

Evolución de la tipología

arquitectónica y urbana

Luis F. Guerrero Baca
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco



Introducción

De las principales preocupaciones de los estudios teóricos del entorno construido, destaca una: la aspiración por racionalizar sus posibilidades de lectura y sus procesos creativos, con la intención de integrar conocimientos “universalmente” aceptados, a pesar de la dificultad que presentan las disciplinas del diseño para ser analizadas bajo los métodos reconocidos como objetivos y verificables “científicamente”, debido a su carga de subjetividad artística.

Dentro de esta búsqueda teórica es posible ubicar a la tipología que, a pesar de tener más de dos siglos de haberse definido y empezado a utilizar, aún se encuentra en un proceso formativo. El interés que despierta esta disciplina radica en sus cualidades, como por ejemplo ser un instrumento de sistematización objetiva de datos, pero estructurados con el grado de libertad y flexibilidad que un campo como el diseño arquitectónico y urbano requiere.

Durante la segunda mitad del presente siglo este campo se ha desarrollado con la contribución de teóricos de diversas nacionalidades como: Abbey, Tricart, Pevsner, Colquhoun, Gulgonen, Morris, Oechslin, Portas, Vidler, Bohigas, Moneo, Martí y Waisman entre otros; sin embargo, la presente investigación está centrada básicamente en los arquitectos de la llamada “escuela italiana”, debido a la continuidad establecida en sus propuestas, la congruencia entre sus planteamientos teóricos y prácticos así como la influencia que han ejercido en otros países. A pesar de las amplias posibilidades teóricas y operativas que presenta la tipología, en nuestro país ha sido muy poco explorada, llegando a ser subutilizada en estudios esquemáticos que desafortunadamente contribuyen muy poco a la caracterización y difusión de la disciplina.

En el presente artículo se exponen y analizan cronológicamente las propuestas que han conformado el campo disciplinar de la tipología de los asentamientos humanos; tratando de desarrollar teóricamente sus conceptos más relevantes, con el fin de mostrar sus amplias posibilidades instrumentales, y también, como una contribución al proyecto colectivo de la construcción de una epistemología del diseño.

Los orígenes

Manfredo Tafuri (1968:15) señala que fue durante el Renacimiento cuando la tipología arquitectónica y urbana se empezó a configurar como elemento de control del diseño y Baglioni (1982:16) atribuye la realización de análisis y propuestas tipológicas a Serlio y Palladio. Existe un amplio consenso de que el empleo sistemático de esta disciplina se puede delimitar históricamente a partir del siglo XVIII.

Originalmente surge como una manera de estudiar edificios y conjuntos urbanos antiguos, tratando de encajarlos en una estructura que resultara lógica dentro de la teorías que iban tomando cuerpo. En aquel momento existía la creencia generalizada, en muchas áreas del conocimiento, de que para lograr una mejor comprensión de los fenómenos naturales y artificiales era necesario ubicarlos y ordenarlos dentro de sistemas clasificatorios. Cuando el racionalismo ilustrado comenzó a manifestarse, se tomaban como fundamentos de clasificación los rasgos formales externos de los ejemplares estudiados, debiendo pasar varios años para que aparecieran nuevos criterios de agrupación como los conceptos fisiológicos o funcionales, los de relación y organización de elementos, entre otros. La coincidencia entre las clasificaciones de las ciencias naturales y el estudio del entorno construido se

evidencia en el hecho de que durante bastante tiempo diversos teóricos y tratadistas se refirieron a los tipos como "géneros" de edificios (Martí, 1993:50).

Paralelamente a esta tendencia *clasificatoria* se fue gestando otro proceso que ayudó también a apuntalar el campo de la tipología y su método de trabajo. Una vez que los estudiosos de la historia del entorno construido se dieron cuenta de que la misma estructura que servía para agrupar las obras existentes podía permitir la definición de ejemplares propuestos para su reproducción parcial o total, se establece la posibilidad de crear proyectos con el objetivo principal de ser repetidos.

A estas concepciones hay que agregar además el establecimiento de otra variable. Se trata de la aparición de necesidades de espacios y edificios para actividades emergentes, así como de nuevos materiales y tecnologías constructivas. Estos procesos dieron pie a la tendencia de los arquitectos ilustrados a proponer lo que se conoce como *prototipos*, es decir, espacios completamente originales, diseñados expresamente para cumplir funciones que iban apareciendo con los cambios culturales de la época.

La creación de *prototipos* iba aparejada a la idea de repetibilidad, es decir, no solo se proponían nuevas soluciones espaciales y constructivas sino que además se buscaba que sirvieran como referente para su propagación. En este campo destacan los trabajos de los arquitectos franceses Blondel, Boullée, Lequeu y Ledoux de mediados y finales del siglo XVIII.

La aparición de espacios prototípicos se ligaba con la posibilidad de existencia de *arquetipos*; que se presentaban como soluciones constructivas que podían resolver, de manera más eficiente, una serie de requerimientos preexistentes. Aunque si bien es cierto que, como considera Gregotti (1968:176),

“podemos sin duda alguna reconocer en el periodo neoclásico [...] el momento decisivo en que se forma aquel concepto de organismo arquitectónico que se propone como *tipo ideal*, como una solución ejemplar a un problema determinado [mediante] la concepción del *tipo* como prototipo”, es evidente que se pueden rastrear los orígenes de esta búsqueda hasta las ciudades ideales del Renacimiento e incluso hasta épocas anteriores.

Todas estas ideas fueron configurándose como una disciplina específica en momentos en que se estaba integrando un ordenamiento lógico para la concepción del entorno construido. Esto era resultado, primero, de necesidades de carácter teórico, al intentar sistematizar reglas instrumentales para el proceso de diseño bajo criterios racionalistas, pero también de orden práctico, que procuraban resumir los diversos y complicados conocimientos derivados de la aparición de nuevas necesidades, sistemas constructivos y espacios urbanos. Aunque en diversos momentos de la historia se intentó establecer criterios compositivos ordenados lógicamente, fue hasta el neoclasicismo cuando la búsqueda de procesos analíticos para la composición de espacios adquiere trascendencia, contribuyendo así al campo de la tipología, con la definición cada vez más acotada del concepto de *metodología*. De este modo se estructuran dos de los fundamentos de la tipología arquitectónica y urbana vigentes hasta nuestros días: el estudio metodológico de espacios preexistentes y la posibilidad de que sean repetidos de manera parcial o total.

Sin embargo, el primero en plantear expresamente una formulación del tipo fue el teórico francés Quatremère de Quincy, quien en su extensa y ampliamente difundida definición establece varios aspectos trascendentales. Parte de la premisa de que todas las obras creadas por el hombre surgen

de conceptos o ejemplos preexistentes en la historia pasada o reciente, ya que “ningún elemento, de ningún género, proviene de la nada”. También hace ver que en toda construcción y espacio urbano existe una “especie de núcleo” formado por “principios elementales” que se conservan, a pesar de las modificaciones o variaciones superficiales que puedan sufrir con el paso del tiempo, y señala que “una de las principales ocupaciones de la ciencia y de la filosofía, [...] es investigar su origen y su causa primitiva”.

