

# 06

## No matar al mensajero: breve ensayo sobre teoría de la tipología

Ana Tostões  
Jaime Silva

Una y otra vez, la evolución de la arquitectura ha dependido, consciente o inconscientemente, del conocimiento heredado. No obstante, no se ha basado en un esquema fijo de réplicas literales, sino en una simbiosis entre la copia y la invención de sus características definitorias abstractas. En este ensayo se intentan esclarecer algunos puntos sobre el papel del tipo y la tipología en dicho proceso mediante un breve viaje a través de su joven y tumultuosa existencia en cuanto planteamiento teórico. Por otra parte, también se exploran dos recorridos colaterales. El primero, que la tipología, a pesar de ser solo una herramienta, se ha tomado como “chivo expiatorio” de las ideologías arquitectónicas que se han apoyado en ella. Y, el segundo, que en arquitectura los tipos no deberían asociarse únicamente con la estructura de las formas, sino con el amplio reino de los conceptos.



Como el primero que anunció a Tigranes que Lúculo se acercaba no fue recompensado, sino que se le cortó la cabeza, ningún otro le dijo nada más sobre ello. Por el contrario, el rey estaba sentado sin enterarse de nada mientras alrededor suyo ya ardía el fuego de la guerra. Escuchaba sólo asuntos agradables...!

Del mismo modo que al mensajero de Tigranes le cortaron la cabeza por las desagradables noticias de que era portador, la tipología ha sido el chivo expiatorio de las ideologías que se han apoyado en ella. A pesar de ser tan solo una herramienta, en su corta vida como problema teórico ha sido estrujada en busca de la esencia de la arquitectura. La tipología ha sido, alternativamente, la portadora de todas las soluciones y la causa de todos los males. Por otra parte, dejando a un lado la sempiterna batalla por la esencia

arquitectónica, su definición no ha sido nunca sencilla ni ajena a la controversia. A día de hoy, la discusión continúa: ¿cuáles son los límites de la tipología? Y aún más, ¿cuál es la “verdadera” definición del tipo en arquitectura?

Si volvemos a un terreno menos problemático, podemos empezar afirmando que la tipología es la ciencia que estudia los tipos. La palabra *tipo* deriva del griego *týpos*<sup>2</sup>, que a su vez proviene del verbo ‘golpear’<sup>3</sup>. En la antigua Grecia, el tipo estaba relacionado con la ‘marca’, la ‘impresión’, el ‘molde’, la ‘figura’, el ‘contorno’<sup>4</sup>. Todas estas palabras hacen pensar en las múltiples réplicas de una imagen a partir de un molde, como ocurre con el acuñamiento de una moneda o la impresión que deja un sello. Con este mismo legado etimológico vimos aparecer la imprenta a manos de Johannes Gutenberg (c.1400-1468), donde el tipo identifica las piezas de madera o metal utilizadas para imprimir las letras<sup>5</sup>.

En la actualidad, el concepto de tipo se ha desvinculado del modelo y ya no se interpreta como una repetición idéntica de la misma imagen. Más bien, se relaciona con un conjunto de características inamovibles compartidas por un grupo específico de objetos o individuos, incluso cuando no son completamente iguales. Como ejemplo, podemos tomar la obra de los artistas y fotógrafos Bernd (1932-2007) y Hilla Becher (1934-2015). A lo largo de su carrera viajaron por toda Europa y Norteamérica en busca de los restos de una era industrial perdida hace mucho tiempo. Torres de agua, silos y altos hornos son solo algunos de los muchos objetos que captaron su atención. Gracias a un sistematizado planteamiento fotográfico, revelaron que, a pesar de las diferencias entre ellos, cada uno de los objetos de esas series tipológicas compartía un mismo conjunto de características inmutables. Se trata de una interpretación básica del tipo.

Pero, si ahondamos en la conceptualización teórica del tipo y la tipología arquitectónicas, nos encontramos con un conocimiento reciente, frágil, complejo y, en ocasiones, contradictorio que se remonta hasta nada menos que el siglo XVIII. Por supuesto, esto no quiere decir que la tipología, en cuanto estudio de tipos, no se hubiera utilizado en la arquitectura con anterioridad. Simplemente, indica que quienes lo usaron antes no eran conscientes de que lo estaban haciendo. No podemos olvidar el saber hacer colectivo del gótico, que produjo tantas iglesias estructuralmente similares, o incluso *Los cuatro libros de arquitectura* (1570), de Andrea Palladio (1508-1580), que definieron una tipología para las villas renacentistas<sup>6</sup>.

Marc-Antoine Laugier (1713-1769), más conocido como el “abad” Laugier, fue quien abrió la caja de Pandora que daría rienda suelta a la primera discusión sobre los fundamentos teóricos de la tipología y su consecuente vinculación con la búsqueda de la esencia de la arquitectura. Todo comenzó en 1753 con la publicación de un librito, aparentemente inofensivo, titulado *Essai sur l'architecture* [Ensayo sobre la arquitectura]. La *Enciclopedia* (1751-1772) de Denis Diderot (1713-1784) y Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) estaba comenzando a publicarse<sup>7</sup>, a tan solo cuatro décadas de la toma de la Bastilla<sup>8</sup>, y el espíritu de la Ilustración, así como sus planteamientos racionalistas, florecía por toda Francia. La libertad, la igualdad, la fraternidad, y especialmente la razón, estaban a la orden del día. En arquitectura las cosas no eran muy diferentes y un gran problema nublabla la mentalidad racionalista: ¿por qué deberíamos considerar el legado clásico como el legítimo depositario de la esencia de la arquitectura?

Era precisa una justificación racional, y el abad Laugier acudió presto a proporcionarla. Al proponer la teoría de la “cabaña primitiva” (fig. 02), mató dos pájaros de un tiro. Por una parte, dio un origen a la arquitectura. Por otra, justificó la legitimidad de la arquitectura clásica gracias a ese recién establecido origen<sup>9</sup>. Según Laugier, cuando el ser humano busca un refugio que satisfaga sus necesidades, recombina con creatividad ciertos elementos de la naturaleza para construir la primera vivienda conocida: el “prototipo”<sup>10</sup> de toda la arquitectura. A partir de ramas y hojas, termina levantando una casa que se parece asombrosamente al templo griego. Las ramas

verticales eran los precedentes de las columnas; las horizontales, del entablamento, y las oblicuas, que formaban una cubierta inclinada, del frontón. Ahí estaba todo. La arquitectura tenía su origen en la naturaleza, y de ese mismo origen descendía el repertorio clásico. Aunque Laugier no llegó a emplear la palabra *tipo*, inauguró la ideología que se apoyó en la tipología durante todo el siglo siguiente.

