

Para una comprensión del despotismo y la política en arquitectura

For an understanding of despotism and politics in architecture

RAFAEL GARCÍA SÁNCHEZ

rafael.garcia@upct.es

Escuela Técnica Superior de Arquitectura e Ingeniería de la Edificación. Universidad Politécnica de Cartagena (Murcia).

Recibido: 14 de septiembre de 2018 · Revisado: 2 de septiembre de 2019 · Aceptado: 10 de septiembre de 2019

Resumen

En virtud de una razón universal y un espíritu nuevo, parte de la modernidad y del funcionalismo arquitectónico más radical se ausentaron de la proporcionalidad con el entorno, la historia y la naturaleza. Frente a esa postura, el empirismo realista y humanista ofreció orden, y medida con el lugar y la cultura, sin perder contacto con la racionalidad constructiva y los avances tecnológicos. En este texto se pretende alcanzar una comprensión teórica del sentido del despotismo y la commensurabilidad política en arquitectura a través de la *ville Savoye* y las *piscinas de Marés* de Siza.

Palabras clave: Modernidad; Tiranía; Despotismo; Proporción; Naturaleza; Arquitectura

Topónimos: Ville Savoye (Francia); Piscinas de Marés (Portugal).

Identificadores: Le Corbusier; Siza, Álvaro.

Periodo: Siglo 20.

Abstract

By virtue of a universal reason and a new spirit, part of modernity and the most radical architectural functionalism were absent of proportionality with the environment, the history and the nature. To deal with this attitude, realistic empiricism and humanist offered order and moderation with the place and culture, without losing contact with the constructive rationality and technological advances. This text intends to reach a theoretical understanding of the sense of despotism and the politic commensurability in architecture through the *ville Savoye* and the *Leça Swimming Pool* complex by Siza.

Keywords: Modernity; Tyranny; Despotism; Ratio; Nature; Architecture.

Identifiers: Le Corbusier; Siza, Álvaro.

Place Names: Ville Savoye (France); Leça Swimming Pool (Portugal).

Period: 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GARCÍA SÁNCHEZ, R. (2019). Para una comprensión del despotismo y la política en arquitectura. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 189-199.

Introducción

La exigencia de proporcionalidad y medida ha sido un precepto para las artes visuales desde la Antigüedad clásica. Sin ella se desvanece la posibilidad de *eurythmia* y armonía. Policleto, Platón y Aristóteles, Vitruvio y Cicerón, san Agustín y Boecio, san Buenaventura y san Alberto Magno, Alberti y Palladio, entre otros, siglos después Le Corbusier y muchos modernos, defendieron la importancia de la razón de proporcionalidad entre las partes de una obra. Una composición sin proporción es imposible. Para la cultura griega esa prescripción era conocida como *kósmos*: “[...] el cual se refiere [...] a la “relación” entre las partes y el todo y designa el orden particular que existe entre ellos” (Grassi, 2015: 111).

En el periodo augusteo, Vitruvio fijó, de forma tratadística, la importancia de la proporción en arquitectura. Lo hizo con la noción de *symmetria* (Vitruvio, 1993:11) y que, aunque pueda sorprendernos, recorrerá gran parte del arco medieval, desde el siglo V al siglo XIII (De Bruyne, 2010: 68-75). Durante el Renacimiento, la ideas de *kósmos* y de proporción mantuvieron su vigor, desarrollándose en la noción de *ornatus*, prueba fehaciente de la influencia ciceroniana y que alumbraría la noción humanista de elegancia y connaturalidad (Santidrián, 2007: 199-201).

Esta exigencia de *kósmos*, *symmetria*, *ornatus* y elegancia ha recaído frecuentemente, excepción hecha del *decoro* vitruviano, en la interioridad de la obra de arquitectura, como si dicha exigencia fuese ajena al entorno cultural y natural. Al respecto es ilustrativo que cuando Le Corbusier habla de proporción como “la piedra de toque del arquitecto” (1998:178), no se refiera a la conmensuración de la obra de arquitectura con su entorno. Y no lo hace porque, para un moderno como él, la libertad creadora y la naturaleza eran tan irreconciliables como sujeto trascendental y mundo. En el mejor de los casos, la naturaleza fue considerada “[...] un contraste y un fondo que enfatiza los valores artificiales creados por el arquitecto” (Hitchcock y Johnson, 1984: 96).

