

TESIS DOCTORAL CON MENCIÓN INTERNACIONAL

**LA DIMENSIÓN HUMANA EN LA OBRA DE ALDO VAN EYCK**  
**Escritos y Arquitectura**

DOCTORAL THESIS WITH INTERNATIONAL MENTION

**THE HUMAN DIMENSION IN ALDO VAN EYCK'S WORK**  
**Writings and Architecture**

D. Jose Fernández-Llebrez Muñoz, doctorando

D. Eduardo de Miguel Arbonés, director

D. Jose María Fran Bretones, codirector

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

Valencia, febrero de 2013



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**Tribunal:**

D. Javier Benlloch Marco (Universidad Politécnica de Valencia), presidente

D<sup>o</sup>. Sara Riboldi (*Politecnico di Milano*), vocal

D. Jose Manuel López-Pelaez Morales (Universidad Politécnica de Madrid), vocal

D. Miguel Angel Alonso del Val (Universidad de Navarra), vocal

D. Manuel Portaceli Roig (Universidad Politécnica de Valencia), secretario

**Fecha de lectura:** 26 de febrero de 2013

**Calificación:** Apto Cum Laude por unanimidad. Propuesta para premio extraordinario de doctorado de la Universidad Politécnica de Valencia.

## ÍNDICE:

- (25) **1. Introducción general y metodología investigadora**
- (43) **2. Escritos: La dimensión humana en el discurso arquitectónico de Aldo van Eyck**
- (49) 2.1. Relación entre arquitectura (arte) y usuarios (sociedad)
- (71) 2.2. Las raíces culturales en la configuración del hábitat humano. El ejemplo de las culturas primitivas
- (87) 2.3. Los niños en la arquitectura de Aldo van Eyck
- (99) 2.4. Ideas clave en el discurso arquitectónico de Aldo van Eyck
- (101) 2.4.A. El fenómeno dual o fenómeno gemelo
- (104) 2.4.B. La relatividad
- (109) 2.4.C. Lo intermedio
- (113) 2.5. Vinculación con otras caracterizaciones de la dimensión humana de la arquitectura (de las Vanguardias a la Posmodernidad)
- (116) 2.5.A. Derechos colectivos y derechos individuales de los usuarios en arquitectura
- (121) 2.5.B. Participación popular y herencia cultural en arquitectura
- (137) **3. Arquitectura: Estudio de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya**
- (139) 3.1. Contextualización del proyecto
- (157) 3.2. Información gráfica de la iglesia
- (163) 3.2.A. Planimetrías e imágenes de la iglesia
- (179) 3.2.B. Bocetos originales de la iglesia
- (201) • La expresión gráfica arquitectónica y el proceso de proyecto
- (209) 3.2.C. Planos delineados originales de la iglesia
- Comparativa del material gráfico catalogado
- (225) 3.3. Evolución del proyecto
- (295) 3.4. Esquema compositivo de la iglesia
- (319) 3.5. Esquema constructivo de la iglesia
- (347) 3.6. El espacio construido y la luz en la iglesia

- (385) **4. Conclusiones**
- (411) **Bibliografía**
- (429) **Indice de Imágenes**
- (437) **Translations**

APÉNDICES:

- (467) **AP1 Reseña biográfica de Aldo van Eyck**
- (473) **AP2 La dimensión social de la arquitectura desde las Vanguardias a la Posmodernidad: caracterizaciones señaladas**
  - Consolidación y éxtasis de la Modernidad
- (481) AP2.1. *Arbeitsrat für Kunst* (Expresionismo): Precariedad social y participación popular en arquitectura
- (487) AP2.2. Futurismo: Delirio tecnológico en arquitectura como catalizador de los nuevos modos de vida.
- (491) AP2.3. *De stijl*: La 'nueva plasticidad' en arquitectura (arte) como catalizador de los nuevos modos de vida
- (495) AP2.4. La vanguardia rusa: La arquitectura al servicio de un proyecto político
- (501) AP2.5. Bauhaus: El estándar en arquitectura ante las nuevas necesidades sociales
- (511) AP2.6. Los CIAM y la difusión de la Modernidad: Arquitectura funcionalista y el 'superindividuo' del Movimiento Moderno
  - Continuidad y crisis de la Modernidad
- (517) AP2.7. Team 10: El individuo como realidad cambiante en la arquitectura del Movimiento Moderno
- (523) AP2.8. Continuidad de las corrientes tecnológicas: Arquitectura visionaria para la sociedad del futuro
- (527) AP2.9. Crítica de las corrientes tecnológicas: El factor humano en los nuevos caminos para la arquitectura
- (535) AP2.10. Neorracionalismo italiano: Reconciliación entre arquitectura y modos tradicionales de habitar
- (541) AP2.11. Populismo: La arquitectura como medio de comunicación de la sociedad de consumo
- (545) AP2.12.
  - Conclusiones
- (557) **AP3 Catalogación del material gráfico consultado**
- (559) A. Archivo privado del cliente: Obispado de Róterdam
- (585) B. Archivo municipal de La Haya
- (595) C. Archivo privado del arquitecto: Casa-estudio de Aldo van Eyck en Loenen aan de Vecht
- (617) **AP4 Entrevista a Herman Hertzberger: "La dimensión humana de la arquitectura"**

## CONTENIDOS DE LA TESIS

### **1. Introducción general y metodología investigadora (Resumen)**

El protagonista fundamental de esta tesis doctoral es Aldo van Eyck. Tras una aproximación reflexiva al conjunto de su trayectoria, y en virtud de una convicción personal reforzada por el panorama arquitectónico de los últimos tiempos, el presente trabajo plantea el estudio del maestro neerlandés bajo el prisma de uno de sus rasgos más distintivos: la importancia del factor humano en la obra arquitectónica. En este sentido, la investigación profundiza en su punto de vista sobre la relación existente entre ‘arquitectura’ y ‘sociedad’, caracterizada por su idea de cómo los arquitectos (a través de sus proyectos) pueden —o deben— introducir mejoras significativas en los modos de vida de las personas (usuarios). Es decir, la tesis se ocupa de analizar el concepto de dimensión humana en la obra de Aldo van Eyck (Escritos y Arquitectura).

Se entiende aquí por ‘dimensión humana’ aquella consideración sensible por la forma en que los usuarios van a relacionarse con la propuesta de arquitectura, capaz de lograr una mejor comprensión de la esencia del ser humano y de la manera en que la vida se produce, y que se concreta, al proyectar, en el diseño de soluciones encaminadas a mejorar y potenciar sus valores y calidad de vida.

A este respecto, los términos “consideración” o “comprensión” recogen la idea de una reflexión significativa sobre la figura del usuario, vertebradora por tanto del concepto de dimensión humana, y fruto de una sensibilidad e interés previo por las cuestiones sociales en arquitectura. Por su parte, aludir a la relación que se establece entre el proyecto y las personas evidencia que existe un intercambio, un recorrido de ida y vuelta entre ambos, de manera que el arquitecto —a través de la observación y el sentido crítico— llega a entender en profundidad sus condiciones, para posteriormente tratar de elaborar propuestas orientadas a satisfacer las motivaciones y aspiraciones del ser humano.

Por otro lado, y completando esta descripción, el caso de Aldo van Eyck supone una buena muestra de la utilidad —y la forma— de relacionar la arquitectura con las ciencias sociales (antropología, sociología, psicología, etc.). Consecuencia de esa preocupación por comprender a las personas y a la sociedad, el principal beneficio de cualquiera de estas vinculaciones es incorporar al ámbito arquitectónico enfoques complementarios sobre las claves que definen el ser humano; un ser humano específico y diferenciado según el tiempo y el lugar.