Tiempo después definió al concepto de *tipo* como un objeto o regla, del que se pueden extraer un sinnúmero de repeticiones “totalmente diferentes entre sí” ya que sus características se muestran de un modo “más o menos vago”, en contraposición con el concepto de *modelo*, que es un objeto que se ha de repetir de manera rigurosa, ya que en él “todo viene dado y definido con precisión”. Quatremère de Quincy concibe al *tipo* como una “idea” más que como una obra material. Además considera que se trata de una idea que sirve “de regla a un determinado modelo”, de lo que se desprende que para el autor el *modelo* es una forma de *tipo*. Su definición concluye con una protesta hacia aquellos que ignoran la validez de este concepto como punto de partida para creaciones subsecuentes argumentando que su empleo limita la creatividad, pues como puntualiza, lo confunden con la idea de *modelo* que efectivamente sirve para extraer copias idénticas. “De este modo, puede afirmarse que la imitación de los *tipos* no puede recibir ningún obstáculo por parte de la sensibilidad y de la inteligencia, no tienen nada que el sentimiento y el espíritu no puedan reconocer, ni puede ser criticada desde las posiciones donde se sientan la prevención y la ignorancia, como ha sucedido, por ejemplo, en la arquitectura.” (Quatremère de Quincy, 1832:629-630).

El concepto planteado por Quatremère de Quincy hizo posible que el diseño de espacios estableciera una nueva unión con el pasado, al ligarse con su momento primitivo de formalización con base en su propia naturaleza. Así, la noción de *tipo* se vincula al concepto de *esencia* del diseño como algo que ha permanecido constante a lo largo de toda la historia, y que además, cobra vida a través de su continuidad. En esta definición se empieza a entrever un interés, no solo por la posible utilidad de la tipología como estructura de la que se pudieran extraer repeticiones vagas de los ejemplares originales, sino por un aspecto muy relevante y que ningún autor ha destacado: la importancia de la investigación de las "causas" de la existencia de rasgos tipológicos estables en edificios y poblaciones. Sin embargo, esta inquietud permaneció latente y tuvo que pasar más de siglo y medio para que fuera replanteada, como se detallará más adelante por Saverio Muratori y sus seguidores.

El siglo XIX

A pesar del enorme avance que significaron los planteamientos de Quatremère de Quincy para la teoría de la arquitectura y el urbanismo, a lo largo del siglo XIX la idea de *tipo* fue aplicada en un sentido notablemente distinto a sus conceptos originales.

Jean Nicolas Louis Durand, alumno de Boullée, publicó en París en 1801 *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, ancien et moderne*, y en 1805 *Précis des Leçons d'Architecture*. En ambos textos se definió una metodología de diseño concebida con fines didácticos, cuyos conceptos presentan ciertos puntos de convergencia con la tipología arquitectónica. El método de Durand comprende tres fases: primero, la descripción de los elementos compositivos, luego, los métodos generales para aso-

ciar los elementos entre sí y con respecto al todo y, por último, la propuesta de proyectos de edificios y espacios urbanos "ejemplares". Durand afirma, en el prefacio de su obra, que su método "es de gran utilidad no solo a quienes se inicien en la arquitectura, sino sobre todo en los lugares y países en los que la arquitectura se cultive poco", ya que los proyectos presentados son extremadamente claros y de fácil difusión (Aymonino, 1975:106).

Los trabajos de Durand daban gran importancia a la naciente noción de *programa*, concepto que se relaciona con lo que hoy en día entendemos como *función*. De este modo se fue transfiriendo el foco de atención de la teoría del entorno construido hacia un campo totalmente novedoso: el de la *composición* o "disposición", entendida como mecanismo de unión entre las necesidades de "conveniencia" y "economía", o sea el *programa* y la *forma*. "La conveniencia busca solidez, salubridad y confort, mientras que la economía requiere simetría, regularidad y simplicidad" (Durand, 1819:18). Este autor opinaba que los elementos constructivos deberían ser liberados de la "tiranía de los órdenes", convirtiéndolos en una decoración que el arquitecto podría aplicar a los edificios a través de la *composición*. El trabajo de Durand anticipó el acercamiento teórico decimonónico, adoptado más tarde en *Beaux Arts*, mediante el cual las obras del pasado fueron vistas como una especie de "cantera" de material disponible para nuevos diseños. El *estilo* era algo que podía ser añadido al final de los proyectos, una caracterización formal dada a los elementos *después* de que la estructura general había sido definida a través de determinada *composición*, la cual de alguna manera reflejaba su *programa*.

En los textos mencionados se ofrecían series de porches, vestíbulos, escaleras, terrazas y muchos otros elementos, como piezas para futuros edifi-

cios y espacios urbanos asociados a programas precisos, ordenados y presentados como un repertorio para que los arquitectos pudieran "componer" sus obras y, además, lograr su "unidad final". Para lograr esto Durand proponía dos instrumentos que apoyaban el manejo de la *composición* y regularización de la construcción: uno, era la *red* continua y, el otro, el uso de los *ejes*. De esta manera se generaba un sencillo método de producción y reproducción arquitectónica y urbana dirigida a satisfacer los nuevos campos y requerimientos demandados por una nueva sociedad (Moneo, 1978:28-29).

Estas innovadoras concepciones del entorno construido coincidieron además con la aparición de diversas escuelas técnicas especializadas. Para tratar de lograr la adecuada transmisión de conocimientos de diseño a grupos cada vez más amplios de alumnos, se hacía necesaria la existencia de un cuerpo teórico; de una serie de métodos y conceptos generales de fácil comprensión y aplicación, que se apoyaran, asimismo, en ejemplos desde la escala urbana hasta los detalles compositivos y constructivos, complementando la teoría y substituyendo la experiencia práctica, que cada vez se alejaba más de la enseñanza académica.

Existen percepciones opuestas con respecto a la aportación de Durand al campo tipológico. Por un lado, se considera como una gran contribución a la disciplina: la metodología de análisis de edificios del pasado y su posibilidad de aplicación a proyectos futuros; así como también la modificación en la forma de utilizar los ejemplos preexistentes, ya que, al acentuarse la idea de composición a partir de la elección del material, se permitía la libertad de combinación de elementos, de modo que aunque las piezas fueran tomadas como *modelo*, el resultado final no estaba preestablecido. Además, comenzó por cambiar la percepción de los edificios como

unidades, para ser entendidas como combinaciones de partes. Finalmente, extendió el estudio de los edificios más allá de sus características formales y funcionales generales, considerando también la clasificación de sus elementos y maneras de asociación.