No será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando, en el marco del empirismo realista y humanista, comience a insistirse en la necesidad de un diálogo comprensivo entre arquitectura y mundo que ponga en valor la connaturalidad y proporción entre el hacer arquitectónico y su entorno cultural y natural. Ese diálogo adquiere la forma de una conversación que, para ser efectiva, precisa la existencia de una medida o cifra común. Dicha medida hará visible un modo de hacer arquitectura político-conmensurable frente a su opuesto, técnico-despótico. Las *piscinas de Marés* (1961) y la *Ville Savoye* (1929) son reveladoras al respecto de una y otra postura. La obra de Le Corbusier es ilustrativa de la inconmensurabilidad y la autonomía entendidas como ausencia o indiferencia a los condicionantes externos que hacen de la voluntad una ley absoluta (Ferrater Mora, 2005: 277). Por el contrario, en la obra de Álvaro Siza se visualiza muy plásticamente el significado de la composición política y al cabo, del hacer arquitectónico en conversación con el mundo.

Despotismo e inconmensurabilidad arquitectónica

Tres siglos antes de que Vitruvio fijara el concepto de *symmetria*, Platón hizo referencia expresa a la noción de proporcionalidad, o falta de ella, utilizando un término político, el despotismo, a saber: forma de gobierno caracterizada por la imposición de medidas, sin respeto ni acuerdo, ayuna de concordia y medida. En el *Banquete* (1988, 187b: 217,218), asoció la tiranía a la barbarie, a la falta de relación y a la dominación, la opuso a la armonía y a la razonable mezcla. En el *Filebo* vinculó la medida al placer, y la desmedida a lo violento (1992, 52c: 96), la precisión a las medidas y la confusión a lo desmedido. Las medidas tiránicas o despóticas, tanto da, no guardan relación con nada, nacen por la fuerza, dirá Aristóteles, impidiendo la distinción entre el *nomos* y la voluntad de los poderosos (2009, 1276 a: 120).

El despotismo métrico o barbarie compositiva será el punto de Arquímedes desde el que ya Vitruvio criticará la “licencia”¹ de sus colegas contemporáneos. Siglos después, autores como Filarete, Serlio, Alberti, Rafael, Scamozzi y Baldinucci en Italia; Wotton y Evelyn en Inglaterra; Montesquieu en Francia; Goethe y Joachim von Sandrart en Alemania; etc., criticarán la arquitectura gótica por considerarla caprichosa y arbitraria, bárbara y despótica. El gótico fue criticado por la falta o invisibilidad de proporcionalidad entre sus elementos: no es composición sino pura acumulación dirán los autores citados (Arnau, 1988:11-15), “aglomeración incoherente” (1998: 35), sentenciará Le Corbusier. La ausencia de medida común o, si se prefiere, la falta de *symmetria*, proporcionalidad y razón cierta, que diría Alberti, hizo incomprendible la arquitectura gótica, no en vano fue tenida como un *art got*². Inconmensurabilidad y despotismo, barbarie e irracionalidad son tan correlativas como, en sentido contrario, lo fueron *eurythmia* y *symmetria*.

La conmensurabilidad es apropiada para nuestro propósito si no se reduce a la mera relación entre las partes y a estas con el todo. También debiera hallarse entre arquitectura y mundo. No obstante, desde que la arquitectura, junto a las demás artes, se erigió en disciplina autorreferencial y ensimismada, el diálogo con el resto de realidades mundanas [naturales y culturales] se obturó por falta de medida común. Fue entonces cuando fue posible la posibilidad de caer en el despotismo: en la “im-posición” que impide la “com-posición”.

