

# La tradición en el pensamiento arquitectónico de Julio Cano Lasso. La tradición como sistema

*Tradition in the architectural thought of Julio Cano Lasso.  
Tradition as a system*

INÉS MARTÍN ROBLES

LUIS PANCORBO CRESPO

## Resumen / Abstract

Partimos de la idea de que el tema central en la arquitectura y el pensamiento de Julio Cano Lasso es la forma de transmisión y pervivencia del pasado en el presente, es decir; la tradición. Esta investigación adopta en Cano una forma dual. Por un lado, la tradición considerada como un flujo continuo, con mantenimiento de características estructurales constantes y sometido a un proceso de selección inmanente que descarta lo superfluo y destila sólo lo valioso. Deriva en el uso de la tipología como método proyectual. Por otro lado, la tradición insertada dentro la temporalidad fraccionada de la memoria personal que destruye la historia como continuidad y como inmanencia y se aleja del evolucionismo y las pretensiones teleológicas del anterior supuesto. Se revela en su obra mediante el uso del método referencial. En este texto nos ocupamos de analizar el pensamiento del arquitecto respecto a la primera línea conceptual. Revisamos los escritos de Cano y, por medio de la confrontación con sus fuentes documentadas, Ortega y Gasset y Pedro Salinas, y con los escritos de otros autores como Aldo van Eyck, Igor Stravinski, Alasdair MacIntyre, T. S. Eliot o Eugenio Triás, tratamos de desentrañar el sentido de la tradición como sistema para el arquitecto junto con el de otros conceptos asociados: técnica, historia, evolución, progreso, modernidad, originalidad y eclecticismo.

We start from the idea that the focus on architecture and the thought of Julio Cano Lasso is the mode of transmission and survival of the past in the present, ie; the tradition. This research adopts in Cano a dual form. On one hand, the tradition considered as a continuous flow, maintaining constant structural characteristics and subjected to a selection process immanent that discards what is superfluous and distills only what is valuable. This theoretical statement results in the use of typology as a design method. On the other hand, there is tradition inserted into the fractional temporality of personal memory that destroys history as continuity and as immanence, and moves away from the evolutionism and the teleological claims of the previous statement. The latter is revealed in his work by using the reference method. In this paper we deal with analyzing the architect thinking regarding the first conceptual line. We review the writings of Cano and, through the comparison with their documented sources, Ortega y Gasset and Pedro Salinas, and the writings of other authors such as Aldo van Eyck, Igor Stravinsky, Alasdair MacIntyre, T.S. Eliot or Eugenio Triás, we will try to clarify the meaning of tradition as system for the architect, along with other related concepts: art, history, evolution, progress, modernity, originality and eclecticism.

## Palabras clave / Keywords

Julio Cano Lasso, tradición, modernidad, originalidad, técnica, historia.

Julio Cano Lasso, tradition, modernity, originality, technique, history.

**Inés Martín Robles** y **Luis Pancorbo Crespo** son arquitectos por la ETSAM-UPM. Luis Pancorbo es profesor asociado de proyectos en esta misma escuela, y ambos, profesores de ESNE-Universidad Rey Juan Carlos y de la University of Virginia. Han publicado numerosos artículos de investigación en revistas nacionales. Actualmente están desarrollando sus respectivas tesis doctorales, en la ETSAM y la Universidad San Pablo CEU respectivamente. Asociados desde 2005, centran su desempeño profesional en la realización de concursos públicos de arquitectura bajo lema y con intervención de jurado. Habiendo obtenido 17 premios en concursos y 7 premios a la obra construida, esta es la actividad investigadora a la que dedican la mayor parte de su tiempo.

## Introducción. La pervivencia del pasado

Creemos que la producción global de cualquier arquitecto, compuesta de su obra construida, los proyectos que han quedado en el papel y los textos que ha elaborado a lo largo de su vida, componen un ámbito de investigación. Definimos la investigación como un proceso abierto que se construye alrededor de un tema central sin presuponer cual es la naturaleza de ese tema. Por eso es necesario establecer un tema principal sobre el que construir toda esta nueva estructura interpretativa<sup>1</sup> que funcione de forma axiomática. El axioma único de nuestra reflexión se define así: el tema fundamental en la arquitectura y el pensamiento de Julio Cano Lasso es la tradición. O definido de un modo más genérico, la investigación de las formas de transmisión y pervivencia del pasado en el presente<sup>2</sup>. Esta investigación se desarrolla en Cano deslizándose por dos vertientes opuestas.