Respecto al planteamiento general del trabajo, éste parte de la hipótesis de que las ideas y principios que caracterizaron el concepto de dimensión humana de Aldo van Eyck impulsaron el conjunto de su obra, reflejándose a través de sus textos, e influyendo en la elaboración de sus proyectos. En este sentido, y como refleja el propio subtítulo (“Escritos y Arquitectura”), la tesis se organiza a partir del estudio diferenciado de estas dos actividades intelectuales complementarias. De este modo, una vez identificadas a través de sus textos las claves de cómo van Eyck entendió la dimensión humana de la arquitectura, se busca reconocer su influencia en la configuración de uno de sus

proyectos importantes: la iglesia católica Pastoor Van Ars en La Haya. No en vano, esta doble consideración de la obra escrita y la obra construida en el contexto de la investigación arquitectónica resulta más pertinente en este caso, a juzgar por el peso que una y otra tienen dentro de su producción y por la repercusión que ambas han tenido en la evolución del Movimiento Moderno.

Así, respecto a los textos, y partiendo de su consideración íntegra (lectura de toda la obra escrita original de van Eyck), el método empleado consiste en estudiar y analizar su discurso arquitectónico en busca de este concepto, proponiendo su caracterización a través de cinco capítulos que abordan sus principales rasgos. En cambio, respecto a la obra construida, y con la idea de poder acometer un estudio arquitectónico en profundidad, se propone el análisis de un único proyecto (su iglesia en La Haya) con el objeto de identificar el modo en que van Eyck concretó su concepto de dimensión humana, o lo que es lo mismo, en qué forma éste influyó sobre su labor como proyectista.

En cualquier caso, resultan fundamentales en la consecución de objetivos de la tesis la información arquitectónica original y los testimonios de primera mano recogidos en Los Países Bajos durante 2011 y 2012, gracias principalmente a una estancia investigadora en la *Delft University of Technology* junto a Max Risselada y Dirk van den Heuvel (así como otra en la *Hogeschool van Amsterdam*). Respecto al análisis arquitectónico de la iglesia, la información inédita recogida (gráfica en su mayoría) tiene su origen en la consulta de los tres archivos que albergan material sobre el edificio, destacando el archivo privado de Aldo van Eyck, al que se accede gracias a la colaboración de su hija Tess van Eyck Wickham.

## **2. Escritos: La dimensión humana en el discurso arquitectónico de Aldo van Eyck**

Cinco son los capítulos que se organizan con el objeto de abordar los principales rasgos que caracterizan el concepto de dimensión humana de Aldo van Eyck, desarrollándose todos ellos a partir de un discurso enlazado y temático basado en sus textos originales (en detrimento por tanto de un tratamiento meramente cronológico).

**2.1. Relación entre arquitectura (arte) y usuarios (sociedad).** La finalidad del primer capítulo es sentar las bases de la investigación teórica propuesta a través de una aproximación al tipo de relación que Aldo van Eyck entendía que debía existir entre la arquitectura y sus futuros usuarios. En este sentido, es durante su etapa de formación en Suiza (Zúrich, 1938-1946) cuando Van Eyck abre definitivamente los ojos y el corazón a la arquitectura moderna y, más concretamente, al elemento más decisivo (si bien no el único) de su pensamiento arquitectónico: el legado cultural de las vanguardias del siglo XX.

Introducido en la órbita cultural de las vanguardias de la mano de Carola Giedion-Welcker (o C.W. como a ella le gustaba que la llamaran), Aldo van Eyck termina por asimilar y participar intensamente de la compartida visión del mundo de esta vanguardia o 'nueva consciencia', y del esfuerzo coral por contribuir mediante su

producción artística y cultural a configurar un entorno social (una 'nueva realidad') donde el hombre moderno pudiera satisfacer sus necesidades y aspiraciones tanto físicas como espirituales. Un cambio de paradigma sociocultural capaz por tanto de transformar los modos de vida de las personas y las relaciones entre los individuos, construido a partir de la sensibilidad, la intuición, la convivencia con la naturaleza y, en general, de lo verdaderamente esencial de nuestro mundo ("los fundamentos de la existencia").

Por tanto, para Aldo van Eyck su labor como arquitecto participa de un movimiento cultural colectivo propiciado —si se quiere— por una minoría intelectual, cuyo fin es transmitir los valores de la 'nueva realidad' al resto de la sociedad a través de su más valiosa herramienta: la producción cultural.

**2.2. Las raíces culturales en la configuración del hábitat humano. El ejemplo de las culturas primitivas.** El segundo capítulo aborda el asunto de las raíces culturales en la configuración del hábitat humano. Fruto del tiempo que dedica al estudio de las civilizaciones primitivas del siglo XX (principalmente la tribu de los Dogon [en el África sahariana] y la de los Pueblos [en Nuevo México]), Aldo van Eyck no sólo encuentra en ellas una auténtica fuente de inspiración y aprendizaje sobre lo 'verdaderamente esencial' en arquitectura, sino que comprueba cómo las motivaciones y temáticas de cualquier manifestación artística resultan ser muy comunes a todas las culturas, debido a la intrínseca relación existente entre éstas y la propia naturaleza humana.

Este particular interés de Van Eyck por estudiar el funcionamiento y las manifestaciones culturales de estas civilizaciones aisladas (libres por tanto de cualquier contaminación occidental) se explica en parte a partir de la crítica general ejercida por él sobre la arquitectura CIAM de su tiempo: si el objetivo primordial de los artistas de la vanguardia era contribuir a la creación de un entorno adecuado y coherente con las nuevas aspiraciones del hombre moderno (en base sobre todo a renovadores criterios filosóficos, ideológicos o sociales), Van Eyck consideraba desalentador que la arquitectura CIAM estuviera promoviendo la configuración de un hábitat construido a partir únicamente de los nuevos principios compositivos aportados por los artistas de la nueva consciencia.

Para Van Eyck la consideración de las raíces culturales en las realizaciones arquitectónicas de una determinada comunidad tiene una consecuencia fundamental respecto a la dimensión humana de la arquitectura: el mayor grado de satisfacción de sus futuros usuarios causado por la reconciliación con sus modos tradicionales de habitar. Teniendo en cuenta que, en su opinión, el hombre como tal no ha variado prácticamente con el paso de los siglos, para Van Eyck el principal reto de la arquitectura de su tiempo es reconciliar la práctica arquitectónica cotidiana con los valores fundamentales del ser humano.

**2.3. Los niños en la arquitectura de Aldo van Eyck.** En el tercer capítulo se analiza la figura de los niños en la arquitectura de Aldo van Eyck. Basta un ligero conocimiento de la trayectoria del maestro holandés para darse cuenta de hasta qué punto los niños supusieron un tema de especial importancia dentro de su obra. Además de

sus numerosas y célebres intervenciones pensadas por y para los más pequeños, son abundantes también en sus textos las referencias y alusiones a la temática en cuestión.

En cada uno de los proyectos que acomete dirigidos principalmente a los niños, Van Eyck trata por todos los medios de aproximarse a las especiales características de sus no menos especiales usuarios, de tal modo que la respuesta final al encargo no sólo sea capaz de satisfacer sus necesidades inmediatas, sino también aquéllas vinculadas con lo singular de su naturaleza: reducido tamaño, juego, inocencia, vitalidad, ingenuidad... En este sentido, son abundantes a lo largo de sus textos las referencias directas a este universo infantil, plasmando por escrito las mismas ideas, premisas y reflexiones arquitectónicas que inspiraron sus proyectos, y dejando constancia de cómo su propia sensibilidad e implicación profesional constituyen precisamente los garantes de un trabajo detallado, adaptado, certero y escrupuloso.

**2.4. Ideas clave en el discurso arquitectónico de Aldo van Eyck.** El cuarto capítulo plantea una aproximación sobre aquellos aspectos (o conceptos) más característicos del pensamiento de Van Eyck: el fenómeno gemelo o fenómeno dual, la relatividad, y lo intermedio. Con interesantes vínculos entre sí, resulta sintomático que la mayoría de conceptos clave de su producción teórica tengan un sustrato y una explicación a partir de la dimensión humana de la arquitectura.

