REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

José María Silva Hernández-Gil
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid / josesilvarq@gmail. com

Entre la expresión y el tipo: James Stirling en los cincuenta / Between expression and type: James Stirling in the fifties

Los años cincuenta representan la etapa de maduración de James Stirling, el tiempo en que, frente al incipiente cisma de la arquitectura moderna, desarrolló una sólida posición intelectual que se formalizaría en su obra posterior. Este artículo profundiza en esta postura que, cimentada en la necesidad de reintegrar *modernidad* e *historia*, pretende revitalizar la arquitectura a partir de dos cuestiones críticas: la *expresión* y la *forma*. La primera, ofreciendo una alternativa al problema estilístico contemporáneo por medio de la expresión de la *función*, entendida ésta como la idea central de la modernidad. Y la segunda, por medio del empleo instrumental de la abstracción de dicha forma, el *tipo*, redescubriendo la capacidad significante de éste y, por tanto, el potencial comunicativo de valores modernos extraídos de cualquier época. El repaso cronológico de algunos de sus proyectos, escritos críticos y referencias relevantes de su formación, permite entender el progresivo diálogo entre estas dos ideas, una persistente y la otra en evolución, hasta 1959, año en que con el escrito "The functional tradition and expression" y el proyecto para el Churchill College, alcanza la integración de *método* y *estética* que daría lugar a su arquitectura posterior.

The fifties represent the period when James Stirling matured, the time when he confronted the recent schism of modern architecture and developed a solid intellectual position which would take shape in his later work. This article deepens in this attitude which, cemented in the necessary reintegration of *modernity* and *history*, pretends to reinvigorate architecture from two critic concepts: *expression* and *form*. The first one, offering an alternative to the stylistic problem of contemporary architecture through the expression of *function*, this understood as the central idea of modernism. And the second, through the instrumental use of its abstraction, *type*, rediscovering form's signifying potential and, therefore, its ability to convey the values of modernism, present in any era. The chronological review of some of his projects, theoretical writings and relevant references from his education describes the progressive dialogue between these two concepts, one firm and the other in constant evolution, up to 1959, the year when he writes "The Functional Tradition and Expression" and designs the Churchill College, when the integration of *method* and *aesthetics* is achieved establishing the basis for his subsequent architecture.

James Stirling, tipo, expresión, forma, estética, método, tradición funcional
/// James Stirling, type, expression, form, aesthetics, method, functional tradition

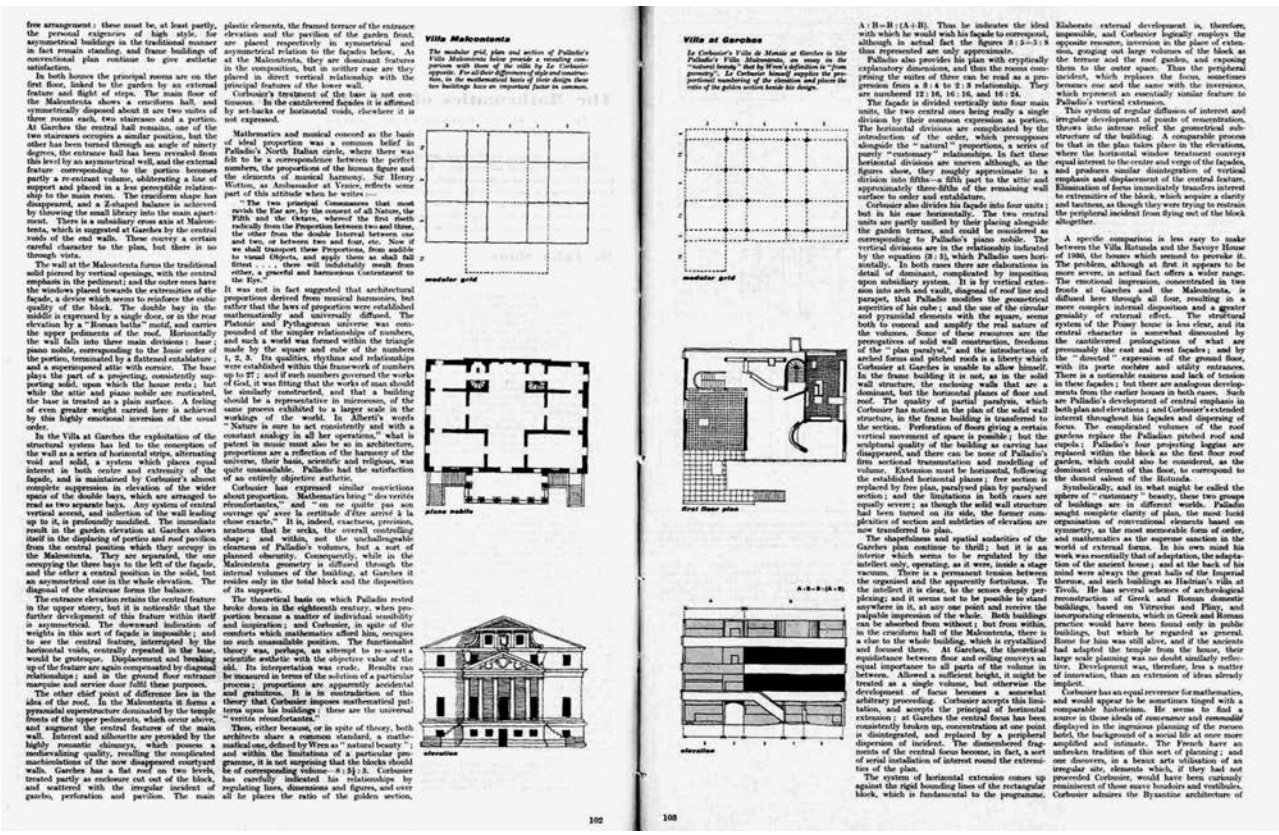
"... aquello que buscaba era siempre algo que estaba delante de él, y aunque se tratase del pasado era un pasado que avanzaba a medida que él avanzaba en su viaje, porque el pasado del viajero cambia según el itinerario cumplido, no digamos ya el pasado próximo al que cada día que pasa añade un día, sino el pasado más remoto."

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles* (1972)[1]

En 1950, tras haber luchado en la Segunda Guerra Mundial y una vez concluida la carrera universitaria, James Stirling se trasladó de Liverpool a Londres, ciudad que se encontraba entonces en proceso de reconstrucción, en un momento tan crítico económica y socialmente como atractivo y repleto de oportunidades. Por esta época, aunque con cierto retraso respecto a la Europa continental y los Estados Unidos, el movimiento moderno ya se había adoptado como arquitectura oficial del Reino Unido. El Estilo Internacional, codificado y unificado antes de la guerra, era ya una realidad global[2]. Paradójicamente, en esta misma década, cuando la modernidad parecía haber triunfado, surgieron dentro de su propia ortodoxia voces que cuestionaban, con diferentes puntos de vista, la validez de la misma o de algunos de sus postulados; el Neoliberty italiano, el Nuevo Brutalismo en Inglaterra o los contestatarios congresos del Team 10, estimularon la crítica y la renovación, abriendo el debate sobre la relevancia de la historia, la tecnología y la ciudad. A esta situación se añadió, por primera vez, una cierta confusión en torno al trabajo de los maestros de la modernidad, debido a la divergencia entre los intereses y la producción de aquellos que en los años veinte formaron un frente común. La arquitectura moderna se fragmentaba en multitud de vías posibles sin el liderazgo incuestionable que Le Corbusier, Mies o Gropius habían ejercido en décadas anteriores.

1. CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007. p. 24.

2. "The International Style" fue una denominación acuñada en la exposición "Modern Architecture - International Exhibition" organizada en 1932 por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en el MOMA de Nueva York que presentó una selección de los principales exponentes de la arquitectura moderna. La influencia del término, que aunaba una serie de parámetros estilísticos comunes, se consolidó con la publicación del influyente libro del mismo nombre: HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip. *The international style: architecture since 1922*. Nueva York: Norton, 1932.



free arrangement: these must be, at least partly, the personal exigencies of high style, for asymmetrical buildings in the traditional manner in fact remain standing, and frame buildings of conventional plan continue to give aesthetic satisfaction.

In both houses the principal rooms are on the first floor, linked to the garden by an external feature and flight of steps. The main floor of the Malcontenta shows a cruciform hall, and symmetrically disposed about it are two suites of three rooms each, two staircases and a portico. At Garches the central hall remains, one of the two staircases occupies a similar position, but the other has been turned through an angle of ninety degrees, the entrance hall has been revealed from this level by an asymmetrical well, and the external feature corresponding to the portico becomes partly a re-entrant volume, obliterating a line of support and placed in a less perceptible relationship to the main room. The cruciform shape has disappeared, and a Z-shaped balance is achieved by throwing the small library into the main apartment. There is a subsidiary cross axis at Malcontenta, which is suggested at Garches by the central voids of the end walls. These convey a certain careful character to the plan, but there is no through vista.

The wall at the Malcontenta forms the traditional solid pierced by vertical openings, with the central emphasis in the pediment; and the outer ones have the windows placed towards the extremities of the facade, a device which seems to reinforce the cubic quality of the block. The double bay in the middle is expressed by a single door, or in the rear elevation by a "Roman baths" motif, and carries the upper pediments of the roof. Horizontally the wall falls into three main divisions: base; piano nobile, corresponding to the Ionic order of the portico, terminated by a flattened entablature; and a superimposed attic with cornice. The base plays the part of a projecting, consistently supporting solid, upon which the house rests; but while the attic and piano nobile are rusticated, the base is treated as a plain surface. A feeling of even greater weight carried here is achieved by this highly emotional inversion of the usual order.

