

LA ARQUITECTURA POSTMODERNA DE ESPAÑA: RETORNO DE LA MEMORIA

Natalia A. Shéleshneva-Solodóvnikova

Investigadora mayor (sheleshnatal@gmail.com)

Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia (ILA ACR)
B. Ordynka, 21/16, Moscú, 115035, Federación de Rusia

Recibido el 30 de julio de 2022

Aceptado el 10 de septiembre de 2022

DOI: 10.37656/s20768400-2022-3-09

Resumen. *El artículo trata de la obra de los arquitectos españoles postmodernistas. La autora enfatiza que el postmodernismo surgió como reacción a las imposiciones del modernismo tardío con su uniformidad, falta de identidad, abandono de las tradiciones, “arrebato” de las edificaciones de su ambiente histórico y cultural. Los arquitectos postmodernistas tenían como finalidad devolver la memoria cultural y romper las barreras entre el pasado y el presente. El concepto de metáfora que sustentaba sus actividades les permitía a los maestros recurrir al legado cultural mediante referencias tanto en los proyectos mismos como los nombres de las obras, en vez de seguir copiando en estilo y formas los monumentos del pasado. La autora se enfoca en la obra del pionero postmodernista Ricardo Bofill, su compañero Manuel Núñez Yanowsky, así como de Rafael Moneo, laureado del Premio Pritzker.*

Palabras clave: *postmodernismo, España, devolución de la memoria, metáfora, Ricardo Bofill, Manuel Núñez Yanowsky, Rafael Moneo*

POSTMODERNIST ARCHITECTURE OF SPAIN: RETRIEVING OF THE MEMORY

Natalia A. Shéleshneva-Solodóvnikova

Senior Researcher (sheleshnatal@gmail.com)

Institute of Latin American Studies, Russian Academy of Sciences (ILA RAS)
21/16, B. Ordynka, Moscow, 115035, Russian Federation

Received on July 30, 2022

Accepted on September 10, 2022

DOI: 10.37656/s20768400-2022-3-09

Abstract. *The article is devoted to the work of postmodernism's Spanish architects. Postmodernism came and developed as an outcry to late modernism with its monotony, lack of identity and void of traditions, "snatching" the buildings away from its cultural and historical environment. Chiefly it aimed at retrieving the memory and at plugging the growing gap between the past and the present. The use of metaphors allowed the masters to make references to cultural legacy in the projects and even in their very names, instead of building simple copies of the past monuments. The author pays special attention to the work of postmodernism pioneer Ricardo Bofill, his colleague Manuel Núñez Yanowsky, and also Rafael Moneo, winner of the Pritzker Prize.*

Keywords: *postmodernism, Spain, return of the memory, metaphor, Ricardo Bofill, Manuel Núñez Yanowsky, Rafael Moneo*

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ АРХИТЕКТУРА ИСПАНИИ: ВОЗРАЩЕНИЕ ПАМЯТИ

Наталья Алексеевна Шелешнева-Солодовникова

Старший научный сотрудник (sheleshnatal@gmail.com)

Институт Латинской Америки РАН Российская Федерация, 115 035
Москва, ул. Большая Ордынка, 21/16

Статья получена 30 июля 2022 г.

Статья принята 10 сентября 2022 г.

DOI: 10.37656/s20768400-2022-3-09

Аннотация. *Статья посвящена творчеству испанских архитекторов эпохи постмодернизма, появившегося как реакция на поздний модернизм с его однообразием, потерей идентичности, забвением традиций, изъятием сооружений из сложившейся культурно исторической среды. Одной из главных задач постмодернизма стало возвращение памяти, желание сломать преграду, отделяющую прошлое от настоящего. Принцип метафоричности постмодернистской архитектуры позволил мастерам не слепо следовать за памятниками прошлого, а делать отсылки и в самих проектах, и даже порой в самих их названиях. Автор уделяет особое внимание творчеству пионера постмодернизма Рикардо Бофилля, его соратника*

Мануэля Нуньеса Яновского, лауреата Притцкеровской премии Рафаэля Монео.

Ключевые слова: *постмодернизм, Испания, возвращение памяти, метафоричность, Рикардо Бофилль, Мануэль Нуньес Яновский, Рафаэль Монео*

La historia del arte es un cambio eterno de los estilos y de las tendencias. La corriente postmodernista fue una respuesta a los excesos del modernismo en su fase tardía. Iba dirigido contra el “estilo internacional” como llamaba el modernismo Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), uno de los prominentes representantes de *Bauhaus* en los años 1920, siendo su director en los 1930 (en 1937 emigró a EE.UU., donde fundó la escuela de Chicago). El “estilo internacional” se destacaba por una uniformidad y una monotonía asombrosas, por la “sustracción” de los edificios de su entorno cultural e histórico. Justamente en la época del modernismo tardío se produjo la crisis de identidades que los arquitectos se pusieron a superar a base de la tesis de que “la forma arquitectónica no corresponde en su plenitud a las formas de construcción, tiene significados múltiples (al igual que la palabra literaria tiene propiedades polisemánticas) y posee carácter metafórico” [1, p. 8]. El historiador y teórico de la arquitectura V.F. Marcuzón (1910-1982) fue primero en formular este postulado en 1970. El uso de la metáfora se tornó un rasgo peculiar de la arquitectura postmodernista. No en vano Charles Jenks (nació en 1939), arquitecto norteamericano, conocedor de la historia de la arquitectura y uno de los representantes más brillantes de la arquitectura postmodernista, dijo: “Mientras más metáforas haya, más grandiosa será el drama, y mientras más finas las metáforas sean, más profundo será su misterio” [2, p. 116]. A su turno, el italiano Paolo Portoghesi (nacido en 1931), famoso teórico e historiador del arte, definió la naturaleza del nuevo