Inconmensurabilidad y modernidad artística

Hasta la aparición de los primeros museos, las obras de arte solo tenían sentido en el marco de sus envolventes arquitectónicos (Choza, 2015: 182-185). Pintura y escultura

- 1 Término atribuido a Serlio y que Ortiz recoge en el Prólogo a la traducción de *Los diez libros de arquitectura* (Vitruvio, 1993: XIII).
- 2 Esta crítica al gótico contrasta con las alabanzas que en *Apollo* realizara Salomon Reinach, y de las que participaron ideológicamente muchos arquitectos del estilo internacional: “[...] en 1904 podía concebirse la arquitectura moderna principalmente como una especie de renacimiento del Gótico”. (Hitchcock y Johnson, P. 1984: 96).

se plegaban, en hornacinas y retablos, a la composición arquitectónica. Las obras de teatro y musicales formaban parte de la vida civil, tal era la conmensurabilidad entre arte y vida. El arte podía gozarse sin distinciones entre alta y baja cultura. No obstante, la abstracción alcanzó al arte cuando la escultura se emancipó de su escenario arquitectónico, hecho inaugurado por Donatello, y la pintura de sus retablos, saltando a las paredes blancas y puras de los museos, emancipándose en el marco, que pensaría Ortega y Gasset (1996:113-115).

La abstracción es correlativa de una creación sin emplazamiento, poniendo de relieve la referencia del arte a sí mismo y a nada más que a sí mismo. Las obras de arte, aisladas y segregadas del contexto, empezaron a disfrutarse en los espacios neutros museísticos o en los espacios naturales homogéneos y constantes que cambian el blanco de las paredes por el verde de la naturaleza. Para nada es casualidad que Hitchcock y Johnson sentenciaran que: “Tampoco la escultura debería conjuntarse o mezclarse con la arquitectura. Debería mantener su propia personalidad, distinta de la de su entorno. [...] es especialmente importante que la escultura esté aislada” (1984: 92).

Este concepto de arte, como lo absoluto, “ensimismado” (de Ventós, 1997) e inconmensurable frente a lo mundano, forma parte del discurso de la Modernidad, alcanzando una de sus cimas en las primeras vanguardias y en la arquitectura moderna del siglo XX. Su operatividad evoca el concepto de despotismo, pues no compone con el mundo [ni con los retablos ni con las hornacinas ni con envolventes arquitectónicas ni con condicionante alguno], más bien se impone. Su dinamicidad es exclusivamente interna.

Inconmensurabilidad y modernidad arquitectónica

La arquitectura ensimismada y abstracta estaría emparentada con el despotismo político del yo y con la emancipación total sobre la que se funda la Modernidad: “La construcción [...] será tanto más arquitectónica cuanto más libertad haya tenido el arquitecto” (Hitchcock y Johnson, 1984: 97). Este deseo emancipatorio coincide con el final del proceso de disolución de los privilegios genealógicos que culmina con la caída del Antiguo Régimen, motivado por las revoluciones europeas del siglo XVIII. Al respecto, es revelador que Kaufmann (1982:93-95) estableciera un nexo de unión entre Ledoux y Le Corbusier por cuanto aquel era quien mejor representó la liberación del régimen feudal y absolutista del Barroco y de quien heredarán las vanguardias y Le Corbusier su lucha por la soberanía y por la renovación en las artes (Rubio, 2015: 7), huyendo del ahogo de las costumbres (Le Corbusier, 1998: 71) y del “respeto perezoso de las tradiciones” (Le Corbusier, 1998: 80).

El despotismo moderno consideró la naturaleza como materia estúpida y mera objetualidad sometida al dominio irrestricto de una libertad ilimitada. En esta actitud influyeron decisivamente las conquistas de la revolución industrial y los avances tecnológicos. La naturaleza dejó de ser una condición inexcusable a respetar. Recuérdese que, desde época arcaica y antigua, para augures, reyes y arquitectos, las condiciones

naturales de orientación solar, vientos, proximidad a los ríos y calidad del agua eran condiciones ineludibles en la fundación de ciudades y viviendas. Sin embargo, con el desarrollo tecnológico operado a partir del siglo XIX, el equilibrio entre naturaleza y arquitectura se desvaneció. La naturaleza ya no comparecía bajo la forma de condición inevitable, sino bajo la forma de recurso ilimitado, como observamos en el tránsito de las *Siedlungen Rommerstad* -adaptadas a las vistas, a la orientación y a la topografía del valle del Nidda- a la *Westhausen Goldsteinn*, seriada y repetitiva, emancipada de las condiciones naturales (Montaner, 2000: 64). El arquitecto podía construir con independencia de los atributos y solicitaciones del lugar. Así lo indicaba Le Corbusier cuando sentenciaba que el hombre

