



## Tradición, técnica y patrimonio en la obra de Mendes da Rocha

### Tradition, technology and heritage in the works of Mendes da Rocha

Andrés Martínez-Medina y Carlos L. Marcos

**RESUMEN:** La producción de Mendes da Rocha se suele enmarcar dentro del 'regionalismo crítico' ante la revisión del canon moderno del siglo XX. En este artículo se abordan tres aspectos de su arquitectura: tradición, técnica y patrimonio. El primero sitúa su obra como heredera de la praxis moderna brasileña preocupada por la configuración del espacio público; esta perspectiva permite entender su trabajo bajo el prisma de una creciente implicación urbana: la arquitectura como objeto, la arquitectura como entorno y la arquitectura como territorio. El segundo explora el énfasis puesto por Mendes en el par arte-técnica, empleando una poética de reducción de elementos y de simbolización de arquetipos que encuentra en el hormigón armado el léxico para la nueva sintaxis de la modernidad. Y el tercero desgrana el modo en que aborda la intervención en el patrimonio con una estética 'puritana', singularizada por estrategias sustractivas: intervenir también consiste en suprimir lo innecesario.

**PALABRAS CLAVE:** Mendes da Rocha, arquitectura, tradición, técnica, patrimonio

**ABSTRACT:** The production of Mendes da Rocha is usually framed within 'critical regionalism' regarding the review of modern architectural canon in the twentieth century. Three aspects of his architecture are discussed here: tradition, technique and heritage. The first aspect sets his work as heir of modern Brazilian architecture concerned by the configuration of the public space. This outlook allows to understand his work under a growing urban concern: architecture as an object, architecture as part of the surroundings and architecture on the territorial scale. The second aspect explores the emphasis given by Mendes to the couple art-technique, developing a poetic based on the reduction of elements and the symbolization of archetypes which finds in reinforced concrete the appropriate lexicon for the new syntax of modernity. The third aspect reflects on the way he addresses his work in built heritage with a 'puritan' aesthetic singularised by subtractive strategies: designing may also imply suppressing the unnecessary

**KEYWORDS:** Mendes da Rocha, architecture, tradition, technology, heritage.

RECIBIDO: 29 septiembre 2016 APROBADO: 30 enero 2017

## Introducción

*Desgranando la complejidad, más allá de las formas*  
 “¿Estos secretos □dijo sin quitar la mano de la tapa□  
 son parte de un gran conocimiento que no está completo,  
 porque ningún conocimiento se completa nunca,  
 forma parte de él desear siempre que se complete” [1, p.221]  
 João Ubaldo, 1984

Situar la obra de Paulo Archias Mendes da Rocha resulta algo difícil si tratamos de acudir a la historiografía de la arquitectura moderna. En ese discurso, su dilatada trayectoria profesional (sea de nueva planta o de lintervención en el patrimonio) abarca un periodo que, cronológicamente, evoluciona desde las postrimerías internacionales del movimiento moderno -que se podría relacionar con la corriente brutalista-, posteriormente asimila la propia idiosincrasia nacional -vinculada al llamado regionalismo crítico-, para terminar concluyendo con un abierto ascetismo posmoderno, aparentemente minimalista, pero que, lejos de ser un fin estético, sería la consecuencia de una exigencia de sinceridad constructiva y de rigor disciplinar<sup>1</sup> [2, p.11-18]. La producción arquitectónica del profesor brasileño -pensada, dibujada y construida- se resiste a ser etiquetada. Más que adscribirse a determinadas tendencias, la obra de Mendes contribuye a definir las, produciendo un salto cualitativo -una discontinuidad- en la supuesta uniformidad cuantitativa del devenir histórico articulado en torno a una dialéctica que pivota entre tradición y modernidad.

El conjunto de sus obras -dispuestas bien linealmente o bien agrupadas por criterios a posteriori- define una poética que propone espacios y lugares donde el hombre encuentra la expresión de su tiempo con referencia a arquetipos que se reinterpretan de forma consistente con la tecnología constructiva contemporánea. El compromiso de la arquitectura de su predecesor en la escuela paulista, Vilanova Artigas, y de la del propio Mendes con la modernidad, resulta incuestionable; ninguna concesión a las modas coetáneas quebranta la pasión de ambos por el orden compositivo y la sintaxis consecuente con un material -el hormigón armado- cuyas posibilidades estructurales y plásticas se exploran sin tregua. Ni uno solo de sus proyectos queda contaminado por el posmodernismo ecléctico ni por el posmodernismo crítico con los ejercicios de repetición de modelos pretéritos; dichas estrategias de iteración son posibles tanto en casos remotos como en otros más recientes, como bien ha demostrado Somol [3, pp.7-25] al respecto de la repetición de la modernidad en la obra de Richard Meier. En este sentido, la modernidad de Mendes es tan atemporal como su empeño en la verdad constructiva y en la expresividad que emerge del uso coherente que hace en su obra del hormigón; lejos de repetir modelos aprendidos, experimenta de modo escrupuloso las posibilidades de evolución que la modernidad entraña en su seno.

Si abstraemos sus construcciones de los contextos en los que se insertan y las interpretamos como objetos aislados, habremos arrancado de raíz cada uno de estos organismos para mostrarlos como ‘cuadros de una exposición’ de piezas exquisitas con fecha de caducidad (entendidos como productos modernos, industriales). Sin embargo, casi toda teorización estilística es, en buena medida, ajena a las propias obras producidas ya que ‘hacer’ también es ‘pensar’. Esta tarea no parte de las obras, sino que se proyecta desde el presente tendiendo a generar esquemas fáciles de asimilar. Las supuestas coincidencias estéticas en un determinado tiempo responden muchas veces

[1] Ubaldo Ribeiro J. Viva el pueblo brasileño. Barcelona: Tusquets; 2001 [1984]. p. 221.

[2] Subirats E. O Arquitecto e o Intelectual. En: Mendes da Rocha P, Villac MI, editores. America, cidade e natureza. São Paulo: Estação Liberdade; 2012. p. 11-8.

[3] Somol RE. 1999, “Dummy Text, or the Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture”. En: Eiseman P. Diagram Diaries. New York: Universe; 1999, pp.7-25.

<sup>1</sup> Subirats refiere un “brutalismo” de “masividad industrial” que a la vez dialoga con las tradiciones constructoras indígenas

a un ejercicio intelectual para así entender mejor el pasado; un pasado acaecido que tratamos de reconstruir.

## Materiales y métodos. Nuevas claves de interpretación

La presente investigación pretende profundizar bajo los aspectos epidérmicos y clasificatorios habituales. En coherencia con la reflexión del escritor João Ubaldo, este artículo no aspira a una verdad cerrada, sino a ofrecer nuevas claves de aproximación a la obra del maestro brasileño acordes con una lectura crítica de la importancia de su legado arquitectónico respecto de una modernidad reinterpretada. Así pues, se plantean tres enfoques que no agotan las capacidades de la arquitectura. Primero, al contemplarla en su ambiente cultural dentro de una tradición, una geografía y un clima. Segundo, al desgranar la carga simbólica de la misma en la lectura de arquetipos reelaborados a partir de la imbricación entre arte y técnica. Y tercero, al entenderla como un fenómeno de larga duración insertada en un tiempo, con su propia memoria al intervenir sobre obras del patrimonio.

Desde un punto de vista formal, ni las obras deben analizarse exclusivamente como hechos aislados (descontextualizados de la realidad urbana o social), ni responden exclusivamente a programas predefinidos; el placer estético -la belleza- es también una necesidad humana. Tampoco los hechos arquitectónicos parten de la nada sobre un territorio virgen; siempre preexisten trazas, cicatrices de las heridas del pasado realizadas por las acciones humanas. El trabajo de investigación sobre la producción arquitectónica de Mendes da Rocha profundiza en estos tres aspectos: tradición, técnica y patrimonio.

## Resultados y discusión

Del objeto al contexto: la tradición moderna y la escala de actuación

El legado heroico de la modernidad brasileña queda encuadrado en dos escuelas de arquitectura bien diferenciadas: la escuela de Río de Janeiro [4, pp.113-143], fundada en 1826 siguiendo el modelo Beaux-Arts, y la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Sao Paulo (FAUUSP) [5, pp. 4-10], cuya tradición académica se asienta en el modelo de École Polytechnique con un marcado perfil técnico. La sensual y voluptuosa arquitectura de Oscar Niemeyer en Río de Janeiro (Figura 1a) contrasta ostensiblemente con la más austera y apolínea encabezada por João Batista Vilanova Artigas (Figura 1b) y Paulo Mendes da Rocha en Sao Paulo.

Sin duda, la influencia de textos y obras de Le Corbusier, así como la visita de este a Brasil instigada por Lucio Costa en 1929, marcarían el inicio de la modernidad brasileña que no es ajeno a la predilección carioca por el hormigón armado a la que se refiere Helio Piñón [6, p.15]. El maestro suizo nombró a Warchavchik -emigrante ruso instalado en Brasil desde 1923 y considerado el precursor de la modernidad en este país- [7] representante sudamericano en los CIAM [8, p.15], congresos que fueron utilizados como vector de propaganda del movimiento moderno.