A grandes rasgos, un **fenómeno gemelo** lo componen dos conceptos que, aunque aparentemente opuestos, en realidad se complementan hasta el punto que uno necesita del otro para adquirir completamente su significado, generando así una unidad dinámica, una vinculación recíproca y activa: luz y oscuridad, interior y exterior, abierto y cerrado, colectividad e individualidad, etc. En este contexto, Van Eyck apuesta por una arquitectura donde los conceptos de estas parejas no sólo conviven, sino que llegan a retroalimentarse.

Por su lado, la visión relativista de Aldo van Eyck se explica casi a partir del significado estricto (o científico) del término. Es decir, si la teoría de la **relatividad** de Einstein enunciaba que la percepción del espacio y el tiempo depende del estado de movimiento del observador, de un modo coherente Van Eyck considera que la unidad espacio-tiempo es un factor determinante en la configuración de la identidad de las cosas. Así, aunque cualquier elemento de nuestro entorno presenta una identidad propia, no se debe entender ésta como algo estático, sino como algo dinámico. En sus propias palabras, resulta necesario distinguir entre “lo que es constante en todas las cosas y lo que está en constante cambio” para poder diferenciarlo de “lo culturalmente irrelevante y espiritualmente fallido”. Es decir, la verdadera identidad de las cosas queda definida por “lo que es constante y está en constante cambio”. Consecuentemente, en el contexto de la dimensión humana de la arquitectura, Van Eyck confía en este proceso de observación sensible para descubrir y consolidar aquellos componentes susceptibles de conformar la deseada ‘nueva realidad’.

Por último, Aldo van Eyck vincula conceptualmente **lo intermedio** con el esquema fundamental de la mente humana. Por tanto, al igual que en la mente del ser humano no existe una barrera que divida lo emocional de lo intelectual, sino que más bien son

elementos que se funden y complementan, también en arquitectura lo intermedio es a la vez abierto y cerrado, interior y exterior, reconciliando así mitades enfrentadas (y vinculando por tanto esta teoría con lo visto en el caso del 'fenómeno gemelo'). Con el tiempo, Van Eyck llega a extender el significado de lo intermedio (o concepto de 'umbral') hasta abarcar cualquier relación importante entre persona y objeto o entre persona y persona. De ahí la trascendencia de lo intermedio como ámbito donde se relacionan dos realidades independientes pero condenadas a complementarse. Y de ahí también la importancia de que la arquitectura (o el urbanismo) con el objeto de cultivar su dimensión humana preste una especial atención a esos espacios intermedios donde las personas se encuentran y se relacionan.

**2.5. Vinculación con otras caracterizaciones de la dimensión humana de la arquitectura (de las Vanguardias a la Posmodernidad).** Finalmente, el quinto capítulo presenta un doble cometido: por un lado, poder relacionar el concepto de dimensión humana de Aldo van Eyck con el desarrollado por otros discursos arquitectónicos (o artísticos) próximos; y por otro lado, aprovechar estas vinculaciones conceptuales o programáticas para abordar el resto de aspectos que terminan de caracterizar dicho concepto. Dos son los temas de discusión principales que aborda el capítulo: Derechos colectivos y derechos individuales de los usuarios en arquitectura, y Participación popular y herencia cultural en arquitectura.

El punto de vista de Aldo van Eyck sobre el papel desempeñado por la producción industrial y la estandarización en el proceso arquitectónico supone el punto de partida para abordar la temática de los **derechos colectivos y los derechos individuales en arquitectura**. A este respecto, su actitud no tiene tanto que ver con que se oponga al progreso introducido por los avances tecnológicos, sino más bien con que denuncie la excesiva confianza depositada en la técnica por parte de amplios sectores de la arquitectura moderna, máxime si este protagonismo otorgado resulta ser en detrimento de otras componentes tan fundamentales como habitualmente olvidadas por estos arquitectos, como la imaginación, la creatividad, y sobre todo, la atención a las necesidades particulares de cada usuario.

En cuanto a la **participación popular y herencia cultural** en arquitectura, Van Eyck (como ya veíamos) apuesta por recuperar la sabiduría contenida en los modos tradicionales de habitar del hombre. Además de los condicionantes o medios económicos disponibles, para él la caracterización del entorno construido dependerá inevitablemente de las particularidades culturales que definen y diferencian a cada comunidad, y de la propia implicación de ésta en la consecución de objetivos. En este sentido, Van Eyck acotaría la participación de los futuros usuarios en el proceso arquitectónico, tanto al principio (a nivel por tanto más informativo o de consulta), como al final del mismo, tras haberles proporcionado un marco o soporte arquitectónico adecuado (en coherencia así con los planteamientos del estructuralismo).

### **3. Arquitectura: Estudio de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya**

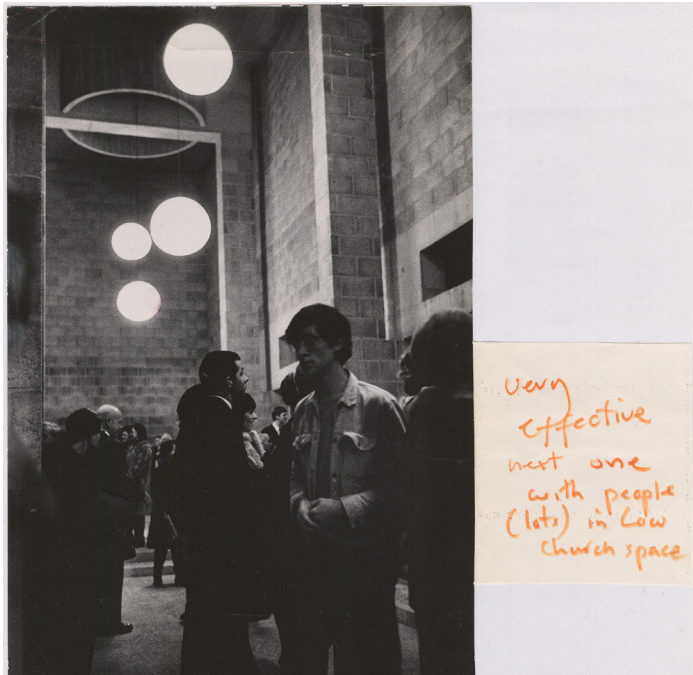
Respecto a la segunda parte de la tesis, y a través de la sucesión de capítulos propuesta, el estudio arquitectónico realizado sobre la iglesia permite aproximarse al



8

Fotografía exterior de la iglesia tomada poco tiempo después de su construcción.

Fotografía del interior de la iglesia con anotaciones Aldo van Eyck



Very  
effective  
next one  
with people  
(lots) in low  
church space

concepto de dimensión humana en la arquitectura de Aldo van Eyck, o al modo en que éste condicionó su labor como proyectista.

**3.1. Contextualización del proyecto.** Durante gran parte de la década de 1960 un proyecto de arquitectura centra la atención profesional de Aldo van Eyck: la Iglesia católica Pastoor Van Ars situada en la ciudad neerlandesa de La Haya. Es en junio de 1963 cuando el consejo de la parroquia (dependiente del Obispado de Róterdam) encarga al estudio de arquitectura de Van Eyck la redacción de un proyecto de iglesia de nueva planta.