lucha contra la naturaleza para dominarla, para clasificar, para estar a gusto, en una palabra, para instalarse en un mundo humano que no sea el medio de la naturaleza antagonista, un mundo nuestro de orden geométrico [...] solo trabaja sobre geometría (1983: 20).

El concepto moderno de naturaleza, pura objetividad y homogeneidad a-histórica, fuente ilimitada de recursos, a menudo se volvió indiferente a las particularidades culturales y físicas. Sin la homogeneidad, se nos dice desde la técnica, no podían garantizarse el uniformismo, es decir los mismos efectos o movimientos ante idénticas causas o leyes.

El espacio de la Modernidad sin duda es abstracto, constante como el cartesiano e isomorfo como el newtoniano. Las diferencias y heterogeneidades de clase, las viejas tradiciones del Antiguo Régimen podían ser superadas revolucionaria y republicana-mente, que diría Kaufmann, si se admitía que ya no quedaban pre-supuestos culturales ni condiciones naturales: “[...] la arquitectura es una técnica más de la civilización industrial” (Hitchcock y Johnson, 1984: 51). La defensa de particularidades y diferencias sería inadecuada con la tendencia homogeneizante de la razón moderna. De ahí el esfuerzo hercúleo y épico por superar toda forma de legalidad dada, no incardinando el pensamiento ni la arquitectura a una cultura o una naturaleza física. Tal fue su inconmensurabilidad y etnocentrismo.

Naturaleza y cultura sucumbieron en gran medida a la neutralidad abstracta, condición *sine qua non* para erigir una arquitectura autónoma que obedecería al dictado de una libertad y una razón técnica soberana, pronto mecanizada y academizada.

Inconmensurabilidad: Ville Savoye y mundo natural

Si, comparamos la *Ville Savoye* (1929), patrimonio arquitectónico francés desde 1961, con las *piscinas de Marés* en Leça da Palmeira (1961), monumento nacional de Portugal desde 2011, se comprenderá la diferencia entre lo despótico y lo político. La primera responde a un modo de entender la arquitectura como obra de arte ensimismada, emancipada de condición natural e histórica, sin carácter: “(...) ya no representa nada del pasado, sino que es y solo puede representar su propia condición de modernidad”

(Montaner, 1997: 95). La segunda obedece a una arquitectura integrada en la naturaleza, manifestándose en continuidad de la misma, a veces como si fuese ella misma; tal sería su commensurabilidad política, inculturación o con-naturalidad. Más aún, se comprenderá la diferencia entre: 1. Entender las leyes de la naturaleza como una limitación extrínseca de los procesos que hay que superar y 2. Conversar con tales leyes, dejando acontecer según la propia legalidad interna. Ese conversar consiste en un hacer como si lo hiciese la propia naturaleza.

Con el advenimiento de la Modernidad desapareció el equilibrio entre la naturaleza y lo humano. En épocas pasadas, lo humano y lo natural estaban equilibrados, sincronizados el tiempo humano y el natural. La “arquitectura autónoma” representa el “des-acomodamiento” entre un tiempo y otro, también el primado del tiempo humano y artificial sobre el natural. La tecnificación industrial liberó de las condiciones naturales, de sus ritmos y secuencias. La Modernidad que no interpretó ni conversó con el tiempo natural, tampoco lo hizo con la materia: “[...] un árbol, una colina, son menos fuertes que la disposición geométrica de formas” (Le Corbusier, 1998: 154). Le Corbusier defendió que los tiempos de la masa y del peso habían concluido. Constató que la cantidad de materia precisa para construir en el pasado era inadmisibile en su época (1998: 200): la arquitectura debía aligerar peso. Ciertamente, esa propuesta no era ecológica sino económica. Con todo, la arquitectura que lideró -blanca, ligera, de acero, cristal y hormigón- permitía reducir el consumo de materia, haciendo desaparecer “el pesado aspecto de solidez estática” (Hitchcock y Johnson, 1984: 56). No obstante, el adelgazamiento de masa escondía una profunda indiferencia sobre lo telúrico y una absoluta confianza en la tecnificación industrial.