La arquitectura de Mendes, en particular, y de la arquitectura moderna brasileña, en general, se resisten a una reducción estilística, porque ambas suponen una lección sintética y proteica del alcance y de las intenciones de la modernidad. Este hecho no pasó desapercibido entre algunos avezados críticos como Hitchcock quien, en el catálogo de la exposición celebrada en el MOMA en 1955 dedicada al fenómeno brasileño, afirmaba que “se había creado un nuevo idioma nacional dentro del lenguaje de la modernidad” [9].

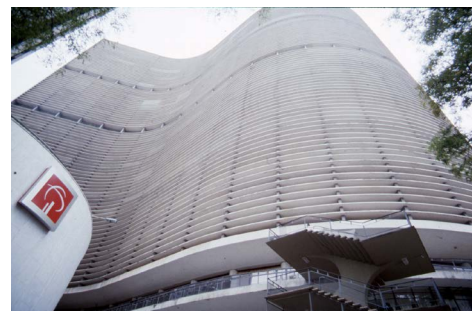


Figura 1a: Oscar Niemeyer, Conjunto Copan (ca. 1950-66), Sao Paulo.

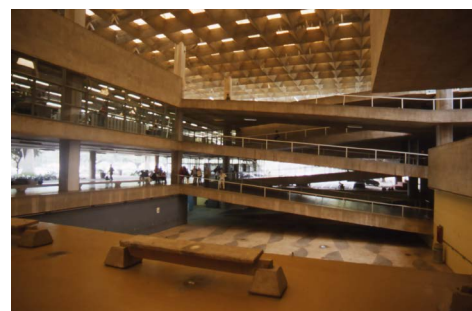


Figura 1b: J.B. Vilanova Artigas, FAUUSP. (ca. 1961-69), Sao Paulo.

- [4] Segawa H. The Affirmation of a School. 1940-1960. En: Segawa H. (ed.). *Architecture of Brazil*. New York: Springer; 2010. p. 113-43.
- [5] Frampton K. Vilanova Artigas y la Escuela de São Paulo. *2G*. 2010(54):4-10.
- [6] Piñón H. Paulo Mendes da Rocha. Barcelona: Edicions UPC; 2003. p. 15.
- [7] Miranda A. Un canon de arquitectura moderna (1900-2000). Madrid: Cátedra; 2005.
- [8] Guillén MF. Modernism without Modernity: The Rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil, and Argentina, 1890-1940. *Latin American Research Review*. 2004;39(2):15.
- [9] Hitchcock HR. *Latin America architecture since 1945*. New York: MOMA; 1955.

Una notoriedad a la que, sin duda, había contribuido el pabellón de Brasil para la Exposición Mundial de Nueva York de 1939 de Costa y Niemeyer, una muestra del magisterio con que los brasileños habían hecho suyos los recursos del movimiento moderno con una habilidad, una desinhibición y una libertad que ni siquiera Le Corbusier había logrado por aquel entonces.

El protagonismo que Mendes asigna al sistema estructural desnudo tiene una clara voluntad de manifestar su función portante, algo que, unido al tratamiento de sencillez constructiva, relaciona su arquitectura con el brutalismo de Stirling y Gowan en Leicester o de los Smithson en Hunstanton. Por otro lado, la singularización de la sintaxis del estilo internacional en función de las necesidades climáticas locales y de la idiosincrasia cultural, como reinterpretación de la arquitectura vernácula, suponen un cierto "regionalismo crítico" [10] que podemos comparar con la arquitectura de otros ámbitos periféricos como puede ser el caso de Finlandia con Aalto o Bryggman o, también, en la obra posbélica del mismo Le Corbusier. Asimismo, la austeridad minimalista de Mendes está mucho más próxima a la obra de Mies van der Rohe, en lo que se refiere a la precisión en la resolución de los detalles y a la definición constructiva, que de otras evanescencias de la posmodernidad. El expresionismo estructural del hormigón armado que encontramos en la arquitectura brasileña marca una clara distancia respecto de la isotropía de la trama de pilotis impuesta por el dictum corbusierano, una estrategia formal que anima buena parte del lenguaje del movimiento moderno [11]. Lo cierto es que este rol comunicativo de la estructura, tanto en el sensualismo exuberante de Río de Janeiro como en la contención ortogonal de Sao Paulo, se convirtió en la seña de identidad más palpable y característica del 'habla' brasileña.

En este sentido, podemos hablar de una identidad nacional arquitectónica de la que Mendes se siente orgulloso. Refiriéndose a ese legado de la arquitectura de la modernidad en Brasil, el propio autor reconoce el genio de Niemeyer y de los otros gigantes [12, p.31]. Probablemente, este sentimiento explique las diferencias entre las escuelas de Río y de Sao Paulo. Tanto João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) como Paulo Mendes da Rocha (n. 1928), los dos como máximos exponentes de la corriente paulista, son herederos del legado local y de la reinterpretación que de lo moderno hicieron Lucio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) -este era arquitecto francés, nacido en París, pero radicado en Brasil-, Burle Marx (1909-1994) y Lina Bo Bardi (1914-1992) -nacida y educada en Italia-. Todos estos maestros habían recibido su formación arquitectónica total o parcialmente en Europa, mientras que Vilanova y Mendes cursaron sus estudios en Brasil a la sombra de todos ellos. Quizás el edificio que más haya contribuido a asentar la nueva tradición de la escuela paulista sea el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP, 1957) de Lina Bo Bardi (Figura 1c), una de las primeras obras del arquetipo de edificio 'puente', tipología recurrente que ya anticipaba la contención formal arropada por el posterior lirismo estructural de Vilanova y de Mendes.

Ese primer elenco de arquitectos que encarnan la modernidad brasileña había sido capaz de transformar la sintaxis basada en el uso del hormigón armado característica del movimiento moderno, interpretándola a partir de los rasgos propios de los exuberantes paisajes naturales de Brasil y de sus caprichosas orografías aprovechando la plasticidad de las formas construidas con el hormigón (Figura 1d). El uso de materias primas autóctonas -como maderas tropicales y piedras de canteras locales-, así como otros materiales habitualmente empleados en la construcción -como son la cerámica y el despliegue de murales-, supusieron, de hecho, una adaptación del lenguaje moderno a las circunstancias culturales, anticipado

[10] Lefavre L, Tzonis A. Critical regionalism: architecture and identity in a globalized world. Michigan: Prestel; 2003.

[11] Hitchcock HR, Johnson P. The International Style. New York: W.W. Norton & Company; 1966. [1932].

[12] Mendes da Rocha P. Entre las aguas y las piedras de Venecia. En: García del Monte JM, editor. La ciudad es de todos. Paulo Mendes da Rocha. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos; 2010. p. 31.



Figura 1c: Lina Bo Bardi, Museo de Arte Moderno. (ca. 1957-68), Sao Paulo.



Figura 1d: Affonso E. Reidy, Museo de Arte Moderno (ca. 1954-60), Río de Janeiro.

el mencionado regionalismo crítico. La nueva sociedad brasileña podía y debía tener una arquitectura acorde con los tiempos y las nuevas disponibilidades técnicas sin perder, por ello, su identidad nacional. Así podemos entender las cuantiosas promociones de vivienda social o los equipamientos para la educación y para la salud acometidos durante aquellas décadas en Brasil; también los museos. Este sueño, a caballo entre el desarrollismo de una economía que comenzaba a despertar de un secular letargo y un ansia de modernización del país, cristalizó en Brasilia, la flamante capital del Estado Novo que comenzaba a materializarse en 1956. La fundación de esta ciudad capitolina fraguaba el antiguo anhelo plasmado en la primera constitución republicana (1891) de crear una capital ex novo en el interior del territorio con la intención de alejarse de las influencias del colonialismo costero de Salvador de Bahía y de Río de Janeiro. Tal vez, por ello, su planeamiento siguió los preceptos del urbanismo funcionalista auspiciados por la Carta de Atenas evadiendo cualquier tentación historicista y apostando por una modernidad radical, tal y como sucediera en Chandigarh -la nueva capital para el Punjab tras la partición de la India y Pakistán- a partir del proyecto urbanístico de Le Corbusier (1951). Brasilia se conformaba como un ingenioso paisaje urbano ordenado en grandes espacios y avenidas, algo deshumanizado por su escala, que, en referencia a las décadas centrales del siglo XX, algunos críticos han denominado nostálgicamente "Quando Brasil era moderno" [13].

Mendes da Rocha, formado bajo el magisterio de sus colegas inmersos ya en una nueva tradición alejada del academicismo o del neocolonialismo<sup>2</sup> reinterpreta los logros modernos engrosando la ya consolidada aportación brasileña al panorama internacional. Esta calidad fue reconocida desde muy temprano por la crítica. Así, en 1943, el MoMA de Nueva York dedicó una exposición a la emergente arquitectura brasileña que, posteriormente, recibiría el aldabonazo definitivo con los números monográficos de las prestigiosas revistas internacionales *The Architectural Review* (1944) [14] y *Architecture d'Aujourd'hui* (1947) [15]. Este episodio en la historiografía moderna ha sido también tratado más recientemente en otros textos [16]. Los magníficos y por entonces rabiosamente contemporáneos edificios del Ministerio de Sanidad y Educación (1937-1943) y del pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York (1939) no pasaron desapercibidos. El primero fue tan transgresor que el MoMA de Nueva York lo incluyó en la citada muestra elogiándolo como portador de una belleza y una modernidad inigualadas en Occidente [17, p.92]. Respecto del segundo, Giedion reconoció el protagonismo que correspondía a lugares periféricos como Brasil o Finlandia (en alusión a los pabellones de estos dos países en la misma Exposición) en el desenvolvimiento de la modernidad, la cual no respondía al modelo eurocentrista auspiciado por la crítica y los congresos CIAM [18]. Un estatus de obras canónicas que, sin embargo, la historiografía de la arquitectura moderna ha tardado en aceptar.