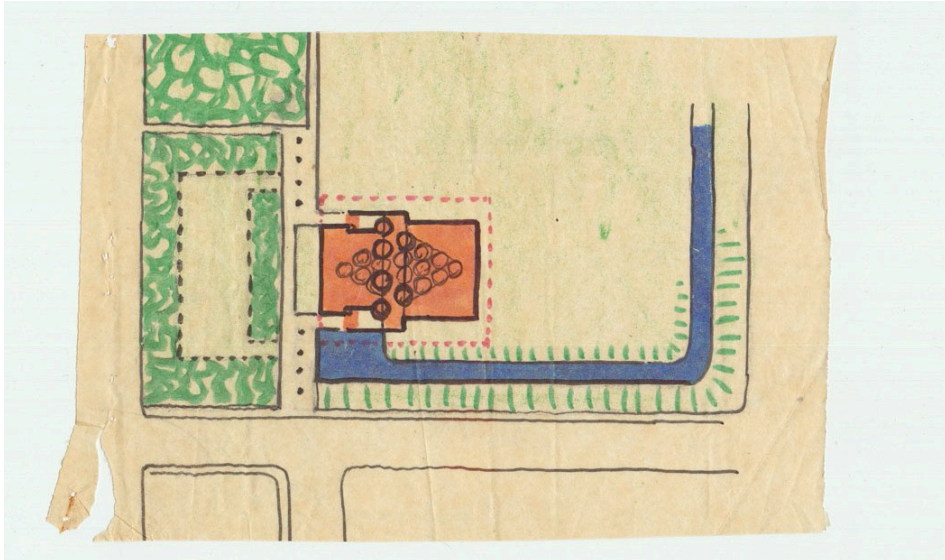
Por aquellos años Van Eyck estuvo desarrollando otro proyecto religioso que representaría una influencia destacada sobre Pastoor Van Ars: una Iglesia en Driebergen conocida como *the Wheels of Heaven* (las Ruedas del Cielo). Más allá de la disparidad de los respectivos emplazamientos y de sus notables diferencias, ambos diseños compartieron la premisa de proyectarse como ‘edificios atravesables’ y satisfacer la idea de “lugar de paso”.

En Pastoor Van Ars Aldo van Eyck recupera y redefine un elemento clave en la composición tradicional de las iglesias católicas: la nave central. La reinterpretación que Van Eyck hace de este elemento arquitectónico parte de un *leitmotiv* esencial dentro de su discurso teórico: cuestionarse las jerarquías y lo invariablemente establecido a favor de una mayor “relatividad” (en una clara alusión por tanto a uno de los conceptos clave de su pensamiento). De este modo, el principal cometido de esta ‘nueva’ nave ya no será el de conducir los pasos y la mirada de los fieles hasta el altar de la iglesia, ni el de alojar a todos o parte de los feligreses durante la celebración del rito religioso, sino el de organizar en torno a ella todo el espacio interior del templo y dotarlo además de un lugar representativo que vincula al edificio de un modo respetuoso y culto con la tradición cristiana.

Complementariamente, hubo también una voluntad por parte de Van Eyck de formalizar en esta nave central una suerte de circulación o tránsito espiritual a través del interior de la iglesia. De acuerdo con los testimonios del antiguo sacerdote y de la administradora de la parroquia (quienes mantuvieron en su día largas conversaciones al respecto con el maestro holandés), el referente de Van Eyck para proyectar este espacio longitudinal y despejado, susceptible de ser recorrido reflexivamente, fue la *Via Dolorosa*: La calle de la Ciudad Vieja de Jerusalén considerada por la tradición cristiana como parte del itinerario que llevó Jesucristo camino de su crucifixión.

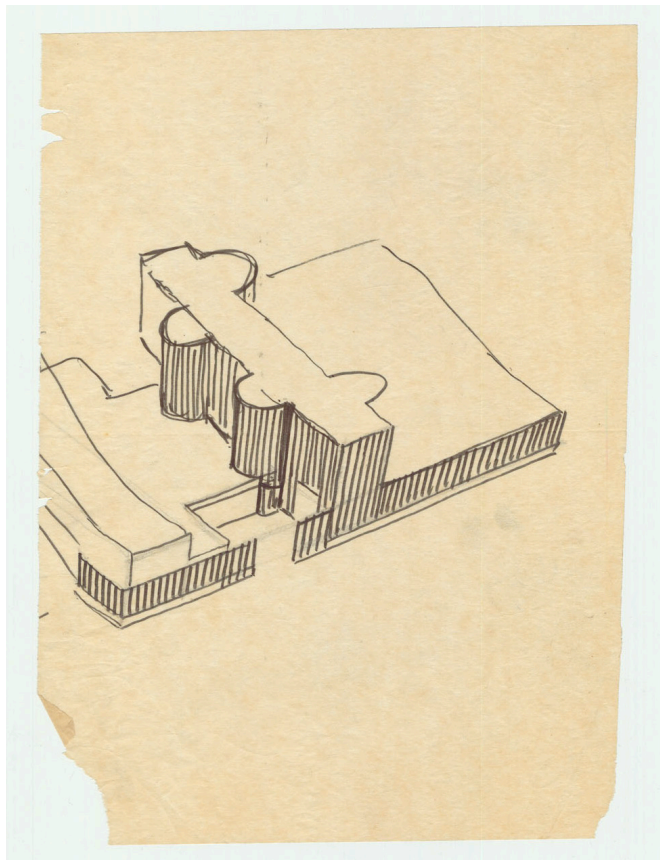
En cualquier caso, un hecho determinante condicionó el proyecto de Pastoor Van Ars desde su misma génesis: la celebración del Concilio Vaticano II, entre 1962 y 1965. Símbolo inequívoco del cambio de mentalidad aperturista y dialogante que experimenta la Iglesia católica en la década de los ‘60, es en última instancia a partir de las nuevas líneas de actuación que el Concilio abre como Aldo van Eyck puede afrontar el innovador planteamiento de su proyecto.

**3.2. Información gráfica de la iglesia.** Este segundo capítulo permite fundamentalmente disfrutar de las imágenes y dibujos originales de Aldo van Eyck



(20,6 x 14 cm) lápiz y rotulador verde, naranja y azul, sobre papel traslúcido.

(21,5 x 30 cm) Rotulador de punta fina negro, sobre papel traslúcido.



sobre el proyecto. En este sentido, el material inédito mostrado en esta tesis se obtiene tras lograr acceder durante los años 2011 y 2012 a las tres fuentes que cuentan con información original sobre el proyecto: el archivo privado de Aldo van Eyck (propiedad de la familia y cuidadosamente gestionado por su hija Tess van Eyck Wickham), el archivo privado del cliente (propiedad del Obispado de Róterdam), y los archivos municipales de la ciudad de La Haya.

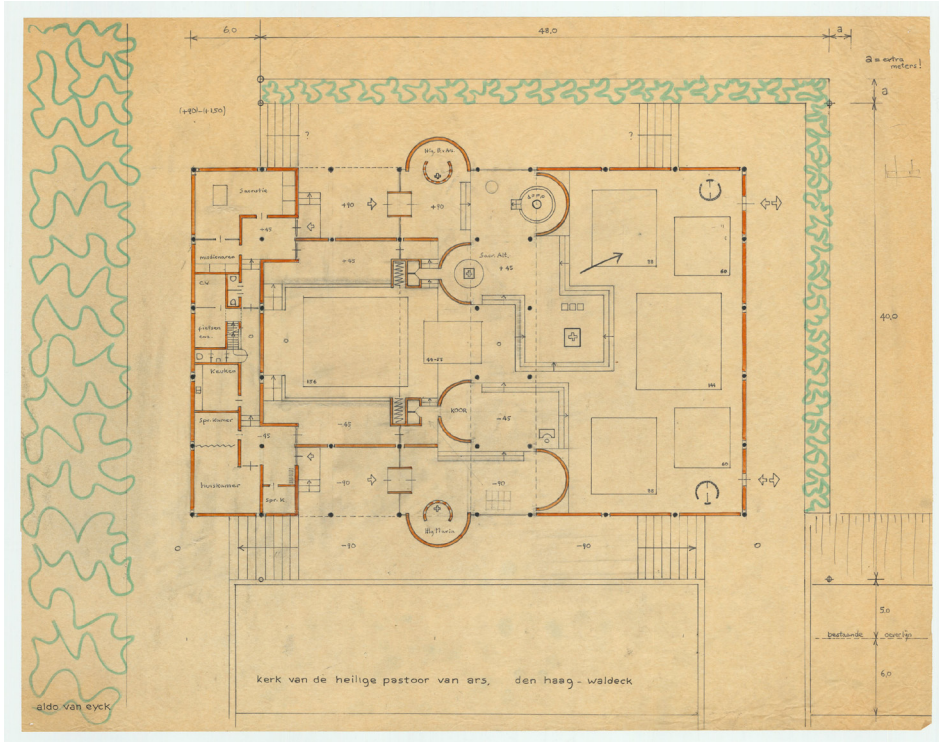
El trabajo incluye 27 bocetos originales de la iglesia dibujados por Aldo van Eyck, mostrados ahora por primera vez. Además de proponer un recorrido que va de los dibujos más sencillos o aparentemente más primitivos a los más complejos o evolucionados (pero sin establecer una hipótesis formal al respecto), cada uno de ellos es analizado atendiendo principalmente a las intenciones y cambios introducidos por Van Eyck respecto a la progresiva configuración del proyecto. En este sentido, el apartado de la **expresión gráfica arquitectónica** y el proceso de proyecto se ocupa del modo como Van Eyck afrontó estas dos cuestiones.