Pero existen autores como Rafael Moneo que opinan que la obra de Durand no aportó nada a la depuración del concepto de tipología, y consideran que incluso contribuyó a su abandono al convertir a la arquitectura en un "estricto método de composición basado en una geometría de ejes, responsables en último término de la regularidad y la simetría que se dibujan sobre el cañamazo de una indiferenciada retícula" (Moneo, 1982:195). Carlos Martí, en una línea concordante, considera que la principal debilidad de la propuesta de Durand radica en la excesiva importancia que le otorga a las partes, menospreciando la relación que debe existir entre ellas. Dice que "para que exista música, discurso o arquitectura no basta con los elementos; se requiere también una estructura, una idea general que gobierne las relaciones que se dan entre ellos, en función de determinados objetivos" (Martí, 1993:140).

Resulta evidente que las posturas expuestas manejan argumentos válidos, y es posible tomarlas de una manera conciliadora. Desde luego se reconoce la trascendencia de las aportaciones de Durand, pero hay que decir que esta lectura está basada en razonamientos desarrollados a muchos años de distancia, y su intención original no se dirigía a contribuir con esta disciplina, como lo evidencian sus textos en los que nunca hizo referencia a los conceptos de tipo o tipología. Por otro lado, gran parte del problema en relación con el material de Durand, no se derivaba de su contenido, metodología o intención, sino del uso que se le fue dan-

do con el paso del tiempo. Al presentarse detalladamente diversos ejemplares de elementos y espacios construidos, se facilitaba su empleo, no solamente mediante la *composición*, sino principalmente siguiendo el fácil camino de la copia literal (Guerrero, 1996a:11). Así, a partir de sus textos empezaron a proliferar diversas guías, a manera de catálogos formales y funcionales, en los que se mostraba una serie de "materiales aprovechables", tanto por los estudiantes de las escuelas politécnicas, como por los profesionales de la arquitectura. De este modo los ejemplares fueron reduciéndose a simples esquemas distributivos, clasificados en base a su función para facilitar su transmisión, de una manera que podría llamarse tipológica, pero que en realidad se asemejaba mucho más al concepto de *modelo* que por contraposición había definido Quatremère de Quincy años atrás. Los tratados de arquitectura fueron adquiriendo características de manuales, con una tendencia donde la enseñanza se iba separando cada vez más de los conocimientos empíricos, para transformarse en la publicación de una serie de conceptos abstractos, racionalizables y de fácil repetición. La búsqueda de estructuras formales definidas como *tipos* "fue irrevocablemente aplastada" (Moneo, 1978:31), transformándose en un simple y esquemático proceso de ensamblaje de partes.

Cuando los constructores y teóricos del siglo XIX pensaron en la necesidad de adecuar el entorno construido a las necesidades sociales y a las tecnologías nacientes, se apoyaron, de una manera superficial, en las formas del pasado. Eso se debió, en primer lugar, a la correspondencia con la nostalgia romántica predominante en casi todos los campos de la cultura y, en segundo lugar, a una carencia bastante generalizada de instrumentos críticos capaces de permitir la modificación de los ejemplares

históricos conocidos. El historicismo limitó la actividad proyectual al no lograr la deducción de conceptos esenciales a partir de los ejemplos existentes, por la dificultad de soltar el pesado lastre que significaba la reputación adquirida por las obras antiguas.

Independientemente de lo anterior, una contribución relevante de aquella época para los estudios tipológicos actuales, fue el tomar en cuenta la *dimensionalidad urbana* de la arquitectura. Con ésta se inició el interés por el manejo simultáneo de la relación entre los nuevos proyectos y sus sitios de inserción, aunque, por las limitaciones apreciativas de la época, éstos eran concebidos dentro de entornos urbanos idealizados, como resultado del "desprecio" hacia las ciudades antiguas. Aymonino (1975:104) sugiere que este hecho no se debió tanto a la ignorancia de sus valores históricos y urbanos, sino más bien, a una visión progresista, por la cual se pretendía configurar paralelamente a las nuevas edificaciones, ciudades también nuevas. Diseñar en contextos urbanos reales en donde se reflejaran actividades existentes, impuso condiciones determinantes en los proyectos. Por esta razón se hicieron propuestas en sitios urbanos que no llegaran a comprometer el resultado funcional y plástico de los proyectos, es decir, llanos con poca o ninguna pendiente, sin vecinos y con una vegetación racionalmente ordenada. Incluso existen ejemplos en los que proyectos de diversos autores aparecen dibujados en un mismo espacio urbano ideal.

A pesar de la incuestionable aportación que representó el surgimiento de las viviendas colectivas o vecindades, llama la atención el hecho de que los estudios teóricos generados en aquel tiempo no se interesaran por ellas ni por la habitación popular en general. En parte, esto pudo deberse a las estrictas condicionantes físicas, funcionales y legales

que existían en torno a la vivienda desde mucho tiempo atrás (Aymonino, 1975:116). Las ordenanzas y reglamentos de edificación habitacional, referentes por ejemplo a las alturas construidas con respecto al ancho de las calles, las distancias de colocación sobre los límites de los terrenos hacia los frentes y colindancias, entre otras restricciones, acotaban fuertemente la realización residencial común. Mientras tanto, en casi todas las ciudades, la localización de los grandes monumentos no representaba problemas urbanos, ya que su carácter público o el nivel económico de sus usuarios les permitía disponer de amplios espacios en los que las formas arquitectónicas podían ser muy libres, al estar derivadas exclusivamente de la distribución y combinación de sus elementos interiores y de los caprichos de los autores y propietarios.

El Movimiento Moderno

La arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno, al fundamentarse teóricamente en una actitud racionalista y autodefiniéndose como anti-historicistas, se cerraron ante las formas y metodologías existentes, concentrando sus primeros cuestionamientos en las teorías académicas decimonónicas y, entre ellas, desde luego, la tipología. Los problemas de diseño en general y del entorno construido en particular, debían enfrentarse como si fuera la primera vez que se planteaban, procurando a toda costa evitar "contaminarse" por soluciones antiguas. Bajo estas premisas se excluyeron del contenido curricular del Bauhaus y de prácticamente todas las Escuelas de Arquitectura y Diseño de inspiración racionalista, y de los estudios de historia. Se limitó el uso de revistas, la búsqueda de antecedentes y el análisis de casos. El camino quedaba libre para operaciones estrictamente meto-

dológicas, mediante las cuales se afrontarían los problemas desde su origen.

Por un lado, se buscaba ofrecer un lenguaje formal acorde con la nueva sociedad que estaba fundando un mundo científico e industrializado; una sociedad que además crecía numéricamente, requiriendo una producción urbana masiva para satisfacer sus necesidades espaciales. Por otro lado, el principio funcionalista, basado en la relación de causa y efecto entre los requerimientos específicos y el resultado formal, discrepaba esencialmente de la idea de conformar el conocimiento del diseño con base en soluciones del pasado. La preocupación por la metodología de solución de problemas y emplazamientos específicos, para las que el funcionalismo pretendía aportar propuestas únicas, se oponía radicalmente a la búsqueda de afinidades estructurales que fundamenta la tipología.