Tras fijar estas primeras ideas que se valieron de la tipología, analicemos las raíces de su discusión teórica. De acuerdo con Anthony Vidler (1941), el auge de la utilización consciente y sistemática del tipo en la arquitectura neoclásica francesa está directamente relacionado con la evolución de las ciencias naturales<sup>11</sup>. Podemos afirmar con bastante seguridad que el estudio de los tipos durante este periodo se divide en dos etapas principales que tienen que ver con los momentos en que se desarrollan dos aspectos diferentes de las ciencias naturales: la taxonomía y la anatomía<sup>12</sup>.

Quizá influido por el creciente número de especies descubiertas en ultramar, pero debido sin duda alguna a la búsqueda racionalista propia de la Ilustración, existía un deseo generalizado de desvincular las ciencias naturales del velo sobrenatural y mitológico del humanismo y conferirles una cierta credibilidad más pragmática<sup>13</sup>. Para los pensadores más preeminentes de aquella época, como Carl von Linné (1707-1778) o Georges-Louis Leclerc (1707-1788, conde de Buffon), el mundo natural necesitaba hacerse inteligible a la humanidad. Eso exigía la organización y sistematización de todos los aspectos del saber perceptibles a simple vista, es decir, la clasificación taxonómica de cada uno de los elementos naturales a partir de las similitudes y diferencias visibles de sus partes. Tanto las plantas como los animales fueron clasificados según la posible descomposición de su fisonomía exterior: hojas, flores, frutos, tallos y raíces se clasificaron y organizaron en tablas sistematizadas o grupos naturales inteligibles<sup>14</sup> (fig. 03).

Esta voluntad de clasificar todo lo perceptible a simple vista no fue ajena a la arquitectura. En aquella época, si consideramos el *Cours d'Architecture* (1771) de Jacques François Blondel (1705-1774) como uno de sus principales exponentes, el aspecto exterior de los edificios debía mostrar un "carácter" distintivo que permitiera al paseante identificar de inmediato el uso y los ocupantes que albergaba<sup>15</sup>. Las cárceles debían tener un aspecto rudo<sup>16</sup>, que hiciera pensar en sus "bárbaros" y "aterradores" inquilinos, mientras que las casas señoriales de los nobles tenían que estar bellamente decoradas<sup>17</sup>, como correspondía al rango aristocrático de su propietario. Dicho de otro modo, la fisonomía de un edificio debía "comunicar" su contenido y el lenguaje empleado tenía que ser similar para los mismos usos y usuarios. Sobre la organización interior nada se dice. Solo el aspecto exterior es importante. A este respecto, aunque desprovisto de misión "comunicativa", debe mencionarse el plan Pombaline de 1758 para el centro de Lisboa, dirigido por Eugénio dos Santos (1711-1760). Tal como entendió magistralmente Álvaro Siza Vieira (1933) cuando, mucho más tarde, tuvo que intervenir en él (reconstrucción del área del Chiado, 1989-2015), la organización interior apenas tenía importancia en la concepción arquitectónica de los edificios. Sin embargo, el aspecto exterior –las fachadas– estaba rigurosamente definido por unas excelsas reglas tipológicas.

Aparte de este dudoso y dogmático "curso" sobre el ejercicio de la arquitectura, existe, no obstante, una investigación arquitectónica que consiguió mantenerse al margen de la discusión: *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* [Las ruinas de los monumentos más bellos de Grecia] (1758), de Julien-David Le Roy (1724-1803), quien empleó la tipología con un prudente equilibrio entre la narrativa histórica y la descripción y los dibujos arquitectónicos<sup>18</sup>. En esta obra, los dibujos están ahí para ilustrar al lector sobre lo que se explica en el texto. No se muestran indiscriminadamente. En lugar de presentar una visión general de todas las ruinas, Le Roy solo elabora láminas con los detalles (fig. 04) de las diferencias y similitudes que quiere resaltar. En el estudio de la arquitectura, el contenido y la imagen deben ir de la mano.

Aunque ni Blondel ni Le Roy hablaron nunca de *tipos*, sí emplearon la palabra *géneros* (en relación directa con las ciencias naturales). Aun con todo, hicieron hincapié en profundas cuestiones tipológicas. Para toparnos con la primera mención oficial de la tipología debemos esperar al comienzo del siglo XIX. Se trata de la definición de *tipo* (1825) de Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849) para la *Encyclopédie méthodique* [Enciclopedia metódica] de arquitectura (1788-1825). Bajo el influjo de la "cabaña primitiva" de Laugier, Quatremère de Quincy presenta la primera definición del tipo en arquitectura, con lo que establece, quizá, su concepción menos cuestionada hasta la fecha<sup>19</sup>:

La palabra *tipo* no se refiere tanto a la imagen de algo que deba copiarse o imitarse a la perfección como a la idea de un elemento que debe servir de regla al modelo [...]. El modelo, tal como se utiliza en la práctica artística, es un objeto que debe repetirse tal cual es. Por el contrario, el tipo es un objeto a partir del cual se pueden crear obras que no se parecen entre sí. Todo es concreto y determinado en el modelo, todo es más o menos impreciso en el tipo.

El tipo se independizó oficialmente del modelo. Su existencia se forjaba ahora en el reino de lo abstracto, y en el origen de todas las cosas se situaba este núcleo "impreciso" e inmutable de características. No olvidemos que, aunque la forma de las sillas pueda ser de lo más variada, todas tienen la misma raíz. Para Quatremère de Quincy, esto era aplicable también a la arquitectura. Para que el arquitecto conozca las "razones" de este arte, solo necesita buscar su origen y su causa primigenia.