In the Villa at Garches the exploitation of the structural system has led to the conception of the wall as a series of horizontal strips, alternating void and solid, a system which places equal interest in both centre and extremity of the façade, and is maintained by Corbusier's almost complete suppression in elevation of the wider space of the double bays, which are arranged to read as two separate bays. Any system of central vertical accents, and inflection of the wall leading up to it, is profoundly modified. The immediate result in the garden elevation at Garches shows itself in the displacing of portico and roof pavilion from the central position which they occupy in the Malcontenta. They are separated, the one occupying the three bays to the left of the façade, and the other a central position in the solid, but an asymmetrical one in the whole elevation. The diagonal of the staircase forms the balance.

The entrance elevation retains the central feature in the upper storey, but it is noticeable that the further development of this feature within itself is asymmetrical. The downward inflection of weights in this sort of façade is impossible; and to see the central feature, interrupted by the horizontal voids, centrally repeated in the base, would be grotesque. Displacement and breaking up of the feature are again compensated by diagonal relationships; and in the ground floor entrance marquise and service door fulfil these purposes.

The other chief point of difference lies in the idea of the roof. In the Malcontenta it forms a pyramidal superstructure dominated by the temple fronts of the upper pediments, which occur above, and augment the central features of the main wall. Interest and silhouette are provided by the highly romantic chimneys, which possess a mediævalizing quality, recalling the complicated machicolations of the now disappeared courtyard walls. Garches has a flat roof on two levels, treated partly as enclosure cut out of the block, and scattered with the irregular incident of gazebo, perforation and pavilion. The main

plastic elements, the framed terrace of the entrance elevation and the pavilion of the garden front, are placed respectively in symmetrical and asymmetrical relation to the façades below. As at the Malcontenta, they are dominant features in the composition, but in neither case are they placed in direct vertical relationship with the principal features of the lower wall.

Corbusier's treatment of the base is not continuous. In the cantilevered façades it is affirmed by set-backs or horizontal voids, elsewhere it is not expressed.

Mathematics and musical concord as the basis of ideal proportion was a common belief in Palladio's North Italian circle, where there was felt to be a correspondence between the perfect numbers, the proportions of the human figure and the elements of musical harmony. Sir Henry Wotton, as Ambassador at Venice, reflects some part of this attitude when he writes:—

"The two principal Consonances that most ravish the Ear are, by the consent of all Nature, the Fifth and the Octave, whereof the first riseth radically from the Proportion between two and three, the other from the double Interval between one and two, or between two and four, etc. Now if we shall transport these Proportions, from audible to visual Objects, and apply them as shall fall fittest . . . . there will indubitably result from either, a graceful and harmonious Contentment to the Eye."

It was not in fact suggested that architectural proportions derived from musical harmonies, but rather that the laws of proportion were established mathematically and universally diffused. The Platonic and Pythagorean universe was compounded of the simpler relationships of numbers, and such a world was formed within the triangle made by the square and cube of the numbers 1, 2, 3. Its qualities, rhythms and relationships were established within this framework of numbers up to 27; and if such numbers governed the works of God, it was fitting that the works of man should be similarly constructed, and that a building should be a representative in microcosm, of the same process exhibited to a larger scale in the workings of the world. In Alberti's words, "Nature is sure to act consistently and with a constant analogy in all her operations," what is patent in music must also be so in architecture, proportions are a reflection of the harmony of the universe, their basis, scientific and religious, was quite unassailable. Palladio had the satisfaction of an entirely objective æsthetic.

Corbusier has expressed similar convictions about proportion. Mathematics being "des vérités réconfortantes," and "on ne quitte pas son ouvrage qu' avec la certitude d'être arrivé à la chose exacte." It is, indeed, exactness, precision, neatness that he seeks, the overall controlling shape; and within, not the unchallengeable clearness of Palladio's volumes, but a sort of planned obscurity. Consequently, while in the Malcontenta geometry is diffused through the internal volumes of the building, at Garches it resides only in the total block and the disposition of its supports.

The theoretical basis on which Palladio rested broke down in the eighteenth century, when proportion became a matter of individual sensibility and inspiration; and Corbusier, in spite of the comforts which mathematics afford him, occupies no such unassailable position. The functionalist theory was, perhaps, an attempt to re-assert a scientific æsthetic with the objective value of the old. Its interpretation was crude. Results can be measured in terms of the solution of a particular process; proportions are apparently accidental and gratuitous. It is in contradiction of this theory that Corbusier imposes mathematical patterns upon his buildings; these are the universal "vérités réconfortantes."

Thus, either because, or in spite of theory, both architects share a common standard, a mathematical one, defined by Wren as "natural beauty"; and within the limitations of a particular programme, it is not surprising that the blocks should be of corresponding volume—8 : 5½ : 3. Corbusier has carefully indicated his relationships by regulating lines, dimensions and figures, and over all he places the ratio of the golden section,

Villa Malcontenta

The modular grid, plan and section of Palladio's Villa Malcontenta below provide a revealing comparison with those of the villa by Le Corbusier opposite. For all their differences of style and construction, in the mathematical basis of their design these two buildings have an important factor in common.

modular grid

plane nobile

elevation

102

Villa at Garches

Le Corbusier's Villa de Monsie at Garches is the Palladio's Villa Malcontenta, an essay in the "natural beauty" that by Wren's definition is "from geometry". Le Corbusier himself supplies the proportional numbering of the elevation and places the ratio of the golden section beside his design.

modular grid

first floor plan

elevation

A : B = B : (A + B). Thus he indicates the ideal with which he would wish his façade to correspond, although in actual fact the figures 3 : 5 = 5 : 8 thus represented are only approximate.

Palladio also provides his plan with cryptically explanatory dimensions, and thus the rooms comprising the suites of three can be read as a progression from a 3 : 4 to 2 : 3 relationship. They are numbered 12 : 16, 16 : 16, and 16 : 24.

The façade is divided vertically into four main units, the two central ones being really a single division by their common expression as portico. The horizontal divisions are complicated by the introduction of the order, which presupposes alongside the "natural" proportions, a series of purely "customary" relationships. In fact these horizontal divisions are uneven although, as the figures show, they roughly approximate to a division into fifths—a fifth part to the attic and approximately three-fifths of the remaining wall surface to order and entablature.

Corbusier also divides his façade into four units; but in his case horizontally. The two central units are partly unified by their placing alongside the garden terrace, and could be considered as corresponding to Palladio's piano nobile. The vertical divisions are in the relationship indicated by the equation (3 : 3), which Palladio uses horizontally. In both cases there are elaborations in detail of dominant, complicated by imposition upon subsidiary system. It is by vertical extension into arch and vault, diagonal of roof line and parapet, that Palladio reduces the pronounced asperities of his cube; and the use of the circular and pyramidal elements with the square, seems both to conceal and amplify the real nature of the volumes. Some of these resources are the prerogatives of solid wall construction, freedoms of the "plan paralysé," and the introduction of arched forms and pitched roofs is a liberty which Corbusier at Garches is unable to allow himself. In the frame building it is not, as in the solid wall structure, the enclosing walls that are a dominant, but the horizontal planes of floor and roof. The quality of partial paralysis, which Corbusier has noticed in the plan of the solid wall structure, in the frame building is transferred to the section. Preference giving a certain vertical movement of space is possible; but the sculptural quality of the building as carving has disappeared, and there can be none of Palladio's firm sectional transmutation and modelling of volume. Extension must be horizontal, following the established horizontal planes; free section is replaced by free plan, paralysed plan by paralysed section; and the limitations in both cases are equally severe; as though the solid wall structure had been turned on its side, the former complexities of section and series of elevation are now transferred to plan.

The shapeless and spatial sodalities of the Garches plan continue to thrill; but it is an interior which seems to be regulated by the intellect only, operating, as it were, inside a stage vacuum. There is a permanent tension between the organism and the apparently fortuitous. To the intellect it is clear, to the senses deeply perplexing; and it seems not to be possible to stand anywhere in it, at any one point and receive the palpable impression of the whole. Both buildings can be absorbed from without; but from within, in the cruciform hall of the Malcontenta, there is a clue to the whole building, which is crystallized and focused there. At Garches, the invention of equidistance between floor and ceiling conveys an equal importance to all parts of the volume in between. Allowed a sufficient height, it might be treated as a single volume, but otherwise the development of focus becomes a somewhat arbitrary proceeding. Corbusier accepts this limitation, and accepts the principal of horizontal extension; at Garches the central focus has been consistently broken up, concentration at one point is disintegrated, and replaced by a peripheral dispersion of incident. The dismembered fragments of the central focus become, in fact, a sort of serial installation of interest round the extremities of the plan.

The system of horizontal extension comes up against the rigid bounding lines of the rectangular block, which is fundamental to the programme. Elaborate external development is, therefore, impossible, and Corbusier logically employs the opposite resource, inversion in the place of extension, gouging out large volumes of the block as the terrace and the roof garden, and exposing them to the outer space. Thus the peripheral incident, which replaces the focus, sometimes becomes one and the same with the inversions, which represent an essentially similar feature to Palladio's vertical extension.

This system of regular diffusion of interest and irregular development of points of concentration, throws into intense relief the geometrical substructure of the building. A comparable process to that in the plan takes place in the elevations, where the horizontal window treatment conveys equal interest to the centre and verge of the façades, and produces similar disintegration of vertical emphasis and displacement of the central feature. Elimination of forms immediately transfers interest to extremities of the block, which acquire a clarity and tautness, as though they were trying to restrain the peripheral incident from flying out of the block altogether.

A specific comparison is less easy to make between the Villa Rotunda and the Savoye House of 1930, the houses which remind the reviewer it. The problem, although at first it appears to be more severe, in actual fact offers a wider range. The emotional impression, concentrated in two fronts at Garches and the Malcontenta, is diffused here through all four, resulting in a more complex internal disposition and a greater geniality of external effect. The structural system of the Poissy house is less clear, and its central character is somewhat discounted by the cantilevered prolongations of what are presumably the east and west façades; and by the "directed" expression of the ground floor, with its porte cochère and utility entrances. There is a noticeable easiness and lack of tension in these façades; but there are analogous developments from the earlier houses in both cases. Such are Palladio's development of central emphasis in the plans and elevations; and Corbusier's extended interest throughout his façades and dispersing of focus. The complicated volumes of the roof gardens replace the Palladian pitched roof and cupola; Palladio's four projecting loggias are replaced within the block as the first floor roof garden, which could also be considered, as the dominant element of this floor, to correspond to the domed saloon of the Rotunda.