1. Partenón, Atenas (447-432 a.C.) (Foto: J. Fernando Terroso, 2016); Le Corbusier, Ville Savoye (1929) (Foto: M. Pura Moreno Moreno, 2018).

La des-sincronización temporal y la pérdida de masa están bien presentes en la *Ville Savoye*. Construida para ser contemplada como una obra de arte, “[...] nítidamente perfilada contra el fondo” (Giedion, 2009: 518). Flotante e ingrávida, aligerada, ajena al

terreno tenido como “fondo”, mantiene con él un leve contacto a través de sus delgados *pilotis*. Orientada a los cuatro vientos, no ofrece un alzado principal porque el espacio es isomorfo y homogéneo, no puede observarse “desde un único punto de vista” (Giedion, 2009: 518). Arquitectura blanca como los ángeles que descienden del cielo, diría Giedion, y como defenderá Frampton (1990: 52-73) a propósito de la noción de *témenos* y del *Partenón*. Situada en la cima, independiente de la orientación solar y eólica, inmaterial y acristalada. Traslúcida como los seres sin cuerpo -que son solo inteligencia objetiva y libertad creativa- como evidencia la autonomía de su planta y la independencia de distribución, estructura y cerramientos. La *Savoie* fue liberada de la naturaleza, también de la costumbre, la tradición cultural y constructiva.

Tímidos y perezosos son los que respetan las tradiciones, diría Le Corbusier. Volcada hacia dentro, ensimismada, absorta en la intimidad de su *promenade architecturale*, ascendente, revela su unilateralidad, indiferencia e inconmensurabilidad respecto del entorno físico. Solo hay orden y medida interior, verdad abstracta y pura que no quiere ser mundana sino olímpica como los templos griegos. Su elegancia carece de decoro y de costumbre. Su desmaterialización vertical genera, a decir de Giedion, la sensación de “estar caminado sobre nubes” (Giedion, 1928: 85) y no en vano, el alzado de la *Savoie* y el aeroplano F-140 de Goliath Farman se asemejan en su forma, quizá porque su función es la misma: perder peso, flotar, desprenderse de la carga de lo viejo que ahoga como hace la tradición. No es una arquitectura sin alma, que diría Ernst Bloch, más bien es una arquitectura sin peso, puro artefacto desprovisto de las trazas de lo material, sin deuda ni reconocimiento al mundo, al lugar o a la historia: inconmensurable. A mayor tecnificación del mundo, mayor superioridad de lo artificial sobre lo natural: “[...] la construcción es una técnica no un arte” (Hitchcock y Johnson, 1984: 49).