Para cuando esta definición vio la luz, las ciencias naturales habían experimentado un cambio decisivo que tendría consecuencias en la tipología arquitectónica. Insatisfechos con las limitaciones del sistema clasificatorio establecido, pensadores como Georges Cuvier (1769-1832) se lanzaron a la tarea de crear una nueva metodología capaz de aprehender mejor el mundo natural<sup>20</sup>. Más allá de limitarse a las partes visibles de un animal, los científicos querían saber por qué funcionaban como lo hacían. Necesitaban descubrir la estructura interna que generaba vida. En ese momento, los animales comenzaron a estudiarse desde dentro hacia fuera, a partir de su anatomía. En el centro del escrutinio se encontraban ahora el esqueleto (fig. 05) y los órganos internos. No solo se catalogaban sus partes, sino que se estudiaba cómo la relación entre ellas ponía en marcha los principales sistemas fisiológicos, como el respiratorio o el digestivo<sup>21</sup>. En suma, cómo se sostenía la vida.

Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) está considerado el padre de la tipología "anatómica" en la arquitectura, aunque tampoco empleó nunca la palabra *tipo* (sí utilizó *género*). Por encima de todo, era un pragmático. Y como entusiasta con la difícil tarea de enseñar arquitectura en poco tiempo a los estudiantes de Ingeniería de la École Polytechnique, se puso manos a la obra para encontrar una solución expeditiva. El resultado de sus esfuerzos se refleja en el libro *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* [Compendio de lecciones de arquitectura impartidas en la Escuela Politécnica] (1802, 1805). Desplazaba el foco del discurso sobre la praxis arquitectónica desde el aspecto exterior hacia la estructura interna. Para Durand, lo importante era la composición racional de las diferentes partes de un edificio, y no su apariencia. Por tanto, decidió enseñar a sus alumnos los componentes un edificio y cómo se relacionan entre ellos, siguiendo este orden: primero, los elementos del edificio (muros, huecos, cimentación, plantas, bóvedas, etc.); segundo, la combinación de los elementos para formar las partes del edificio (pórticos, porches, vestíbulos, escaleras, habitaciones, patios, sótanos, etc.) (fig. 06); tercero, la combinación (composición) de las partes de un edificio para formar una construcción sencilla, y, por último, el empleo de esas "reglas" compositivas para formar los más variados tipos edificatorios (casas, teatros, escuelas, hospitales, etc.)<sup>22</sup>.

En aritmética, una vez sabidos los números (1, 2, 3, ...) y las operaciones entre ellos (+, -, =, ...), cualquier problema puede resolverse. Para Durand, ocurría lo mismo con la arquitectura: cuando se conocen los componentes y las reglas de composición, puede diseñarse cualquier edificio, incluso aquellos sin antecedentes programáticos<sup>23</sup>. En otras palabras, la arquitectura se convierte en una parte de la matemática.

Por muy ingeniosa o expeditiva que resultara esta solución, acarrió efectos colaterales. A ojos de Durand, la arquitectura debía responder, primera y principalmente, a la funcionalidad y a la economía<sup>24</sup>. No creía que la "verdadera" belleza de la arquitectura se desprendiera de los órdenes clásicos o de otros elementos decorativos, sino de la disposición funcional y económica de un programa dado (ya fuera una casa o un hospital)<sup>25</sup>. Esto suponía que los incuestionables órdenes clásicos no eran sagrados, al fin y al cabo. La teoría de la "cabaña primitiva" era solo un desesperado subterfugio para mantenerlos con vida. Los órdenes no eran ni más ni menos que una prenda de ropa que ponerse. Con el derrocamiento de la autoridad de la arquitectura clásica, el camino quedó expedito para la proliferación de estilos del siglo XIX<sup>26</sup>. El neorrománico, el neogótico y el neobizantino estaban entre los múltiples estilos que se materializaron en cascarones arquitectónicos agradables a la vista, pero carentes de contenido. La arquitectura había olvidado sus creencias.

Tras un siglo de perfeccionamiento, la "aritmética" de Durand había conducido a la arquitectura a un callejón sin salida. Por una parte, se utilizaban los estilos sin demasiada convicción. Por otra, su conjunto de reglas compositivas dejaba poco margen a la imaginación. Los *revivals* habían agotado todos los caprichos historicistas disponibles y los tipos compositivos se habían convertido en modelos que imitar punto por punto.

Como afirma Moneo respecto de las vanguardias del movimiento moderno, radicalmente opuestas al estancamiento historicista de *Beaux-Arts*, había que echar la culpa a la tipología<sup>27</sup>. Debía eliminarse todo rastro de la historia y renegar de cualquier tipología del pasado. La arquitectura necesitaba una hoja en blanco, adecuada para el recién nacido hombre de la época de la máquina. Sin embargo, aunque la discusión teórica sobre la tipología era casi inexistente en este periodo (por razones ideológicas obvias), eso no conllevó que dejara de utilizarse. Los arquitectos no se daban cuenta, o no querían darse cuenta, de que lo seguían haciendo.

Por un lado, tenemos el caso de arquitectos como Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, 1887-1965). Mediante el desarrollo de la *Maison Dom-ino*, la planta libre o incluso los cinco puntos de la arquitectura, el maestro suizo creó nuevos tipos que sus colegas difundieron complacientes por todo el mundo<sup>28</sup>. La diferencia radica en que no se referían a un tipo de edificio monolítico, sino a tipos "descompuestos" que podían reorganizarse y recombinarse entre ellos<sup>29</sup>. Sin embargo, por otro lado, nos encontramos con la experiencia, no demasiado placentera, de la estandarización y la producción en masa. En el extremo de la libertad "descomponible" de Le Corbusier, se encuentra la limitación de un prototipo que se convierte en un modelo repetido hasta la saciedad.

No es hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX cuando se reaviva la discusión teórica sobre la tipología en la arquitectura. Con una particularidad: en esta ocasión tendría lugar en suelo italiano, no francés. El historiador de arte Giulio Carlo Argan (1909-1992) se encontraba en primera línea<sup>30</sup> de este renovado interés gracias a la continua publicación y actualización de su ensayo sobre tipología, originalmente publicado en 1959<sup>31</sup>. En este texto, no solo revisaría y actualizaría la definición de tipo de Quatremère de Quincy, sino que desmitificaría igualmente la extendida preconcepción de la tipología como una herramienta limitativa para el proceso creativo tanto del arte como de la arquitectura.