fenómeno del modo siguiente: “Hemos roto sin vacilaciones con el modernismo que había perdido su actividad y sentido de humor que lo caracterizaban en su juventud, que se había tornado dogmático. La vitalidad del postmodernismo radica en su capacidad de romper las barreras que de modo artificial separan el pasado del presente. Nosotros seguimos lo que nos dejaron padres nuestros y lo auténtico que hay conquistado por la humanidad a lo largo de todos los siglos, aún fuera de los límites de la civilización occidental” [3, p. 233]. A diferencia del modernismo con su abandono de la memoria histórico-cultural, una de las prioridades estéticas del postmodernismo es devolver y resucitar esta memoria por medio de referencias al pasado y análisis crítico del pasado desde el punto de vista de hoy. En 1966, el arquitecto e historiador de la arquitectura, el norteamericano Robert Venturi (1925-2018) introdujo en su libro “La complejidad y contradicciones en la arquitectura” las categorías de “arquitectura exclusiva” y “arquitectura inclusiva”. En el postmodernismo la “arquitectura exclusiva” (vanguardia, funcionalismo), determinada por los conceptos ideológicos modernistas (creación y desarrollo de las nuevas formas fuera del contexto histórico-cultural) fue relevada por la “arquitectura inclusiva” que se fundamenta en el legado histórico.

Para la nueva generación de arquitectos españoles, entre los cuales se destacaba Ricardo Bofill (1939-2022), el reto consistía en lograr una imagen arquitectónica plástica perdida en los años anteriores, así como integrar el nuevo edificio en un entorno que ya existe. Según resaltan numerosos investigadores, en las búsquedas y aspiraciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX imperaba la “tendencia hacia la diversidad” que era contraria a las preferencias de la época anterior. La arquitectura vuelve a “hablar”. Ella se asemeja a la lengua, con el léxico y la

gramática, con el sistema de significados, producto de condiciones concretas y de la memoria histórica, y por eso fáciles de entender. La inevitable “codificación doble” (según Jenks), inclusión de lo habitual y reconocible (o, al menos, tendiente a ser reconocible) en los “textos” nuevos por sí solo sobreentiende la existencia de significados. No es nada fortuito que la asimilación semiótica de la arquitectura coincide con la intención de devolverle todo el gama de los medios de expresión: la “arquitectura de imagen externa” (Bofill) es al mismo tiempo la “arquitectura con significado”, según las palabras del especialista ruso S.S. Popadyuk (1943-2021) [1, p. 7]. Es de notar que Popadyuk, quien investigaba principalmente el arte ruso, en reiteradas ocasiones consultaba el libro de Bofill “Espacio y vida” [4].

El célebre catalán Ricardo Bofill, a quien muchos investigadores consideran el pionero en el postmodernismo y lo llaman “Don Juan de la arquitectura” por haber equiparado el trabajo de diseño al romance con una linda dama, abandonó este mundo el 14 de enero de 2022. 60 años antes de este triste suceso, en 1962, siendo muy joven y ocupado en construir su *Ricardo Bofill Taller de Arquitectura*, él declaró con vehemencia juvenil que junto con sus compañeros estaba en oposición brutal a la monotonía del modernismo. Uno de los propósitos primordiales de Bofill y sus adeptos “fue el deseo de meterse en la órbita internacional de la arquitectura” [p, P. 578]. En 1973-1975 convirtió en su taller el edificio de una fábrica de cemento en el distrito Sant Just Desvern de Barcelona. Desde el principio Bofill concebía su *Taller* como una entidad interdisciplinaria, en la cual junto con arquitectos trabajaban un matemático, un músico, el escritor Juan A. Goytisolo (1931-2017), un filósofo y una actriz. El taller se desarrolló en un

ambiente de “revuelta carnavalesca en contra del *establishment*, algo típico para la vanguardia artística de aquellos años” [6]. Los proyectos nacían en el proceso de interacción artística entre personas de diferentes profesiones, lo cual dejó en ellos un sello bien visible manifestado en las reminiscencias literarias e históricas, así como en las metáforas relacionadas con la escenografía teatral.

En su trabajo de los años 1960-1970 Bofill solía emplear métodos del constructivismo. Entre los primeros proyectos realizados por Bofill en su *Taller* en 1964-1968 fue el *Barrio Gaudí* en Reus, ciudad natal de Gaudí (provincia de Tarragona, sur de Cataluña). Son casas de ocho pisos con bloques de apartamentos de dimensiones distintas, conectados a modo de reja y con balcones individuales a desnivel. Una mención aparte merecen los tejados (cada teja está encorvada en la forma de S), encima de los cuales va alojado un jardín público. El motivo de jardín público sobre el tejado es una directa referencia a Gaudí, quien percibía el techo como uno de los elementos más relevantes de una edificación. El concepto “ciudad-jardín” se experimentó en el complejo *Xanadu* (ilustración 1) erigido en Calpe (Alicante) en el año 1971 como parte del proyecto de desarrollo de La Manzanera, que también incluye el complejo *La Muralla Roja*. La construcción de *Xanadu* se sustentaba en el concepto de castillo: en la configuración del balneario Bofill obviamente se inspiraba en el cercano castillo *Peñón de Ifach*. Los nombres de muchas obras de Bofill son de por sí metafóricos y tienen diferente origen lingüístico. En particular, la palabra “xanadu” vino al inglés procedente de la India y significa “un lugar paradisíaco lleno de quietud”. Este complejo, encaramado en la escarpada costa mediterránea, como si se hubiera desprendido del mundo externo, es conformado por un

bloque de siete pisos color de ocre con habitaciones cúbicas “sacadas” afuera para los veraneantes y personal administrativo (directa referencia al Club Rusakov de K.S. Mélnikov) y agrupadas alrededor del edificio central que sirve para necesidades utilitarias. Pese a la construcción cubística, el arquitecto recurre de modo amplio a las tradiciones locales (tejados inclinados y ventanas con celosías).