Por un lado, analizando sus escritos, el arquitecto se posiciona del lado de un concepto de tradición que proviene de sus lecturas de Pedro Salinas<sup>3</sup> y Ortega y Gasset<sup>4</sup>. Esta concepción de la tradición, es deudora de los escritos de T.S. Eliot, que desde el campo de la teoría literaria describe una tradición que se transmite de una forma fluida y constante desde el pasado y que está sometida a un proceso de selección inmanente a ella que descarta lo superfluo y destila sólo lo valioso y esencial. Esta postura conecta con la idea de la “historia como sistema”<sup>5</sup>, prefigurada por las crónicas de Vasari, definida por Winckelmann y transmitida posteriormente por Gombrich y Panofsky.

La otra vertiente de la investigación de Julio Cano sobre la tradición y su pervivencia se deduce del estudio de su obra. Matizando, y a veces subvirtiendo, la línea de pensamiento fijada en sus propios escritos teóricos; gran parte de la obra del arquitecto habla de otro tipo de permanencia del pasado más compleja y menos estructurada. Muchas de sus obras aparecen, al ser publicadas, acompañadas de imágenes y de referencias escritas, que las conectan con otras obras arquitectónicas o artísticas. Esta serie de “referencias”, que aparecen en forma de constelaciones o archipiélagos sin sistematización y sin un criterio cronológico, relacionan la investigación de Cano con el concepto de “nachleben” de Aby Warburg o Walter Benjamin<sup>6</sup> y la tradición proveniente de los textos de Jacob Burckhardt que fabrican una concepción diferente del tiempo histórico.

De esta forma, la incorporación de la tradición se muestra en la obra de Cano por medio de dos métodos proyectuales: el “método referencial” y el “método tipológico”. Ambos métodos están cimentados en la permanencia de la tradición, aunque de diferente manera. En el caso del método tipológico, la tradición se considera como un caudal o flujo continuo, con mantenimiento de ciertas características estructurales constantes. En el caso del método referencial, los elementos latentes de la tradición se tratan como “supervivencias” que anacronizan la historia, por montaje y yuxtaposición dentro de las constelaciones referenciales. En este artículo, no es posible una explicación más extensa de los dos métodos y su ejemplificación con obras de la producción de Cano. Sólo nos ocuparemos de analizar el pensamiento del arquitecto respecto a la tradición mediante la primera línea conceptual.

## Tradición e historia

Vasari (1511-1574) es el primero en establecer un “régimen epistémico cerrado del discurso sobre el arte, un régimen según el cual la historia del arte se constituye como el saber “específico” y “autónomo” de los objetos figurativos”<sup>7</sup>, contradiciendo a su modelo, la “Historia Natural” de Plinio. Winckelmann (1717-1768), en plena época del humanismo, de la ciencia y de los grandes sistemas, produce la primera historia del arte moderna, que con un carácter científico pretende un análisis de los tiempos

1 La clara y concisa definición de Antonio Miranda de este concepto es: “La interpretación es la operación de traslación o transferencia desde un objeto, por medio de la cual se descubre otro sentido de ese objeto. Se hace productiva y trascendente porque se aplica a una forma generando un nuevo objeto que sin dejar de ser él mismo y de perseverar en su propio ser, queda transformado en función de referencias y circunstancias exteriores nuevas”. MIRANDA, Antonio. *Ni Robot ni bufón*. Cátedra. Madrid, 1999, 223.

2 Este tema central se puede diseccionar inmediatamente en dos componentes principales, la cultura y el tiempo. El carácter de estos dos conceptos será lo que sistemáticamente se analizará correspondiendo con las dos vertientes teóricas analizadas en el inicio de este artículo.

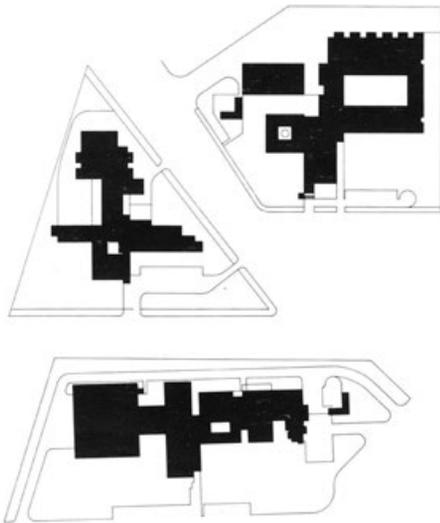
3 Julio Cano escribió un breve texto dedicado a glosar el libro de Salinas sobre Jorge Manrique (SALINAS, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Península. Barcelona, 2003) y titulado “La tradición creadora” que fue editado en la monografía de la editorial Xarait: *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Xarait Ediciones. Madrid, 1980, 86-87. Por otra parte, Pedro Salinas fue el director del colegio al que Julio Cano asistió desde los 7 a los 10 años y que marcó fuertemente su posterior formación debido al carácter plurilingüe, progresista y experimental de su profesorado y plan de estudios, derivado del de la Institución Libre de Enseñanza. En ROQUETTE RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Juan Luis. *La arquitectura de Julio Cano Lasso*. Tesis Doctoral inédita. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, 2010.