Sin embargo, un aspecto que el Movimiento Moderno heredó del academicismo, y que nunca cuestionó, fue la concepción del arquitecto como "creador" de soluciones originales, como un artista capaz de "engendrar" obras únicas y, por lo tanto, opuestas a lo existente. Los arquitectos y teóricos de principios de nuestro siglo se oponían a los planteamientos de Quatremère de Quincy y Durand, argumentando que eran rígidos y que imponían restricciones a la "creatividad", valor que consideraban esencial en todo proyecto a realizarse. De este modo la enseñanza de la composición se fue desarrollando en dos sentidos: como materia para cultivar la creatividad inventiva individual y como medio para promover el valor de originalidad de los grandes maestros. Se enseñaba a diseñar obras cada vez más diversas entre sí, intencionalmente distintas de las existentes en los sitios de inserción y ajenas, por lo tanto, a cualquier continuidad cultural. Brolin (1980:10) considera que el Movimiento Mo-

dero tenía un "carácter fundamentalmente egoísta y antisocial [...] La solución creativa correcta y, presumiblemente más viril, es la intransigente manifestación arquitectónica personal cuya fuerza parece medirse en nuestra época por el grado de violencia con que se opone a su entorno". Incluso cuando el propio estudio de la historia, después de la ruptura original de la Bauhaus, logra incorporarse a la currícula profesional, fue manipulándose de tal manera que pudiera favorecer ese mismo criterio de ponderación de las obras "excepcionales" y de ensalzamiento de sus autores.

Hasta los arquitectos más ortodoxos, inspirados en la propuesta racionalista de producir formas como resultado de un proceso lógico, tuvieron que pasar por una etapa de adaptación de soluciones concretas a formas preestablecidas, ya fueran creadas por ellos mismos o por otros autores. Ernesto Nathan Rogers (1958:32) a favor de esta tendencia explica que "están los Maestros, quienes [...] representan hitos a partir de los cuales todo recomienza; viene luego un ejército de arquitectos de valor y condiciones culturales diferentes que establecen la conexión con los Maestros, mediante un vigoroso acto de interpretación revisión y renovación; están los manieristas, que difunden las ideas y las transforman en costumbre; y, por último, los formalistas, quienes, incapaces de sentir las esencias, las vacían de sus contenidos y precipitan su decadencia".

Esta tendencia trajo como consecuencia la ruptura de la continuidad histórica del entorno construido, generando la pérdida de un lenguaje arquitectónico común, como resultado de la obsesión individualista de cada arquitecto por expresarse. Aunque en un principio el funcionalismo se manifestó mediante acciones de rebeldía frente a las "codificaciones académicas" sin proponer explícitamente un nuevo lenguaje para evitar caer tam-

bién en academicismos, contradictoriamente, se fundamentó en otra forma de "codificación" basada en la imitación de las obras de los *maestros* por parte de profesionales, profesores y alumnos (Caniggia, 1979:12).

Hay investigadores como Carlos Martí (1993:190) que consideran que durante el Movimiento Moderno no existió una ruptura real con la noción de *tipo*, sino que ésta simplemente se manifestó de una manera distinta. Opina que los arquitectos de aquella época no rechazaban el conocimiento de la historia, sino que trataban de extraer sus principios sin aplicar sus soluciones de una manera superficial. El autor destaca la manera en que, por ejemplo, Mies, Alvar Aalto y Le Corbusier se interesaban por las obras del pasado, no para copiarlas sino estudiándolas bajo una "mirada tipológica [...] dotada de un enorme poder de abstracción, capaz de despojar la arquitectura de sus aspectos particulares y contingentes para exaltarla como pura construcción formal".

Lo que indiscutiblemente resultó ser una aportación básica del Movimiento Moderno a la tipología fue la ampliación de su temática de estudio hacia las realizaciones residenciales. Por ejemplo, la propuesta de análisis habitacional de Ernst May, aunque se basó en una visión muy reductiva y mecanicista, trató de explicar a la ciudad como una agrupación de barrios, constituidos por edificios que a su vez se componen de células habitables. Esta visión corresponde, en cierta medida, con la búsqueda de "tipos base" que propuso Caniggia cuarenta años más tarde y con la hipótesis del crecimiento habitacional desarrollada para el Proyecto de Regeneración Urbana en Bolonia. Cabe destacar también las contribuciones de Oud, Taut, May y Gropius y otros arquitectos funcionalistas quienes, buscando definir parámetros mínimos cuanti-

tativos de habitabilidad mediante el uso de elementos “objetivamente” válidos para el desarrollo de una producción arquitectónica, lograron una definición de nuevos *tipos* residenciales rechazando los planteamientos puramente intuitivos (Aymonino, 1975:126-128).

Sin embargo, una consecuencia negativa de estas perspectivas fue la contribución al creciente desinterés por la relación entre la arquitectura y la morfología urbana. Esta ruptura con el contexto se debió a varios factores. En primer lugar, a la independencia entre los proyectos y los predios preestablecidos en las alineaciones de las calles. En segundo lugar, a la preocupación por relacionar la forma de cada edificio con sus usos internos. Y en tercer lugar, al intento por hacer que las propuestas prototípicas se convirtieran en *modelos* que utilizaran tanto las ventajas de la estandarización como de la producción en serie, pudiendo así ser repetidos las veces que fuera necesario en cualquier emplazamiento.

La posguerra

Después de la etapa de ruptura con el pasado, y mientras que en casi todo el mundo se multiplicaban los seguidores de Le Corbusier, Gropius y Mies, así como de sus discípulos Aalto, Van der Broeck, Niemeyer y Costa entre muchos otros, surge en la Italia de los años cincuenta un pequeño grupo de arquitectos que trataron de poner en la balanza las teorías del Movimiento Moderno, rescatando sus aportaciones pero, también, evidenciando sus limitaciones.

Se inició así una cruzada en la que se intentaba modificar la consideración de la arquitectura Moderna como un evento aislado, para entenderla como parte de la evolución global de la cultura. Se

quería reivindicar la importancia del conocimiento de la historia, la consideración del entorno construido como fundamento para la integración de nuevas obras y la denuncia de la simplificación formal de la arquitectura, que para esos años había alcanzado niveles críticos.

Giulio Carlo Argan fue probablemente el primero en esbozar un marco teórico en el que se viera globalmente la historia del arte, especialmente en Italia y Europa. Fue además uno de los pioneros en la puesta en circulación del concepto de *tipo* en arquitectura. En 1959 publica el texto *Sul onetto di tipologia Architettónica* que, junto con otros trabajos, coinciden en replantear la visión del arte con respecto a la sociedad, defendiendo el trabajo artesanal y criticando la pérdida de la capacidad conceptual del arte debido a los intereses de la industria y la sociedad de consumo. Sus textos, cargados de nostalgia e idealismo historicista, influyeron tanto en las ideas de Rogers, con quien no siempre coincidió, como en las de Rossi, Gregotti y Grassi.