Symbolically, and in what might be called the sphere of "customary" beauty, these two groups of buildings are in different worlds. Palladio sought complete clarity of plan, the most lucid organization of conventional elements based on symmetry, as the most memorable form of order, and mathematics as the supreme sanction in the world of external forms. In his own mind his work was essentially that of adaptation, the adaptation of the ancient house; and at the back of his mind were always the great halls of the Imperial thermæ, and such buildings as Hadrian's villa at Tivoli. He has several schemes of archæological reconstruction of Greek and Roman domestic buildings, based on Vitruvius and Pliny, and incorporating elements, which in Greek and Roman practice would have been found only in public buildings, but which he regarded as general. Rome for him was still alive, and if the ancients had adapted the temple from the house, their large scale planning was no doubt similarly reflective. Development was, therefore, less a matter of innovation, than an extension of ideas already implicit.

Corbusier has an equal reverence for mathematics, and would appear to be sometimes tinged with a comparable historicism. He seems to find a source in those ideals of *convenance* and *convenable* displayed in the ingenious planning of the rococo hotel, the background of a social life at once more amplified and intimate. The French have an unbroken tradition of this sort of planning; and one discovers, in a beaux arts utilisation of an irregular site, elements which, if they had not preceded Corbusier, would have been curiously reminiscent of those suave boudoirs and vestibules. Corbusier admires the Byzantine architecture of

108

Fig. 1. Páginas del artículo de Colin Rowe "The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared" que comparan la Villa Malcontenta de Palladio y la Villa Stein en Garches de Le Corbusier. Tomadas de: *Architectural Review*. 1947, Marzo.

James Stirling participó activamente de este contexto como parte de lo que Giedion denominó la tercera generación[3]. Pero previamente, en los últimos años cuarenta, recibió una formación que influiría de modo crucial en su aportación posterior. Estudió en la Universidad de Liverpool, que durante el primer tercio del siglo había sido una prestigiosa escuela de tradición Beaux-Arts. Sin embargo, en la época que él estuvo allí (1946-1950), los alumnos habían impulsado la introducción de la arquitectura moderna, a pesar de que el profesorado, caracterizado por su eclecticismo, aún la observaba con desconfianza[4]; como consecuencia, la nueva arquitectura se enseñaba en Liverpool como un estilo más, que simplemente había reemplazado a aquellos practicados por la escuela *beaux-artiana*. Entre estos profesores se encontraba Colin Rowe quien, tras haber concluido su doctorado en el Warburg Institute bajo la tutela de Rudolf Wittkower, impartía clases de historia, siendo además el tutor del proyecto final de carrera de Stirling. En esta época Rowe además escribió sus controvertidos artículos "The mathematics of the ideal villa" (1947) y "Mannerism and modern architecture" (1950)[5], que sentarían las bases para una interpretación diversa de la modernidad.

3. El término "tercera generación" se debe a Sigfried Giedion quien en su artículo de 1965 "Jorn Utzon y tercera generación" lo emplea para referirse aquellos arquitectos modernos que comenzaron su carrera en los años cincuenta.

4. «...the faculty enjoyed neither such information nor such ambition, simply in default of the input members of the student body themselves felt obliged to assume what they certainly thought was subversive and a revolutionary role». ROWE, Colin. "James Stirling. A highly personal and very disjointed memoir". En: ARNELL, Peter y BICKFORD, Ted. *James Stirling. Buildings and projects*. Nueva York: Rizzoli, 1984. p. 11.

5. ROWE, Colin. "The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared". En: *Architectural Review*. 1947, Marzo. p. 101-104; Idem. "Mannerism and modern architecture". En: *Architectural Review*. 1950, Mayo. p. 289-299.

Aunque años después afirmó que «...I was left with a deep conviction of the moral rightness of the New Architecture»[6], lo cierto es que la idea de arquitectura moderna que Stirling recibió distaba mucho de ser la ortodoxa. En primer lugar, la ecléctica enseñanza de Liverpool le proveyó de la capacidad para interpretar estéticamente la arquitectura y discernirla por su calidad, independientemente del estilo con que se hubiese construido[7]. En segundo lugar, el entendimiento de la historia desempeñó un papel crucial. Colin Rowe presentaba en sus clases y textos una historia viva que se ha filtrado hasta el *presente*, formando parte indisoluble de los hallazgos modernos, hasta tal punto que la percepción del *pasado* queda condicionada invariablemente por los descubrimientos o las obras actuales. El contraste con la ortodoxia moderna es reseñable. Una interpretación coincidente con el pensamiento de T. S. Eliot[8], poeta muy leído por Stirling en esta época estudiantil[9], que considera que la capacidad del presente de alterar el pasado es tan relevante como la imposibilidad de entender el presente sin la dirección del pasado. En sus escritos Rowe define esta teoría de continuidad histórica por medio de ejemplos, en ellos establece vínculos entre obras modernas de Le Corbusier, Gropius, Mies o Loos con arquitecturas históricas de Palladio, Miguel Ángel o Schinkel; la arquitectura moderna, de este modo, deja de percibirse como históricamente independiente. En resumen, la apreciación de la calidad arquitectónica de forma ajena a cuestiones de estilo, la consideración de la historia como un continuo del que el artista es parte activa y la percepción del vínculo existente entre los maestros modernos y la tradición previa definieron el marco formativo del joven arquitecto [Fig. 1].

Problema estético

Durante la década de los cincuenta, la presencia de Stirling en el debate arquitectónico se debió en mayor medida a los artículos que publicó en diversas revistas, que a sus primeros proyectos y obras. En estos textos, ante las dudas y contradicciones del momento, buscaría aclarar su posición. "Garches to Jaoul. Le Corbusier as domestic architect in 1927 and 1953" (1955), "Ronchamp. Le Corbusier´s chapel and the crisis of rationalism" (1956), "Regionalism and modern architecture" (1957) y "The functional tradition and expression" (1959)[10], los cuatro escritos principales, giran en torno al *dilema estético* y la pérdida de unidad estilística de la arquitectura

6. STIRLING, James. "An architect's approach to architecture". En: *Journal of the Royal Institute of British Architects*. 1965, Mayo. p. 232.

7. «At that time the school was under Professor Budden, a liberal without opinion in regard of the great argument. He believed that quality, whether neo-Georgian, modern, etc. , was all that mattered -an attitude that was maybe an asset to the school at that time». Ibid. p. 232.

8. ELIOT, T. S. "Tradition and individual talent" (1919). En: ELIOT, T. S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1951. p. 15.

9. GIROUARD, Mark. *Big Jim*. Londres: Chatto & Windus, 1998. p. 36.

10. STIRLING, James. "Garches to Jaoul. Le Corbusier as domestic architect in 1927 and 1953". En: *Architectural Review*. 1955, Septiembre. p. 145-151; Idem. "Ronchamp. Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism". En: *Architectural Review*. 1956, Marzo. p. 155-161; Idem. "Regionalism and modern architecture". En: DANNATT, Trevor (ed.). *Architect's Year Book 8*. Londres: Paul Elek, 1957. p. 62-68; Idem. "The functional tradition and expression". *Perspecta*. 1960, nº 6. p. 88-97.

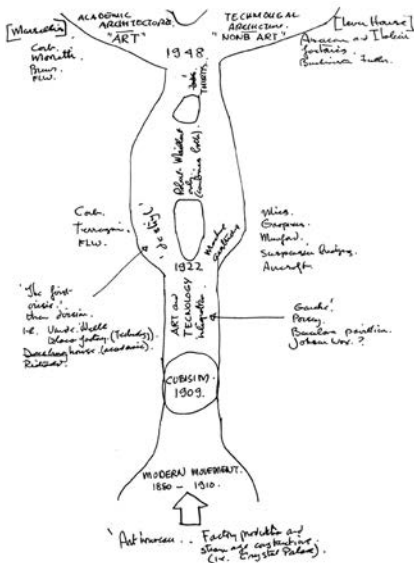
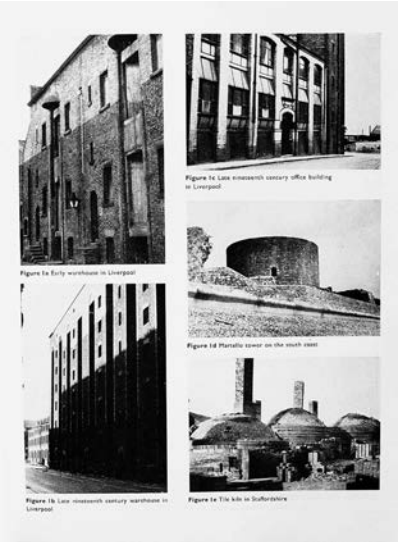


Fig. 2. Diagrama de James Stirling descriptivo de la evolución de la modernidad extraído de su diario, el "Black Notebook" (1953). Tomado de: CRINSON, Mark. *James Stirling. Early unpublished writings on architecture.* Oxon: Routledge, 2010.

moderna. En ellos se observa la escisión de la modernidad en dos ramas: la artística o académica y la no-artística o tecnológica, representadas respectivamente por Le Corbusier, Aalto y gran parte de las propuestas europeas y, en el otro lado, por Gropius, Mies y los Estados Unidos [Fig. 2]. Stirling lo describe gráficamente: «By the end of the twenties [...] the works of Gropius and Aalto at this period had a more or less common appearance [...] today it can in no way be said that there is any similarity in the recent work of Gropius and Aalto»[11]. Los dos primeros escritos analizan el problema tomando la obra de Le Corbusier como punto de partida. Stirling, aun admirando el trabajo del maestro, tenía dificultades para entender la transformación de su arquitectura, el cambio desde la brillantez racionalista de Garches a la plasticidad personal y regionalista de Jaoul. Así concluye que en Ronchamp, a pesar de construir «...a masterpiece of a unique but most personal order»[12], Le Corbusier ha cambiado de estrategia ya que sus «...incredible powers of observation are lessening the necessity for invention, and his travels round the world have stockpiled his vocabulary with plastic elements and *objects trouvés* of considerable picturesqueness»[13]. Aunque no se juzga esta postura, se plantea una cuestión fundamental: «If folk architecture is to re-vitalise the movement, it will first be necessary to determine what it is that is modern in modern architecture»[14]. Se considera pues que hay que definir aquellos valores que caracterizan la modernidad, que la diferencian de las arquitecturas de otras épocas; y éste es el desafío al que se enfrenta la arquitectura en los años cincuenta. Con estos escritos Stirling intenta aprehender su tiempo; sus artículos son puramente críticos: analizan y valoran con agudeza, pero no proponen. No podía proponer quien no tenía aún respuestas.