En primer lugar, y continuando con la etérea concepción del tipo planteada por Quatremère de Quincy, como algo perteneciente al campo de lo abstracto, Argan se dispone precisamente a

identificar con exactitud los parámetros de su existencia. Inaugura la concepción del tipo como "la estructura interior de una forma [...] que contiene infinitas variaciones formales posibles"<sup>32</sup>. Las características compartidas de un grupo de objetos ya no flotan en el aire, como en la definición de Quatremère de Quincy, sino que se trata de elementos interconectados que forman parte de una estructura formal común. Por supuesto, esta estructura formal es, para Argan, la *raison d'être* de cualquier tipo. Es más, puede que él sea el primero en reconocer los tipos como convenciones humanas y no como verdades universales indiscutibles. Para Argan, "el tipo se acepta en cuanto premisa, es decir, como resultado de una cuestión cultural" que puede subdividirse en subcategorías más específicas hasta llegar al objeto individual<sup>33</sup>.

En segundo lugar, Argan explica la importancia de la tipología en el proceso creativo tanto artístico como arquitectónico. En su opinión, dado que el tipo es un concepto abstracto, no puede tomarse como la base de una imitación morfológica directa<sup>34</sup>. Y si el tipo no puede imitarse, no puede asumirse *a priori* que conduzca a un estancamiento formal. Esto abre la puerta a una nueva puesta en valor de la tipología. Para Argan, más que "fórmulas" que pueden utilizarse y reutilizarse a modo de recetas, sin cuestionarlas, en el arte y en la arquitectura los tipos son el punto de partida del proceso creativo. Su cometido es encender la mecha de la creatividad mediante la confrontación entre pasado y presente. En palabras del historiador, "el aspecto creativo se limita a lidiar con las demandas de la situación histórica actual mediante la crítica y la superación de soluciones antiguas depositadas y sintetizadas esquemáticamente en el tipo"<sup>35</sup>.

Es difícil asegurar si las reflexiones de Argan dieron pie a la posterior predilección del neorracionalismo por la tipología. Lo que sí podemos confirmar es que subrayan el inicio de una nueva discusión teórica generalizada acerca de la tipología sobre la base de una nueva ideología arquitectónica.

En unos años en que el movimiento moderno estaba ya consolidado, en gran medida gracias al ingente esfuerzo de reconstrucción que siguió a la Segunda Guerra Mundial, no fueron pocos los que empezaron a cuestionarlo con cierto desánimo<sup>37</sup>. La actitud de la *tabula rasa*, junto a una planificación urbana mediante áreas estancas, había propiciado ciertos asentamientos urbanos no muy confortables: la estricta zonificación y la interminable repetición del mismo modelo edificatorio abocaron a la monotonía. Por otra parte, los amplios espacios faltos de carácter entre edificios y la apuesta por las vías rápidas dieron al traste con el papel fundamental de la calle en la vida pública.

Ciertos neorracionalistas italianos, como Carlo Aymonino (1926-2010) o Aldo Rossi (1931-1997) fueron de los primeros en percibir esta falla, de modo que propusieron un desvío al itinerario moderno<sup>38</sup>. Desde su punto de vista, la ciudad tradicional era la amalgama de un conocimiento colectivo resultado de un continuo perfeccionamiento de múltiples generaciones<sup>39</sup>. Por tanto, contaba con innumerables cualidades urbanas que debían considerarse modélicas en los tiempos actuales. La ciudad contemporánea debía mantener la *continuità* (continuidad) con la tradicional. Pero eso no quería decir que la idea fuera empezar a seguir el modelo de zonificación de la ciudad tradicional. Nada más lejos. Considerando que los neorracionalistas no creían que la matriz urbana contara con una permanencia funcional, hubiera carecido de toda lógica<sup>40</sup>. En lo que sí creían era en que las formas construidas, y su relación con el vacío (es decir, con el espacio público), eran capaces de perpetuarse en el tiempo<sup>41</sup>. Estas fueron las bases de una nueva corriente ideológica que sí sacaría partido de la tipología.

Se plantea entonces una pregunta fundamental: si el diseño de la ciudad contemporánea se basa en las formas de la ciudad tradicional, ¿cómo podemos comprender mejor esta última?

La clave de esta respuesta reside en las clases de *Caratteri distributivi degli edifici*<sup>42</sup>, impartidas entre 1963 y 1965 por Carlo Aymonino, Aldo Rossi y Costantino Dardi (1936-1991) en el

Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia<sup>43</sup>. En estas clases, los tres arquitectos desarrollaron una metodología para el estudio de la ciudad tradicional –la búsqueda de su “sentido”– basada en el análisis correlacionado de la “morfología urbana” (referente al estudio de las formas de la ciudad en relación con sus factores contextuales) y la “tipología edificatoria”<sup>44</sup> (sobre el estudio de los tipos edificatorios en cuanto unidades básicas de la matriz urbana). Gracias a este binomio podía analizarse el paisaje urbano en todas sus escalas: el edificio, la calle, el barrio y, por último, la ciudad<sup>45</sup> (fig. 07). Por otra parte, en lo relativo a la tipología edificatoria, la metodología neorracionalista aportó nuevos planteamientos. El correcto estudio de un tipo edificatorio no debía centrarse únicamente en la forma y el uso. Para que un arquitecto pudiera comprender en profundidad el “sentido” de una ciudad y emplearlo como herramienta operativa en su propio proceso creativo arquitectónico, debía considerar también factores históricos, económicos, sociales y políticos<sup>46</sup>. El estudio del tipo ya no se limitaba a su estructura formal, comprendía además los factores externos que habían influido en él.