Los escritos de Ernesto Nathan Rogers conforman la clave para poder entender el cambio en la cultura arquitectónica de aquel momento. Durante su labor como director de la revista *Casabella-Continuità* de 1953 a 1964, fue consolidando una filosofía que intentaba continuar con los ideales metodológicos y morales del Movimiento Moderno. Consideraría que la principal preocupación de aquel momento consistía en tratar de crear un nuevo lenguaje formal pero “diciendo la verdad” a través de su manejo. Reconocía que las obras que se gestaron durante los inicios del Movimiento, al tomar cuerpo con base en una lógica de origen propio, se mantuvieron aisladas de la realidad histórica de su entorno, volviéndose indiferentes o incluso drásticamente adversos a ella. Opinó que “incluso F. L. Wright y Le Corbusier, más sensibles a las sugestio-

nes del *ambiente natural* (el primero tratando de confundirse con él, según el gusto romántico; el otro, oponiéndosele, según una concepción clásica), no tuvieron durante mucho tiempo ni ocasión, ni deseo, ni por lo tanto conciencia de las conexiones posibles con un *ambiente cultural*" (Rogers, 1958:133).

Rogers consideraba que las teorías y los productos arquitectónicos y urbanos de cada momento deberían estar enraizados en el pasado, afirmando que era necesario para cualquier arquitecto sentir la historia propia como parte de la historia en general. Proponía evitar la separación conceptual entre las obras modernas y las antiguas, criticando al mismo tiempo el aislamiento de los edificios y zonas históricas de las nuevas intervenciones, convencido de que las contribuciones de todas las épocas enriquecían y validaban "la perenne actualidad de todas las posibles combinaciones formales de relación universal" (1958:136).

De manera algo posterior a los trabajos teóricos y prácticos realizados por Rogers, otro destacado arquitecto, Saverio Muratori, a mediados de los años cincuenta emprende de manera modesta y paciente, una serie de investigaciones que con el tiempo aportarían conceptos cruciales para el análisis de la arquitectura urbana. En los cursos que impartió en el *Istituto Universitario di Venezia* sobre: "Características distributivas de los edificios" y "Composición arquitectónica", intentó, por un lado, subsanar la división cada vez más aguda entre las disciplinas técnicas, teóricas e históricas del diseño y, por otro, de ubicar la etapa crítica por la que atravesaba la arquitectura, bajo una óptica más amplia de la problemática urbana. También desarrolló formas de análisis que evitaran caer en clasificaciones o perspectivas esteticistas, entendiendo al tejido urbano como un todo en el que los edificios, muros, calles

y jardines son sus elementos. Habló de la necesidad de caracterizar la forma urbana como una estructura global más que como un conjunto de establecimientos locales.

Definió al *tipo* no como un concepto abstracto, sino como una estructura de enlace entre los elementos individuales y la forma urbana, ello permitió, además, entender su patrón de crecimiento como si se tratara de un organismo vivo, pero tomando sus significados primarios de la historia.

A partir de su labor docente condujo, por más de diez años, un innovador estudio del tejido urbano de la ciudad de Venecia. De sus investigaciones, así como de trabajos similares desarrollados subsecuentemente en Roma y Génova, se derivan diversos planteamientos teóricos entre los que destacan los siguientes: en primer lugar, no es posible entender al *tipo* arquitectónico fuera de su ubicación concreta dentro de un tejido construido. En segundo lugar, los tejidos urbanos, a su vez, no se pueden entender fuera de su contexto, o sea, fuera de la estructura urbana global. Y finalmente, solo se puede concebir el estudio de una estructura urbana dentro de su dimensión histórica, definida como el momento en que su realidad se funde en el tiempo, a través de una sucesión de reacciones y procesos de crecimiento, que parten de estados precedentes (De Benedetti, 1988:23).

Los años recientes

Los trabajos más amplios en este campo se desarrollan a mediados de los años sesenta, como una reacción ante la gravedad de la crisis teórica y metodológica del Movimiento Moderno y frente a una crítica arquitectónica que ponía en evidencia las graves consecuencias del funcionalismo, pero que rara vez era propositiva. Se fue gestando una revi-

talización de los fundamentos de enseñanza del diseño a partir de la historia, con la aspiración de encontrar su "esencia" y "universalidad".

Se trata de un momento fuerte en la actividad editorial, que se enfoca a la teorización de la arquitectura y el urbanismo bajo nuevos lineamientos. En 1960 Leonardo Benevolo publica su *Storia de l'architettura moderna* y Kevin Lynch, *The image of the city*. En 1964, Giulio Carlo Argan publica *Progetto e destino*, en 1966 aparecen *L'architettura della città* de Aldo Rossi, *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi así como *Il territorio de l'architettura* de Vittorio Gregotti. Un año después Giorgio Grassi edita *La costruzione logica de l'architettura* y Manfredo Tafuri publica en 1968 *Teorie e storia della architettura*.

En Italia, a partir de los arquitectos Ernesto Nathan Rogers y Saverio Muratori, surgen dos líneas o "escuelas" que aunque se fundamentan en la tipología arquitectónica, la manera como la estudian y practican las llevó hacia rumbos divergentes.

Entre los principales protagonistas de la primera "escuela" están Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Manfredo Tafuri, Giorgio Grassi, Guido Canella, Vittorio Gregotti, Gae Aulenti, Marco Zanuso, Luciano Semerani y Giancarlo De Carlo. Todos ellos, alumnos de Rogers en sus clases de Composición Arquitectónica en Milán, y como colaboradores de la revista *Casabella*, configuraron una renovada visión del entorno construido. Las propuestas de estos arquitectos continuarían el proyecto cultural de Rogers, es decir, el esfuerzo por construir una teoría de la arquitectura contemporánea apoyada en los emplazamientos existentes, el papel crucial de la historia, la centralidad de la discusión sobre la tradición de la ciudad, la responsabilidad del artista y del intelectual dentro de la sociedad moderna, así como el deber de llevar adelante los principios del

Movimiento Moderno. Fue así como se constituyó una generación que consideraba a la crítica y la historia como instrumentos de proyectación, que entendieron la arquitectura y el urbanismo como procesos de conocimiento, fundamentados simultáneamente en la teoría y en la práctica. Las ideas y trabajos de Augusto Romano Burelli, Gianugo Polesello y Giuseppe Samonà, además de los arquitectos antes mencionados, dieron forma a lo que se conoce como la "escuela de Venecia" (Montaner, 1993:139).

Entre las obras escritas en aquella época destaca, por la difusión que alcanzó, *L'architettura della città* de Rossi. En ella se desarrollan muchos de los conceptos de esta "escuela", tomando como centro de su pensamiento a la ciudad y los diferentes enfoques bajo los que es posible entenderla, pero rescatando básicamente su valor como bien patrimonial. Se proponen una serie de visiones metodológicas que fueron alcanzando gran importancia sobre todo en Europa. Además de criticar duramente al funcionalismo, reivindicó la relevancia de la ubicación de las obras en su contexto, puntualizando la relación entre la arquitectura y el urbanismo, caracterizando finalmente a los dos elementos que definen la ciudad: las viviendas que conforman su tejido básico y los edificios emblemáticos, es decir, los monumentos.