En *La Muralla Roja*, complejo residencial de 50 apartamentos, aparte del constructivismo, se avizoran elementos de la arquitectura árabe de África del Norte. El complejo aparenta un alcázer que se encuentra prácticamente enraizado en los riscos de la costa. El color rojo de los muros externos, todos los matices del azul (del celeste al color indigo y violeta) con que están pintadas las escaleras y las superficies interiores, producen una conmoción adicional. La base del plano son nichos cuadrados, donde van alojados los apartamentos de tres tipos – estudios de 60 m², apartamentos de 80 m² con dos alcobas, viviendas de 120 m² con tres habitaciones. El techo lleva más comodidades para los inquilinos – terrados, solarios, piscina, saunas. El aire teatral y la sensación de juego arquitectónico con el cubismo, constructivismo y tradiciones mediterráneas alcanzan su punto culminante en el hotel *Castillo de Kafka* apodado así por el aspecto sombrío de los volúmenes cúbicos con las ventanas-aspilleras y situado en los arrabales de Barcelona.

La idea de que el espacio y el tiempo influyen en la conducta humana quedó grabada en la última obra ejecutada por Bofill al estilo grotesco-metafórico – en el edificio residencial *Walden 7*, terminado de construir en 1975. Bofill tomó “prestado” este nombre de la obra literaria de Henry David Thoreau (1817-1862), escritor utopista norteamericano quien escarbaba en los

temas de comunicación y conducta humanas. El edificio se levantó en el mismo barrio Sant Just Desvern de Barcelona, donde se hallaba el *Taller* del maestro. La edificación comprende 18 torres con apartamentos contruidos con losas de hormigón. Está “trinchado” con cuatro patios-plazas, típicos para la arquitectura mediterránea en general y para la española en particular. Además, para el retoque de las paredes el arquitecto hizo uso de los tradicionales azulejos, aunque de color rojo-marrón. Los críticos y el maestro mismo calificaban *Walden 7* como una “comuna para los marginados que rechazan las existentes normas sociales”. Lo cerrado de la arquitectura, según afirmaba Bofill, genera una oposición hostil al mundo que rodea, el rojo aumenta la excitación, agresividad inconsciente, mientras la estrechez de las alfeizas empujan hacia actitudes antisociales” [7, p. 2]. Dicha instalación que causó opiniones contradictorias entre los habitantes de Barcelona es, a pesar de todo, una edificación-símbolo de la ciudad. Es por eso que el investigador de arquitectura español Ángel Urrutia lo comparaba con un árbol ramificado [5, p. 584]. A su vez, el escritor catalán Juan Marsé (1933-2020) escribía sobre esta casa en las afueras de Barcelona, donde vivía el protagonista de su obra literaria: “Se asemejaba a un edificio complicado, una edificación purpúrea de formas inconcebibles, centelleando confusamente en la llobreguez como si fuera el caparazón de un cangrejo gigante bañado en la luz lunar” [8, pp. 35, 36]. En su trabajo realizado en los años 1960 – inicios de 1970, Bofill se apartó de los métodos uniformes del modernismo tardío, aunque todavía estaba lejos de lo que haría en el futuro cercano, al poner en operación la sucursal de su *Taller* en París. Bofill cesa de “jugar” a los cubos constructivistas y comienza a “jugar” al clasicismo universalmente reconocido.

El paradigma postmodernista que a Bofill se le dio por llamar “historismo” o “neoclasicismo” se reflejó en su obra a finales de 1970-1990, fundamentalmente en las instalaciones construidas en Francia y otros países, incluida Rusia. El principal elemento artístico en aquella etapa fue el espacio dinámico y “mágico” con poderosas formas metafóricas para la creación de imágenes concretas. Según pensaban Bofill y sus colegas, dichas imágenes habían de guardar relación con un lugar determinado. En la segunda mitad de 1970-1980 la semántica de su hacer artístico ya se basaba plenamente en el propósito de resucitar lo clásico en la arquitectura mediterránea, desde los anfiteatros y templos de Grecia Antigua y edificios antiguos romanos hasta la época de Renacimiento, barroco y clasicismo. Fue por esta razón que el reconocido especialista ruso la arquitectura V.L. Jait (1933-2004), en su análisis de los problemas del clasicismo, calificaba a Bofill como uno de los representantes más brillantes del clasicismo contemporáneo. Pese a que Bofill fue constantemente acusado de “bajar las características del estilo”, Height fue propenso a ver en su obra “justamente una ascendiente tendencia de alto clasicismo ortodoxo”, que se hizo obvia a partir de los años 1980 [9, p. 75]. Sin embargo, es de constar que el trabajo de Bofill no fue una mera copia de las instalaciones o complejos clásicos (por los cuales tenía una predilección especial). Aunque el arquitecto empleaba en las tareas urbanísticas el orden y conceptos clasicistas, estos métodos fueron “modernizados” mediante el uso de vidrio a veces exuberante y la manipulación del orden mismo, cuando las columnas se convierten en miradores de cristal, los frontones son achaflanados, “los detalles a veces son tratados exageradamente, hasta el grotesco, de modo monumental, a veces son acentuadamente atectónicos” [9, p. 46].