Comparado con los bocetos originales, el numeroso conjunto de planos delineados de la iglesia representa un material mucho más complejo que va a permitir abrir diferentes líneas de trabajo. Así, con el fin de poder documentar cada uno de los ejemplares consultados, y a partir de un criterio inicial de clasificación cronológica, se procedió a realizar una catalogación de los mismos (recogida en el tercer apéndice de la tesis) mediante una sencilla ficha tipo.

Una vez descritos y clasificados todos los planos delineados, se elaboró un estudio comparativo —mediante una extensa tabla— con el fin de poder localizar de un modo rápido y sencillo cada uno de los ejemplares distintos consultados (alrededor de 170). En este sentido, la utilidad de esta iniciativa es doble: por un lado, funciona propiamente a modo de inventario descriptivo de los planos habidos en cada uno de los archivos —en la fecha concreta de 2011—, sirviendo como base para futuras investigaciones o incluso a modo de control documental interno; y por otro lado, al constituir el primer tratamiento conjunto de todo el material de proyecto existente sobre la Iglesia Pastoor Van Ars, permite establecer una comparativa directa entre cada uno de los planos y sus posibles ubicaciones.

**3.3. Evolución del proyecto.** El tercer capítulo estudia de forma detallada la evolución del proyecto de Pastoor Van Ars, proponiendo una hipótesis al respecto a partir principalmente de la información contenida en los planos delineados consultados. Con independencia del gran valor gráfico-documental que encierra este ítem, desde un punto de vista arquitectónico se valora de forma especial el ejemplo de depuración formal y conceptual que encierra la evolución descrita.

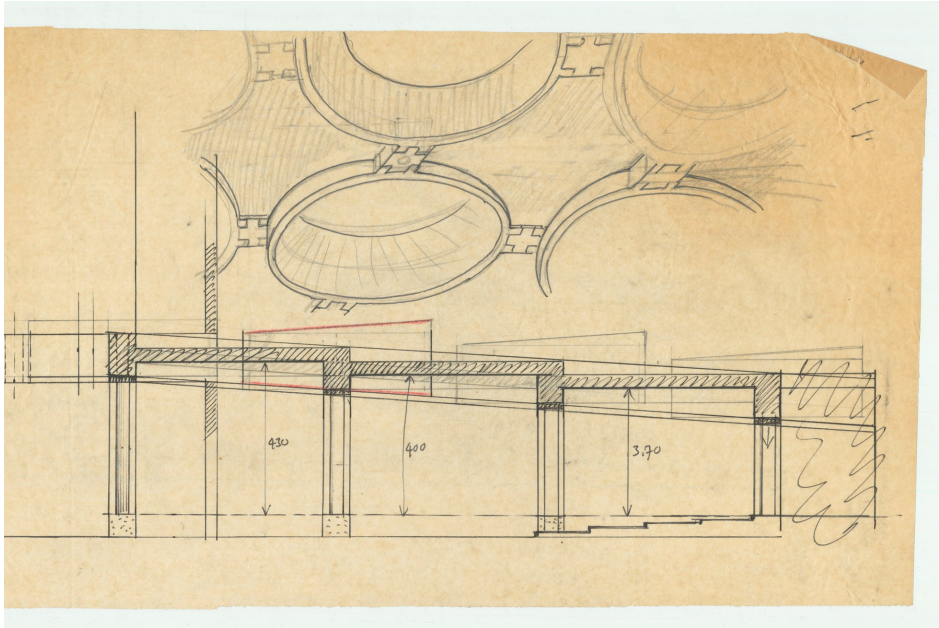
La secuencia evolutiva del proyecto (organizada a partir de 10 niveles principales) muestra cómo, revisión tras revisión, Aldo van Eyck lo va liberando progresivamente de aquellos aspectos que interfieren con sus verdaderos principios generadores. De este modo, se considera que cada uno de los pasos dados supuso un salto cualitativo en el proyecto, fundamentalmente en términos de coherencia y solidez. Sin embargo, en virtud de su discurso teórico, este hecho adquiere un significado más profundo en



12

Plano 2.1. Planta cota cero con entorno inmediato.

Detalle de un dibujo perteneciente a la carpeta de originales de Aldo van Eyck (aunque este dibujo nunca salió de ella en forma de plano de arquitectura)



el caso de Van Eyck. Para alguien tan comprometido con la búsqueda de lo elemental y esencial en arquitectura, la depuración formal y conceptual de este proyecto debió adquirir un significado más profundo.

Por otro lado, esta alusión a la búsqueda de lo elemental en arquitectura remite directamente a una constante en la trayectoria de Aldo van Eyck: la especial atención por los usuarios de sus proyectos (y por las personas en general). Como ya se ha descrito con anterioridad, este hecho parte de su convicción heredada de las vanguardias de principios del siglo XX, de que los arquitectos pueden contribuir a la construcción de un mundo mejor a partir de los valores verdaderamente esenciales de la humanidad. En este sentido, el modo y grado como Van Eyck se implica en sus proyectos está íntimamente relacionado con su deseo de contribuir a la construcción de este sueño compartido. De acuerdo con esto, su interés por lo esencial en arquitectura no respondería entonces a una voluntad personal de configurar un lenguaje arquitectónico reconocible y propio, sino más bien a un intento de fomentar aquellos valores elementales del mundo, verdaderos artífices del cambio de rumbo esperado, y piedra angular de la felicidad de las personas.

Por tanto, cuando para este encargo de iglesia en La Haya Aldo van Eyck se entrega a la búsqueda de la pureza formal, espacial y constructiva del proyecto, no está sino aplicando la esencia de sus principios teóricos a su propio ejercicio profesional. Una arquitectura surgida y configurada a partir de unos determinados ideales se convierte de este modo en transmisora de los mismos para todos aquéllos que lleguen a interactuar con ella. Complementariamente, parece claro que, en el caso de la iglesia en La Haya, la singularidad del programa supuso un 'extra' al planteamiento genérico de identificar el lenguaje arquitectónico con los valores esenciales de la 'nueva realidad'. Es decir, además de articular la difusión de unos determinados principios, Van Eyck parte de su propio discurso arquitectónico para configurar un espacio religioso que busca satisfacer del mejor modo posible las necesidades de la comunidad católica.

**3.4. Esquema compositivo de la iglesia.** El estudio pormenorizado del proyecto ha permitido reconocer la presencia de la sección áurea y la secuencia de Fibonacci en el diseño de planta del proyecto. Concretamente, se ha detectado que el rectángulo en el que se inscribe la planta general de la iglesia se elabora a partir de una modulación o retícula de 5 filas x 8 columnas que vincula su diseño con los números de Fibonacci y con la proporción áurea.