No será hasta 1959, cuando escribe "The functional tradition and expression" [Fig. 3], que Stirling enuncie una propuesta para afrontar este dilema estético. Tres años antes, en "Regionalism and modern architecture", ya había detectado una tendencia europea que comenzaba a considerar las arquitecturas vernáculas como fuente de inspiración: «...a re-assessment of indigenous and usually anonymous buildings and a revaluation of the experience embodied in the use of traditional methods and materials»[15] [Fig. 4]. Esta corriente, que desde su punto de vista surgió como reacción al clasicismo moderno de la arquitectura americana reciente (Mies, Johnson o Rudolph) y que fue abanderada por Le Corbusier con su asimilación de influencias mediterráneas e indias, no era más que un reflejo del cisma que vivía la arquitectura moderna, entre exhibicionismo estructural o estilismo: «On both sides of the Atlantic the current dilemma of modern architecture seems to be that top architects are absorbed in becoming either stylists or structural exhibitionists...»[16]. Ante esta situación y partiendo de la tendencia anteriormente descrita, en 1959 Stirling desarrolló un *programa estético*: «...as the functional

11. STIRLING. "Regionalism...". p. 68.
12. STIRLING. "Ronchamp...". p. 161.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. STIRLING. "Regionalism...". p. 62.
16. STIRLING. "The functional tradition...". p. 89.



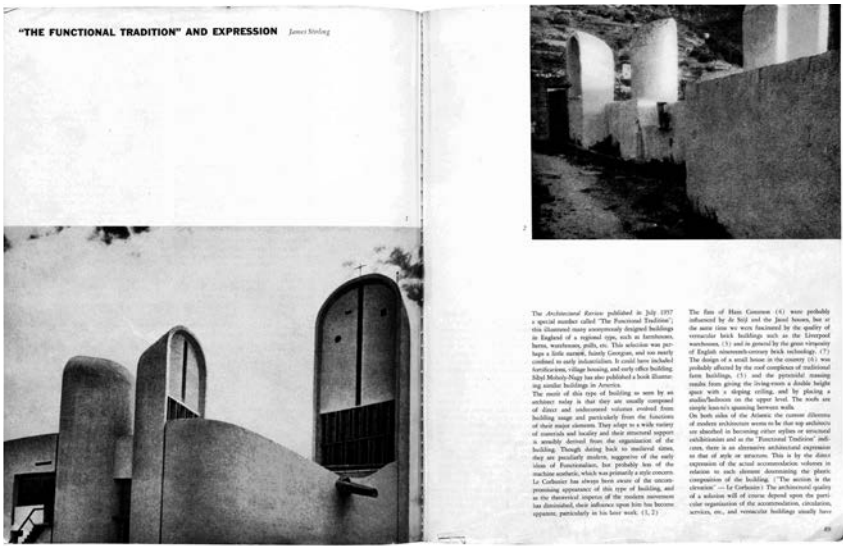


Fig. 4. Página del artículo de James Stirling "Regionalism and modern architecture" ilustrada con fotografías suyas de ejemplos de la *tradición industrial*. Tomada de: DANNATT, Trevor (ed.). *Architect's Year Book 8*. Londres: Paul Elek, 1957.

(Derecha) Fig. 3. Páginas del artículo de James Stirling "The functional tradition and expression" con ilustración de Ronchamp y sus referencias vernáculas. Tomadas de: *Perspecta*. 1960, nº6.

tradition indicates, there is an alternative architectural expression to that of style and structure. This is by the direct expression of the actual accommodation volumes in relation to each element determining the plastic composition of the building»[17]. Stirling asume que no hay nada novedoso en este planteamiento y que, una vez más, Le Corbusier ya había indicado el camino: «Le Corbusier has always been aware of the uncompromising appearance of this type of building, and as the theoretical impetus of the modern movement has diminished, their influence upon him has become apparent, particularly in his later work»[18]. ¿Qué cambió en los años que separan los dos escritos para que, tratando el mismo problema, las conclusiones fuesen tan diferentes?

Fue la definición de aquello verdaderamente moderno en la arquitectura moderna lo que le permitió pasar de la crítica a la propuesta, de la observación a la acción. Esta cuestión estaba presente en las reflexiones teóricas de aquella época. De gran influencia para Stirling fue la conferencia que en 1957 John Summerson impartió en el RIBA, "The case for a theory of modern architecture"[19]. En ella se plantea que la única idea realmente original y unificadora de la arquitectura moderna es la *función*[20], la cual establece un orden y una serie de relaciones estructurantes en la obra arquitectónica, pero no define las características visuales o lingüísticas a emplear. Según este punto de vista, no existe un acuerdo teórico respecto a lo que sucede en el proceso de diseño una vez establecido el orden del programa; hiato que inevitablemente conduce al estilismo. Stirling, en cierto modo, llega a la misma conclusión indagando en las raíces del funcionalismo, la tradición de la que la modernidad procede y que podría ofrecer una respuesta pre-estilística al problema de la expresión arquitectónica. Stirling sitúa esta raíz, como hemos

17. Ibid.

18. Ibid.

19. SUMMERSON, John. "The case for a theory of modern architecture". En: *RIBA Journal*. 1957, Junio. p. 307-313.

20. «The programme has ceased to be evaluated merely quantitatively and has come to be evaluated qualitatively». Ibid. p. 307.

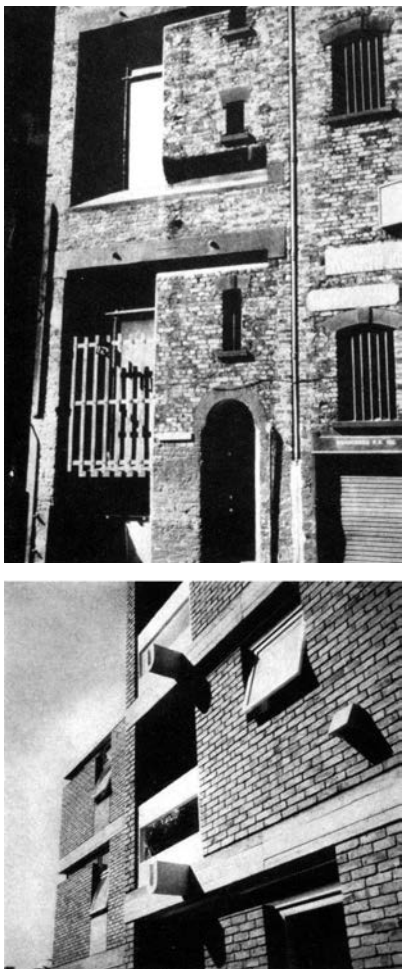


Fig. 5. Comparación de los detalles de los apartamentos de Ham Common (1955-58), Stirling y Gowan (inferior) y de un edificio industrial en Liverpool (superior), tal y como aparecen en "The functional tradition and expression".

visto anteriormente, en la tradición funcional: «Though dating back to medieval times, they are peculiarly modern, suggestive of the early ideas of Functionalism, but probably less of the machine aesthetic, which was primarily a style concern»[21] [Fig. 5]. Plantea por tanto que la crisis de su tiempo se debe a la ambigüedad de los postulados modernos al afrontar la cuestión estética (el *missing architectural language*[22] de Summerson), considerando la adopción generalizada de la *machine aesthetic* como una decisión estilística que, una vez pasado el periodo heroico que requería la creación de un frente común, no puede ser mantenida. En cualquier caso, "The functional tradition and expression" no es un manifiesto de liberalización estilística, sino una alternativa personal al problema expresivo de la arquitectura, una vez asumida la imposibilidad de los maestros para generar una nueva solución universal. Es por tanto responsabilidad del individuo encontrar respuestas y Stirling lo hace desde la observación de una arquitectura del pasado, como es la *tradición funcional,* que, carente de estilo, ofrece unas cualidades expresivas que entroncan con aquello que él interpreta, al igual que Summerson, como el ideal moderno por excelencia, la función: volúmenes sencillos y sin decoración generados directamente por el uso del edificio, expresión de las partes importantes del mismo, materialmente adaptables al contexto y estructuralmente sensibles a las necesidades organizativas del programa. Este funcionalismo tradicional no es una ideología, ni un método proyectual, es un programa estético que pretende ser consistente con el concepto de función consustancial al ideal moderno; ideal que este programa en ningún caso cuestiona.

En Stirling, por tanto, la importancia de la función no reside tanto en el uso del edificio, como en el *mensaje* que éste transmite: «Not that his buildings work extraordinarily well, but (more important) they look and make the inhabitant feel as if they did: they are the essence or representation of function»[23].