Sin duda alguna, la arquitectura de Mendes da Rocha forma parte de esa tradición heroica de una modernidad con cuño propio que ha caracterizado a la arquitectura brasileña reconocida por Frampton [19, p.390], pero sería aún más justo admitir que también supone ir un paso más allá. Si se analiza su producción arquitectónica, considerando tanto los programas de necesidades como las escalas de intervención, se podrían establecer tres momentos bien diferenciados. La implicación de sus obras en su entorno resulta creciente y, en paralelo, su escala se va ampliando desde el objeto aislado al edificio público y desde este a una mayor complejidad urbana y territorial [20, pp.6-15]<sup>3</sup>.

- [13] Cavalcanti L. Quando Brasil era moderno. Guia de arquitectura, 1928-1960. Rio di Janeiro: Ed. Aeroplano; 2001.
- [14] *The Architectural Review* 1944 marzo: Brazil; 95(567).
- [15] *Architecture d'Aujourd'hui* 1947 septiembre: Brésil; (13).
- [16] Camargo Capello MB. Arquitectura moderna en Brasil y su recepción en los números especiales de las revistas europeas de arquitectura (1940-1960). *De Arquitectura* [Universidad de Chile] [Internet]. 2011 [consultado: 12 de mayo 2016]; (23):41-51. Disponible en: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RA/article/viewFile/26900/28467>.
- [17] Goodwin PL. *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*. New York: Museum of Modern Art (MoMA); 1943. p. 92.
- [18] Mindlin H. *Modern architecture in Brazil*. New York: Reinhold Publishing; 1956.
- [19] Frampton K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili; 2009 [1980]. p. 390.
- [20] Wisnik G. *Urbanizar la vida: una técnica comprometida*. Monografías AV. 2015;(161):6-15.

<sup>2</sup> El gobierno brasileño tuvo que derogar la legislación de 1922 que obligaba a utilizar el neocolonialismo o el academicismo nacional como los únicos estilos aceptables como proyección en el extranjero de la arquitectura pública brasileña para la representación externa en el concurso para el pabellón de la Feria Mundial de Nueva York, lo que impulsó decisivamente los aires de modernidad. [2, p.20].

<sup>3</sup> Una tesis similar se plantea en dicho artículo de recorrido por la obra de Mendes de Rocha.

## Tres edades y tres escalas

En el primer periodo, la retórica curvilínea de Niemeyer se transforma en Mendes en un rigor rectilíneo de una austeridad formal mucho más contenida que se distingue nítidamente de la arquitectura de la escuela de Río alinéandose con la de su maestro, Vilanova Artigas. Así, los elementos resistentes adquieren un protagonismo indiscutible que, además de cumplir con su función portante y de mostrarlos lípidamente, explotan las posibilidades del hormigón armado sobrepasando con creces las más audaces propuestas de la modernidad, tanto en planta como en sección, actuando -las más de las veces- como elementos definidores del espacio. Esta estrategia de proyecto emerge en su juventud profesional desde sus primeras intervenciones como, por ejemplo, en el Club Atlético Paulistano (1958-61), el estadio Serra Daurada (1973-75) o el sugerente pabellón de Brasil para Osaka (1969-70), aunque el interés del hecho arquitectónico en estos primeros proyectos radique, sobre todo, en la singularidad plástica de las obras y en la articulación de las partes en el conjunto, limitándose, en su escala, al entorno más próximo. A pesar de ello, ya despuntan en estas obras el poder simbólico de las formas y de las grandes aberturas que facilitan el tránsito entre el interior y el exterior. Se trata de una vocación de interacción entre usuarios y piezas con el paisaje circundante, propiciado por la benignidad del clima.

La maestría que Niemeyer había mostrado en la reinterpretación de la planta libre, disponiendo con desenvoltura las membranas definitorias del espacio, es replanteada en la producción de Mendes dando un salto cualitativo a partir de un cambio de escalas. Las cargas verticales se concentran en apenas unos pocos puntos que soportan una arquitectura elevada generando un espacio de vocación pública al nivel de cota cero, un verdadero lugar entendido como extensión de lo comunitario dentro del propio edificio. Así podemos apreciarlo en el proyecto -no construido- para el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo (1975) o en el Museo de Escultura (MuBE) de Sao Paulo (1986-95). Esta constante en su obra es, en realidad, una obsesión compartida con su colega y mentor de la escuela de Sao Paulo, Vilanova Artigas, quien siempre se mostró bastante reticente a la literalidad mimética del lenguaje moderno definido por los maestros europeos. El edificio para la FAUUSP supone una de las concreciones más representativas de un tipo edificatorio nuevo, genuinamente brasileño, el edificio 'parasol': una cubierta unitaria que, salvando grandes luces, alberga una arquitectura protegida de la lluvia y del sol intensos característicos de dichas latitudes, liberando la planta baja -abierta y con vocación pública- y condensando el programa sobre ella. En realidad, se precipita un modelo que ha inspirado tanto a la escuela carioca como a la paulista con realizaciones muy diversas y cada vez más sofisticadas. Aunque Vilanova Artigas aplicó esa tipología también al ámbito doméstico, es probablemente Mendes da Rocha quien lo consigue con mayor brillantez en su propia casa en Butantã (Sao Paulo, 1964-67) (Figura 2). Como reconoce Frampton este tipo edificatorio constituye "una única forma estructural para contener el programa completo, independientemente del tamaño y relevancia del encargo" [19, p.6].

En un segundo periodo, dicha vocación procomún se va asentando entre las preocupaciones de su madurez, también en lo programático, dirigiendo su atención a dotaciones y museos -tanto de nueva planta como de intervención sobre preexistencias-, entendidos como heraldos de una identidad cultural autóctona y como elementos vertebradores de una cierta cohesión social. En ellos, la escala de la actuación se extiende hacia la trama urbana circundante, ampliando su influencia más allá del



Figura 2a: Mendes da Rocha, Casa Butantã (1964-67), Sao Paulo, vista exterior.

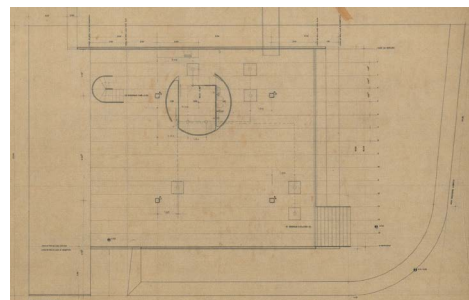


Figura 2b: Mendes da Rocha, Casa Butantã (1964-67), Sao Paulo, planta principal.

magnetismo producido por la propia obra considerada de forma aislada. Tanto el proyecto para la Biblioteca de Alejandría (1988), como las obras de la Pinacoteca del Estado (1988-99) o el Centro Cultural FIESP (1996), ambas en Sao Paulo, son buena muestra de ello. Frampton escribe respecto de esta conciencia cívica: "Lo que resulta inmediatamente asombroso de la obra de Mendes da Rocha es el modo en que un ámbito público indefinido queda inscrito en su arquitectura con un rigor que es al tiempo tan poético como político" [19, p.390].

Otro rasgo característico de la arquitectura del Mendes maduro y seguro, extensivo también a la de su mentor Vilanova, es el del elaborado tratamiento del plano de acceso, una 'topografía artificial' excavada con la propia arquitectura que delimita ámbitos, organiza el ingreso en sección y articula un recorrido fenomenológico como transición del lugar público, de lo urbano y de la calle -del exterior- hacia una progresiva colonización del espacio privado, de lo doméstico y del hábitat -del interior-. Algo que supone una relectura enriquecida de la idea de promenade architecturale, pero que, a la vez, contrasta con la tabula rasa que implica el plano neutro en la cota de entrada característico de la arquitectura de Le Corbusier. Unido a la idea de edificio parasol, esta estrategia constituye una reinterpretación de los arquetipos recurrentes de la cueva y de la cabaña en la historia de la arquitectura, esto es: de lo estereotómico frente a lo tectónico [21]. Esta constante resulta muy evidente en los proyectos para el Club Atlético Paulistano, el MuBE (Figura 3) o el Centro Cultural FIESP, anteriormente citados, como también lo es en la casa Rubens de Mendonça (1958-59) y en el instituto de enseñanza secundaria Guarulhos (1960-62) de Artigas [22] que se erigen en antecedentes.



Figura 3a: Mendes da Rocha, Museo Brasileño de Escultura (ca. 1986-95), Sao Paulo, vista exterior.