4 Las obras completas de José Ortega y Gasset están entre los libros de la biblioteca personal de Julio Cano Lasso listados en la tesis citada de Juan Luis Roquette Rodríguez-Villamil.

5 Nótese que ya sólo en el enunciado del tema a tratar hay una coincidencia con Ortega: ORTEGA Y GASSET, José. *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Alianza. Madrid, 2008.

6 Para ver la relación de Warburg y Benjamin a través del término *nachleben*, ver: VARGAS, Mariela Silvana. “La vida después de la vida. El concepto de *nachleben* en Benjamin y Warburg”. *Thémata* 49, enero-junio 2014, 317-331.

7 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2011, 103.



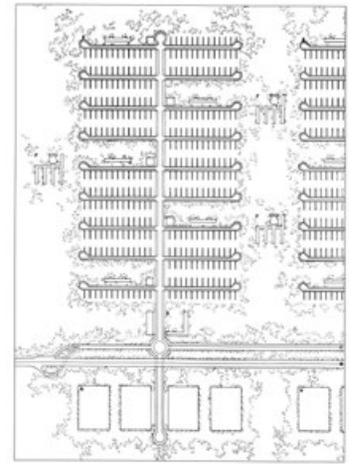
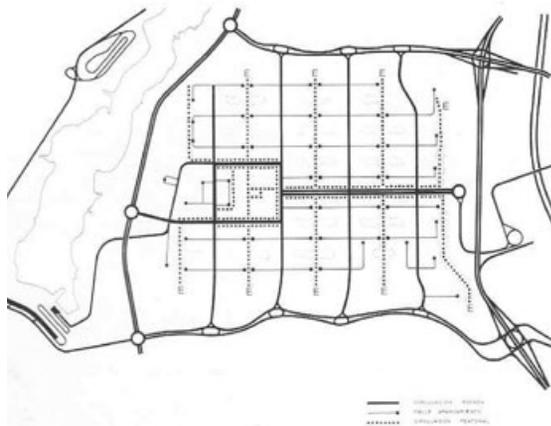
[Fig.1] Julio Cano Lasso. Plantas de los edificios del PPO (1972-74)

Fuente: *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Xarait Ediciones. Madrid, 1980



[Fig.2] Julio Cano Lasso. Viviendas junto al Viaducto, Madrid (1959-60), y dibujo de las corralas tradicionales madrileñas

Fuente: *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Xarait Ediciones. Madrid, 1980



[Fig.3] Julio Cano Lasso. Plan Parcial en Tres Cantos (1978), y Ludwig Hilberseimer. Planta de una "settlement Unit"

Fuente: *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Xarait Ediciones. Madrid, 1980, y Ludwig Hilberseimer. *The new regional pattern: industries and gardens, workshops and farms*. Nueva York: Paul Theobald. 1949

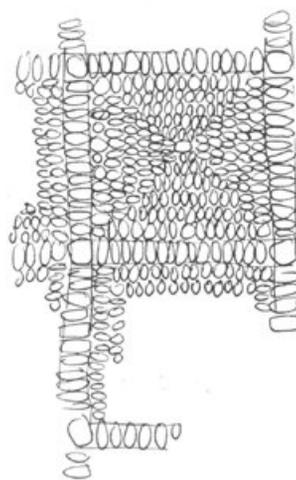
y una síntesis que conforma un conjunto ordenado partiendo de lo que Quatremère de Quincy denomina como "un amasijo de restos"<sup>8</sup>. Winckelmann ordena cronológicamente la historia del arte en una serie de ciclos de grandeza, decadencia y extinción en busca de un método histórico basado en la analogía y la sucesión. Este esquema temporal responde a un modelo teórico natural del tiempo. La historia del arte no estaría lejos de una "historia natural" con un claro carácter evolutivo de tipo biológico. Este tipo de temporalidad hace que la historia del arte sea una construcción ideal que "está concebida para concordar con el principio metafísico por excelencia, con el ideal de belleza"<sup>9</sup>. La belleza ideal da la esencia, y por lo tanto la norma, a la historia del arte, sugiriendo que esta esencia es un modelo a imitar. No se trata de la "imitatio" de los objetos en sí, sino la imitación del ideal, como nos explica de forma paradójica el propio Winckelmann: "El único medio de llegar a ser grandes y, si es posible, inimitables, es imitar a los antiguos"<sup>10</sup>.