A partir de los trabajos teóricos de Aldo Rossi se configuró, en los años setenta, una corriente de pensamiento y práctica arquitectónica conocida como la "tendenza", que entre sus planteamientos fundamentales sostiene que "la creatividad arquitectónica" no es el simple producto de una "sensibilidad innata" con ello hace explícita la negativa a la aceptación de la dependencia de la forma, es decir, de las cuestiones funcionales. Apoyados en la preocupación latente, ya desde el siglo pasado, sobre la "trans-

misibilidad de la experiencia arquitectónica", los profesionales relacionados con la "tendenza" se fueron ligando a las Universidades, convirtiéndolas en espacios de generación y discusión de la cultura urbana. Una característica de su trabajo fue el renovado interés por los tratados y la búsqueda de reglas y principios para el diseño proyectual y, sobre todo, el ejercicio práctico de la tipología al considerarla como una herramienta fundamental para la generación y difusión racional de los conocimientos arquitectónicos (Tudela, 1979:17).

Esta disciplina cobró notable relevancia y condujo a un renovado énfasis en el análisis histórico y determinó cambios radicales en los planteamientos didácticos del diseño. El concepto de tipo quedó establecido como la columna vertebral de la enseñanza en diversos centros educativos italianos. Rossi aclara que aunque la importancia que da a la tipología en sus escritos "no sea preeminente, [...] por lo menos es destacada", y que en su labor docente, la consideró siempre fundamental para el quehacer proyectual. Más adelante (1966:80) agrega que "el problema de la tipología nunca ha sido tratado de forma sistemática y con la amplitud que es necesaria. [...] y estoy convencido de que los arquitectos, si quieren ampliar y fundamentar su propio trabajo, tendrán que ocuparse nuevamente de asuntos de esa especie".

La otra "escuela" italiana se gestó en torno a los trabajos de investigación y docencia de Saverio Muratori y los *Studi per una operante Storia Urbana di Venezia* de 1959 y *Studi per una operante Storia Urbana di Roma* de 1963. Parte de premisas alejadas de los ideales y resultados del Movimiento Moderno, y llegó a manifestarse explícitamente opuesta a ellos, al considerarlos la causa principal de la crisis arquitectónica de los años recientes. Continuó con investigaciones y proyectos basados en el concepto

de "proceso orgánico" como origen y desarrollo de poblaciones, a partir de los edificios de uso habitacional y su organización como tejido, hasta el nivel regional. Esta idea difiere radicalmente de la tendencia a considerar las edificaciones monumentales, realizadas por autores destacados, como la base de los estudios de historia urbana. Los trabajos que posteriormente han venido realizando Caniggia, Maffei, Maretto, Bollati, Marinucci, Giannini, Chiappi, Villa, Vaccaro y Cataldi, entre otros, han seguido enriqueciendo estos planteamientos teóricos y sus aplicaciones metodológicas para una redefinición de la disciplina. Sin embargo, la enseñanza y difusión de estos conceptos ha sido menos amplia que los de la "escuela de Venecia", llegando incluso a ser menospreciada.

De esta tendencia cabe destacar el texto *Composizione architettonica e tipologia edilizia* de Gianfranco Caniggia, que enriquece diversas ideas que venía trabajando desde los años sesenta y que había publicado en 1976 en su libro *Strutture dello spazio antropico* en el que define la tipología como la "relación espontáneamente codificada entre el ambiente y la obra de cada individuo a través de la colectividad, entendiendo por este último término, la porción de humanidad que asentada en un lugar, condiciona en el tiempo su estructura, hasta asumir características peculiares individuales, codificadas" (Caniggia, 1976:216). Considera la tipología como el hilo conductor que liga la arquitectura con el urbanismo, evitando además la supremacía de uno sobre otro.

Entre los principales conceptos que maneja Caniggia está el de mantener la separación virtual existente entre la "edificación", entendida como el conjunto de obras anónimas, y la "arquitectura", o sea, la que tiene autor reconocido. Sin embargo propone invertir la relevancia que debe existir en

los estudios arquitectónicos, para centrarse en las obras que realmente predominan y configuran el "ambiente antrópico" y su historia cultural. Así sus análisis se distancian de la "arquitectura" ligada siempre a los caprichos de las clases dominantes, a los eventos y personajes singulares, para estudiar la "historia civil, realizada por la colectividad humana". Llega a sugerir radicalmente que las "obras mayores" deberían ser estudiadas desde la perspectiva de la "edificación" y que sus valores habrían de ser deducidos como una derivación de ésta (Caniggia, 1979:13).

Uno de los campos de aplicación más fértiles para los estudios tipológicos a partir de ese momento fue la restauración y conservación urbana. Una vez que se tuvo claridad y se estableció cierto acuerdo de que era necesario modificar la visión de los edificios como hechos únicos y aislados de su emplazamiento, se empiezan a realizar propuestas de revitalización cada vez más amplias (Guerrero, 1997a:55). Los estudios urbanos estructurados a través de *tipos* permiten, en cierta medida, la superación de la barrera de las valoraciones estilísticas de los edificios y la ponderación de los más antiguos sobre los recientes, o los más destacados de los menores. Así se hace posible aplicar el mismo sistema de evaluación para edificios que aparentemente son muy diferentes, lográndose priorizar la totalidad urbana sobre sus partes. Al entender que en sitios concretos donde han de convivir en armonía edificios de diversas épocas y estilos sin el predominio de unos sobre otros, es posible proponer soluciones formales y funcionales que los agrupen tipológicamente para su reutilización. Además, cuando se identifican las formas de desarrollo histórico, así como los daños y deterioro que son comunes a una región o época de construcción determinada, es posible plantear también solucio-

nes con niveles de especificidad y generalidad equilibrados. Si se parte de la premisa de que es válido agrupar los problemas por *tipos*, también se pueden proponer soluciones por *tipos*.

En esta línea de pensamiento se ubica una serie de investigaciones y acciones de principios de los años setenta para el *Risanamento conservativo del centro storico di Bologna*. Este amplio proyecto en el que participaron personalidades como Cervellati, Scannavini, Benevolo, Cederna y Campos Venuti, definió un parteaguas en este campo, gracias a la confluencia de diversos factores sociales, políticos y económicos.

Al tener que "clasificar" los edificios del centro histórico para seleccionar y decidir la forma de intervenir en cada uno de ellos, se tomaron como base sus "valores arquitectónicos". Pero para evitar la sola consideración de la datación o el estado de conservación de los espacios, los proyectistas decidieron apoyarse en la "tipología histórica" con el objeto de "garantizar la seriedad científica de la operación" (Caniggia, 1979:8).

El concepto de tipología ayudó en gran medida a estudiar y resolver problemas en las diversas escalas dimensionales. La detección y relación de estratos sobrepuestos de *tipos*, ayudó a poner en conexión la tipología constructiva y la morfología urbana. Esos estudios permitieron alcanzar la individualización de las acciones, a través de la caracterización estructural, dimensional y distributiva (organización espacial) y de las necesidades de uso (organización funcional) comunes. "La tipología ha nacido de una serie de funciones del habitar humano (es decir de una constancia de modos y de tipos de vida que se caracterizan en edificios similares) [...] Desde el punto de vista de la morfología urbana, la tipología juega, por consiguiente, un papel específico en la constitución de la forma y repre-

senta una constante definición de caracteres de homogeneidad física y espacial" (Cervellati, 1970:163).