Entre expresión y forma

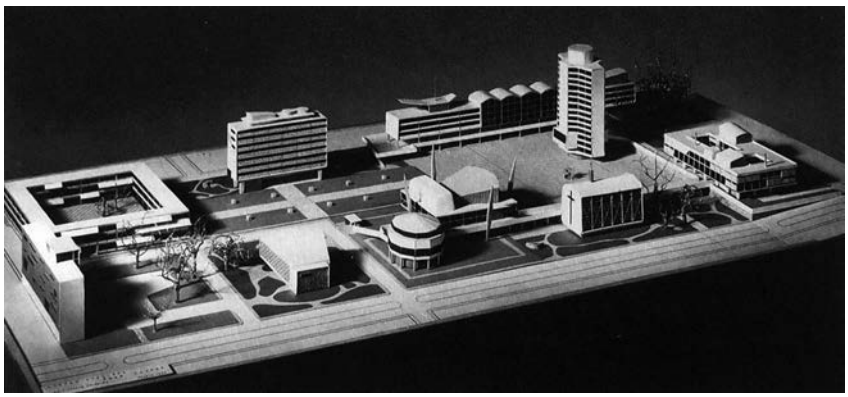
La obra de Stirling durante esta década muestra, aunque con diversos grados de continuidad, una progresiva clarificación conceptual acerca de este problema estético de la arquitectura moderna. Ya un proyecto tan temprano como su final de carrera, el Centro Urbano de la *new-town* de Newton Aycliffe (1950) [Fig. 6], muestra cierta preocupación por la expresividad de la función, aunque aún de un modo ciertamente superficial. La propuesta incluía un plan urbano, derivado de la obra de Le Corbusier[24], y un Centro Comunitario de usos múltiples (biblioteca, oficinas, aulas, auditorio, restaurante...). Éste se organiza en un prisma único, rectangular y horizontal de dos plantas, elevado sobre pilotes. El

21. STIRLING. "The functional tradition...". p. 89.

22. SUMMERSON. "The case for a theory...". p. 310.

23. JENCKS, Charles. *Modern movements in architecture*. Hardmondsworth: Penguin Books, 1973. p. 261.

24. Centro Cívico de St-Dié (1944-46).



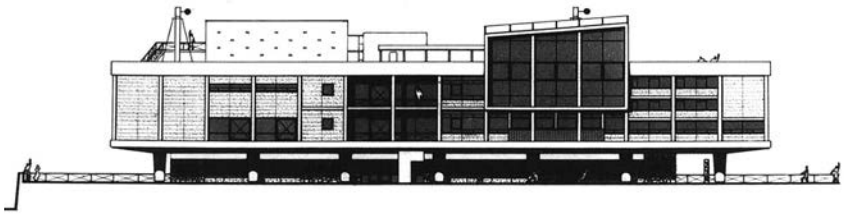


Fig. 6. Fotografía de maqueta del Centro Urbano de Newton Aycliffe (1950), James Stirling. Proyecto final de carrera en la Universidad de Liverpool. Tomada de: VIDLER, Anthony. *James Stirling. Notes from the Archive*. Montreal, New Haven y Londres: CCA/ Yale University Press, 2010.

Fig. 7. Alzado del Centro Comunitario de Newton Aycliffe (1950), James Stirling. Proyecto final de carrera en la Universidad de Liverpool. Tomado de: MAXWELL, Robert. *Stirling. Writings on architecture.* Milán: Skira, 1998.

proyecto, lleno de alusiones, muestra la incipiente intención de expresar los usos contenidos; se componen las fachadas a partir de las necesidades interiores del programa, indicando de este modo los diversos espacios que el volumen único aloja. La función influye únicamente en el tratamiento superficial del edificio, a cuya forma estricta los usos se adecuan; problema que el mismo Stirling valoró años después: «...varied types of accomodation are fitted into a rectangle; "compressed" is a more operative word, describing the forcing volumes as different as restaurants, assemblly hall, libraries, offices, into a constricting box»[25] [Fig. 7].

A pesar de estas intenciones expresivas, el origen de la forma es independiente de la función, la forma se impone al programa y, a este respecto, el edificio presenta varias interpretaciones o referencias posibles. El bloque *lecorbuseriano* elevado sobre pilotes, la villa-patio suspendida o el pabellón neutro y funcional de Mies van der Rohe[26] están presentes en Newton Aycliffe. Parece que en este proyecto juvenil, Stirling adopta paradigmas formales modernos contradictorios y, ajeno al problema funcional, los subvierte, sintetizando así la racionalidad organizativa del Mies americano y la plasticidad estructural y espacial de Le Corbusier, en un claro intento por aunar las dos corrientes estilísticas que definían la arquitectura del momento.

Esta voluntad unificadora es perceptible de nuevo en el prototipo de vivienda Stiff Dom-ino del año siguiente (1951). En este caso Stirling reinterpretó la Casa Dom-ino de Le Corbusier (1914-15) a partir de la actualización de su modelo estructural: de forjados y pilares de hormigón armado in-situ a piezas prefabricadas también de hormigón [Fig. 8].

25. STIRLING. "An architect's approach...". p. 90.

26. Influencias como el Pabellón Suizo de París (1930-33), Unidad de Habitación de Marsella (1946-52) o la Villa Savoya en Poissy (1929-31) de Le Corbusier y el Campus del IIT de Chicago (1940) de Mies van der Rohe.

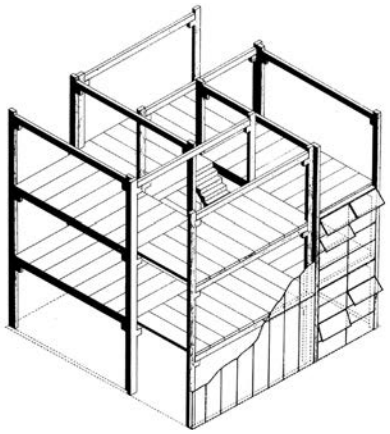


Fig. 8. Axonometría del prototipo Stiff Dom-ino (1951), James Stirling. Tomada de: ARNELL, Peter y BICKFORD, Ted. *James Stirling. Buildings and projects*. Nueva York: Rizzoli, 1984.

Fig. 9. Alzado de la Casa Dom-ino (1914-15), Le Corbusier. Tomado de: BOESINGER, Willy y STONOROV, Oscar. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1910-1929*. Basilea, Boston y Berlín: Birkhäuser Publishers, 1995.

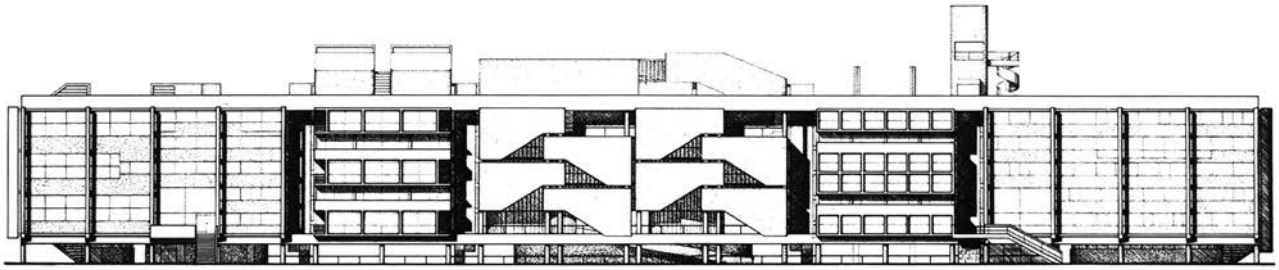
La nueva tecnología altera fundamentalmente la expresión formal del modelo, ya que la estructura se traslada al perímetro de la construcción y se manifiesta en las fachadas. A diferencia de la propuesta original en que construcción e imagen son relativamente independientes [Fig. 9], en este caso los pilares y las vigas se expresan y definen el orden de los alzados. De nuevo se pretende integrar el tipo de Le Corbusier, con su versatilidad conceptual, con el rigor estructural de la arquitectura de Mies y la vía tecnológica americana. Los modelos formales heredados de los maestros por tanto le sirven de marco. Adaptando éstos al nuevo contexto tecnológico o buscado modos de unificar su expresión, de manera más rigurosa, Stirling prolonga la vitalidad de la modernidad ya que sus ideas siguen vigentes, y son éstas, y no sus estilos, las que contienen los valores fundamentales de esta arquitectura.

Dos años después, con el concurso del Edificio de Arte y Administración de la Universidad de Sheffield[27] (1953) que realizó junto a Alan Cordingley[28], Stirling descarta la posible reintegración de las corrientes plásticas y estructurales de la arquitectura del momento. La percepción contradictora y relativa de esta crisis estilística le conduce a enfatizar, por encima del rigor estructural (tecnológico) o de la composición artística (académica), una expresividad ajena a esta diatriba, la de la función. En esta propuesta, que debía alojar en un edificio único el complejo y variado programa, la función se adopta como idea estructurante: las cinco unidades programáticas independientes, cada una con su propia organización espacial y estructural, se asocian horizontalmente por medio de los núcleos de comunicación vertical. Las particularidades utilitarias de cada bloque se proyectan de modo elocuente en los alzados, acentuando, por medio de la expresión plástica de las fachadas, la independencia funcional de las partes [Fig. 10].

Sin embargo, a la fragmentación del conjunto se impone una forma global que, con ciertas dificultades, equilibra y unifica la autonomía expresiva de las partes. La forma es por lo tanto una y ésta, de nuevo, deriva de un prototipo paradigmático: la Unidad de Habitación de Le Corbusier [Fig. 11]. Como se puede comprobar, los modelos formales modernos siguen teniendo validez para Stirling; es su expresión la que requiere una revisión profunda. Aunque él mismo sabía que el nivel de resolución

27. En éste concurso nacional participaron algunos de los compañeros de generación de Stirling más relevantes, como Colin St John Wilson, A+P Smithson o John Voeckler. Gollins Melvin Ward and Partners fueron los ganadores.