2. Le Corbusier, Ville Savoye (1929) (Foto: M. Pura Moreno Moreno, 2018)

Conmensurabilidad: Piscinas de Marés y mundo natural

La máquina no quiere ser naturaleza; quiere dominarla, someterla. Frente al racionalismo funcionalista de la *Ville Savoye*, las *piscinas de Marés* de Siza ofrecen un contrapunto arquitectónico bien revelador, alejándose de la seriación, del maquinismo y del funcionalismo uniformista. La arquitectura aquí no es mera técnica. Frente al mecanicismo del sujeto trascendental moderno, Siza se sitúa en la órbita de un realismo empírico o empirismo humanista. Heredero del funcionalismo organicista nórdico, no abandona las destrezas adquiridas sobre la materia ni los avances tecnológicos; los “conmensura” con el lugar, con la naturaleza y con la historia. Su proceder, construyendo con el rigor y la certeza de la tecnología contemporánea, usando un material, el hormigón, también contemporáneo, involucra y conversa con la naturaleza en el proyecto. Es una condición que no somete ni ignora ni subvierte. La geometría física de la naturaleza forma parte de las trazas del proyecto y por eso se dibujan y representan como si fuesen creación. La naturaleza no es un obstáculo, no es una condición ineludible como si la arquitectura fuese el correlato artístico de la autonomía burguesa de las condiciones del Antiguo Régimen. Aquí, más bien, naturaleza y artificio, condición y libertad se sincronizan políticamente. Tiempo y materia se componen alumbrando una obra (cifra común) donde subjetividad y objetividad se armonizan, haciendo indistinguibles una de otra. Esta proporcionalidad entre lo dado y lo hecho con lo dado genera un artefacto que quiere ser naturaleza y produce la satisfacción de la “conmensuración”. Ciertamente, no es la armonía que produce la composición geométrica y numérica según unas ideas innatas o unos cánones pre-dados, sino la elegancia (de *eligere*: elegir con acierto y finura), pensaría Castiglione, que se sigue de la proporcionalidad equilibrada entre el obrar artificial y sus condiciones naturales y culturales.



3. Álvaro Siza, Piscina de Marés (1961-1966) (Fotos: Alberto Burgos, 2016, y Ana Muñoz López, 2017)

Antes del obrar arquitectónico no había piscinas, solo había naturaleza, no obstante, el arquitecto ha hallado la medida común, cifra armónica, acuerdo y pacto entre la

naturaleza y la libertad. Siza, lejos de comportarse despótica e inconmensurablemente, imponiendo medidas geométricas y racionales, introduce lo que a la naturaleza le falta para transformarla en eso que ella misma por sí sola no puede conseguir, no en vano, se le ha introducido desde fuera un nuevo fin. Pero esa inédita finalidad no conlleva necesariamente una estricta imposición mecánica y despótica de la forma; más bien, la habilidad de Siza ha consistido en hacer una obra como si fuese naturaleza, arte que diría Kant. ¿No da la sensación, a diferencia de la *Savoye*, de haber estado siempre ahí?

Más aún, Siza hace presente una noción de mundo y de circunstancia muy alejada de los presupuestos de la Modernidad más mecánica y artificial. Aquí, como sucede con el “ser en el mundo” heideggeriano y con la “circunstancia” orteguiana, “mundo” y “circunstancia” no son un dónde ni un lugar ni un fondo donde acontece lo real. El mundo es parte misma y constitutiva del ser, como sucede con la circunstancia del yo de Ortega: si no se salvan, tampoco salvarán ni al yo ni al ser. Mundo y circunstancia no se añaden, sino que “com-ponen” el ser. A diferencia de la *Savoye* que no quiere ser de este mundo, y si lo fuese sería a su pesar, las piscinas de Siza solo pueden ser en el mundo.

Conclusión: respuestas o capacidades innatas

La arquitectura de la *Ville Savoye*, desconectada de la naturaleza, responde al deseo de encontrar un modo de obrar como el cartesiano, libre de presupuestos culturales. Este proceder es subsidiario de la cultura a la que pertenece. Tal es la paradoja: la arquitectura moderna, la fundada en el “yo soy” cartesiano aspirante a ser un “yo soy el que soy” es tan cultural y está tan incardinada a la cultura como las arquitecturas precedentes que critica. Su consideración mecánica de la naturaleza es estática y pasiva. Su racionalidad solo tiene en cuenta hechos (que habría que enlazar casualmente) y no el proceso mecánico del hacerse de los hechos que es más intuitivo, más poético y lírico que racional (Arregui, 1995:15-16). Más aún, el valor del gusto como certificación de la proporcionalidad entre razón y mundo queda obturado en el seno de ese mecanicismo, pues este solo formula leyes de los fenómenos naturales, pero no detecta la armonía ni la unidad profunda o razón de proporcionalidad entre ellos (Arregui, 1995: 11-12).

Una arquitectura internacional, universal, difícilmente podría ser expresión de contexto, cultura o historia particular: “La arquitectura no tiene nada que ver con los estilos” (1998: 15), anota Le Corbusier. La dimensión representativa de la arquitectura, otrora asociada a la noción de carácter vinculado a tradiciones y costumbres, ha quedado disuelta, pues su racionalidad funcional y universal solo puede representar su propia modernidad. Por eso, la arquitectura del movimiento moderno no es una revisión crítica respecto de su historia, sino una redefinición de su naturaleza, lo que refleja una inédita conversación (de dominio despótico) del ser humano con el mundo.

