P. L. (1943). *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*. MoMA.
- Guillén, M. F. (2004). Modernism without Modernity: The Rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil, and Argentina, 1890-1940. *Latin American Research Review*, 39(2), 6-34. <https://doi.org/10.1353/lar.2004.0032>
- Hitchcock, H. R., & Johnson, P. (1966). *The International Style*. W.W. Norton & Co.
- Holland, C. (2019). Building, writing, history. *Critical Regionalism Revisited, OASE*, 103, 68-73.
- Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. Random House.
- Kaminer, T. (2019). Von Ledoux bis Mies: the modern plinth as isolating element. *Architectural Research Quarterly*, 23(1), 21-32.
- Lambert, P. (Ed.). (2001). Space and Structure. En P. Lambert (Ed.), *Mies in America* (pp. 322-521). Harry N. Abrams.
- Le Corbusier. (1964). *Hacia una arquitectura*. Ed. Poseidón.
- Lefavre, L., & Tzonis, A. (2003). *Critical regionalism: architecture and identity in a globalized world*. Prestel.
- Loos, A. (1972). Ornamento y delito. En *Ornamento y delito y otros escritos* (pp. 43-50). Gustavo Gili.
- Martí, C. (1993). *Las variaciones sobre la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Serbal Guitard.
- Mendes da Rocha, P. (1964). Casa en Butantã [Fotografía]. <https://openhousebcn.wordpress.com/2011/12/24/architecture-openhouse-paolo-mendes-da-rocha%C2%B4s-house-casa-butanta-sao-paulo-sp/>
- Mendes da Rocha, P. (2003). Cultura y Naturaleza. En H. Piñón (Ed.), *Paulo Mendes da Rocha* (pp. 17-45). Ediciones UPC.
- Mendes da Rocha, P. (2010). La arquitectura es una forma de conocimiento. En García del Monte J.M. (Ed.), *La ciudad es de todos. Paulo Mendes da Rocha* (pp. 13-20). Fundación Caja Arquitectos.
- Mies van der Rohe, L. (1931). *Grupo de casas patio*. [Planta]. MoMA, Nueva York, EE.UU.

REFERENCIAS

- Mies van der Rohe, L. (1934). *Proyecto para casa patio* [Dibujo en perspectiva a tinta]. MoMA, Nueva York, EE.UU.
- Mies van der Rohe, L. (1951). *Casa Farnsworth* [Plano, Illinois, planta]. MoMA, Nueva York, EE.UU.
- Miranda, A. (2005). *Un canon de la modernidad*. Cátedra.
- Miranda, A. (2013). *Arquitectura y verdad, un curso de crítica*. Cátedra.
- Moneo, R. (2018). Seeking the Significance of Today's Architecture. *Log*, (44), 35-44.
- Moneo, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar.
- Orts, M. y Trullenque, C. (2017). El espacio del tiempo. En M. T. Palomares Figueres y C. Jordá Such (Eds.), *Industrias. Javier García-Solera* (pp. 80-87). Universidad Politécnica de Valencia.
- Pérez Oyarzun, F., Aravena, A. y Quintanilla-Chala, J. (2002). *Los hechos de la arquitectura*. Ediciones ARQ.
- Piñón, H. (2001). Arte abstracto y arquitectura moderna. En *Abstracción* (pp. 10-23). DPA-Ediciones UPC.
- Ricoeur, P. (2002). Arquitectura y narratividad. En J. Muntañola (Ed.), *Arquitectonics. Arquitectura y Hermenéutica* (pp. 9-29). UPC.
- Rodríguez Magda, R. M. (1989). *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Ed. Anthropos.
- Rossi, A. (1976). *La historia de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Rowe, C. (1976). *The Mathematics of the Ideal Villa*. MIT Press. Trabajo original publicado en 1947.
- Semper, G. (2014). Los cuatro elementos de la arquitectura. En *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección* (pp. 133-184). Fundación Arquia. Trabajo original publicado en 1854.
- Somol, R. E. (1999). Dummy Text, or the Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture. En P. Eisenman (Ed.), *Diagram Diaries* (pp. 6-25). Rizzoli.
- Spencer, C., & Staudt, J. (2016). Après Mies Le Déluge. *Log*, (36), 106-110.
- Summerson, J. (1994). *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Gustavo Gili.
- Tafari, M. (1984). *La esfera y el laberinto*. Gustavo Gili.
- Taking measure of mid-century modernism. (2019). *Architectural Research Quarterly*, 23(1), 3.
- Thomaz, D. (2010). Entre las aguas y las piedras de Venecia, entrevista a Paulo Mendes da Rocha. En J. M. García del Monte (Ed.), *La ciudad es de todos. Paulo Mendes da Rocha* (pp. 31-48). Fundación Caja Arquitectos.
- Vadini, E. (2023). La Scuola Paulista: un'ipotesi di regionalismo critico. *FAMagazine Ricerche e progetti sull'architettura e la città*, (61), 80-96.
- Venturi, R. (1977). *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art
- Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas*. MIT Press.
- Vidler, A. (1993). Books in Space: Tradition and Transparency in the Bibliothèque de France. *Representations*, (42), 115-134. <https://doi.org/10.2307/2928626>
- Villanueva, M. (9 de febrero de 2010). VI Bienal Española de arquitectura_17-Aulario [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Jq0irPYSrAQ>

- Viollet le Duc, E. (2008). *Conversaciones*. COAAT.
- Wilson, P. (2017). Baldness and Modernism. *AA Files*, (74), 3-16.
- Wolfe, T. (1981). *From Bauhaus to Our House*. Farrar Straus Giroux.
- Wölfflin, H. (1986). *Renacimiento y Barroco*. Ediciones Paidós. Trabajo original publicado en 1968.
- Wright, F. Ll. (1952). The Destruction of the Box. En E. Kaufmann, & B. Raeburn (Eds.), *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings* (p. 284). Meridian Books.