28. Stirling y Cordingley, compañeros de la universidad, colaboraron únicamente en este concurso.



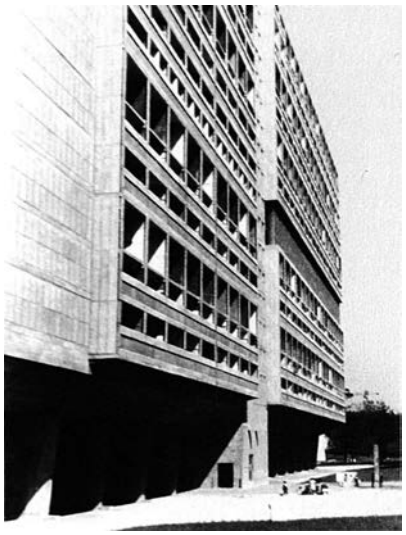


Fig. 10. Alzado del Edificio de Arte y Administración de la Universidad de Sheffield (1953), Stirling y Cordingley. Tomado de: ARNELL y BICKFORD. *James Stirling. Buildings and projects.*

Fig. 11. Fotografía de la Unidad de Habitación de Marsella tomada por *James Stirling* en 1955. Tomada de: CRINSON. James Stirling. *Early unpublished writings on architecture.*

y el alcance de su trabajo aún era limitado[29], también entendía que la comprensión del problema le aproximaba a su resolución: «I am more concerned with pushing my development as far as possible [...] Which means the same as saying that I consider it desirable that the vocabulary and the development of contemporary architecture be extended and continued»[30].

Esta búsqueda expresiva que Stirling llevó a cabo durante los años cincuenta tuvo su punto de inflexión en unos ejercicios que realizó en 1957 junto a James Gowan, su socio desde el año anterior[31]. Los House Studies son una serie de tentativas previas para el encargo teórico de la Expandable House[32] y representan la primera y quizá única ocasión en que su arquitectura se desarrolla como expresión pura, sin vinculación alguna a modelos formales previos. Estos croquis, realizados el mismo año que se publicó "Regionalism and modern architecture", reflejan la aplicación directa de las ideas de la tradición funcional que el texto describe: los usos se independizan y, adoptando volúmenes sencillos, se expresan rompiendo la unidad del conjunto. A diferencia de proyectos anteriores, las formas se generan de modo abstracto, sin vinculación a tipos previos, y la función es condicionada por la excesiva exploración de su potencial expresivo [Fig. 12]. El resultado es contradictorio, ya que aunque abre todo un campo de posibilidades formales, el conjunto carece de equilibrio compositivo o estructura geométrica y las formas, abstractas, resultan ambiguas y comprometidas funcionalmente; la casa ya no se entiende como tal. Estos ejercicios, que ponen en crisis los enunciados estéticos que Stirling estaba depurando, fueron desechados en favor de una solución final totalmente diferente [Fig. 13]; sin embargo esta vía permitiría vislumbrar una alternativa sólida al problema estilístico, siempre que la expresividad funcional de la partes se equilibrase con el potencial significante (y estructurante) de los modelos formales heredados.

29. «...at this stage it is in a sense unfortunate (i. e. Commercially, socially) and probably what I do appears to lack completion (not completely worked out)». STIRLING, James. "The black notebook" (1953-56). En: CRINSON, Mark. *James Stirling. Early unpublished writings on architecture.* Oxon: Routledge, 2010. p. 21.

30. Ibid.

31. Stirling y Gowan coincidieron trabajando en el estudio de Lyons Israel Ellis y se asociaron en 1956 para elaborar el proyecto de las Viviendas de Ham Common, encargo que había recibido Stirling. Formaron un exitoso equipo hasta 1963, cuando concluyeron su colaboración.

32. El ejercicio de la casa extensible «for young marrieds whose ambition outturns their bank balance» fue un encargo de la revista House & Garden, muy implicada en el desarrollo de la arquitectura moderna en Reino Unido en aquellos años, y fue publicado en el número de Abril de 1957.

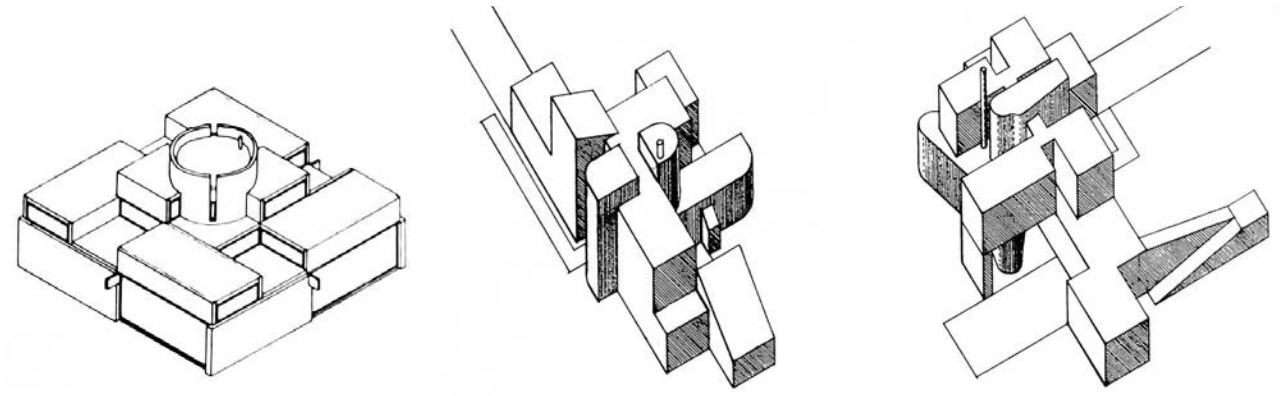


Fig. 12. Axonometrías de los House Studies A y B realizados para el proyecto de la Expandable House (1957), Stirling y Gowan. Tomadas de: ARNELL y BICKFORD. *James Stirling. Buildings and projects.*

Fig. 13. Axonometría de la propuesta final de la Expandable House (1957). Tomada de: ARNELL y BICKFORD. *James Stirling. Buildings and projects.*

La cuestión del tipo

Durante esta década la posición de James Stirling maduró sustancialmente en el ámbito expresivo reaccionando a la crisis estética de la arquitectura contemporánea. Sin embargo, salvo las tentativas iniciales de la Expandable House, la génesis formal de sus proyectos no varía en exceso: la adopción de tipos o estructuras formales heredadas, inicialmente de la tradición moderna y posteriormente también del pasado histórico, capaces de adaptarse y transformarse de acuerdo a los fines expresivos buscados. Y si bien el problema estético lo afrontó, como medio de clarificación, por medio de escritos críticos y teóricos, la cuestión del origen formal de su arquitectura nunca fue desarrollada más que en sus proyectos. En su obra y en las referencias de su arquitectura ha de residir pues el entendimiento de este método.

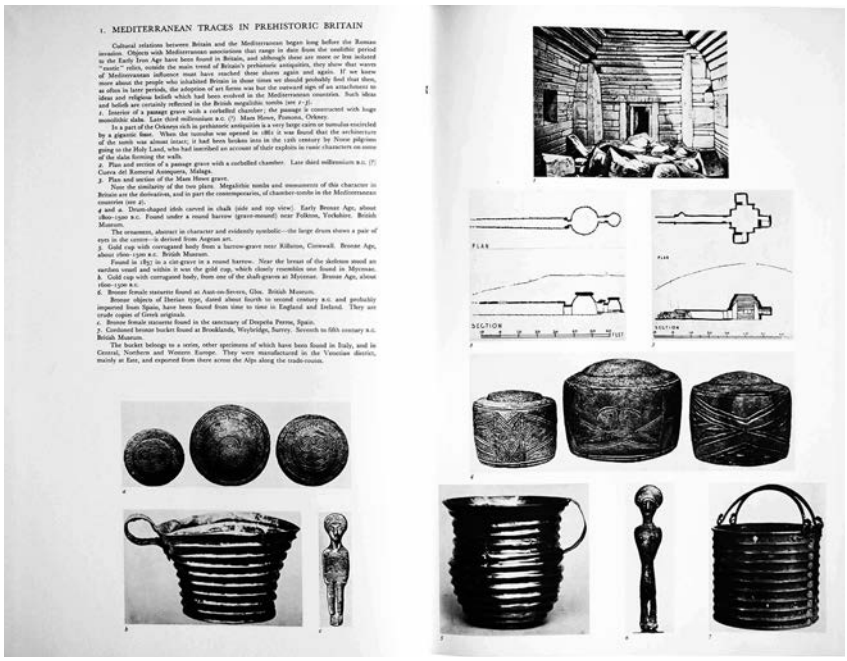
Las dos influencias más ilustrativas a este respecto son los conceptos de modernidad e historia, tan contradictorios como inseparables. Stirling siempre se consideró heredero de la nueva arquitectura, movimiento que había establecido un nuevo método funcional y objetivo para el diseño de las formas, desvinculado de la experiencia del pasado y, por tanto, de sus significados; método que fundamentalmente obviaba la tradición, trabajando en un *vacío histórico*. Los artífices de la modernidad, en su búsqueda radical de cambio, desecharon todo aquello que pudiese distorsionar la pureza de su mensaje, es decir, descartaron la historia, como explica George Kubler en *The Shape of time*[33]. Esta aproximación, una vez logrado el cambio, generó el conflicto. La condición ahistórica de la modernidad, al negar lo que Kubler denomina *reality of duration*[34], su capacidad de extenderse en el tiempo, sitúa a los continuadores de ésta ante una diatriba extrema, *the antipodes of the experience of time:* «exact repetition, which is onerous, and unfettered variation, which is chaotic»[35]. Dicho de otro modo, las formas de la modernidad, para ser modernas y por tanto ahistóricas, habrían de, o bien reinventarse continuamente sin relación con los descubrimientos previos, o bien aceptarse como logros finales y replicarse de modo indefinido.

33. KUBLER, George. *The shape of time*. New Haven y Londres: Yale Univeristy Press, 1962.

34. Ibid. p. 124.

35. Ibid. p. 63.

Fig. 14. Páginas del libro de Fritz Saxl y Rudolf Wittkower *British art and the Mediterranean.* Oxford: Oxford University Press, 1969.