El clasicismo de Bofill en los 1970 – inicios de los 1980 se destacaba por cierta influencia del *kitsch* que, sin embargo, fue el primer paso hacia el entendimiento de las tradiciones y la asimilación de la metáfora como elemento director en la creación de formas. La arquitectura postmodernista propende a tergiversar las proporciones, haciéndolas más monumentales y sólidas. Los complejos arquitectónicos – obra de Bofill – evocan las instalaciones de Baalbek y Palmira (los siglos II-III d. C.) con sus dimensiones ingentes, órdenes grandiosos, decisiones arquitectónicas hasta cierto punto pintorescas y basadas en contrastes de la luz y la sombra. Aquello caracteriza la mayoría de las obras de Bofill en Francia en los años 1970-1980. Son pocas en París pero relativamente numerosas en los arrabales parisinos, así como en otras ciudades de Francia, cuyo espíritu artístico resultó ser bien cercano al de Bofill. El presidente francés Valéry Giscard d'Estaing (1932-2019) consideraba al catalán como el arquitecto más insigne de la actualidad. Pero el alcalde de París y futuro presidente francés Jacques Chirac (1926-2020) era de opinión distinta respecto al arte del arquitecto. Por eso en la capital francesa se realizaron únicamente dos proyectos de Bofill – la columnata, suficientemente clásica, en la Plaza de Sadul y el barrio Les Echelles du Baroque en Montparnasse.

Uno de los primeros proyectos de Bofill en Francia, en el cual los métodos clasicistas se revelan con toda claridad, es el complejo residencial *Les Arcades du Lac* (1974-1980, ilustración 2) en Saint Quentin-en-Yvelines, nueva ciudad satélite de París a 10 km de Versailles. Pese a su suntuosidad generada por la exageración de las dimensiones y de los detalles del orden clásico, su transformación al estilo del paradigma postmodernista y su costo relativamente bajo se deben a las

construcciones de hormigón que permitían crear composiciones espaciales con pisos ingentes. El mismo Bofill escribía al respecto: “yo puedo permanecer fiel a la arquitectura clásica que proporciona las leyes de composición y un conjunto de medios de expresión, acostumbrándome al mismo tiempo a los requisitos de la producción industrial” [4, p. 22]. Con mucha frecuencia, Bofill revistía en vestimentas clasicistas (a veces de barroco) los bloques de apartamentos modernos agrupados en estructuras gigantescas. En el complejo *Les Arcades du Lac* compuesto por seis bloques monumentales son empleados arcos clasicistas, arquivoltas, frontones, columnas con bases y capiteles. El color desempeña un papel transcendental. Antes, principalmente en su natal Cataluña (España), el maestro pintaba las edificaciones de colores chillantes y se valía del azulejo. Pero al volverse hacia el legado cultural clásico, prefirió el blanco, muy usado en la arquitectura mediterránea clásica. *Les Arcades du Lac* se remite directamente al mismísimo Versalles, razón por la cual recibió el nombre *Versalles Populaire* [10, p. 1]. En vez de seguir ciegamente los proyectos de Louis Le Vau (1612-1670) y André Le Nôtre (1613-1700), arquitectos franceses y creadores de Versalles, Bofill recurrió a metáforas muy finas para darle al espacio un aire misterioso.

El complejo residencial *Antígona* (1978-1984) en la ciudad de Montpellier (Montpelhièr), sur de Francia, cuyo nombre hace recordar las tragedias griegas antiguas (en particular, la tragedia de Sófocles sobre la abnegada hija de Edipo que le siguió a su padre al destierro), tenía para Bofill una importancia especial. Es de suponer que el maestro, con su rico bagaje de asociaciones, estaba poseído por la imagen de Antígona como sinónimo de la lealtad, en este caso, a las tradiciones: sobre una nueva base tecnológica y social el arquitecto se proponía recuperar la

memoria de la tradición cultural y arquitectónica del Mediterráneo. En esta obra se reflejó el concepto de Bofill en el sentido de que el legado de la arquitectura mediterránea se fundamenta en las tareas urbanísticas y no en monumentos individuales. *Antígona* comprende un vasto conjunto tanto de casas residenciales como de escuelas, edificios públicos, centros de negocios y una iglesia. Se edificó sobre un eje a través del río Lez, conectando la parte vieja con el barrio nuevo. El componente dominante es la *Plaza de Proporción Justa* cuyo plano se remonta al plano histórico de la Plaza y la Basílica de San Pedro en Roma levantada conforme al diseño de Miguel Ángel en 1546-1564.