Dentro del conjunto de bocetos y planos delineados de la iglesia es posible detectar algunos dibujos que parecen acusar la huella de esta modulación geométrica, corroborando no sólo la teoría expuesta, sino señalando que se trataría de un aspecto contemplado desde las primeras fases de proyecto, y mantenido durante la evolución del mismo. Teniendo en cuenta que de forma habitual Aldo van Eyck afrontaba la concepción y diseño de sus proyectos a partir de la planta, el hecho en cuestión adquiere una incidencia mayor.

Parece lógico pensar que tras la decisión de Van Eyck de considerar las relaciones de Fibonacci y la sección áurea en el diseño de la iglesia existiría una voluntad de dotar al edificio de aquellas cualidades que históricamente se han venido asociando con estos principios compositivos, como el orden, la armonía, o la belleza. Sin embargo, de acuerdo con su concepto de la dimensión humana, resulta más que probable que este hecho no constituyera un fin en sí mismo, sino más bien un intento de optimizar la experiencia del edificio por parte de sus futuros usuarios.

**3.5. Esquema constructivo de la iglesia.** Apoyado en el conjunto de planos técnicos consultados (también mostrados aquí por primera vez), el capítulo quinto se ocupa de analizar el esquema constructivo de la iglesia. La diferenciación de una serie de subapartados en el texto de la tesis persigue abordar dicho cometido de un modo ordenado y secuencial: organización constructiva del volumen edificado, la casa parroquial, la iglesia, los lucernarios y la cubierta, y cimentación y encuentro del edificio con el terreno. A pesar de la singularidad o aparente complejidad de su planteamiento, el proyecto en realidad se organiza a partir de un esquema constructivo racional y modulado. En este sentido, la manera de acometer la materialización del edificio converge asimismo con la depuración formal desarrollada a lo largo de la evolución del proyecto —abordada en el capítulo anterior—, incidiendo así sobre esa ‘búsqueda de lo esencial en el lenguaje arquitectónico’ tan distintiva de Aldo van Eyck.

14

Todos los paramentos del proyecto se formalizan mediante fábrica no revestida de bloque de hormigón. Con la excepción del volumen dedicado a la casa parroquial (construido a partir de ortodoxos muros de carga perimetrales), el edificio se estructura básicamente a partir de 6 planos constructivos paralelos: los dos que ocupan las posiciones extremas y que coinciden con la ubicación de los cerramientos principales, y los cuatro intermedios. Estos planos intermedios se conciben igualmente como muros de carga, sólo que configurados a partir de tramos aislados que a modo de machos recogen las tres vigas-tipo sobre las que apoyan los tres planos de cubierta. Es decir, independientemente de que el muro teórico de partida (representado por los cerramientos o fachadas principales) se pueda perforar o reducir de tal modo que los fragmentos restantes adopten la forma y proporción de un pilar apantallado, tanto conceptual como constructivamente se trata de tramos sucesivos de muro de carga donde la fábrica de bloque actúa como encofrado perdido de un núcleo de hormigón armado. Por otro lado, y junto con los forjados de hormigón armado de las tres superficies de cubierta y los otros dos cerramientos de la iglesia, las dos singulares vigas de 27 m de longitud que recogen los cerramientos laterales de la nave central constituyen los elementos de arriostrado de los seis planos estructurales, garantizando así la estabilidad del conjunto edificado.

La materialidad del proyecto desempeña un papel fundamental en la configuración final de la iglesia, tanto por la honestidad y sinceridad con que se manifiesta, como por el servicio que le presta a la expresión constructiva del edificio. En este sentido, la ejecución de todos los elementos verticales del proyecto mediante la fábrica de bloque de hormigón constituye una de las claves de la coherencia, el orden y la limpieza visual de la iglesia, desde el momento que un mismo material resuelve la

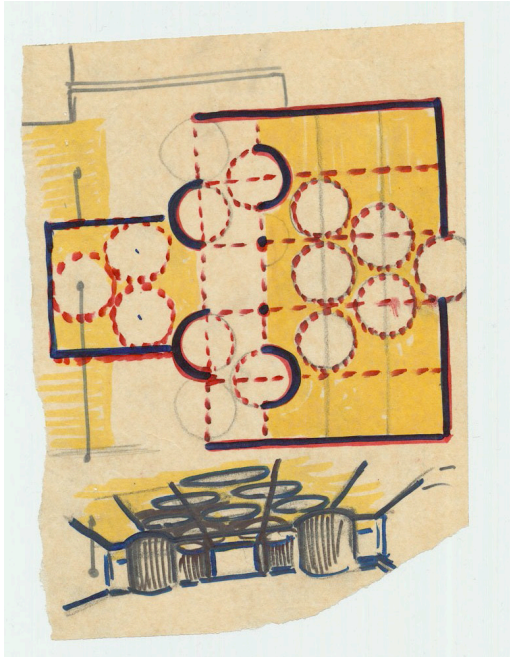
mayoría de funciones arquitectónicas: estructura, compartimentación, aislamiento, o definición del espacio interior. Pero además, esta decisión de utilizar una única pieza o elemento constructivo para definir los paramentos exteriores e interiores del edificio (incluidos los estructurales), participa nuevamente de la evolución del proyecto hacia la esencialidad conceptual y formal.

**3.6. El espacio construido y la luz en la iglesia.** Por último, el sexto capítulo se dedica a estudiar el espacio construido y la luz en la iglesia. A colación del texto que el propio Aldo van Eyck escribió sobre el proyecto, en la tesis se desarrolla una descripción e interpretación arquitectónica de la obra. Mención aparte de la aproximación secuencial al edificio plasmada en las primeras páginas, se presta una especial atención a los dos espacios más representativos de la iglesia: la nave central y la zona de cripta.

La **nave central** de Pastoor Van Ars se presenta como un espacio recto y alargado, austero, cuyo recorrido —como el propio Van Eyck apunta en su texto—, recuerda simbólicamente al paseo por una “calle interior”. La percepción de este ámbito depende directamente de la cuidada iluminación natural ideada por el maestro holandés. La luz exterior es introducida en el espacio eclesial a través de cuatro grandes lucernarios circulares concebidos para tamizarla, para transformarla en difusa y uniforme; en una iluminación que equilibra el espacio interior. Tras su paso por los cuatro cilindros de hormigón, esta luz filtrada se distribuye uniformemente por todo el espacio de la nave, generando una iluminación generosa pero serena, amable; una luz que ya no deslumbra. Independientemente de la referencia directa a la Vía Dolorosa de Jerusalén, lo cierto es que recorrer la nave central de Pastoor Van Ars recupera la experiencia sensorial de caminar por una céntrica calle de una vieja ciudad. Una calle donde las pétreas construcciones que flanquean el paso de los peatones se elevan lo suficiente como para no dejar penetrar los rayos directos del sol. Un tipo de calle, que tan curiosa como sintomáticamente remite a una tradición cultural distinta, más meridional, mediterránea. “Camino sagrado” escribe el propio Van Eyck. De hecho, quizás también por su idea inicial de introducir la espacialidad gótica en este ámbito, lo cierto es que —Jerusalén o cualquier otra ciudad sagrada— la “calle interior” de Pastor Van Ars desprende un cierto aire católico.

Se crea por tanto en este espacio un clima interior diáfano y natural, comunitario, pero a la vez sobrio y religioso. Un escenario sencillo en apariencia pero minucioso y complejo a la vez que parece materializar uno de los conceptos clave del discurso arquitectónico de Aldo van Eyck: el fenómeno gemelo o fenómeno dual. Un espacio en definitiva donde los ligeros y progresivos cambios de cota del plano del suelo sugieren finalmente un dinamismo, un recorrido ascendente cuyo fondo de perspectiva determina un pequeño altar custodiado por un sencillo crucifijo de madera, empujando así al visitante a dejarse llevar y a fluir, a recorrer el camino propuesto.