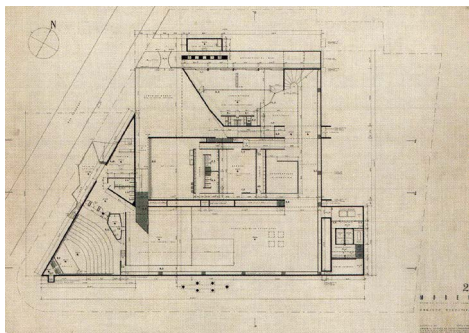


Figura 3b: Mendes da Rocha, Museo Brasileño de Escultura (ca. 1986-95), Sao Paulo, planta principal.

Esta tipología del edificio parasol explica buena parte de la obra de Mendes da Rocha y de la de su maestro. Una vasta cubierta que delimita un lugar en el paisaje, cualificándolo, atribuyéndole un significado y posibilitando usos. Es un gesto sencillo para construir arquitectura que vivifica el arquetipo de la cabaña primitiva y que, formalismos e intereses al margen, quizás sea también una cierta relectura de lo vernáculo. El propio Mendes da Rocha reconoce en la cultura indígena y en la tipología de la cabaña-aldea de los indios Yanomami una de las referencias como modelo digno de imitación y de excelencia constructiva considerando su estructura de madera tensionada embebida en el terreno y un espacio colectivo alrededor de un fuego comunal que resulta "una maravilla de la construcción" [23, p.244]. Es la poética de la simplicidad geométrica, de la eficiencia estructural, del gesto unitario de la cobertura y del espacio de reunión que, en la función de albergar, justifica a toda arquitectura entendida como morada [24, pp.87-166].<sup>4</sup>

- [21] Campo Baeza, A. De la Cueva a la Cabaña. Sobre lo Estereotómico y lo Tectónico en Arquitectura. Madrid: ETSAM-Universidad Politécnica; 2003 [versión digital] [Consultado: 18 de marzo 2016] Disponible en: <http://issolle.blogspot.com.es/2009/02/de-la-cueva-la-cabana-sobre-lo.html>
- [22] Carvalho Ferraz M, coord. Vilanova Artigas: arquitectos brasileiros. São Paulo: Inst. Lina Bo e P.M. Bardi e Fundação Vilanova Artigas; 1997.
- [23] Wisnik G, Corulon M. Entrevista a Paulo Mendes da Rocha. In: Luna I, editor. Paulo Mendes da Rocha Fifty Years (1957-2007). New York: Rizzoli; 2009. p. 244.
- [24] Pisani D. Paulo Mendes da Rocha. Obra completa. Barcelona-São Paulo: Gustavo Gili; 2013.

<sup>4</sup>En el capítulo 3 de Paulo Mendes da Rocha. Obra completa, dedicado a las viviendas unifamiliares, se pueden rastrear tanto estas influencias primitivas como sus reinterpretaciones; véase la Casa Artemio Furlan Filho.

Ya en su tercera y actual etapa, con la experiencia acumulada, esta conciencia colectiva amplía su escala hasta lograr una implicación urbana y territorial con sus propuestas para reordenar las ciudades extendidas en sus áreas metropolitanas. Así podemos observarlo en el proyecto para la Bahía de Vitoria (1993-ss), o en la propuesta para la Bahía de Montevideo (1998-ss) y en los campus universitarios de Vigo (2004-07) (Figura 4) y de Cagliari (2007), donde el originario ensimismamiento del objeto aislado da paso a una mayor complejidad e interacción entre arquitectura, ciudad y territorio. Esta estrategia que articula obras de mayor dimensión, terrenos más vastos y programas de mayor escala (a veces con topografías accidentadas) es una realidad que el mismo Mendes reconoce entre sus preocupaciones ya que, a su juicio, “la arquitectura debería dedicarse a concebir obras que consoliden el lugar, obras territoriales que contrasten con la naturaleza, potenciando sus virtudes”<sup>5</sup>

En resumen, tras este breve repaso a la producción arquitectónica de Mendes da Rocha<sup>6</sup> [24-29] atendiendo a usos y escalas de sus obras, resulta posible una distinción en tres momentos que, por un lado, incrementan el carácter público de sus obras y, por otro, amplían su escala de intervención desde el objeto individual al edificio de equipamiento culminando en la implicación urbana y territorial. Sus casi seis décadas de trabajo ininterrumpido pueden glosarse en tres etapas de casi veinte años cada una que parecen sugerir la alegoría de las tres edades del hombre al igual que hace Velázquez en su conocido lienzo del Aguador, pero aplicado aquí a la producción del propio arquitecto: 1954-1973 juventud radical, 1974-1993 madurez comprometida y 1994-2015 senectud sabia.

### Simbolismos y simbiosis de ‘Arte y Técnica’: forma y estructura

Sin duda, como suele suceder en cualquier actividad creativa, hay temas recurrentes y obsesiones que se desechan y retoman a lo largo de la producción de Mendes da Rocha. Una de ellas es el valor que otorga el maestro a la simbiótica relación que establece entre el par ‘arte’ y ‘técnica’; una relación que Mendes no ve como antagónica sino más bien complementaria y enriquecedora, como ya hiciera la vieja máxima de Gropius. El arquitecto brasileño apunta esta dualidad refiriéndose a la relación entre ambas y vinculándolas a las fuentes de las que se nutre su arquitectura. Así es como logra entrelazar la influencia de las dos escuelas brasileñas en su obra reconociendo en la herencia politécnica de la escuela paulista la vocación por la parte técnica y en el origen fundacional de las Bellas Artes de la escuela de Río de Janeiro la vertiente más artística, dos tendencias que considera elementos propios de su repertorio [23, p. 242].

Esta combinación es más que evidente en toda su trayectoria: es la técnica la que protagoniza un cierto alarde con el que se consigue vencer a la gravedad exhibiendo una aparente simplicidad. La cuestión no radica tanto en una solución estructural singular sino, más bien, en las sinergias generadas entre los elementos portantes y los cerramientos que, debido a la sencillez de aquellos, permite situaciones de enorme permeabilidad en todas direcciones: “La forma, para Mendes, es tanto un proceso de síntesis como una manera equilibrada de conjugar técnica y belleza” [30, p.96-101]. Walter Gropius pretendía establecer una relación simbiótica entre arte y técnica en el contexto de una producción industrial y de la prefabricación de una arquitectura en sintonía con las líneas promovidas por los *Deutsche Werkbund*. Mendes, en cambio, plantea la fusión entre arte y técnica como

- [25] Montaner JM, Villac MI. Mendes da Rocha, Introducciones. Barcelona: Gustavo Gili; 1996.
- [26] Mendes da Rocha P, Artigas RC, Wisnik G. Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Cosac & Naify; 2000 (I) y 2007 (II).
- [27] Wisnik G. Mendes da Rocha. Barcelona: Gustavo Gili-2G; 2008.
- [28] Otondo C, Gouvêa JP. Paulo Mendes da Rocha. Córdoba: Fundación Arquitectura Contemporánea; 2012.
- [29] En Blanco. 2014: Paulo Mendes da Rocha. Arquitectura; 6(15).
- [30] Martínez A, Marcos C. Pocas pero contundentes palabras en la obra de Mendes da Rocha. En Blanco. 2015;7(17):96-101.

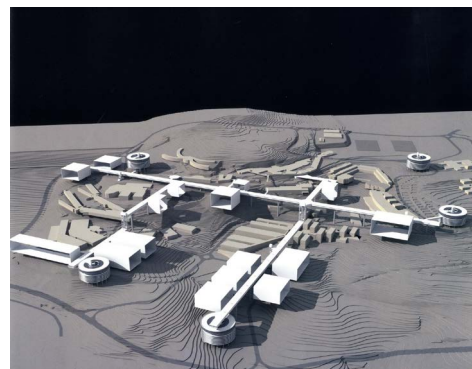


Figura 4a: (arriba) Mendes da Rocha, Campus Universidad de Vigo (2004), maqueta.

Figura 4b: Mendes da Rocha, Campus Universidad de Vigo (2004), planta.

<sup>5</sup> Mendes da Rocha P. citado en Wisnik G. [20, p.14].

<sup>6</sup> Entre las monografías consultadas se encuentran las referencias consignadas con los números [24-29].



una relación dialéctica producto del intelecto y, por tanto, de la propia razón<sup>7</sup>. La técnica, pues, se humaniza y el hombre la hace suya a través de su facultad de pensamiento.

El arquitecto persigue esta combinación y por ello afirma: “no es que crea que la belleza sea la técnica, sino simplemente que la técnica revela qué es lo que pienso.”<sup>8</sup> Una confesión, por otro lado, próxima a los planteamientos de Louis Kahn para explicitar y mostrar el hecho arquitectónico sin artificios, apelando a la sinceridad constructiva. Para el arquitecto, la forma es tanto síntesis como camino para conjugar arte y técnica sin que ninguna prevalezca, dejando claro que en ningún caso la arquitectura debe quedar esclavizada por la técnica, más bien esta determina cómo debe ser aquella [31, p.69]. En este sentido, su obra entronca con la mejor tradición moderna brasileña, cuyo dominio del hormigón armado y de sus posibilidades técnicas, que incluyen el pretensado, están fuera de toda duda. Ya sean vigas de grandes luces, voladizos que desafían la gravedad, generosas losas que parecen levitar, escasos machones que concentran las cargas verticales o delgadas pantallas que parecen trabajar al límite de las capacidades resistentes del material, todas sus estructuras son un alarde constructivo que evidencian el cambio cualitativo que estas obras inauguran dentro de la modernidad. Tal vez la influencia que su padre -ingeniero naval, familiarizado con los cálculos, dimensionados y precisiones geométricas para optimizar los elementos estructurales- pudo ejercer sobre él tampoco deba desdeñarse, sobre todo considerando que en ingeniería la estática prevalece sobre la estética. No es de extrañar, pues, que la mayoría de las obras de Mendes puedan quedar condensadas en un sencillo esquema estructural, por lo general, relativamente simple, con pocos elementos que resultan muy contundentes; el “menos es más” de Mies van der Rohe es replanteado por el propio brasileño en términos de laconismo y rotundidad [12, p.40]. Menos soportes, más diafanidad.