1. MEDITERRANEAN TRACES IN PREHISTORIC BRITAIN

Cultural relations between Britain and the Mediterranean began long before the Roman invasion. Objects with Mediterranean associations that range in date from the neolithic period to the Early Iron Age have been found in Britain, and although these are more or less isolated "exotic" relics, outside the main trend of Britain's prehistoric antiquities, they show that waves of Mediterranean influence must have reached these shores again and again. If we knew more about the people who inhabited Britain in those times we should probably find that then, as often in later periods, the adoption of art forms was but the outward sign of an attachment to ideas and religious beliefs which had been evolved in the Mediterranean countries. Such ideas and beliefs are certainly reflected in the British megalithic tombs (see 1-3):

1. Interior of a passage grave with a corbelled chamber; the passage is constructed with huge monolithic slabs. Late third millennium B.C. (?) Maes Howe, Finmona, Orkney.

In a part of the Orkneys rich in prehistoric antiquities is a very large cairn or tumulus enclosed by a gigantic fence. When the tumulus was opened in 1861 it was found that the architecture of the tomb was almost intact; it had been broken into in the 12th century by Norse pilgrims going to the Holy Land, who had inscribed an account of their exploits in runic characters on some of the slabs forming the walls.

2. Plan and section of a passage grave with a corbelled chamber. Late third millennium B.C. (?) Cueva del Romeral Acompanera, Malaga.

3. Plan and section of the Maes Howe grave.

Note the similarity of the two plans. Megalithic tombs and monuments of this character in Britain are the derivatives, and in part the contemporaries, of chamber-tombs in the Mediterranean countries (see 4).

4 and 4a. Drum-shaped idols carved in chalk (side and top view). Early Bronze Age, about 1800–1500 B.C. Found under a round barrow (grave-mound) near Folkton, Yorkshire. British Museum.

The ornament, abstract in character and evidently symbolic—the large drum shows a pair of eyes in the centre—is derived from Aegean art.

5. Gold cup with corrugated body from a barrow-grave near Rillaton, Cornwall. Bronze Age, about 1600–1500 B.C. British Museum.

Found in 1837 in a cist-grave in a round barrow. Near the breast of the skeleton stood an earthen vessel and within it was the gold cup, which closely resembles one found in Mycenae.

6. Gold cup with corrugated body, from one of the shaft-graves at Mycenae. Bronze Age, about 1600–1500 B.C.

7. Bronze female statuette found at Aust-on-Severn, Glos. British Museum.

Bronze objects of Iberian type, dated about fourth to second century B.C. and probably imported from Spain, have been found from time to time in England and Ireland. They are crude copies of Greek originals.

8. Bronze female statuette found in the sanctuary of Despeña Perros, Spain.

9. Corroded bronze bucket found at Brooklands, Weybridge, Surrey. Seventh to fifth century B.C. British Museum.

The bucket belongs to a series, other specimens of which have been found in Italy, and in Central, Northern and Western Europe. They were manufactured in the Venetian district, mainly at Este, and exported from there across the Alps along the trade-routes.

La figura de Rowe, como ya se ha descrito, con su concepción continua de la historia, mostró tempranamente a Stirling este conflicto implícito en la modernidad y, asimismo, le ofreció una interpretación que, si bien no descartaba la validez programática del la arquitectura racionalista, ciertamente ponía en crisis su actitud al respecto. Así, no es casual que Stirling considerase *British art and the Mediterranean* (1948)[36] de Fritz Saxl y Rudolf Wittkower el libro más influyente en su formación como arquitecto[37], junto a *Vers une architecture* de Le Corbusier: «This book was one that none of us students could even get to fit onto our plate glass and wire Albini style bookshelves. It just laid around on the floor and got looked at»[38]. Y es que éste libro representa, con gran atractivo visual, una actitud ante la *forma* diferente al ideal moderno que tempranamente adoptaría.

British art and the Mediterranean describe la influencia clásica en el arte de las Islas Británicas desde la prehistoria hasta «the loosening of classical ties in modern times»[39] como un atlas visual que agrupa imágenes en torno a una serie temas o ideas; un *kaleidoscope survey*[40] [Fig. 14]. Estos temas se describen sucintamente y sirven únicamente de apoyo informativo a las imágenes. Deudor del *Atlas Mnemosyne* (1927-29) de Aby Warburg[41], el libro fue pionero en el uso de la imagen

36. SAXL, Fritz y WITTKOWER, Rudolf. *British art and the Mediteranean.* Oxford: Oxford University Press, 1969.

37. STIRLING, James. "Royal Gold Medal for Architecture 1980". En: MAXWELL, Robert. *Stirling. Writings on architecture.* Milán: Skira, 1998. p. 134. y GIROUARD. *Big Jim.* p. 37.

38. STIRLING. "Royal Gold Medal...". p. 134.

39. SAXL y WITTKOWER. *British art...* p. 86.

40. Ibid. Preface.

41. Saxl y Wittkower fueron ambos discípulos de Aby Warburg e investigadores y profesores del Instituto Warburg tanto en su sede original de Hamburgo como, posteriormente, tras su traslado a Londres.

como contenedor de conceptos histórico-filosóficos; sin embargo, para Stirling debió ser un estímulo para entender, de un modo sistemático e inequívoco, el vínculo existente entre *forma* y *tiempo*. En los objetos presentados en *British art*... o en los escritos de Rowe, entender el origen de la forma permite situar la obra en la historia. Y es por ello que las formas, al no producirse en el vacío, constituyen un vínculo temporal entre presente y pasado; dan forma al tiempo (*the shape of time*). Desde este punto de vista sólo es posible entender modernidad e historia como un continuo; algo que, como Rowe defiende en sus textos, en realidad nunca ha dejado de suceder, pero que los arquitectos modernos se afanaron en obviar.

Así pues, si bien desde el punto de vista de Stirling la modernidad no podía darse por concluida, necesitaba extender su vitalidad y para ello, había de aceptar su integración en el curso de la historia. En este contexto, el valor que tiene la forma es fundamental por ser el vínculo existente entre creación y tiempo, y el concepto de *tipo,* como abstracción a-estética de dicha forma, es el instrumento que, a pesar de haber sido despreciado por la ortodoxia moderna[42], se convierte entonces en crucial para afrontar el problema del proyecto arquitectónico en el continuo histórico. Como afirma Kubler: «The modern work takes its measure from the old: if it succeeds, it adds previously unknown elements to the topography of the form-class, like a new map reporting unexpected features in a familiar but incompletely unknown terrain»[43].

En la obra de Stirling la tipología adquiere así un carácter *instrumental*[44], pero su empleo no es puramente práctico. Arquitectura y tiempo se reintegran por medio de los vínculos que los contenidos o significados de las formas heredadas (tanto del pasado moderno como del histórico) establecen. El entendimiento de estos significados, en último término, permite su empleo deliberado, así como la transformación de dichas formas manipulando su capacidad comunicativa. Equilibrando continuidad y cambio genera nuevas formas a partir de significados previos.

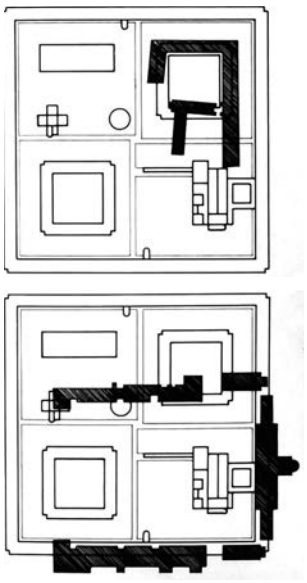
Años más tarde Alan Colquhoun enunciaría, en el esencial "Typology and design method" (1967), esta idea que Stirling había aplicado a su obra, de forma natural, desde su etapa estudiantil: «...we are not free from the forms of the past and from the availability of these forms as typological models but that, if we assume we are free, we have lost

---

42. «...los teóricos del movimiento moderno rechazaban el concepto de tipo [...] para ellos era sinónimo de inmovilidad, un conjunto de restricciones impuestas al creador, que, para ellos, debía gozar de libertad total. De ahí que Gropius rechazase la historia afirmando que era posible un proceso de diseño [...] sin referencia alguna a ejemplos precedentes». MONEO, Rafael. "Sobre la noción de tipo" (1978). En: MONEO, Rafael. *Rafael Moneo: antología de urgencia/ imperative anthology 1967-2004*. El Escorial: El Croquis, 2004. p. 592.

43. KUBLER. *The shape*... p. 88.

44. «...lo importante no son los tipos, en cuanto a ideas fijas o esquemas que predeterminan la forma arquitectónica, sino más bien el procedimiento tipológico como método». MARTÍ ARÍS, Carlos. "El concepto de transformación como motor de proyecto". En: MARTÍ ARÍS, Carlos. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. p. 40.



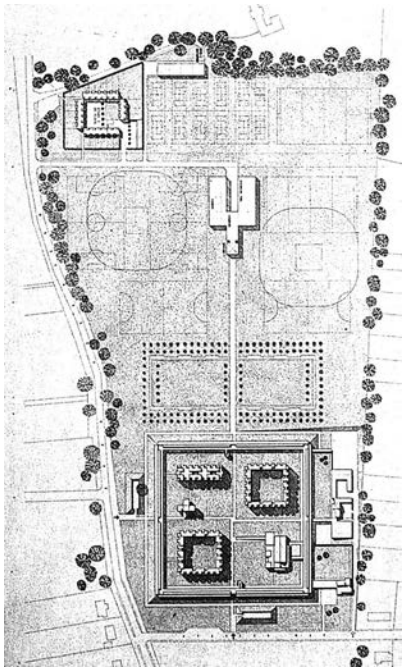


Fig. 15. Comparación de los patios históricos de los Downing y Pembroke Colleges de Cambridge con la propuesta del Churchill College de Cambridge (1959), Stirling y Gowan. Tomada de: VIDLER. *James Stirling. Notes from the Archive*.

Fig. 16. Plano de conjunto del Churchill College de Cambridge (1959), Stirling y Gowan. Tomado de: ARNELL y BICKFORD. *James Stirling. Buildings and projects.*

control over a very active sector of our imagination and of our power to communicate with others»[45].