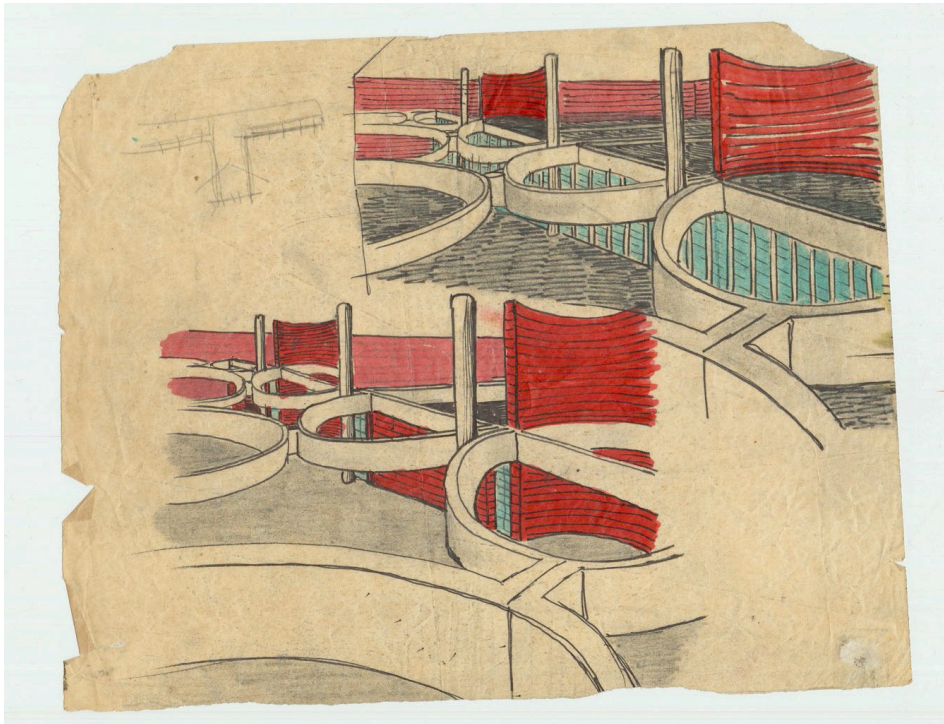
A pesar de su condición de “no católico” y del laicismo intrínseco de la referencia empleada (concebir la nave central de la iglesia como una “calle interior” —y por tanto popular—), no fue intención de Van Eyck secularizar el espacio religioso de Pastoor Van Ars. En realidad, la concepción de este espacio (y del edificio en general)



(20 x 23 cm) lápiz, y rotulador negro, azul, rojo y amarillo sobre papel traslúcido.

(30 x 23 cm) rotulador de punta fina negro, rotulador de punta gruesa rojo y azul, y lápiz, sobre papel traslúcido.

16



responde a un tipo de motivaciones que poco tienen que ver con la banalización de lo sagrado (según sus propias palabras). Motivaciones que, si bien aconfesionales, están curiosamente relacionadas con la temática católica, en la medida que es en última instancia el Concilio Vaticano II el referente fundamental que opera y, en cierto modo, converge con esta configuración espacial. No en vano, si Aldo van Eyck puede reflexionar en este proyecto sobre el concepto de jerarquía a través de la manipulación del espacio eclesial (lo que a su vez se relaciona directamente con el interés por la relatividad que le acompaña durante toda su vida), es porque el cambio de paradigma que representa el Concilio así lo permite. Si en el caso del Concilio el propósito último era el de adaptar la disciplina eclesiástica a los nuevos tiempos con el objeto de recuperar la participación en la fe de los fieles, en el caso de Van Eyck podría hablarse de un intento de abrir la iglesia a la gente: de *humanizar* (que no secularizar) el espacio religioso.

Respecto a la **zona de cripta**, si bien la materialidad, la organización estructural o el sistema de iluminación cenital continúan siendo los mismos que en el caso de la nave central, la cualificación espacial y sensorial poco tiene que ver ya con la de aquella “calle interior”. Con el diseño de esta zona Aldo van Eyck vuelve a alejarse del patrón habitual de las iglesias católicas tradicionales; concretamente respecto a la disposición de los fieles en el interior del templo, o mejor dicho, respecto a la propia organización de la liturgia. En las iglesias tradicionales de planta basilical el espacio destinado a los feligreses resulta ser mucho más largo que ancho según la axialidad marcada por el altar principal. Sin embargo, ahora este esquema preestablecido se invierte, certificando no sólo la validez de las soluciones alternativas contempladas por el Concilio Vaticano II, sino reincidiendo sobre el ataque a lo jerárquicamente impuesto a través del concepto de relatividad de Van Eyck. Es decir, si bien se produce la necesaria focalización hacia el altar principal, la posición de éste motiva que esta zona ocupada por los fieles sea por tanto más ancha que larga.

Al igual que en la nave principal, la iluminación de la zona de cripta es cenital e indirecta. No obstante, la atmósfera interior no resulta ya tan clara y diáfana, tan uniforme. Aunque el espacio se halla profusamente iluminado, junto al caudal de luz es posible esta vez percibir la presencia simultánea de una cierta oscuridad, de una localizada penumbra. La percepción general de la atmósfera interior de la “cripta” está muy relacionada con el sistema de reflexión de la luz orquestado; o mejor dicho, con la ausencia en este caso de algunos de sus elementos o mecanismos fundamentales. Comparándola con el otro espacio principal, la zona destinada a los feligreses carece de las tres superficies enfrentadas que terminan de contribuir a la reflexión de la luz y al carácter ‘diurno’ y claro de la nave central: los dos cerramientos laterales ciegos (inexistentes en la cripta) y el despejado plano del suelo (prácticamente desdibujado ahora debido a la presencia del preceptivo y abundante mobiliario). Como es lógico, este hecho influye de manera directa en el grado de difusión de la luz natural en el espacio, siendo ahora menor.

En definitiva —y redundando una vez más sobre la idea del fenómeno gemelo—, la zona de cripta se presenta como un lugar que invita más a la quietud que al dinamismo, más a la oración que a la procesión. La blanca e intensa luminosidad de los

comprimidos lucernarios cualifican el espacio interior en un sentido más trascendental y espiritual que estrictamente católico. Pero también las áreas de penumbra y los contrastados planos de oscuridad invitan a la intimidad y a la reflexión. A pararse. A permanecer y observar. A mirar hacia dentro. Con todo, resulta sintomático que a través de una luz 'laica' que más bien alude al cosmos, a lo infinito, Aldo van Eyck logre que religiosos y feligreses perciban ese espacio como católico, induciéndoles a la oración, e introduciendo así nuevamente su concepto de relatividad en la obra construida. Si la nave central es una calle interior dentro de una iglesia que enlaza con los derechos colectivos de una comunidad, con aquello que nos une y que simultáneamente nos distingue del resto, a su vez, la cripta de Pastoor Van Ars remite a la reflexión, al recogimiento, a la compañía de uno mismo mientras se permanece consciente de la existencia del universo; a lo individual.

En cualquier caso, la manera de tratar la luz cenital en el edificio provoca un compartido efecto final en todo el interior: la **detención figurada del paso del tiempo**. Debido al estudio de la iluminación indirecta, no se produce ningún tipo de tensión de luz, ningún tipo de huella solar en los paramentos que configuran los diferentes espacios de la iglesia, no siendo posible apreciar el movimiento del sol a lo largo del día. Por tanto, aquél que decidiera permanecer dentro de la iglesia sin la compañía de un reloj no sería capaz de orientarse en relación al paso del tiempo. Liberado entonces de tal imposición, la vivencia sosegada del espacio interior le llevaría a 'relativizar' la importancia de lo temporal, a abstraerse del mundo exterior, del mundo real, a olvidarse por un momento de la cotidianeidad, abandonándose de este modo al encuentro con Dios, al encuentro consigo mismo; a la paz interior; a lo trascendental.