En línea con los postulados de Argan sobre la tipología como herramienta operativa en el proceso creativo arquitectónico, y más allá de la simple metodología de investigación, tanto Aymonino como Rossi partieron de estos nuevos conceptos sobre la ciudad tradicional para el desarrollo de sus proyectos. Fueron muchos los arquitectos que, más tarde, se apoyarían en planteamientos similares no solo en Italia, como Giorgio Grassi (1935) o Vittorio Gregotti (1927-2020), sino también en otros países europeos, como Oswald Mathias Ungers (1926-2007, Alemania) o los hermanos Krier (Rob Krier, 1938; Léon Krier, 1946, Luxemburgo)<sup>47</sup> (fig. 08). Sin embargo, tras casi veinte años de evolución, el enfoque neorracionalista italiano comenzó a ser puesto en duda. Al igual que había ocurrido ya con el neoclasicismo francés, sus críticos enseguida culparon a la tipología. Según ellos, la tipología había conducido a la arquitectura a un punto muerto de asumida e interminable repetición de los tipos tradicionales conocidos<sup>48</sup>.

Lamentablemente, el barco hacía aguas por todas partes. Incluso dentro de las filas neorracionalistas se percibía, si no un cierto desencanto, al menos el reclamo de una revisión ideológica y metodológica<sup>49</sup>. Por otra parte, la *Strada Novissima* (fig. 09) de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 1980 –cuyo comisario, Paolo Portoghesi (1931), anunciaba “el fin de las prohibiciones”– ponía de manifiesto el ocaso de una ideología colectiva<sup>50</sup>. No solo la tipología y la ciudad tradicional habían dejado de estar en el centro de un debate ideológico común, sino que se había abandonado una idea colectiva de la arquitectura. Prácticamente, cada uno de los arquitectos de la *strada* contaba con su propia “agenda” individual, que en muchos casos se alejaba a pasos agigantados de cualquier reflexión sobre los tipos. En la suma, todo parecía apuntar, como identificaría posteriormente Jacques Lucan, hacia un “tiempo de confusión”<sup>51</sup>.

A nuestro modo de ver, este “tiempo de confusión” no ha terminado, y quizá nunca lo haga. Durante los últimos cien años, no solo la población ha crecido exponencialmente, sino también el número de personas con estudios superiores. Quizá estos factores expliquen por qué es tan difícil que tal cantidad de personas se congreguen bajo las mismas ideologías y metodologías. Por otra parte, en lo que respecta a la tipología y a su conexión con la arquitectura, no podemos afirmar que, desde entonces, haya sido asumida por otras ideologías arquitectónicas. En cualquier caso, lo que sí es claro es que no ha dejado de ser una herramienta operativa tanto para la investigación como para los procesos creativos arquitectónicos. De hecho, no debemos olvidar los proyectos de Giorgio Grassi<sup>52</sup> o incluso la revisión teórica de 1988 llevada a cabo por Carlos Martí Arís sobre la tipología<sup>53</sup>. En estos últimos años, es preciso mencionar los estudios de Christ & Gantenbein (Emanuel Christ, 1970; Christoph Gantenbein, 1971) sobre los tipos edificatorios en diversas ciudades de todo el mundo, que han servido de inspiración a sus proyectos arquitectónicos recientes<sup>54</sup>.

Por nuestra parte, y tras analizar detenidamente el tumultuoso discurrir de la tipología hacia los tiempos actuales, no podemos resistirnos a ofrecer una definición revisada del tipo. Las conclusiones evidenciadas por la comparación de diversos momentos de esta travesía a lo largo de la historia son demasiado acuciantes como para pasarlas por alto. Por esta razón, avanzamos aquí, provisionalmente, cuatro puntos acerca del concepto de tipo, válidos tanto para la investigación como para el ejercicio de la arquitectura (fig. 10):

1) Los tipos pertenecen al reino de lo abstracto: De manera análoga a Quatremère de Quincy, consideramos que los tipos son ideas abstractas que pueden conducir a un modelo, pero nunca ser su sinónimo.

2) Los tipos son convenciones humanas: Como plantea Argan, reconocemos que los tipos no son verdades universales incuestionables, sino convenciones abstractas definidas por el ser humano. Son una mera herramienta para ayudarnos a comprender un conjunto de fenómenos similares.

3) Los tipos se refieren a conceptos: Dado que podemos organizar por tipos no solo las manifestaciones físicas (como una silla o una casa), sino también las abstractas (como el programa arquitectónico de esa misma casa). Al igual que Argan o Martí Arís, no creemos que los tipos se refieran tan solo a estructuras formales. En su lugar, percibimos los tipos como la manifestación de un concepto dado, y no de un objeto. Como hemos visto en el ejemplo de la casa, el mismo “objeto” puede analizarse tipológicamente a través de distintos conceptos (ya estén relacionados con formas concretas o concepciones abstractas). El tipo se identifica, por tanto, mediante el grupo de características relacionadas que están presentes en todos los fenómenos que comparten un mismo concepto.

4) Los tipos se identifican por sistemas tanto de “entrada” (*input*) como de “salida” (*output*) relativos a características inmutables asociadas al concepto raíz: En nuestra opinión, los tipos se identifican no solo mediante las características “de salida” de un concepto compartido (los efectos “perceptibles”), sino también por las características “de entrada” (las “causas” perceptibles). Si tomamos como ejemplo la abierta interpretación de Rossi, los tipos edificatorios también se definen por factores históricos, sociales, económicos, políticos y emocionales, todos ellos referidos a “causas” y no a “efectos”.

No serán pocos los que se opongan a este planteamiento, ya que elimina del tipo su existencia dogmática (en la arquitectura) en cuanto estructura formal y lo traslada al mutable reino de lo conceptual. No obstante, no debemos olvidar, como bien ha demostrado nuestra reciente existencia tecnológica, que “hay mucho más de lo que parece a simple vista”. Réplicas, copias, reproducciones, imitaciones... todas ellas carecen de valor práctico si las consideramos en función de su papel literal en la evolución de la arquitectura (que vendría a ser, para el caso, un vacío aséptico). Sin embargo, vistas a la luz de la manipulación consciente –o inconsciente– de tipos en cuanto entidades abstractas, no podemos decir lo mismo. Porque, si la variación de un tipo solidifica culturas existentes, su mutación abre la puerta a nuevos mundos.