Este tipo de tradición se transmite por medio del estudio de un corpus estrictamente disciplinar, sistemáticamente organizado en el tiempo y el espacio por medio de un criterio selectivo basado en la adecuación al ideal de belleza. Es además portadora de una idea de temporalidad continua y fluida. En el caso de Julio Cano, este tipo de posicionamiento, se ve traducido para conseguir convertirlo en un motor productivo en su arquitectura por medio de un método proyectual: el método tipológico. La tipología es entendida en este contexto como un proceso asociado a la temporalidad lineal de la historia: "historia y tipología se nos presentan como dos procesos complementarios, ya que mientras la historia muestra los procesos de cambio, el análisis tipológico atiende a lo que, en esos procesos, permanece idéntico. Pero, además, ambos aspectos se solicitan entre sí, ya que sólo el cambio pone a la luz lo que

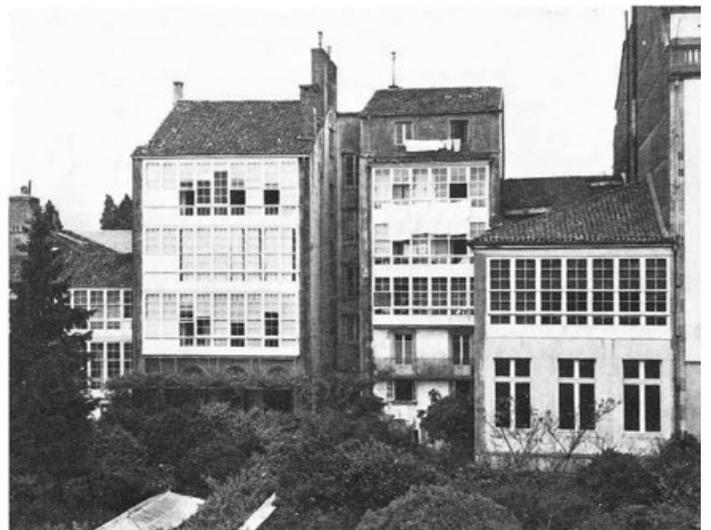
8 QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Cartas a Miranda*. Nausicaä. Murcia, 2007, 83.

9 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores. Madrid, 2013, 17.

10 WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. FCC. Madrid, 2007, 16.



Los tipos de pavimentos  
 El pavimento de canto de muros  
 requiere más. Debe ser fuerte  
 sobre un lecho de arena de un pie,  
 distribuir el espacio en pedruzcos  
 por medio de muestros de canto  
 algo mayores.  
 El cambio a los tiempos para  
 hacer a unidos muros, pero  
 siempre significa un orden.  
 Después de colocados los cimientos,  
 se sigue y se levantan en un  
 tipo de muros.  
 Es un pavimento recomendable  
 que sigue el tipo de los antiguos  
 del tiempo, y cubre con facilidad  
 las superficies abastecidas.



[Fig.4] Julio Cano Lasso. Dibujos sobre pavimentos que acompañaban a su artículo "La tradición funcional"

Fuente: *Julio Cano Lasso. Arquitecto.* Xarait Ediciones. Madrid, 1980

[Fig.5] Julio Cano Lasso. Universidad laboral de Orense (1974-75), y fotografía suya de galerías acristaladas santiaguesas.

Fuente: *Julio Cano Lasso. Arquitecto.* Xarait Ediciones. Madrid, 1980

permanece. Tal como señaló la teoría aristotélica, la esencia de una cosa puede ser establecida por los cambios que esa cosa experimenta (...) de ahí que los tipos en cuanto condición esencial de la arquitectura, sólo puedan conocerse a través de su historia"<sup>11</sup>. Este método proyectual llevará en Cano a la creación de "familias" de edificios cuyo ejemplos más característicos son la serie de edificios para el PPO<sup>12</sup> [Fig.1], los conjuntos de sus viviendas urbanas y unifamiliares [Fig.2], y el proyecto para el Plan Parcial para el polígono 3B en Tres Cantos, Madrid, cuya deriva tipológica hacia la alta densidad, partiendo de las "Unidades de asentamiento" de Hilberseimer, supone un interesante caso de estudio del uso del tipo en el diseño urbano [Fig.3].