Por mucho tiempo Bofill trabajó en varios proyectos para las nuevas ciudades satélites de París, lo que le posibilitaba usar con cierta holgura el espacio disponible. Así fue su famoso complejo *Espacio de Abraxas* (1979-1983, ilustración 3) en la ciudad satélite Marne-la-Vallée. Como otras obras de Bofill, dicho complejo lleva nombre simbólico (la palabra “abraxas” proviene de Mesopotamia y significa “mágico”). Allí el maestro construyó una composición dinámica y monumental de aspecto solemne, partiendo de dos enfoques contrarios – industrial (casas prefabricadas) y clásico (formas de orden). Estas últimas sufren metamorfosis. Una enorme casa residencial en forma semicircular con columnas-ventanas vidriadas de los primeros seis pisos y pequeños balcones redondeados de los otros tres aparece en contradicción obvia con el portal desproporcionadamente pequeño que se halla separado en el patio en la misma línea que el portón-portillo alto. Dicho portal es una especie de parodia a los “propileos” griegos antiguos. El portón-portillo, según el plan del maestro, constituye una

“ventana urbanística” aspirando a modo de imbudo la perspectiva del eje principal de la composición.

La ascendiente tendencia del “alto clasicismo ortodoxo” ya se hace notar en las construcciones levantadas por Bofill en su natal Barcelona con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992: el aeropuerto, centro de negocios junto a la Plaza de María Cristina, piscinas, gimnasios. Pero en esas obras está presente cierto “retraimiento” postmodernista, cierto juego con el clasicismo. La estructura tectónica del orden que sostiene la pared se combina con las amplias superficies del cristal de espejo que llena el espacio entre la columnas. Sin embargo, el edificio del Teatro Nacional de Cataluña (1986-1996) carece del todo de este aire de juego. Esta estructura fue construida en el espíritu del “clasicismo ortodoxo” pese al empleo de altas tecnologías que tanto le gustaban a Bofill.

El maestro diseñó cuantiosos proyectos para diferentes ciudades del mundo. La mayoría de ellos han sido realizados. El *Taller* tiene en su prontuario las sedes y casas de moda de las célebres firmas *Christian Dior, Cartier, Decaux, Axa, Shiseido*. Bofill elaboraba diseños de oficinas, museos, barrios residenciales, centros de congresos, terminales aéreas y teatros. El *Taller* “se encargaba de planificar tales ciudades distintas como París, Varsovia, Luxemburgo, Nansha, Barcelona y Praga” [7, p. 3].

Hasta los mediados de los años 2000 Bofill colaboraba con arquitectos de Moscú, pero sus enfoques artísticos no coincidían. En 2007 ganó el concurso para construir el Palacio de Congresos y Convenciones al lado del Palacio de Constantino en Strelna, cerca de San Petersburgo. En 2010 la obra fue terminada. En el edificio principal del centro de congresos Bofill resucita el diseño del Teatro Nacional de Cataluña en Barcelona.

El enorme espacio de la edificación al estilo clásico con frontones y columnas tiene pisos sin soportes internos. La ciudad de San Petersburgo con sus monumentos de barroco y clasicismo, con su estructura urbanística resultó ser espiritualmente cercana a Bofill. Según sus palabras, San Petersburgo es “una ciudad única, se diferencia de todas las ciudades europeas dado que a lo largo de toda su historia se desarrollaba dentro del plan único. Su neoclasicismo es distinto al neoclasicismo de la ciudades de España, Francia, Italia. Aquí hay más libertad, más frescura arquitectónica determinada, son observadas las proporciones y armonía. Es un estilo especial que no parece al de otras ciudades. Es una ciudad europea que siempre defenderé”. En 2013, en la calle Novgorodskaya la empresa RBI construyó una casa residencial grande (casa 5, ilustración 5). El edificio había sido proyectado por Bofill y fue erigido al estilo clasicista con columnas sobre bases y terminadas en capiteles. Hoy están por concluir la construcción del complejo residencial *Novoorlovski* en el norte de la ciudad.

En el *Taller* trabajaba Manuel Núñez Yanowsky (nació en 1942), compañero fiel de Bofill, hijo de un oficial español y una mujer oriunda de Odessa. Nació en la ciudad de Samarcanda durante la evacuación. Llegó con sus padres a Barcelona en 1957 y no tardó en incorporarse de lleno a la vida artística de Cataluña. Estaba entre los primeros en unirse al *Taller* de Bofill, pero finalmente abandonó el grupo para crear su propia oficina en Bélgica y luego una agencia en París. Paralelamente, en 1991 fundó una sociedad de arquitectos con oficinas en París y Barcelona.

Las obras arquitectónicas de Núñez Yanowsky dejan a uno cautivado por su carácter expresivo, su plástica casi escultural, juego de imágenes y espacios. Se había graduado de la Escuela

de Arte Dramático de Barcelona (facultades de cine y de teatro). En 1973 fue mencionado en la enciclopedia del Teatro de Cataluña como la celebridad teatral más joven de España. En su criterio, “la escultura es microarquitectura y la arquitectura es macroescultura”. Al igual que Bofill, se vale de diferentes tradiciones en su trabajo de arquitecto, interpretándolas y repensándolas al mismo tiempo. En el monumento *Marca Hispánica* (algunos fuentes afirman que fue obra del *Taller* de Bofill) en la frontera franco-española (Le Perthus, 1974) se percibe cierto ascediente de la arquitectura egipcia. Parece que el maestro transmite mediante las imágenes la tesis de que “África comienza en los Pirineos”. El monumento es de ladrillo, con paredes laterales altas y planas de color arenisca, cortadas por una estrecha alféiza. La fachada cuenta con soportes también de color arenisca y volúmenes de color rojo búrdeos. Entre ellos se alojan superficies inclinadas, cuyas formas tienen similitud con las antiguas pirámides egipcias. El camino que conduce al monumento es una alusión directa a la arquitectura de Egipto, siendo ornamentada por ambos lados con formas estilizadas en su calidad de metáfora a las estatuas de los esfinges.