### Ana Tostões

Arquitecta, historiadora y crítica. Catedrática del IST-Universidad de Lisboa, donde dirige el Comité Científico de Arquitectura y el programa de doctorado, así como la línea de investigación "Patrimonio" del CiTUA. Ha sido profesora invitada en las universidades de Tokio, Navarra, FAU Porto y KULeuven. Fue presidenta de Docomomo Internacional y editora de *Docomomo Journal* (2010-2021). Su campo de investigación es la historia crítica y la teoría arquitectónica del movimiento moderno, con especial interés en las transferencias culturales. Ha publicado libros y ensayos, comisariado exposiciones, participado en jurados y comités científicos e impartido conferencias en universidades de todo el mundo. Coordinó un proyecto de investigación de arquitectura subsahariana, cuya publicación *Modern Architecture in Africa* fue reconocida con el premio Gulbenkian. Como investigadora principal del proyecto "Heal and Care", editó el libro *Cure & Care, architecture and health* (2020). Ha sido premiada con el Premio de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo de 2016 y distinguida con el título de Comandante de la Orden del Infante Dom Henrique. Afiliación: Centre for innovation in Territory, Urbanism and Architecture (CiTUA), IST-Universidad de Lisboa  
E-Mail: ana.tostoes@tecnico.ulisboa.pt  
ORCID ID: 0000-0001-9751-9017

### Jaime Silva

Arquitecto y doctorando, becado por la FCT. Máster en Arquitectura por el IST-Universidad de Lisboa, con un semestre en el EPFL. Trabajó durante tres años, hasta 2021, en Souto de Moura Arquitectos. En 2019 recibió el premio Arquitecto Álvaro Machado, y en 2021, junto a Manuel Alves Campos, una mención especial por su innovadora propuesta en el concurso internacional de arquitectura ReUse Italy. Su TFM versó sobre la relación analógica entre la obra de Lacaton & Vassal y Andrea Palladio. Afiliación: Centre for innovation in Territory, Urbanism and Architecture (CiTUA), IST-Universidad de Lisboa  
E-Mail: jaime\_dsilva@hotmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-0581-4527

### Notas

**01.** PLUTARCO, *Plutarch's Lives*, trad. John Dryden, vol. 3, 5 vols., Little Brown and Co., Boston, 1906, p. 259, traducido por David Hernández como *Vidas paralelas*, vol. V, Gredos, Madrid, 2007, p. 227.

**02.** QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine, "Type", en *Encyclopédie méthodique. Architecture*, vol. 3, 3 vols., París, 1825, p. 543.

**03.** VIDLER, Anthony, "The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830", en HAYS, K. Michael (ed.), *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973-1984*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1998 [1977], p. 443.

**04.** *Idem.*

**05.** *Idem.*

**06.** Ciertamente, podemos remontarnos hasta la Antigüedad clásica para encontrar un enfoque sistemático de la tipología: en la antigua Grecia, con tipos edificatorios como el templo o el teatro, o en el Imperio romano, tal como confirma Vitruvio con la amplia proliferación de nuevos tipos edificatorios tales como el anfiteatro, las termas o las basílicas. Para una reflexión más profunda sobre las villas de Palladio, véase: TOSTÕES, Ana, y SILVA, Jaime, "Rescatando la *machine à habiter*: la villa palladiana en la segunda vida de los *grands-ensembles* transformados de Lacaton y Vassal", en *Ra. Revista de Arquitectura*, núm. 22, 2020, pp. 170-187, <https://doi.org/10.15581/014.22.170-187>

**07.** La *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert se publicó entre 1751 y 1772. Debido a su papel en la congregación de un elevado número de escritores para la elaborar un corpus de conocimiento generalista y organizado, es considerada una de las obras cumbre de la Ilustración.

**08.** La Bastilla, una prisión ubicada en el centro de París, fue tomada en 1789 por ser un símbolo de la tiranía y el poder opresivo de la monarquía. La toma de la Bastilla fue uno de los primeros sucesos de la Revolución francesa (1789-1799).

**09.** LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, París, 1753, pp. 10-15.

**10.** En este artículo, el término *prototipo* debe entenderse como el primer ejemplo referido, ya sea de manera física o abstracta, en el origen de un nuevo tipo. En otras palabras, es el espécimen "número uno" que pone a prueba por primera vez las características esenciales de un tipo concreto, que sirve de modelo de trabajo para el fenómeno subsiguiente.

**11.** VIDLER, A., "The Idea of Type", *op. cit.*, pp. 445-450.

**12.** *Idem.*

**13.** FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, París, 1999 [1966], p. 68, traducido por Elsa Frost como *Las palabras y las cosas*, Siglo Veintiuno, México D. F.-Madrid, 1968.

**14.** *Ibid.*, pp. 137-175.

**15.** BLONDEL, Jacques-François, *Cours d'Architecture*, vol. 2, 6 vols., París, 1771, p. 229.

**16.** *Ibid.*, pp. 454-458.

**17.** *Ibid.*, pp. 236-438.

**18.** Véase LE ROY, Julien-David, *The Ruins of the Most Beautiful Monuments of Greece [Les Ruines des monuments les plus beaux de la Grèce]*, Getty Publications, Los Ángeles, 2004 [1758; 2.ª ed., 1770].

**19.** Traducido del original francés: "Le mot *Type* présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au Modèle [...]. Le Modèle, entendu dans l'exécution pratique de l'art, est un objet qu'on doit répéter tel qu'il est. Le *Type* est, au contraire, un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux. Tout est précis et donné dans le Modèle, tout est plus ou moins vague dans le *Type*". QUATREMÈRE DE QUINCY, A., "Type", en *op. cit.*, p. 544.

**20.** FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, *op. cit.*, p. 258.

**21.** "[...] y [Cuvier] somete la disposición del órgano a la soberanía de la función. [...] estas funciones tienen un número relativamente poco elevado: respiración, digestión, circulación, locomoción...". *Ibid.* p. 259.

**22.** DURAND, Jean-Nicolas-Louis, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, vol. 1, 2 vols., París, 1802, pp. ii-iv.

**23.** *Ibid.*, p. 4.

**24.** *Ibid.*, p. 16.

**25.** *Ibid.*, p. 13.

**26.** En su artículo de 1978 titulado "On Typology", Rafael Moneo (1937) defiende que Durand fue uno de los responsables de la eclosión de "estilos" del siglo XIX. MONEO, Rafael, "On Typology", en *Oppositions*, 1978, núm. 13, p. 32.