A raíz de los éxitos en la conservación urbana de Bolonia, el interés por el conocimiento y desarrollo de su metodología de trabajo fue en aumento. Se tomaron como modelo no solo sus normativas y procedimientos generales, sino hasta la manera de denominar las clasificaciones tipológicas de los edificios y la forma de representarlos gráficamente. Así surgieron diversas propuestas entre las que destacan las de Capua de 1972, Brescia de 1973, Bergamo de 1975, Como de 1975, Ferrara, Pesaro y Vicenza de 1976. Fuera de Italia se tienen los casos del *Plan especial de ordenación del centro histórico de Logroño* de 1976 y el *Programa para la Preservación Urbana de Cusco* de 1976.

Cuando se desarrolló este Programa para Cusco se planteaba que "para garantizar la integridad de los valores culturales del centro histórico era necesario que los usos o intervenciones programados para los edificios, quedaran subordinados a dos de sus características: tipología y mérito arquitectónico (con el fin de) [...] racionalizar el proceso de intervención así como proceder al reordenamiento funcional y a la utilización de sus inmuebles" (Azevedo, 1982:115-116). Bajo estas premisas y adoptando intencionalmente la metodología aplicada en Bolonia, se definieron nueve tipos de edificios englobados dentro de cuatro categorías, planteándose de una manera muy general, tanto los usos más apropiados para cada caso, como las formas de intervención más recomendables.

Más recientemente, en 1991, el Instituto Colombiano de Cultura publicó un *Manual para la Reglamentación de los Sectores Urbanos Antiguos* cuya sección 3.2.2. está dedicada a *El análisis tipo-*

lógico. Allí se concluye que, una vez delimitadas las áreas antiguas a intervenir, se recomienda el desarrollo de tipologías de todos los edificios involucrados para definir "unidades mínimas de intervención". Se propone la "Clasificación de todos los inmuebles y diferenciación de los Elementos Primarios —los Hechos Urbanos— a partir de los criterios de evaluación expuestos y en relación con las obras susceptibles de ser llevadas a cabo, con el fin de intervenirlas" (Instituto Colombiano de Cultura, 1991:45).

Conclusiones

Ante el reciente auge de la tipología en diferentes ámbitos de la enseñanza, la práctica profesional y las investigaciones sobre el medio construido, no han dejado de plantearse continuas reflexiones acerca de su pertinencia y eficacia. En este sentido resalta un acuerdo bastante generalizado que considera que su empleo como herramienta de esquematización formal y búsqueda de nociones eternas e invariantes no tiene prácticamente ninguna posibilidad de trascender. Por ejemplo Montaner opina que "recurrir al concepto de tipología en la actualidad significa rehuir todo regionalismo y tender a soluciones morfológicas, a modelos de carácter universal". Micha Bandini, en su artículo *Typology as a form of convention* de 1984, considera que el uso formalista que se le ha venido dando al concepto lo ha degradado al convertir los tipos en "una colección de iconos de fácil apropiación" (Montaner, 1993:151). En la misma tónica, Moneo cuestiona las interpretaciones "frías y estáticas" de la idea de *tipo*, y señala que es imposible seguir hablando de una tipología que abstrae y fragmenta la realidad construida de su contexto. "Compartimos la crítica de Moneo a la actitud positivista

según la cual la principal misión del análisis tipológico es proveer al arquitecto de un repertorio de piezas con las que proceder al montaje de la arquitectura. El estudio de la arquitectura [...] solo alcanza plenitud cuando se refiere a los ejemplos, a las obras, consideradas en su integridad" (Marti, 1993:141).

Estos juicios tienen sentido siempre y cuando se haga la aclaración de que se está criticando exclusivamente a una visión específica de la tipología: la obra realizada por arquitectos y urbanistas racionalistas ligados a la "escuela de Venecia". Su perspectiva se enfrenta a las mismas limitaciones y desaciertos que tuvo el Movimiento Moderno al tratar de buscar elementos comunes del entorno construido en el "mundo de las ideas", y proponer soluciones ideales para cualquier problema de diseño que se enfrente sin importar su emplazamiento. Se trata de acciones similares a las realizadas por Durand que buscan respuestas formales genéricas extraídas de ejemplares del pasado, pero carentes de historicidad y relación con el entorno. Además, dentro de esa concepción racionalista del diseño, subyace la esperanza de que las obras sean tomadas en alguna medida como ejemplo. Se considera que una obra trasciende si se convierte en punto de referencia o crea una escuela. Algo parecido a lo sucedido con las "ciudades ideales", los "tratados" del Renacimiento, las ordenanzas urbanas, las "reglas" conventuales y monacales, en las que bajo la intención de solucionar un problema específico, se espera resolver todos los casos similares.

Cuando se busca la agrupación de edificios con base en características comunes tales como su función o sus rasgos distributivos, se realizan deducciones analíticas *a posteriori* de los ejemplares, principalmente con fines prácticos, pero sin plantearse el problema de las razones reales y no pura-

mente lógicas que les dieron origen. Se trata de una visión que estudia edificios análogos para etiquetarlos como pertenecientes a un determinado "tipo edificatorio" y poder tomarlos como origen de proyectos nuevos.

En otras palabras, para la tipología "de derivación ilustrada o de corte positivista" la idea de *tipo* es la de un esquema distributivo abstracto, funcional o formal, cuyo objetivo primordial es el de servir como ejemplo para extraer copias parciales o totales. Esta línea de investigación hace del *tipo* "una plantilla abstracta a la cual adscribir un edificio", un concepto "platónico" que tiene una realidad "ultraterrana" existente en el "mundo de las ideas". Estos "*tipos*" de derivación *a posteriori* nunca podrían llegar a ser representativos de toda la complejidad de un edificio real (Caniggia, 1979:30).

Sin embargo esas críticas no deberían hacerse extensivas a la otra rama de la tipología, la derivada de las ideas de Muratori y Caniggia, que aunque presenta diversas limitaciones conceptuales y operativas, supera muchas de las contradicciones de la tipología racionalista. Se trata de una corriente que no solo busca la generación de obras fundamentadas en la historia general de la arquitectura, sino que se nutre de las obras existentes en cada región para aprender de ellas y continuar con su desarrollo. Surge de los propios sitios de emplazamiento, proponiendo como paradigma las poblaciones y la arquitectura mismas, elevando a la categoría de "principio" al tejido urbano y sus espacios tradicionales públicos y privados.

Pero para poder contribuir en la construcción epistemológica de esta disciplina es necesaria la definición de una serie de conceptos que den cabida a los aciertos de ambas perspectivas, ampliando los factores que consideran y desarrollando sus posibilidades instrumentales. Es posible hacer compatibles

algunas ideas y métodos de la tipología racionalista para estudiar diversos espacios bajo una misma perspectiva, con la concepción teórica y el enfoque urbanístico tradicionalista de la "tipología antrópica", incorporando, además, una visión dinámica que permita explicar la lógica de desarrollo de los asentamientos humanos para participar en su evolución a partir de sus propias raíces (Guerrero, 1994:12).