18

Finalmente, dos son en última instancia los **objetivos generales** que Aldo van Eyck se plantea en cuanto a la concepción del proyecto de Pastoor Van Ars: por un lado, generar un marco apto y adecuado a las necesidades religiosas propias de un templo católico contemporáneo; y por otro lado, configurar un espacio susceptible de reflejar los nuevos aires de apertura (de la religión católica y de la 'nueva consciencia'), coherente por tanto con las verdaderas necesidades y aspiraciones del ser humano. Así, además de constituir estrategias convergentes y compatibles, ambos propósitos se desarrollan a partir de las nuevas directrices surgidas del Concilio Vaticano II. De hecho, al desarrollar unas "Normas para adaptar la Liturgia a la mentalidad y tradiciones de los pueblos", la Iglesia no sólo refleja una celebrada sensibilidad por las cuestiones humanas, sino que se establece una interesante coincidencia con otro de los aspectos clave del concepto de dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck: "las raíces culturales en la configuración del hábitat humano". Es por tanto a partir de este contexto como Van Eyck se dispone a trasladar esta intencionalidad compartida a su proyecto de iglesia, configurando así su espacio más representativo como una calle; una calle interior pero más abierta que nunca, donde se respira una atmósfera de claridad y apertura, de pluralidad.

En definitiva, pensar que Van Eyck pretendía secularizar el espacio religioso de Pastoor Van Ars sería como entender que el Concilio Vaticano II pretendía secularizar la vida católica. Por definición, una calle es pública, popular. Y al igual como una ciudad,

una calle puede además ser sagrada. Abrir una calle dentro de una iglesia describe la personalidad de un arquitecto. Abrir una calle dentro de una iglesia es pura poesía. Reflexionar sobre los lucernarios del edificio remite a lo inconmensurable. En su texto "Luz blanca, sombra negra", Louis Khan manifestaba que la arquitectura no existe: existe la obra de arquitectura; y que la obra de arquitectura inició su evolución cuando el hombre decidió agujerear el muro para mirar al exterior. Un agujero en la envolvente de un edificio introduce el exterior en el interior, introduce la luz. La luz es la responsable de la configuración del espacio. En Pastoor Van Ars, la luz cenital configura el espacio interior, al mismo tiempo que la obra de arquitectura construye la luz. Pensar en esa viga atravesando el interior de los lucernarios lo resume todo. Una viga que participa directa y decisivamente del tratamiento de la luz natural, pero una viga que le permite a la abertura existir. Ser. Es la configuración del espacio construido a través de la luz, y el modelado de la luz a partir de la forma construida. Todo esto representa Pastoor Van Ars de Aldo van Eyck.

#### EXPLICACIÓN DE LOS PROCESOS DE REELABORACIÓN (ARQUIA)

La tesis que ahora se presenta está estructurada y redactada de manera que permite recorrer los contenidos propuestos de un modo continuo y enlazado, a partir de una sencilla maquetación en A4 (*InDesign*) basada en un único criterio a la hora de combinar imágenes y texto, pudiendo encajar de forma natural con la colección de Arquitesis para la que se propone. En cualquier caso, las siguientes consideraciones pueden ayudar a 'visualizar' con más claridad las diferentes posibilidades de publicación.

19

**Contenidos:** La tesis tiene dos partes principales: una dedicada a la producción escrita de Aldo van Eyck (de unas 55 págs. escritas acompañadas de algunas imágenes) y otra dedicada a su iglesia en La Haya (de unas 130 págs. escritas y con importante carga gráfica). Además el trabajo cuenta con dos grandes apéndices: el trabajo de investigación previo "La dimensión social de la arquitectura desde las vanguardias a la Posmodernidad" (de aproximadamente 85 págs. escritas) y la catalogación de todo el material gráfico original consultado sobre la iglesia (de aproximadamente 60 págs.); y dos pequeños anejos: una breve reseña biográfica de Van Eyck y la transcripción traducida de la entrevista realizada a Herman Hertzberger en abril de 2012.

Una propuesta inicial lógica sería confeccionar una publicación a partir de las dos partes principales de la tesis (obra escrita y obra de arquitectura), pudiendo añadir los dos pequeños apéndices (breve biografía y entrevista). No obstante, según los intereses de la Fundación, cabría la posibilidad de no incluir tales anejos, o incluso configurar un libro más focalizado en los contenidos sobre la iglesia en La Haya de Van Eyck (a modo de estudio arquitectónico en profundidad). En todo caso, también la consideración de cualquiera de los dos apéndices mayores quedaría a disposición de los intereses de la línea editorial.

**Material gráfico:** La tesis incluye una autorización personal para el uso de todo el material gráfico original de la iglesia en La Haya (procedente del archivo privado de Aldo van Eyck) firmado por la responsable del mismo: su hija Tess van Eyck Wickham.

Ciertamente es conocida la cautela de la familia Van Eyck para abrir las puertas del archivo o para ceder material original del mismo. Sin embargo, plenos concededores de los contenidos de la tesis, su aprobación general permite contar con la autorización para difundir el material inédito incluido.

A modo de ejemplo, actualmente son varias las publicaciones internacionales surgidas de la tesis que han contado con la autorización (también desinteresada) del archivo para incorporar una pequeña muestra del material original cedido (siendo necesario únicamente tramitar el respectivo *copyright agreement*).

- Comunicación para el *12th International DOCOMOMO Conference (Finland 2012)*. (Que incluye un boceto original).
- Artículo para *The Architectural Review*; vol. CCXXXI; marzo 2012 (A&H Citation Index). (Que incluye un boceto original).
- Artículo para *Nexus Network Journal*; vol. 15 (2013); n°2 (A&H Citation Index). (Que incluye varios bocetos y planos originales)
- Artículo para *EGA (Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica)*; 2013 n° 21 (A&H Citation Index). (Que incluye varios bocetos originales).
- Artículo para *Arquitectura y Urbanismo*; vol. XXXIV; enero 2013 (EBSCO International, Latindex, DOAJ, Brigham Young University). (Que incluye los 4 paneles "Lost Identity" presentados por Van Eyck en el X CIAM de Dubrovnik de 1956).

Por otro lado, por razones de operatividad y volumen, la tesis no incluye todo el material gráfico original consultado (y del que se tiene copia digital). Es decir, aparte de los aproximadamente 30 bocetos y 40 planos incluidos en la tesis, se pondrían a disposición de la Fundación otros tantos aproximadamente, en el caso que se considerara conveniente ampliar la muestra publicada, o incluso realizar cambios respecto a los inicialmente seleccionados. Este material también contaría con la respectiva autorización para ser usado.

**Aptitud:** En opinión de Herman Hertzberger acerca de la arquitectura reciente (entrevista recogida en el último apéndice de la tesis), "hoy en día todo el mundo intenta ser individualmente atractivo". En este sentido, volver la vista atrás sobre alguien como Aldo van Eyck puede resultar tan estimulante como pedagógico. Van Eyck fue un arquitecto que hizo de las cuestiones humanas y sociales su principal motivación y objetivo. Pero simultáneamente —y junto a sus compañeros del *Team 10* del que fue miembro destacado— representa en cierto modo a toda una generación de arquitectos revolucionarios que alzaron su voz crítica contra los excesos del Movimiento Moderno y que, aunque desarrollaron trayectorias y estilos dispares, compartieron un planteamiento propositivo coral basado en la consideración del individuo (real y diferenciado) en arquitectura; en sus nuevas necesidades y aspiraciones.

Por otro lado, y en relación a la iglesia en La Haya, en la actualidad no existe ningún libro editado (dentro o fuera de España) ni prácticamente publicaciones monográficas al respecto, a pesar de su importancia dentro del contexto de la arquitectura de la segunda mitad del s. XX. En este sentido, una publicación de la tesis no sólo representaría el primer estudio en profundidad del edificio, sino el primer libro a nivel internacional en incluir todo el material inédito del proyecto.