Equilibrio y tensión

Stirling, en la búsqueda de una estética capaz de sintetizar el concepto de función, la idea original de la modernidad, emplea la tipología y la capacidad representativa de ésta para transmitir dicho valor a la arquitectura. De este modo, la expresividad de las formas no reside ya en su estilo aparente, inevitablemente caprichoso e individual, sino en los significados que dicha forma comunica. El entendimiento del potencial representativo de los tipos estaría presente desde sus primeros proyectos, haciendo uso de modelos formales paradigmáticos de la modernidad capaces de reforzar su continuidad con ésta. Y aunque los ejercicios iniciales para la Expandable House muestran otros intereses, este método permanecería en trabajos posteriores de Stirling y Gowan, si cabe reforzándose como consecuencia de los hallazgos expresivos de aquellos ejercicios. Su propuesta para el concurso del Churchill College de Cambridge[46] en 1959, el mismo año que escribe "The functional tradition and expression", fue probablemente la primera síntesis completa de esta evolución.

Como indicó Colin Rowe en su artículo al respecto, "The Blenheim of the Welfare State" (1959)[47], el concurso ofrecía la oportunidad de interpretar y redefinir, con los métodos y el lenguaje de la arquitectura moderna, un tipo histórico como el college, expresión de las más elevadas tradiciones culturales inglesas: «how a college would be denoted»[48]. La arquitectura moderna se enfrentaba en este caso al crítico problema de la representación: la transmisión de significados heredados por medio de formas nuevas. Stirling y Gowan, afrontaron la cuestión partiendo de la definición del tipo, destilando la idea básica que lo define: el patio, espacio propio, interior y aislado, que identifica el college [Fig. 15]. La geometría de éste ha de ser capaz de transmitir la mística de la institución y para ello requiere unas determinadas proporciones, una cierta escala. Éstas dos premisas definen la propuesta, que se organiza en torno a un patio, y sólo uno, de grandes dimensiones y escala monumental, perceptible tanto desde el interior como hacia el exterior [Fig. 16].

Pero este tipo no se entiende como una idea fija e inflexible sino que, entendido su significado, se manipula y transforma para alcanzar las aspiraciones expresivas de la arquitectura específica. En este caso se aplica el esquema formal de un pequeño proyecto que estaban

45. COLQUHOUN, Alan. "Typology and design method" (1967). En: BAIRD, George y JENCKS, Charles. *Meaning in architecture*. Londres: Barrie & Rockliff / The Cresset Press, 1969. p. 267-277.

46. Concurso nacional en dos fases. Además de Stirling y Gowan, el resto de equipos finalistas fueron: Chamberlin Powell and Bon, A+P Smithson, Howell Killick and Partridge y Sheppard Robson and Partners, quienes fueron finalmente los ganadores.

47. ROWE, Colin. "The Blenheim of the Welfare State" (1959). En: ROWE, Colin. *As I was saying: recollections and miscellaneous essays. Vol. 1: Texas, pre-Texas, Cambridge*. Cambridge y Londres: MIT Press, 1996. p. 143-151.

48. Ibid. p. 145.

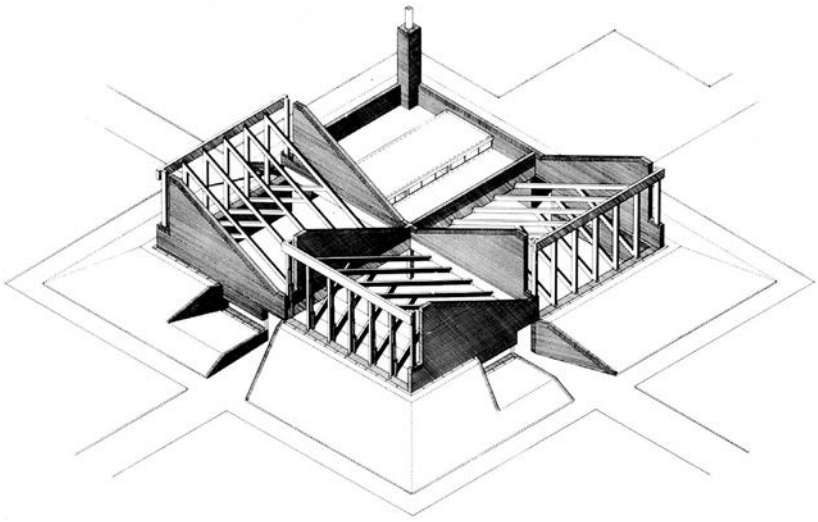


Fig. 17. Axonometría del Pabellón del Brunswick School de Camberwell (1958-61), Stirling y Gowan. Tomada de: STIRLING, James. *James Stirling. Buildings and projects 1950-1974*. Londres: Thames & Hudson, 1975.

realizando contemporáneamente, el Pabellón del Brunswick School en Camberwell (1958-61)[49]; los dos proyectos, de programas y escalas totalmente diferentes, presentan sin embargo una común génesis formal [Fig. 17]. La integración de las dos estructuras formales, heredada e impuesta, permite a Stirling y Gowan generar un conjunto fragmentado en una serie de edificios independientes que, sin embargo, se integran por medio de un bloque perimetral que define el patio y, manteniendo su separación, vincula las diversas construcciones, tanto interiores como exteriores a éste. Las proporciones de este espacio central y el carácter paradigmático de las diferentes edificaciones (planta en cruz, bloque cerrado, bloque abierto...) refuerzan la condición monumental significativa de la obra. El límite perimetral establece un orden en el conjunto de formas autónomas y el tipo, por medio de la vinculación geométrica que establece, equilibra de manera delicada la tensión expresiva de la partes y la estabilidad unitaria global [Fig. 18].

En el proyecto para el Churchill College, el tipo formal se emplea a la vez como herramienta significante y como disciplina geométrica. Este equilibrio tenso entre autonomía funcional y expresiva de las partes y unidad geometría global indica las posibilidades de la alternativa estética que Stirling, a partir del entendimiento de la función como idea fundamental de la modernidad y por medio de la tradición funcional, había enunciado. Integración de *método* y *estética*, de *tipo* y *expresión,* que daría lugar al Edificio de Ingeniería de la Universidad de Leicester (1959-63).

Con la brillantez de éste comenzó la nueva década, estableciendo las bases de su reputación y cristalizando las investigaciones teóricas y formales llevadas a cabo en los cincuenta en una *evolución* del ideal moderno, una de las alternativas posibles dentro lo que Rowe llamaría *context*

49. Es interesante comprobar que en su monografía de 1975, el conocido *Black Book*, Stirling alteró la fecha del concurso, adelantándolo a 1958 para así poder afirmar que el pequeño edificio escolar fue una adaptación del diseño del el concurso; lo cual, según las fechas del detallado estudio realizado recientemente por Michael Crinson, parece ser justo lo contrario. CRINSON, Mark. *Stirling and Gowan. Architecture from austerity to affluence.* New Haven and London: Yale University Press, 2012. p. 201 y 216.

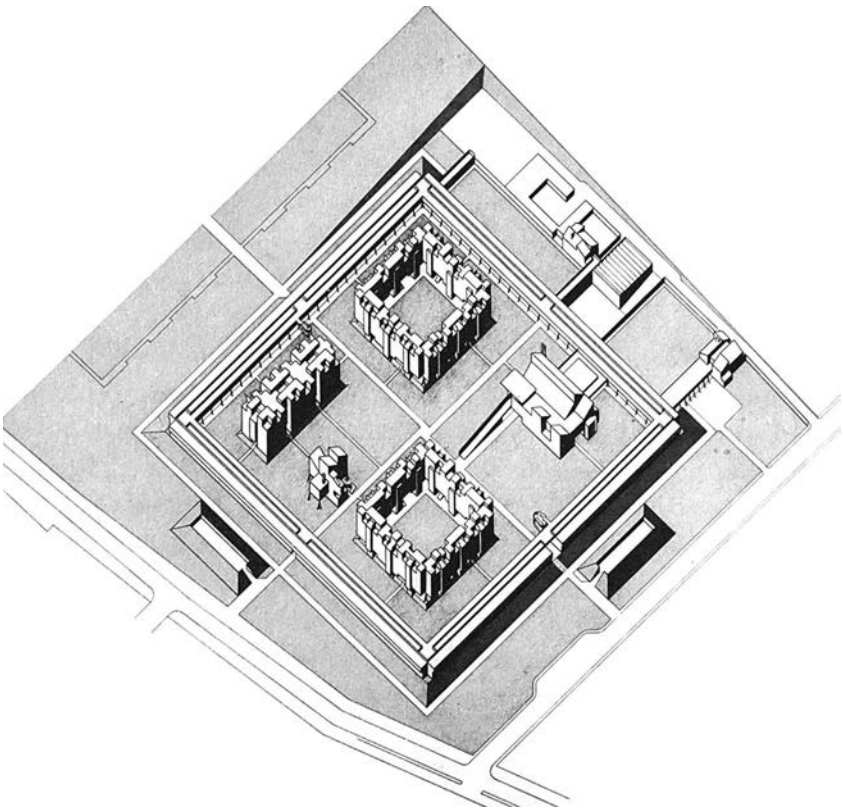


Fig. 18. Axonometría del Churchill College de Cambridge (1959), Stirling y Gowan. Tomada de: STIRLING. *James Stirling. Buildings and projects 1950-1974.*

of choices[50] que caracterizaría la arquitectura de los años posteriores. Reflexiones éstas que, como se ha comprobado, Stirling sintetizó y comprendió tempranamente, lo que le condujo a un silencio teórico que mantendrá el resto de su vida y que quizá representa el silencio de quien ya tiene la respuesta.

"Y, aunque muy pocos autores tengan el valor de decir cómo han creado su obra, opino que no hay muchos más que se arriesguen a saber cómo lo han hecho."

Paul Valéry,
Introducción al método de Leonardo da Vinci (1894)[51]

50. ROWE, Colin. "Introduction to *Five architects*". En: EISENMAN, Peter et al. *Five architects. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. Nueva York: Wittenborn, 1972. p. 7.

51. VALÉRY, Paul. "Introducción al método de Leonardo da Vinci". En: VALÉRY, Paul. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid: Visor, 1996. p. 19.