También en este modo de hacer se revela una interpretación original: el papel de la estructura en sus obras es la de un rigor y una potencia formal relevantes, pero consignando al entramado de sostén un protagonismo expresivo y un rol definitorio del espacio -como cerramiento- que contrasta con el desmembramiento en “esqueleto y piel” miesiano. Aunar ambas funciones podría tener una interpretación clasicista, pero la presencia de voladizos y la flexión propia del hormigón armado dejan claro que se trata de un paso de síntesis hacia adelante y no de una vuelta atrás. En esta dirección, el maestro ha confesado que, frente al abuso de la acumulación de conocimientos que proporciona la erudición, se confesaba “avergonzado” después de cuarenta años de profesión por “no haberlo hecho todo con esta sencillez desde mucho antes” [32, p.10]. Frase que evoca las palabras de Brancusi a propósito de la simplicidad como resultado y no como fin en sí mismo: “la simplicidad no es un fin del arte, sino que uno llega a ella (...) al acercarse a la verdadera esencia de las cosas” [33, p.89].

Mendes da Rocha reconoce que no tiene una predilección por el detalle del acabado sino por los hechos fundamentales. Los acabados de hormigón muestran cierta tosquedad, haciendo suya la estética brutalista de sus maestros y dejando a la vista las huellas del encofrado que conforma la materia, constituyendo una muestra más de oficio, una prueba del proceso de construcción y de la naturaleza fluida del material antes de su fraguado. El diseño de sus estructuras es siempre escueto, con los mínimos elementos necesarios que muestran los comportamientos tensionales más

[31] Mendes da Rocha P. La arquitectura es una forma de conocimiento. En: García del Monte JM, editor. La ciudad es de todos. Paulo Mendes da Rocha. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos; 2010. p. 69.

[32] Mendes da Rocha P. Dos palabras sobre la casa Gerassi. En: García del Monte JM, editor. La ciudad es de todos. Paulo Mendes da Rocha. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos; 2010. p. 10.

[33] Brancusi C, citado por Pallasmaa J. La mano que piensa. Barcelona: Gustavo Gili; 2012. p. 89.

<sup>7</sup> Mendes da Rocha, P. citado en Piñón, H. [6, p.17].

<sup>8</sup> Mendes da Rocha, P. citado en Piñón, H. [6, p.17]

básicos: compresión en pilares y machones, flexión en vigas y voladizos o tracción en tirantes y cables; toda su obra quiere ser una metonimia de su acción portante. Al igual que Mies, cuyas estructuras evolucionan hacia el modelo de clear span o edificio de vano único [34] con un limitado número de soportes (repetidamente "8" en muchos de sus 'pabellones'), Mendes reduce si puede aún más la cantidad de elementos portantes. La casa Gerassi (1988) está resuelta con una estructura prefabricada de seis pilares y tres vigas -tres pórticos idénticos y paralelos- (Figura 5), un esquema que ya había usado en el edificio de viviendas Jaraguá (1984). Su propia casa en Butantã (1964) o la tienda Forma (1987) (Figura 6) están apoyadas en cuatro grandes pilares y dos vigas de canto generoso para resolver la luz (pórticos de los que, en el caso de la tienda, cuelga el resto de elementos). En el MuBE (1986), un gran dintel-puerta de la ciudad descansa sobre dos únicos machones estructurales bajo el cual, y enterrado, se desarrolla el programa museístico: una cueva a modo de espacio estereotómico sobre la que se despliega el cuerpo tectónico. Más sintética es aún la marquesina de la plaza del Patriarca (1992) (Figura 7). En este caso, de un único gran pórtico formado por dos pilares y una poderosa viga se suspende el plano de cubierta, acotando el espacio y creando un lugar, señalado, de reunión y paso.

De modo análogo, pero en voladizo y no suspendida, se resuelve la cubierta de la capilla de Nossa Senhora da Conceição en Recife (2005-ss): dos pilares y una losa volada acotan el espacio sacro. Tal vez la máxima reducción y rotundidad estructural se alcanzan en la capilla de San Pedro en Campos do Jordão (1987); una única y potente columna central sobre la que apoya

[34] Carter P. Mies van der Rohe at Work. London: Pall Mall Press; 1974.

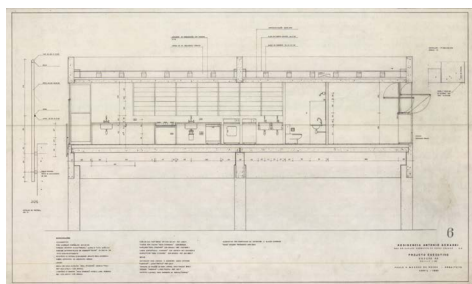


Figura 5a: Mendes da Rocha, Casa Gerassi (1988-89), Sao Paulo, vista exterior.

Figura 5b: Mendes da Rocha, Casa Gerassi (1988-89), Sao Paulo, sección.

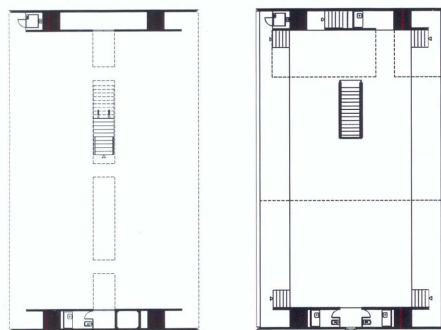
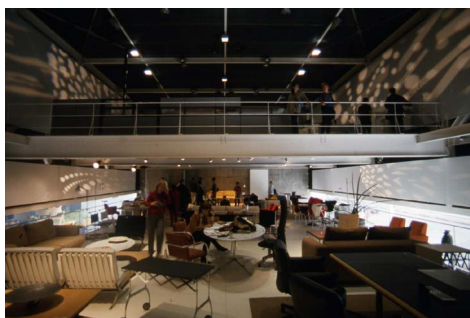


Figura 6a: Mendes da Rocha, Tienda Forma (1987-94), Sao Paulo, interior.

Figura 6b: Mendes da Rocha, Tienda Forma (1987-94), Sao Paulo, plantas.

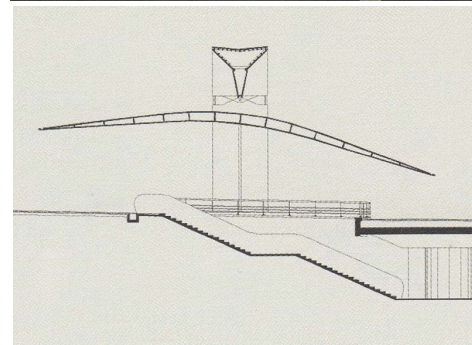


Figura 7a: Mendes da Rocha, Marquesina Plaza del Patriarca (ca. 1992-02), Sao Paulo, vista exterior.

Figura 7b: Mendes da Rocha, Marquesina Plaza del Patriarca (ca. 1992-02), Sao Paulo, sección transversal.

una enorme losa aligerada sugiere la metáfora en hormigón armado de las palabras fundacionales de la iglesia cristiana: "Tú eres Pedro, y sobre esta Piedra edificaré mi Iglesia" (Mateo 16:18) (Figura 8). Además, en este único pilar de piedra artificial se puede intuir la simbología del axis mundi -que conecta la tierra con el cielo- al que se refiere el estudioso de las religiones Mircea Eliade. Las intenciones expresivas de la estructura quedan aquí fuera de toda duda; esta trasciende la mera utilidad constructiva para integrar técnica y forma, expresión y belleza. Esta asociación no es gratuita puesto que es el propio Mendes quien se refiere a las vigas, columnas y losas prefabricadas de la casa Gerassi como "elementos que producen una serie de resultados, como si se tratara de música" [32, p.9] Existe, pues, un proceso de reducción, de utilización de contadas piezas portantes que, desde una perspectiva minimalista, adquieren una potente rotundidad plástica alcanzando, al mismo tiempo, connotaciones simbólicas.

Mendes da Rocha es consciente de la preponderancia que supone el hecho de elevar la cubierta y generar un recinto en sombra protegido de las distintas temperies debajo de ella; una acción que requiere una capacidad técnica, sin duda, pero que también define una porción del territorio como espacio antrópico: es la humanización de la naturaleza. No es extraña esta obsesión del maestro si escuchamos sus palabras al respecto: "La imaginación no está en las usuales ventanas ni en las fachadas, sino en el techo" [32]. Y, para él, la arquitectura es un acto de invención que genera lugares atendiendo a las necesidades más arcaicas del hombre: afirmarse al desafiar a la gravedad con sus propios huesos -estructuras de la naturaleza- con la erección de sus propias obras -estructuras artificiales-.