Uno de los proyectos más célebres de Núñez Yanowsky es la Plaza de Picasso (o Arena de Picasso; 1979-1982, ilustración 4) en Noisy-le-Grand, inmediaciones de París. Es un enorme complejo de viviendas públicas con amplia infraestructura. De acuerdo con las palabras del maestro, los dos edificios residenciales de forma circular son análogos a jeroglíficos egipcios y simbolizan el sol saliente y poniente. Emplea soportes inclinadas de Gaudí que el ingenioso catalán había creado para sustituir los contrafuertes y traseros voladores (*arc-boutant*) góticos que llamaba muletas. Al igual que Bofill, Núñez Yanowsky también se sirve de tecnologías modernas en

las construcciones de hormigón que le permiten al arquitecto hacer arcos inclinados que casi no pesan nada pero sí soportan el macizo de la edificación.

El propósito de Núñez Yanowsky estriba en crear para la población “pequeños palacios”, cuya funcionalidad vaya acompañada de la belleza del exterior arquitectónico que remita a la memoria. Se vale de escultura para decorar la obra, en la mayoría de las veces no es de relieve sino redonda. En la casa residencial parisina *Residencia de Claude Lévi-Strauss* los grupos de entrada son marcados con las imágenes del faraón Akenatón. Estos proyectos tienen fundamento conceptual, no son meras citas. Para Núñez Yanowsky, Egipto forma parte del código genético. Desde su punto de vista, es probable que el apellido “Núñez” tenga raíces etimológicas en esa civilización antigua. “En la mitología *Nun* significa el caos primitivo que dio origen a todo lo que existe. Por eso “núñez” significa “caos existe”. Además, pienso que justamente Egipto y su cultura admirable fueron el origen de todos los orígenes” [11, p. 1]. En ocasiones los edificios de Núñez Yanowsky con su profusión escultural parecen decoraciones ingentes, lo que no es de extrañar dada su afición por el teatro.

En general, Núñez Yanowsky, al igual que Bofill, forma parte del clasicismo. En la mayoría de sus proyectos, hasta en los nombres usa como referencia monumentos, nombres y signos históricos. Su amistad con Salvador Dalí tuvo una influencia grande en su obra. El famoso surrealista tiene varias obsesiones, entre ellas Venus y *El Esclavo*. Núñez Yanowsky le rindió homenaje al gran artista al erigir la casa residencial *Venus 18* (Cariatidas, ilustración 5) en la localidad de Villeroy en las afueras de París. El edificio de seis pisos fue levantado al estilo constructivista con abiertas logias laterales. Los primeros cuatro bloques de las logias van apoyadas en estatuas de Venus, como

cariatidas en los templos griegos antiguos. El quinto y el sexto bloques descansan sobre figuras en forma de huevos gigantes. En el redondeado edificio del colegio *Georges Brassens* (París, 1992) son obvias las alusiones al constructivismo soviético, sobre todo, a las obras de K.S. Melnikov (1890-1974), mientras que las columnas que llevan la bóveda entre los dos edificios son citas de *Le Corbusier* (el nombre verdadero Charles-Edouard Jeanneret-Gris, 1887-1965).

La casa de Núñez Yanowsky que se halla al frente del castillo de Dalí (al otro lado del valle) también es metafórica. “Para mi la casa, solía decir el arquitecto, es, ante todo, un criterio femenino. Es el vientre de la mujer. Construyendo nuestro propio ambiente, creamos el claustro donde estaremos más cómodos. Tal enfoque lo tenemos a nivel genético desde hace miles de millones de años. La casa comprende varios elementos importantes: la oscuridad, la humedad, la temperatura. Volvamos a Egipto. En la cultura egipcia los templos eran trojes, allí guardaban granos (cerrados en la oscuridad). Luego el dios Ra se apoderaba de las propiedades encerradas en los granos... Así que para mi la casa es un claustro. Y también es el proyecto de renacimiento de Alberti. ¿Recuerdan el templo cruzado por la mitad por una membrana? También es mi casa. En él hay luz y sombra: luz en el anfiteatro y sombra en la escena” [11, p. 2].

Los proyectos de Núñez Yanowsky han sido realizados en más de 20 países del mundo. Al igual que Bofill, Núñez Yanowsky dirigía su mirada hacia Rusia. El proyecto más importante realizado en coautoría con colegas rusos (Alexei Goryainov y Mijaíl Krymov, jóvenes arquitectos de Moscú) es el templo del Centro Cultural de Rusia en el malecón Branly cerca de la Torre Eiffel (ilustración 8). El diseño del templo, a pesar de las observaciones críticas, se basa en la arquitectura religiosa tradicional rusa. El aspecto exterior tiene conexión con

el sentido lógico y los logros innovadores en el ámbito de la arquitectura. De cinco cúpulas y compacto, el templo está rodeado por un jardín. Las cúpulas de vidrio están provistas con equipo de luz de colores apto para iluminarse de oro en las horas nocturnas. El templo y el jardín van cubiertos con una capa reticular de vidrio. Respondiendo a las críticas de que dicho proyecto no representaba ningún salto significativo en la arquitectura ortodoxa contemporánea, el arquitecto dijo: “La capa de este jardín lo constituye el magnífico Jardín de la Trinidad dado que en Rusia, en su cultura ortodoxa existe la tradición del llamado Jardín de la Trinidad” [11, p. 2].