Con base en estos hechos es posible pensar que la tipología no es solo un método racional y operativo de reciente invención que pasa o vuelve a estar "de moda". Se trata de uno de los mecanismos creativos más profundamente arraigados en el pensamiento tradicional, que se basa en la existencia de una serie de relaciones entre los *fenómenos espaciales* que van más allá de su apariencia individual. Estas relaciones surgen de un proceso que coloca, en segundo plano, la naturaleza particular de los casos, permitiendo enfocar la atención en la forma en que ellos se articulan y transforman (Guerrero, 1996b:149).

Parte de la hipótesis de que, a pesar de la aparente diversidad de elementos que presentan los espacios edificados contienen un número limitado de relaciones estructuradas como resultado de la coincidencia en la manera en que las sociedades históricamente han enfrentado al medio circundante. Es un conjunto de conceptos integrados orgánicamente en función de su relación con otros similares, con el fin de caracterizar un espacio y poder intervenir en su desarrollo.

Los *tipos* no son configuraciones espaciales definidas, sino imágenes que resumen un cierto grupo de relaciones, privadas de su individualidad, y transformadas en conceptos lógicos. Son ideas que han estado presentes en los procesos de diseño, ya sea como resultado del análisis intencional de relaciones concretas de construcciones existentes o,

como fruto de un acervo cultural heredado o aprendido (Guerrero, 1997b:81).

La tipología arquitectónica se ha de entender, entonces, como una disciplina que se fundamenta en la identificación de las características compositivas que se presentan de manera recurrente en espacios construidos de un sitio dado, en función de su correspondencia con manifestaciones de modos de vida y relación del hombre con su medio, con el objeto de intervenir en ellas para su permanencia y proyección al futuro. Es una actividad teórica y creativa que permite sistematizar la definición y estructuración de conceptos, mediante la realización de dos etapas mutuamente complementarias e interdependientes: un proceso de *análisis*, que consiste en la abstracción por comparación de los elementos esenciales y principios de organización que se presentan de manera constante en una serie de ejemplares de estudio; y un proceso de *síntesis*, que se refiere a la integración y formulación de conceptos que ayuden a explicar las relaciones conceptuales analizadas, y que permiten su transformación dentro de límites establecidos, para lograr su trascendencia. No se trata de la simple búsqueda de ejemplares para ser reproducidos, sino de la comprensión de su evolución para poder participar en su desarrollo.

El camino hacia la definición de la tipología como principio epistemológico del diseño ya está trazado. Sin embargo, es necesario que sea recorrido por otros exploradores, para que, a partir de sus tropiezos y avances, se pueda alcanzar la anhelada meta de entender la labor proyectual como una forma de conocimiento.

Bibliografía

- AYMONINO, Carlo (1975). *Il significato delle città*. Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari. Trad. al español como: *El significado de las ciudades*. Madrid. H. Blume, 1981.

- AZEVEDO, Paulo O. D. de (1982). *Cusco, Ciudad Histórica: continuidad y cambio*. Perú: PNUO/UNESCO/PESA.
- BAGLIONI, A. y Guarniero, G. (1982). *La ristrutturazione edilizia*. Ulrico Hoepli, Milano. Trad. al español como *La rehabilitación de edificios urbanos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.
- BROLIN, Brent (1984). *La arquitectura de integración*. Barcelona, CEAC.
- CANIGGIA, Gianfranco (1976). *Strutture dello spazio antropico*. Firenze: UNEDIT.
- y G. L. Maffei (1979). *Composizione architettonica e tipologia edilizia, Tomo I., Lettura dell' edilizia di base*. Marsilio, Padova. Trad. al español como *Tipología de la edificación. Estructura del espacio antrópico*. Madrid: Celeste, 1995.
- CERVELLATI, Pier Luigi (1970). *Bologna centro storico*. Bologna: ALFA.
- DE BENEDETTI, Mara (1988). *Architettura tipo città*, Milano: CUSL.
- DURAND, Jean Nicolas Louis (1819). *Précis des Leçons d'Architecture données à l'Ecole Polytechnique*. París, 1986.
- GREGOTTI, Vittorio (1968). "I materiali della progettazione". En AA.VV., *Teoria della progettazione architettonica*. Bari: Dedalo libri.
- GUERRERO Baca, Luis (1994). *Arquitectura de tierra en México*. México D.F.: UAM/Azcapotzalco.
- (1996a). "Introducción". En *Estudios de tipología arquitectónica 1996*. México D.F.: UAM/Azcapotzalco.
- (1996b). "La vivienda tradicional en los valles altos de Morelos. Una aproximación tipológica". En *Estudios de tipología arquitectónica 1996*. México D.F.: UAM/Azcapotzalco.
- (1997a). "Arquitectura y emplazamiento". *Revista En Síntesis*, Año 8, No. 24, invierno. México D.F.: UAM/Azcapotzalco, pp. 50-59.
- (1997b). "Tipología y enseñanza del diseño arquitectónico". En *Estudios de tipología arquitectónica 1997*. México D.F.: UAM/Azcapotzalco.
- INSTITUTO Colombiano de Cultura (1991). *Patrimonio Cultural. Manual para la reglamentación de los sectores urbanos antiguos*. Colombia: Colcultura-UNESCO.
- MARTÍ Arís, Carlos (1993). *Las variaciones de la identidad*. Ediciones del Serbal. Barcelona.
- MONED, Rafael (1978). "On typology". *Oppositions*, No. 13, summer. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, pp. 22-44.
- (1982). "Sobre la noción de tipo". En *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*. Madrid: Cátedra de Composición II, ETSAM, pp. 187-211.
- MONTANER, Josep M. (1993). *Después del movimiento moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.
- QUATREMERE de Quincy, Antoine-Chrysostôme (1832). *Dictionnaire Historique d'Architecture. (Comprenant dans son plan, Les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art)*, vol. 2. París: Librairie d'Arien le Clère, pp. 629-630.
- ROGERS, Ernesto N. (1958). *Esperienza dell' architettura*. Einaudi, Milano (trad. al español *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965).
- ROSSI, Aldo (1966). *L'Architettura della città*. Padova, Marsilio (trad. al español, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 6ª ed., 1982).
- TAFURI, Manfredo (1968). "Le strutture del linguaggio nella storia dell' architettura moderna". En AA.VV., *Teoria della progettazione architettonica*. Bari: Dedalo libri (trad. al español como: "Las estructuras del lenguaje en la historia de la arquitectura". En *Teoría de la proyectación arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971).
- TUDELA, Fernando (1972). *Tipología arquitectónica*. México: UAM/Xochimilco.
- WALSMAN, Marina (1990). *El interior de la historia*. Bogotá: Escala, (2ª ed., 1993).