Este planteamiento proyectual puede rastrearse en casi todas sus obras al margen del material que utilice para resolver la estructura, sea hormigón o acero. Cada elemento aparejado tiene su razón de ser y una particular constitución acorde con su naturaleza. De este modo se refiere a la estructura del puente de madera en Bassano di Grappa diseñado por Andrea Palladio en 1569, cuando alaba la distinta especialización constructiva y material de cada una de las piezas que integran la estructura del mismo, señalando el contraste que suponen los pesados machones pétreos -pilones portantes y contrafuertes a la corriente del río- frente al ligero tablero que descansa sobre ellos -resuelto con maderas y materiales cerámicos- [35, p.41], poniendo de relieve una antigua práctica humana para vadear los cursos fluviales: escollo de piedra y tronco de árbol. Como Pallasmaa nos recuerda: "Las obras de arte y de arquitectura extienden la mano del hombre tanto a través del espacio como del tiempo" [36, p.29]; los arquetipos perduran aunque la técnica y la materialidad de su ejecución evolucionen.

Así pues, la síntesis que propone Mendes da Rocha en las singularidades estructurales guarda una estrecha relación tanto con el conocimiento y con el lenguaje como con la capacidad simbólica que estos elementos poseen, sean pórtico, puente o cubierta. Como escribe el arquitecto Santa-María: "Aunque el suelo es más viejo y es el más antiguo elemento arquitectónico (...), el techo es más joven, es más fuerte y es más ágil. Es el que manda en el fondo" [37, p.23]. Y este es el caso de la arquitectura de Mendes da Rocha: imaginar -reinventar- una cubierta en cada proyecto, del modo más elemental posible, con el mínimo repertorio resistente aunando arte y técnica: no hay arte sin técnica, pues toda tecnología posee su propia artisticidad. El maestro brasileño vuelve sobre los orígenes para reinterpretar arquetipos siempre presentes en la historia de la arquitectura: cabañas, chozas, tiendas, toldos, puentes, paraguas o parasoles. Formas rotundas, estructuras simples. La arquitectura de Mendes parece encarnar

[35] Mendes da Rocha P. Cultura y Naturaleza. En: Piñón H (editor). Paulo Mendes da Rocha. Barcelona: Edicions UPC; 2003. p. 41.

[36] Pallasmaa J. La mano que piensa. Barcelona: Gustavo Gili; 2012. p. 29.

[37] Martínez Santa-María L. El libro de los cuartos. Madrid: Lampreave; 2011. p. 23.

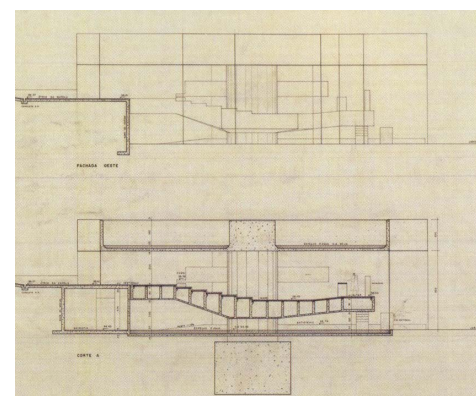


Figura 8a: Mendes da Rocha, Capilla de San Pedro (ca. 1987), Campos do Jordão, vista exterior.

Figura 8b: Mendes da Rocha, Capilla de San Pedro (ca. 1987), Campos do Jordão, sección.

bien la definición que Borchers daba de la arquitectura como “física hecha carne” [38, p.174]. Una arquitectura que desafía a la gravedad sin renunciar a evocar y comunicar la carga simbólica de la forma.

[38] Borchers J. Institución Arquitectónica. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello; 1968. p. 174.

### Patrimonio intervenido: una estética puritana de vaciado y austeridad

El movimiento moderno, como vanguardia, abanderó una revolución que pretendía derribar la arquitectura del pasado como emanación de una cultura y un momento histórico a combatir. A veces ese ‘echar abajo’ no era tan siquiera metafórico, piénsese en el plan Voisin de Le Corbusier, entre otros. Esa actitud beligerante para con el hecho construido pretérito, que obviaba el pasado como referencia, era parte del compromiso revolucionario e ideológico y, por tanto, uno de los puntos de partida para la nueva arquitectura que pretendía cambiar el mundo. Tal vez este sea el principio más controvertido de la modernidad y el objeto de las críticas más severas que se pueden verter sobre dicho periodo: el desprecio que los arquitectos mostraron por la arquitectura y por la ciudad heredadas generó graves problemas urbanísticos tras la II Guerra Mundial y sería la diana de los dardos del posmodernismo historicista a partir de los años 70. Rara vez las obras de arquitectura surgen de la nada; se anclan a una tradición y a un lugar, a veces presentan más de un origen o referencia y, tozudamente, nos superan en longevidad.

Algunas de las intervenciones más relevantes que Mendes da Rocha ha realizado sobre el patrimonio arquitectónico existente son: la Pinacoteca del Estado (1988-99), el Centro Cultural FIESP (1990-99) y la ferroviaria Estação da Luz para Museo de la Lengua Portuguesa (2006-12) -todas ellas en Sao Paulo-, la capilla de Nossa Senhora da Conceição (2004-06) en Recife y el Museo de las Minas y el Metal (2007-10) en Belo Horizonte. No deja de ser significativo que el arquitecto se enfrente al legado arquitectónico como material de trabajo cuando ya es sexagenario, algo que sitúa en paralelo la acumulación de experiencias de la vida humana con la accidentada y dilatada existencia de cada obra objeto de actuación, lo cual supone una cierta distancia respecto de su credo moderno de juventud.

Frente a la Historia, el arquitecto brasileño fija un posicionamiento respetuoso y flexible -no carente de decisión- vinculado a fenómenos de longue durée; en este sentido, podemos entender que coincide con los planteamientos de la Escuela de los Annales. Mendes no tiene ningún problema en asumir que los hechos difícilmente son aislados o que deban comprenderse como vinculados a periodos cortos de vida; más bien, deben responder a procesos de génesis y desarrollo que trasciendan los periodos vitales de cada generación. Este razonamiento lo liga a la propia condición humana, insistiendo en la idea de que los humanos, en realidad, estamos aquí de paso y debemos continuar la labor de nuestros antecesores entregando el testigo a la siguiente generación. La arquitectura y las ciudades son la prueba más palpable de este quehacer que se transmite como legado construyendo el tiempo. Este es el arranque del modo de entender las preexistencias: han llegado a nosotros como resultado de un ayer, pero han de perdurar para el mañana; esas arquitecturas nos sobrevivirán.

A su juicio, no debe actuarse sobre lo heredado para expresar lo mismo que ya se dijo en el pasado, porque el progreso resulta inevitable; recorrer de nuevo el camino no significa que pisemos las mismas piedras. Probablemente por ello, el maestro brasileño sostenga que cuando se actúa sobre una arquitectura ya construida lo que se transforma con la nueva intervención es “como si ya estuviese allí antes, y por razones de tiempo, espacio y oportunidad, aún no ha sido configurado del todo” [12, pp.40-41]. En cierto modo, se trata de descubrir las intenciones pretéritas y prolongar sus mensajes con las palabras de nuestro tiempo: con formas,

materiales y técnicas actuales. Porque la herencia física del pasado no debe quedar congelada ni es inamovible. Al igual que Camillo Boito, Mendes cree que el hecho arquitectónico es un libro abierto en el que se pueden seguir añadiendo páginas, eso sí, escritas desde el presente. Pero ¿cómo se puede operar desde la contemporaneidad?

Mendes plantea una estrategia proyectual que se basa en dos principios: una estrategia que podríamos denominar 'del vaciado' y una voluntad de 'austeridad', ambas de aplicación tanto al legado histórico como al moderno. Una estética, pues, "puritana"; término con el que Lina Bo Bardi se refería a las casas de Vilanova Artigas. La estrategia implica la supresión de los elementos superfluos e innecesarios, estructurales o no -y esto es muy importante en su caso-, a fin de clarificar el espacio arquitectónico. Así, por ejemplo, en el museo FIESP (Figura 9) Mendes optó por desmontar parte del basamento del edificio -cuestión que algunos especialistas hubieran considerado sacrílego-; según sus propias palabras, para "desenredar esa madeja espacial, fue preciso demoler, no tanto tabiques, sino parte de la estructura principal" [12, p.42]. Esa poética del vaciado entronca con los experimentos del artista Matta Clark (1943-78): una configuración del espacio como sustracción de partes puntuales en la preexistencia. Mientras, la segunda premisa trata de devolver la dignidad primigenia al edificio, no retrotraerse al supuesto estado inicial. He aquí donde su actitud es más valiente y donde encuentra su contrapunto en la mencionada estética de la austeridad o, si se prefiere, de la contención en diversos sentidos: "Creo que todo lo superfluo molesta. Todo lo que no es necesario se vuelve grotesco, especialmente en los tiempos que vivimos"

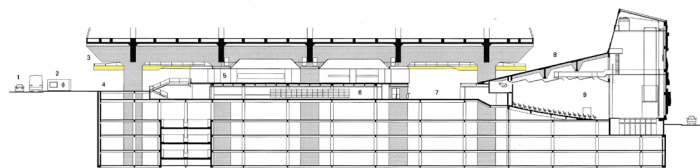


Figura 9a (izquierda): Mendes da Rocha, FIESP (ca. 1990-99), Sao Paulo, vista exterior.