**27.** *Ibid.*, pp. 32-35.

**28.** En su artículo de 1985 titulado "Type and Tradition of the Modern", Bruno Reichlin (1941) defiende que Le Corbusier desempeñó un importante papel en el desarrollo de la tipología en cuanto herramienta operativa para la praxis arquitectónica. Considera que la Maison Domino y su correspondiente planta libre definen una tipología que "presupone y lleva a efecto la recíproca independencia de las 'funciones' o 'modos de existencia' de la obra arquitectónica". Es decir, la independencia entre "el componente estructural, el componente espacial y la organización programática". REICHLIN, Bruno, "Type and Tradition of the Modern", en *Casabella*, 1985, núm. 509-510, pp. 32-39.

**29.** Carlos Martí Arís profundizaría más tarde en las reflexiones de Reichlin sobre la tipología del movimiento moderno en su tesis doctoral de 1988, publicada posteriormente bajo el título *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura* (1993). De acuerdo con Martí Arís, mientras que la arquitectura neoclásica consideró los tipos edificatorios como sistemas unificados y monolíticos, la arquitectura del movimiento moderno las utilizó como sistemas que podían descomponerse, tensionados por "vectores divergentes, no necesariamente sometidos a una única estrategia formal". MARTÍ ARÍS, Carlos, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Demarcación de Barcelona del Colegio de

Arquitectos de Cataluña/ Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993 [1988], pp. 144-151.

**30.** A este respecto, debe mencionarse también la importantísima figura de Ernesto Nathan Rogers (1909-1969). Aunque no fue uno de los autores más activos en la re-discusión sobre la tipología, sí fue el gran profesor que impulsó a figuras que, posteriormente, desempeñarían un papel preeminente en esta búsqueda, como Aldo Rossi o Vittorio Gregotti.

**31.** Que sepamos, el primer texto publicado por Argan sobre tipología fue "Tipología, simbología, alegorismo delle forme architettoniche", en el primer número de *Bollettino CISA* en 1959. En 1962 apareció una versión ligeramente ampliada de este texto, titulada "Sul concetto di tipologia architettonica" en el libro *Festschrift für Hans Sedlmayr* (editado por Karl Oettinger y Mohammed Rassem), que más tarde fue traducida por Joseph Rykwert para el número 12 de *Architectural Design* (1963) como "On the Typology of Architecture". El núcleo del texto de 1962 se amplió considerablemente en 1966 para una entrada sobre tipología en la *Enciclopedia Universale dell'Arte* (1958-1967). Esta última versión sería traducida en 1983 para el número 71 de *Summarios* con el título de "Tipología".

**32.** ARGAN, Giulio Carlo, "On the Typology of Architecture", en *Architectural Design*, trad. Joseph Rykwert, 1963 [1962], núm. 12, pp. 564-565.

**33.** ARGAN, Giulio Carlo, "Tipología", en *Summarios*, 1983 [1966], núm. 71, p. 5.

**34.** ARGAN, G., "On the Typology of Architecture", *op. cit.*

**35.** *Idem.*

**36.** *Idem.*

**37.** EISENMAN, Peter, "Editor's Introduction", en ROSSI, Aldo, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 1984, p. 3.

**38.** Hablamos de "desvío" con el sentido de reevaluación, no de rechazo frontal.

**39.** Véase ROSSI, Aldo, *The Architecture of the City*, trad.

Diane Ghirardo y Joan Ockman, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 1984 [1966], traducido por Salvador Tarragó y Francesc Serra como *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986. Véase también AYMONINO, Carlo, *O Significado das Cidades*, trad. Ana Rabaça, Presença, Lisboa, 1984 [1975], traducido por Francisco Pol como *El significado de las ciudades*, Blume, Madrid, 1981.

**40.** ROSSI, A., *The Architecture of the City*, *op. cit.*, pp. 46-48.

**41.** *Ibid.*, pp. 57-61.

**42.** Los siguientes capítulos del libro de Rossi *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972 [Scritti scelti sull'architettura e la città: 1956-1972]* (1977 [1975]) son traducciones de fragmentos de las publicaciones de las clases de *Caratteri distributivi degli edifici* impartidas en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia: "Consideraciones sobre la morfología urbana y la tipología constructiva" (del libro de texto: VV. AA., *Aspetti e problemi della tipologia edilizia*, CLUVA, Venecia, 1964); "Los problemas tipológicos y la residencia" (del libro de texto: VV. AA., *Aspetti e problemi della tipologia edilizia*, CLUVA, Venecia, 1964), y "Tipología, manualística y arquitectura" (del libro de texto: *Rapporti tra morfologia urbana e tipologia edilizia*, CLUVA, Venecia, 1966). Por otra parte, Aymonino también afirma que su libro *El significado de las ciudades*, de 1975, es el resultado tanto de su actividad docente en la Universidad de Venecia como de su ejercicio profesional.

**43.** UNGERS, Oswald Mathias, *et al.*, "Ten Opinions on the Type", en *Casabella*, 1985, núm. 509-510, p. 97.

**44.** ROSSI, Aldo, "Consideraciones sobre la morfología urbana y la tipología constructiva", en *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972 [Scritti scelti sull'architettura e la città: 1956-1972]*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977 [1975], p. 127.

**45.** *Ibid.*, p. 128.

**46.** *Ibid.*, pp. 129-132.

**47.** FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, 4.ª ed., Thames &

Hudson, Londres, 2010, pp. 294-297, traducido por Esteve Riambau como *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pp. 297-301.

**48.** Véase UNGERS, O., *et al.*, "Ten Opinions on the Type", *op. cit.*

**49.** *Idem.*

**50.** LUCAN, Jacques, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausana, 2009, pp. 519-521.

**51.** *Ibid.*, p. 521.

**52.** Giorgio Grassi ha dejado claras sus inclinaciones tipológicas no solo en sus proyectos, sino también por escrito. La relación entre su obra teórica y proyectual ha sido meticulosamente analizada por José Miguel Rodrigues, que también acaba de traducir al portugués tres de sus libros: GRASSI, Giorgio, *Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana* [Leon Battista Alberti e l'architettura romana], trad. José Miguel Rodrigues, Afrontamento/Fundação Marques da Silva, Oporto, 2015; GRASSI, Giorgio, *Escritos Escolhidos, 1965-2015* [edición ampliada de *Scritti scelti 1965-1999*], trad. José Miguel Rodrigues, Afrontamento/Fundação Marques da Silva, Oporto, 2018, y GRASSI, Giorgio, *Uma Vida de Arquitecto [Una Vita Da Architetto]*, trad. José Miguel Rodrigues, Afrontamento/Fundação Marques da Silva, Oporto, 2021.