Los problemas y necesidades requieren, muchas veces, soluciones mecánicas, tal es la legalidad extrínseca que se le puede imponer a lo real. Sin embargo, como se advierte en la obra de Siza, racional no es propiamente la respuesta sino la capacidad de encon-

trarla adecuadamente en cada situación. Hay veces que los problemas y las necesidades no son mecánicos y una solución objetivista y funcional, innata, conduciría a una mecanización academicista, también en la arquitectura.

La obra de Siza sirve para explicar que la destreza y la creatividad no consisten en aplicar recetas ni en doblegarse a un dictado metodológico, violentando y deformando los problemas y las necesidades hasta que se adecuan a los preceptos previos. Frecuentemente las soluciones no están siquiera prefiguradas y hay que inventarlas. Pocas veces están garantizadas de antemano como si fuesen innatas al sujeto trascendental. A los problemas no mecánicos se les rodea con la intuición, la visión poética y la actitud política y no solo con la precisión soberana del racionalismo épico. Eso es una invención, una interpretación creativa de la realidad, un saber mirar alrededor, a la naturaleza y a la cultura, detectando esa cifra común entre necesidad y libertad que es fuente de conmensuración y al cabo, de decoro, armonía y elegancia. Solo así es posible el diálogo.

Como se ha dicho, una visión objetivante y uniformista, obturaría las posibilidades creativas de una “conmensurada” interpretación de lo real. En cambio, una visión de la naturaleza como lo que tiene en sí la posibilidad de lo mejor y más adecuado, es decir, una visión dinámica de lo dado, evitaría el desajuste y la des-sincronización, entre necesidad y libertad. La correcta interpretación con frecuencia es armónica, no está dada *a priori*, y a menudo recae del lado del gusto y del arte, y no de la mera razón.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2009). *Política*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arnau, J. (1988). *La teoría de la arquitectura en los tratados. Alberti*. Madrid: Tebar Flores.
- Arregui, J.V. (1995). La teleología de la belleza en Shaftesbury y Hutcheson. *Thémata, Revista de filosofía*, (13) 15-16.
- Choza, J. (2015). *Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del interfaz*. Sevilla: Thémata.
- De Bruyne, Edgar. (2010). *La estética de la Edad Media*. Madrid: Machado Libros.
- Ferrater Mora, J. (2005). *Diccionario de Filosofía I, A-D*. Barcelona: RBA.
- Frampton, K. (1990). En busca del paisaje moderno. *Arquitectura COAM*, nº 285, 52-73.
- Giedion, S. (1928). *Baun in Frankreich. Eisen, Eisenbeton*. Leipzig/Berlín: Klinkhardt & Biermann.
- Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Ed. Reverté.
- Grassi, E. (2015). *Retórica como filosofía. La tradición humanista*. Madrid: Anthropos.
- Hitchcock, H.R. y Johnson, P. (1984). *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Alicante: C.O.A.A.T. de Alicante.

- Kaufmann, E. (1982). *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: GG.
- Le Corbusier. (1983). *El espíritu nuevo en Arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: Comisión de cultura del C.O.A.A.T. de Murcia.
- Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- Montaner, J. M^a. (1997). *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner, J. M^a. (2000). Naturaleza. En A.A.V.V. *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales* (pp. 59-64). Barcelona: UPC.
- Ortega y Gasset, J. (1996). *El espectador*. Madrid: Espasa Calpe.
- Platón. (1988). *Banquete*. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón. (1992). *Filebo*. Madrid: Editorial Gredos.
- Rubio, A. (2015). Le Corbusier y la autonomía de la arquitectura. En Actas del Congreso Internacional (Valencia 2015). *Le Corbusier, 50 years later*. pp. 1961-1977.
- Santidrián, P.R. (2007). *Humanismo y Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vitruvio, M. (1993). *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Editorial Alta Fulla.