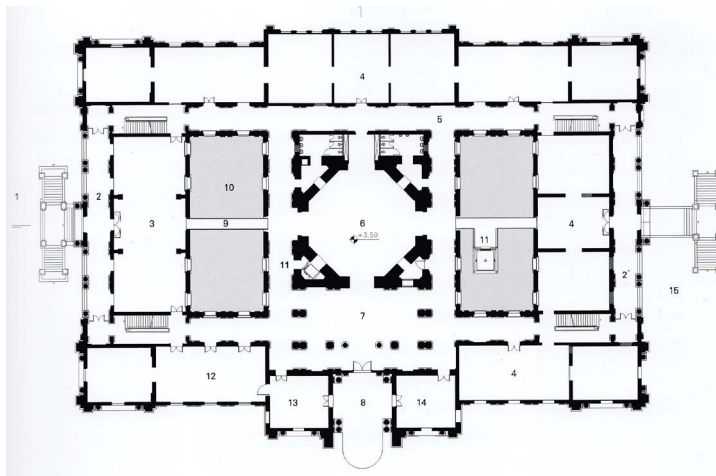
Figura 9b: Mendes da Rocha, FIESP (ca. 1990-99), Sao Paulo, sección.

[35, p.19]. Esta es la razón por la cual las piezas heredadas se desnudan: si sus revestimientos han sido adulterados durante las distintas épocas de existencia del edificio por las manos insensibles de algunos hombres, estas deben recuperar la autenticidad de la estructura que las mantiene en pie haciendo más evidente su verdadera naturaleza, así como las posibilidades que la tecnología proporciona en el momento de la intervención.

Tanto la Pinacoteca de Sao Paulo como la Capilla de Recife constituyen dos ejemplos explícitos de la actitud a la que nos referimos. Fábricas de ladrillo vistas en la primera y muros aparejados con ladrillo y sillarejos en la segunda muestran una estética tan sencilla como severa, tan austera como sincera, en la que parecen tomar cuerpo las palabras del propio Mendes da Rocha a propósito de una estética puritana: una elementalidad encarnada en una suerte de minimalismo de lo esencial y un anhelo de ordenarlo todo alrededor de un gran vacío central, ya que es el espacio

quien debe gobernar su arquitectura, ese espacio límpido con vocación inclusiva capaz de aglutinar en torno sí el programa y el acuerdo de este con la ciudad [35, p.19]. Se trata de tácticas proyectuales basadas en tareas de limpieza, en una sabia labor de depuración, despojando las obras de añadidos. Ninguno de estos dos edificios fue pensado para dejar desnudas sus fábricas cerámicas o pétreas; el primero nunca se terminó, mientras el segundo fue abandonado.

Sin embargo, Mendes recupera para la vista y el tacto la fuerza de los lienzos de fábrica que podrían haber quedado ocultos por un impulso de restauración acorde con un origen inexistente. Los trabajos de supresión de capas se superponen a la reorganización de la distribución mediante sus circulaciones que, en el caso de la Pinacoteca, trastoca los viejos exteriores -los patios- para convertirlos en interiores -salas de exposición-, además de cambiar el acceso principal, reinterpretando los sistemas de composición Beaux Arts al alterar su inicial simetría (Figura 10); mientras, en la Capilla, una sutil mampara de vidrio genera un deambulatorio alrededor de la nave sobre la que emerge el coro elevado como un palco sobre el altar, un verdadero escenario propiciatorio. En ambos casos -al igual que sucede en la vieja estación ferroviaria de Sao Paulo tras reconvertirla en museo-, el arquitecto modifica el sistema original de accesos desde el exterior, cambiando la percepción que los usuarios tienen de las obras al aproximarse a ellas. También en el interior, aunque los espacios sean los mismos que los preexistentes, la articulación entre las estancias es distinta porque se ha diseñado un nuevo recorrido, una nueva *promenade architecturale* que introduce elementos de paso a diferentes cotas permitiendo percibirlos como los espacios renovados que son.



A estas acciones de limpieza -de vaciado y de austeridad- o de sencilla redistribución interior -reorganización espacial- se suma una poética de contrastes de estructuras y materiales, una poética que tiende a diferenciar los estratos del tiempo: lo pretérito de lo contemporáneo. Mendes es consciente de que intervenir en una arquitectura preexistente exige un análisis concienzudo de en dónde se interviene. A pesar de ello, su actitud no es la de quien teme actuar entre los muros ya erigidos como quien lo hace en un recinto sagrado con miedo de dejar al descubierto la naturaleza de su trabajo en un tiempo presente, lejos de un pasado que justificó otro orden, otra tecnología, otro proyecto.

Así, en la Pinacoteca (antiguo Liceo de Artes y Oficios nunca concluido), en palabras del propio arquitecto, "La construcción original fue esencialmente mantenida como estructura. Todas las intervenciones propuestas (...) fueron yuxtapuestas y puestas en evidencia, con un sentido de collage" [39]

[39] Mosquera J. Pinacoteca del Estado de Sao Paulo. Arquiscopio. Archivo. [En línea] 2012 [Consultado: 12 de mayo 2016] Disponible en: <http://arquiscopio.com/archivo/2012/07/19/pinacoteca-del-estado-de-sao-paulo/>

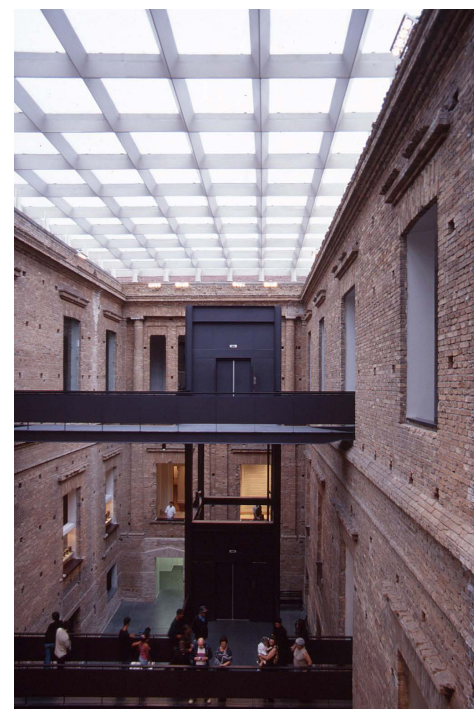
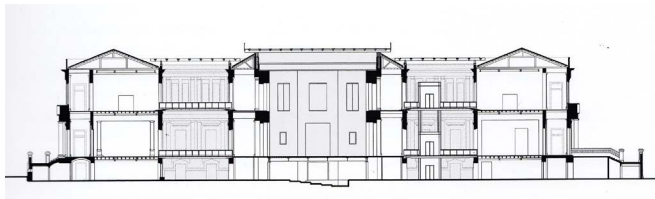


Figura 10a (izquierda): Mendes da Rocha, Pinacoteca del Estado (1988-99), Sao Paulo, planta 1.

Figura 10b (arriba): Mendes da Rocha, Pinacoteca del Estado (1988-99), Sao Paulo, interior.

(Figura 11). Este sentido de collage, de oposición entre lo viejo y lo nuevo, emerge en todas sus intervenciones: paramentos de fábrica contrastan con perfiles y chapas metálicas en la Pinacoteca o con los pilares y la losa de la estructura en la Capilla, o con la gracilidad de los elementos de vidrio y acero pintado en blanco que resaltan frente a la grave presencia de las pilastras y vigas de gran canto de hormigón en el centro cultural FIESP. Una peculiar característica del maestro en estas actuaciones sobre el patrimonio es su recurso a la cita culta al retomar soluciones que la historia ha sancionado. Esta actitud queda patente en intervenciones en las que, por ejemplo, reinterpreta y traslada la solución de la cubierta de la FAUUSP de Vilanova Artigas a la Pinacoteca -usándola en el sentido primigenio de lucernario-, al Museo de la Lengua Portuguesa -empleándola aquí como pérgola y pórtico de entrada- o al Museo de la Minas y el Metal -fomentando su función de vitral para una luz matizada-.



Esta referencia exquisita al pasado reciente es una actitud propia del saber profesional que renuncia a inventar de nuevo aquello que la experiencia ha validado como bueno y útil, actualizando solo sus requerimientos técnicos. Este recurso a las obras pretéritas nunca es literal sino una reinterpretación poética como en el caso de la rehabilitación de la vieja casona deshabitada propiedad de la familia Brennard para destinarla a capilla de Nossa Senhora da Conceição en Recife (Figura 12). Solo quedaban en pie los viejos muros de una construcción de planta rectangular cubierta a cuatro aguas (ya inexistente), además de parte del porche de arcadas que la rodeaba (que se rehace, incluso en su aspecto de obra inacabada, a modo de ruina). Al margen del desarrollo completo del programa religioso (nave principal, sacristía en sótano y campanario exento), es interesante resaltar cómo se elabora la unión entre el perímetro del cerramiento existente -fábricas híbridas de sillarejos y ladrillos-, como preexistencia del pasado, y la cubierta añadida -una losa soportada por una pareja de pilares- realizada en el presente con hormigón armado.