Una lectura singular del clasicismo, más conceptual que estilístico, se puede percibir en la obra de numerosos arquitectos españoles, ante todo del representante de la escuela de Madrid, laureado del Premio Pritzker Rafael Moneo (nació en 1937). Diseñó el nuevo edificio de la terminal ferroviaria madrileña Atocha (1984-1992). En esta construcción de muchos niveles se nota el espíritu del clasicismo, en primer término, en las peculiares galerías de columnas de los primeros dos pisos, así como en la cúpula redonda que hace recordar las características cúpulas de las antiguas edificaciones romanas. Una imagen de otra índole, pero también al estilo clasicista, fue encarnizada por Moneo en el edificio del Museo Nacional de Arte Romano en Madrid, levantado sobre las ruinas de un anfiteatro romano. En el interior el maestro alojó altas arcas parabólicas hechas de ladrillo, material predilecto de la escuela de Madrid. En los salones el arquitecto puso columnas de diferentes tamaños con distintos capiteles y con pintura mural, rasgo peculiar del arte de Roma Antigua. El propósito consiste en darle al visitante la sensación de estar en un museo dedicado a la antigüedad. En el nuevo Museo del Prado (ilustración 6) construido por Juan de Villanueva (1739-1811), arquitecto preferido de Moneo de la época clasicista, el maestro no hace más que una referencia al

clasicismo en su construcción situada al fondo del edificio principal, cuidando de no opacar la obra de Villanueva.

El anhelo de existir simultáneamente en el presente con sus tecnologías y en lo tradicional se hace sentir en las obras de los maestros de la escuela de Madrid Juan Navarro Baldeweg y José Ignacio Linasosoro, en los proyectos y construcciones de los arquitectos andaluces Guillermo Vargas Consuegro, José Ramón Sierra, Ricardo Sierra, Antonio Cruz, Antonio Ortiz. Muchos arquitectos catalanes han probado ser propensos a lo tradicional en la creación de sus obras. A menudo ellos trabajan en coautoría. Mencionemos algunas de tales asociaciones: Lluís Clotet – Oscar Tusquets, Lluís Clotet – Ignacio Paricio, Jaume Bach – Gabriel Moro. El edificio de la sucursal del Banco Español fue proyectado por Clotet – Paricio (la construcción duró de 1981 a 1989). Su perfil circular evoca una pila bautismal de la Edad Media. Este rasgo es intencionalmente resaltado por los arquitectos: las paredes son cortadas en forma de la cruz.

A su vez, Oscar Tusquets – Carlos Días han sabido usar el método de reconstrucción y “terminación” de los edificios, de gran arraigo en la época postmodernista, en los trabajos de ampliación del Palacio de Música Catalana (1982-1989, Barcelona). El famoso palacio erigido en 1904-1908 por Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) fue finamente completado con una edificación adicional al estilo de *Art Nouveau* con las ventanas salientes que se extienden por varios pisos, elemento típico para esta corriente arquitectónica.

En los últimos años, en la arquitectura española existen dos tendencias. El postmodernismo no se ha retirado definitivamente, aunque hasta Bofill se había decepcionado de él y en sus últimos proyectos en Barcelona había optado por volver a la arquitectura de imagen (el edificio del *W Hotel* en forma de velero). Hoy, la mayoría de las construcciones se erigen al estilo de la nueva vanguardia futurista.

Ilustraciones Illustrations Иллюстрации
*(las fotografías en colores se puede verlas
en la página Web de la revista)*

Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3



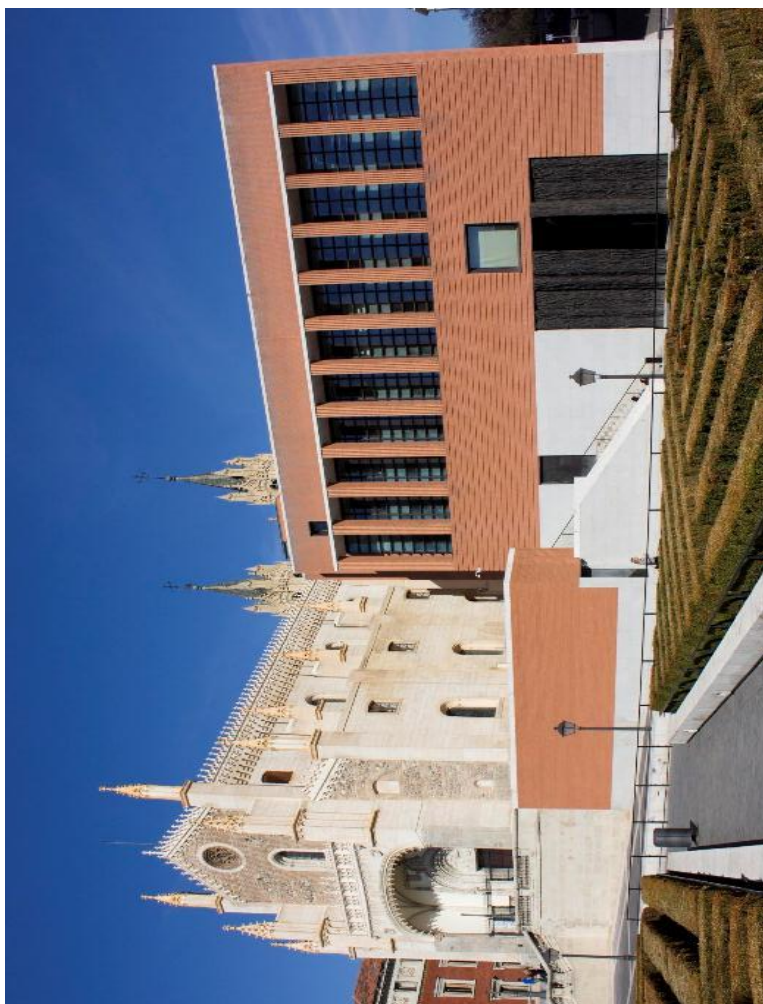
Ilustración 4



Ilustración 5



Ilustración 6



Bibliografía References Библиография

1. Попадюк С.С. Теория неклассических архитектурных форм. М., URSS, 1998, 192 с. [Popadyuk S.S. Teoria neklassicheskikh arkhitekturnykh form. [The Theory of Non-Classical Architectural Forms]. Moscow, URSS, 1998, 192 p. (In Russ.)].
2. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М., Стройиздат, 1985, 136 с. [Jenks Ch. Yazyk arkhitektury postmodernizma. [The Language of Post-Modern Architecture]. Moscow, Stroyizdat, 1985, 136 p.
3. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., Изд-во МГУ, 1993, 248 с. [Turchin V.S. Po labirintam avangarda [Through the Labyrinths of the Avan-Garde]. Moscow, MSU, 1993, 248 p. (In Russ.)].
4. Бофилль Р. Пространства для жизни. М., Стройиздат, 1993, 136 с. [Bofill R. Prostranstva dlya zhizni. [Bofill R. Spaces of Life]. Moscow, Stroyizdat, 1993, 136 p. (In Russ.)].
5. Urrutia A. Arquitectura española. Madrid, Siglo XX, 1997, 584 p.
6. Шакурова А.Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века. М., Стройиздат, 1990, 318 с. [Shakurova A.N. Arkhitektura Zapada i mir iskusstva XX veka [Architecture of the West and the World of Art of the XXth Century]. Moscow, Stroyizdat, 1990, 318 p. (In Russ.)].
7. Рыбаченко Г. Стилистическая эволюция сеньора Бофилля. [Ribachenko G. Stylisticheskaya evoluzia siniora Bofilla [Stylistic Evolution of Senior Bofill]. Available at: <https://www.sibdom.ru/journal/906/> (accessed 30.09.2022) (In Russ.)].
8. Марсе Х. Двуликий любовник. М., Иностранка, 2001 [Marsé H. Dvulikiy lyubovnik [Two-face Lover]. Moscow, Inostranka (In Russ.)].
9. Хайт В.Л. Классицизм и новейший классицизм. Актуальные тенденции в зарубежной архитектуре и их мировоззренческие и стилевые истоки. М., 1998, с. 72-83 [Jait V.L. Klassizizm i noveishiy klassizizm. Actual'nye tendentsii v zarubezhnoy architecture i ikh mirovozzrencheskie i stilevye istoki [The Classicism and the Newest Classicism. Actual Tendencies in Foreign Architecture and their Philosophical and Style Origins]. Moscow, 1998, pp. 72-83] (In Russ.)].
10. Bofill R. Art Encyclopedia. Available at: <http://www.answers.com/topic/ricardo-bofill> (accessed 10.09.2022).
11. Нуньес Яновский М. Available at: <http://kiwi.kz/watch/-tglicdecgirnх/> (accessed 10.03.2022).
12. Шелешнева-Солодовникова Н.А. Полистилизм постмодернизма. Культура современной Испании: превратности обновления. М., Наука, 2005, с. 117-147 [Sheleshneva-Solodovnikova N.A. Polistilizm postmodernizma. Kultura sovremennoy Ispanii: prevratnosti obnovleniya

[The Polistylism of the Postmodern. The Culture of Contemporary Spain: the Vicissitudes of Renewal]. Moscow, Nauka, 2005, pp. 117-147 (In Russ.)].

13. Шелешнева-Солодовникова Н.А. Универсальные и традиционные ценности архитектуры. Испания и Латинская Америка: динамика культурных процессов в конце XX-начале XXI веков. М., ИЛА РАН, 2011, с. 34-73 [Sheleshneva-Solodovnikova N.A. Universal'nyye i traditsionnyye tsennosti arkhitektury. Ispaniya i Latinskaya Amerika: dinamika kul'turnykh protsessov v kontse XX-nachale XXI vekov [Universal and Traditional Values of Architecture. Spain and Latin America: Dynamics of Cultural Processes at the End of the 20th and the Beginning of the 21st Centuries]. Moscow, ILA RAS, 2011, pp. 34-73 (In Russ.)].

14. Шелешнева-Солодовникова Н.А. Архитектура Испании: «игра в классику» или серьезное переосмысление традиций. Современная культура Испании и Португалии: полилог традиций. М., ИЛА РАН, 2017, с. 36-68 [Sheleshneva-Solodovnikova N.A. Arkhitektura Ispanii: «igra v klassiku» ili ser'yeznoye pereosmysleniye traditsiy. Sovremennaya kul'tura Ispanii i Portugalii: polilog traditsiy [Spanish Architecture: "Playing the Classics" or a Serious Rethinking of Traditions. Modern Culture of Spain and Portugal: a Polylogue of Traditions]. Moscow, ILA RAS, 2017, pp. 36-68 (In Russ.)].

15. Белоголовский В. Интервью с Рикардо Бофиллем [Belogolovskiy V. Interview s Ricardo Bofillem. [Interview with Ricardo Bofil]. Available at: <http://delovoykvartal.ru/sovremennayaarchitectura-bilbao/> (accessed 31.01.2021) (In Russ.)].