**53.** La ya mencionada tesis doctoral de Martí Arís, de 1988, profundiza en las bases teóricas de la tipología y explica cómo el tipo sigue presente en los fundamentos de la epistemología arquitectónica. Véase MARTÍ ARÍS, C., *Las variaciones de la identidad*, *op. cit.*

**54.** Véanse CHRIST, Emanuel, EASTON, Victoria, y GANTENBEIN, Christoph (eds.), *Typology - Hong Kong, Rome, New York, Buenos Aires*, Park Books, Zúrich, 2012; y CHRIST, Emanuel, *et al.* (eds.), *Typology - Paris, Delhi, São Paulo*, Athens, Park Books, Zúrich, 2015.

## Imágenes

- 01.** Andy Warhol, *Triple Elvis [Ferus Type]*, 1963. Fuente: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5846064>.
- 02.** Marc-Antoine Laugier, la "cabaña primitiva". Frontispicio de Charles-Dominique-Joseph Eisen. Fuente: LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, 2.ª ed., París, 1755 [1753], traducido por Maysi Veuthey como *Ensayo sobre la arquitectura*, Akal, Madrid, 1999.
- 03.** Carl von Linné, tabla de los diferentes tipos de hojas. Fuente: VON LINNÉ, Carl, *Philosophie botanique*, trad. François-Alexandre Quesné, París, 1788, p. 474.
- 04.** Julien-David Le Roy, variaciones de sofitos del orden dórico. Dibujo de Jean-François de Neufforge. Fuente: LE ROY, Julien-David, *The Ruins of the Most Beautiful Monuments of Greece [Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce]*, Getty Publications, Los Ángeles, 2004 [1758; 2.ª ed. 1770], p. 329.
- 05.** Georges Cuvier, esqueleto de un elefante. Fuente: CUVIER, Georges, *Recherches sur les ossemens fossiles*, vol. 1, 5 vols., G. Dufour, París, 1821, lámina I.
- 06.** Jean-Nicolas-Louis Durand, composición de patios. Fuente: DURAND, Jean-Nicolas-Louis, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, vol. 1, 2 vols., Bernard, París, 1802, lámina 15.
- 07.** Aldo Rossi, análisis del Plan Cerdà de 1859 para Barcelona, España. Fuente: ROSSI, Aldo, *The Architecture of the City [L'architettura della città]*, trad. Diane Ghirardo y Joan Ockman, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 1984 [1966], p. 151, traducido por Salvador Tarragó i Cid como *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
- 08.** Rob Krier, serie morfológica de espacios urbanos. Fuente: <https://arquitecturaacontrapelo.es/2016/06/29/omphalos/>
- 09.** Paolo Portoghesi (comisario), *Strada Novissima* en la Bienal de Arquitectura de Venecia, Italia, 1980. Fuente: <https://www.tribune.com/progettazione/architettura/2019/01/mostrastrada-novissima-paolo-portoghesi-maxxi-roma/>

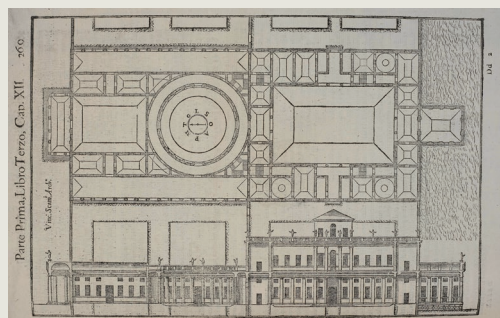
- 10.** Definición del tipo. Fuente: los autores.

## 07

# Textual Architectures: Visual Invention Through Narrative Reception

Elena Merino Gómez  
Fernando Moral Andrés

The emulation of architectures from other architectures is the general source of inspiration for architectural creation. Mimesis exercises based on narrated architectures are much more complex, to the extent that words leave spots of indeterminacy that are difficult to fill in for the recipient. The ways of bridging the textual gaps to recreate buildings which are coded only in words allow us to discuss reception theories, typically literary, from the perspective of their connections with architecture. This research analyzes the role of the "model reader" of architecture and his possibilities as an emulator agent of architectures that have come to us through written texts.



The variable space that mediates between the *μῦθος* (*mythos*) and the *ὄψις* (*opsis*), the Aristotelian "plot" and "spectacle"<sup>1</sup>, has always been a place of opportunity for the plastic arts. The *mythos*, which is also a narration, not necessarily invented, and the *opsis*, which alludes unequivocally to the visual, make it possible to establish in the field of architecture a path similar to that proposed by Wolfgang Iser in the field of literary theory. Iser recovers in *The act of reading*<sup>2</sup> the concept of *Unbestimmtheitsstellen* "spots of indeterminacy" from Ingarden<sup>3</sup> to highlight the fact that it is not possible to realize a complete adequacy between what is described within the texts and the phenomena, realities or objects described.

The multiple situations that reception poses to the recipient who reads the description of an architecture are analogous to those experienced by the recipient of the literary text. The description of an architecture itself can be treated as a literary fragment, fictional or not, not always intended to be represented visually. However, unlike what happens with other intangible realities, the possibility of materializing written architectures has inspired countless graphic and architectural works from Antiquity to the present day.

The reader of a non-fiction text, which describes a reality that has existed or exists, will see his understanding mediated by his own experience, distorting reality with his own interpretation, to create a new one. There are as many possible worlds<sup>4</sup> as potential readers. Similarly, someone who reads the description of a real, existing or disappeared architecture, even comparing his architectural competence to that of the "model reader" proposed by Eco<sup>5</sup>, will draw or build a reality very distant from that of the architecture that is woven only with words. A "model reader" of architecture, who has