El contraste entre los muros de fábrica -originalmente con una función portante- y la nueva estructura evidencia cómo, tras la intervención, el perímetro murario queda liberado de toda misión sustentadora aun

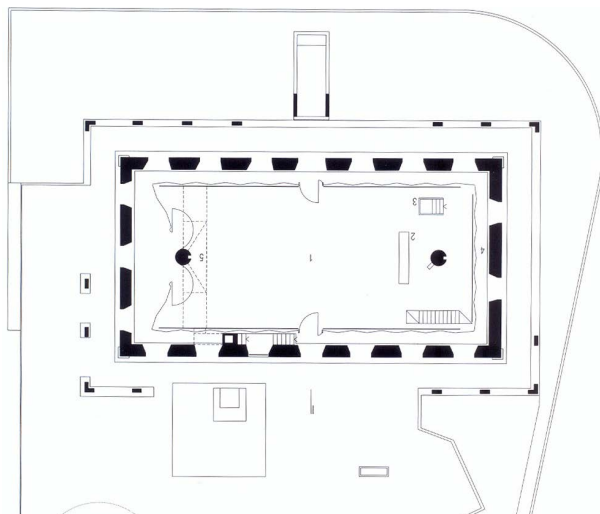


Figura 11a: Mendes da Rocha, Pinacoteca del Estado (1988-99), Sao Paulo, sección (izquierda).

Figura 11b Mendes da Rocha, Pinacoteca del Estado (1988-99), Sao Paulo, interior (arriba).

Figura 12a: Mendes da Rocha, Capilla Nossa Senhora da Conceição (2005-ss), Recife, interior.

Figura 12b: Mendes da Rocha, Capilla Nossa Senhora da Conceição (2005-ss), Recife, planta.

manteniendo intacto su papel de límite. De este modo, la función resistente es asumida por el esqueleto de hormigón armado que deja la cubierta suspendida sin que llegue a tocar los bordes superiores de las fábricas ofreciendo la imagen de una cubierta que levita al dejar pasar la luz y el aire de forma continua entre los muros y el techo.

Los paralelismos con Ronchamp resultan evidentes aún con matices [40, pp.27-36], de entre los cuales ahora interesa destacar la junta de unión del pasado con el presente, de los viejos muros de gravedad con la nueva losa ingrávida, entre el limitado espacio terrenal del suelo y el ilimitado vacío aéreo del cielo. Los planos verticales de las antaño fábricas profanas y el plano horizontal sagrado de cierre ni se tocan ni se rozan: una grieta de luz recorre el perímetro superior de la nave separando ambos tiempos y evocando el mismo gesto que separa los muros perforados de la cubierta ondulada de Notre Dame du Haut, aunque aquí esta línea de luz sí esté interrumpida por los pilares embebidos en los gruesos muros que incorporan los restos de la vieja iglesia. La audaz estructura del brasileño revela metáforas del triunfo de la materia flotando en el aire gracias a la luz, a la vez que la losa se separa lo imprescindible para señalar el salto cronológico a través de los cuerpos físicos. Se recurre a la distinción de formas, componentes y técnicas a través de la cita culta arquitectónica cargada de simbolismos religiosos para distinguir y hacer cohabitar en continuidad tiempos distintos que se superponen. No recrea el pasado: es una cubierta nueva.

En un intento por resumir las ideas que guían el modo de hacer de Mendes da Rocha ante el patrimonio arquitectónico, conviene insistir en que las intervenciones son mínimas y se distinguen gracias a la limpieza -austeridad de formas, desnudez de muros-, a la rotunda sencillez -humildad en las nuevas distribuciones- y a la introducción de contados elementos nuevos para lograr el diálogo entre lo histórico y lo moderno -contraste sereno a partir de procesos de collage-, actuando con una delicadeza y un respeto para con la herencia recibida dignos de reseñar. No obstante, estas actuaciones también constituyen un tratamiento valiente del patrimonio en el que la preexistencia no se considera una reliquia sagrada con un valor en sí debido únicamente a su longevidad, sino que es el arquitecto quien establece un juicio acerca de lo que se debe mantener y lo que puede ser mejorado, llegando a desvestir las fábricas para reforzar el nuevo carácter del edificio acusando la distancia temporal. Estas obras sintetizan una estética de la austeridad centrada en el espacio como protagonista de la arquitectura, además del contraste y la referencia disciplinar en un intento de vincular el legado del pasado con el presente del encargo. Una actitud que da una continuidad a la memoria resaltando la vida propia de la arquitectura que radica, sobre todo, en el uso y el disfrute de las obras a lo largo del tiempo reconociendo en ellas los estratos que las han hecho posibles.

## Conclusiones: la arquitectura como conocimiento y narración

Llegados a este punto procede sintetizar los análisis realizados respecto de la trayectoria de Mendes da Rocha que, tras ampliar el enfoque formalista, sugieren continuidades y solapes. Asumiendo la herencia que el maestro recibe de la generación brasileña precedente aparece, en primer lugar, una aproximación a las obras en función de su escala y su implicación urbana, aspecto que se evidencia en la dimensión de los proyectos y de sus áreas de influencia. Progresivamente, la obsesión de la modernidad por el objeto aislado da paso a organismos más complejos imbricados en su contexto metropolitano en la arquitectura de Mendes, logrando generar lugares para el hombre; eso explica la creciente implicación pública del plano de cota cero

[40] Spiro A. Capilla Nossa Senhora da Conceição. En: Otondo C, Gouvêa J, editores. Paulo Mendes da Rocha. Córdoba: Fundación Arquitectura Contemporánea; 2012. p. 27-36.



en su obra. En segundo lugar y de forma destacada, emerge su capacidad de reducción de los elementos de la estructura a los mínimos imprescindibles con la intención de decir las cosas con pocas palabras, lo que contribuye a la rotundidad de sus proyectos. Una comunicación que se establece entre la obra y el habitante a través de la estructura entendida como encarnación de arquetipos ancestrales, como símbolo de la continuidad en el tiempo del hacer y el pensar humanos en donde la técnica -fruto del conocimiento-cohabita con la forma -dentro del ámbito del arte y de la plástica-. En tercer lugar, destaca la atención hacia las preexistencias, cuestión que poco interesaba a la modernidad, interviniendo en ellas para dotarlas de una nueva vida mediante una estética, en cierto sentido, puritana; es decir: una estética del vaciado, de la austeridad y de la humildad, contrastando con lo que las fábricas históricas atesoran de tiempo y solera (Figura 13). Así pues, su arquitectura no puede entenderse aislada de su medio y de su contexto: forma parte integral de la ciudad, se inserta en su devenir y lo prolonga.



Figura 13: Mendes da Rocha, Capilla Nossa Senhora da Conceição (2005-ss), Recife, vista exterior.

En suma, con un sello personal que, a su vez, trasciende la limitación de su tiempo, Mendes da Rocha ha sabido reinterpretar y transformar el legado de la modernidad a través de su propia obra, desplazando el interés por el objeto -su arquitectura-, hacia el contexto -la ciudad como lugar compartido-, construyendo una poética que aúna el par arte y técnica y consiguiendo revitalizar el patrimonio desde una actitud respetuosa de contraste simbólico y tecnológico, pero sin caer en la sumisión a un pasado lastrado por el peso de la historia. Para el maestro, la arquitectura, que es una forma singular de conocimiento, también es memoria y narración, por lo que podríamos comparar la labor del arquitecto con la del escritor o la del poeta a quienes se refiere por su capacidad de seducción del lector [41, p.77]. En cierto sentido, esta concepción narrativa de la arquitectura como materialización del tiempo colectivo, el tiempo del acontecer en lo social y en lo público, como intersección entre el tiempo cosmológico -universal- y el fenomenológico -individual- nos transporta a la concepción narrativa del tiempo acuñada por Ricoeur [42] trascendiendo su arquitectura a las limitaciones de su momento gracias a la sabia lectura de sus diversas temporalidades.

[41] Mendes da Rocha P. Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha. Barcelona: Gustavo Gili; 2010. p. 77.

[42] Ricoeur P. Historia y narratividad. Barcelona: Editorial Paidós; 1999



Andrés Martínez-Medina

Arquitecto. Doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Valencia, España. Profesor Titular de Composición Arquitectónica de la Escuela Politécnica Superior, Universidad de Alicante, España. Director del Grupo de Investigación Metrópolis, Arquitectura y Patrimonio E-mail: andresm.medina@gcloud.ua.es



Carlos L. Marcos

Arquitecto. Doctor por la Universidad ETSA de Madrid. Diploma Year por la Bartlett School of Architecture, University College of London. Ha sido profesor en la Universidad Politécnica de Madrid y lo es de la Universidad de Alicante. E-mail: carlos.marcos@gcloud.ua.es

Autoría de figuras: Figuras 01a/b/c/d, 06, 10 y 11, de A. Martínez (2001); Figura 07 de D. Fontcuberta (2013); Figura 09 de V. L. Seoane (2014); planos de los libros de LUNA, I. (Rizzoli, 2009), PISANI, D. (Gustavo Gili, 2013) y revista Monografías (nº 161, 2013); Figuras 2, 3 y 5 de Internet. Tratamiento digital de imágenes: Santiago Vilella Bas (DEGCC, EPS, UA, España).



Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported License. (CC BY-NC-ND 3.0).