### Tradición culta y tradición popular

Cualquier análisis de la obra o del pensamiento de Cano, no puede pasar por alto su intenso diálogo con la tradición arquitectónica occidental<sup>13</sup>. Este diálogo con la tradición se realiza siempre desde un posicionamiento netamente moderno del arquitecto. Julio Cano realiza en su obra una sutura entre la modernidad y racionalidad arquitectónica, a la que se adhiere sin reservas, y una tradición compuesta por dos vertientes: la tradición popular de las construcciones vernáculas [Fig. 4] y la tradición culta de las grandes obras de la arquitectura clásica [Fig. 5]. Estas dos categorías de lo tradicional se corresponden exactamente con las que distingue Salinas: la tradición analfabeta y la culta.

Para Salinas, la tradición analfabeta tiene su principal virtud en la decantación de la esencialidad. El analfabeto tiene pocas ideas, pero estas son, por necesidad, siempre esenciales y la arquitectura que produce es siempre un ejemplo de economía de

11 MARTÍ ARIS, Carlos. *Las variaciones de la identidad.* Ediciones del Serbal-COAC, Barcelona, 1993, 22.

12 PPO eran las siglas del programa de "Promoción Profesional Obrera". Los edificios fueron proyectados entre los años 1972 y 1974 y construidos en Pamplona, Vitoria y Salamanca junto con Alberto Campo Baeza.

13 Este hecho es evidente en obras tan centrales en su producción como las universidades laborales de Almería y Orense, la estación de comunicaciones de Buitrago de Lozoya, el pabellón de España de la Exposición Universal de Sevilla o su propia casa estudio en La Florida, y está presente de manera más o menos explícita en el resto de su arquitectura.

medios, adaptación al clima y sentido común: “La tradición popular vive en formas concisas o quintaesenciadas (...) Reducción a lo indispensable de lo que el ser humano requiere para sustentar su vida”<sup>14</sup>.

La tradición de los letrados, según Salinas, sólo se puede poseer por medio de actos de cultura y multiplica en el creador que la conoce las posibilidades y la potencia de ser. Cano explica esta característica de potenciación y apertura: “En cualquier momento de la historia hay corrientes distintas que se entrecruzan y la resultante vendrá influida por todas ellas. Creo que en esto, y salvando las distancias, mi proceso puede ser análogo al de Terragni. Terragni sentía la emoción de la gran arquitectura de la Roma clásica e imperial, pero su vocación era moderna y acertó a expresarse en una arquitectura original que unía bellamente ambas aspiraciones”<sup>15</sup>.

Igualmente, en Salinas “las obras maestras del pasado, despliegan ante el hombre una pluralidad de actitudes espirituales, de procedimientos de objetivación, de triunfos sobre lo inanimado, de vías de acceso a la realización de la obra, ofrecido todo generosamente al recién llegado (...) Suponiendo que la libertad sea capacidad de elección entre esto y aquello, cuantos más estos y aquellos se le brinden, cuanto mayor sea el número de objetos disponibles y elegibles, más intensa será la conciencia de poder del artista, su soltura para escoger”<sup>16</sup>. La inmensidad de la tradición hace imprescindible un proceso de selección dentro de ella para su utilización actual, en el caso de Cano, la selección se realiza, dentro de su método referencial, por medio de los “archipiélagos de imágenes”<sup>17</sup> que le sirven en su proceso proyectual y dentro de su método tipológico por los invariantes de ciertas arquitecturas sobre todo de ámbito de la arquitectura popular<sup>18</sup>.

Así, una de las funciones de la tradición para el moderno creador sería la de adiestrarle en su capacidad de elección, la de formar su criterio. Pero la tradición no sólo forma el criterio sino que además es ella misma criterio, ya que está compuesta de pasado, pero no incluye todo el pasado. De haberlo incluido todo, “quedaría reducida al humilde rango de un depósito formado por simple y pasiva acumulación. La tradición se labra sobre los vastos contenidos del pasado, a fuerza de una serie de actos de discernimiento y preferencia ejercidos sobre ellos. Nada distingue más noblemente el proceso de la tradición que su calidad selectiva, que le es propia y constitucional”<sup>19</sup>. Podríamos decir que si la tradición popular está conformada en un proceso de selección natural, en la que sólo queda lo útil y necesario, la tradición culta en cambio sufre un proceso de laboriosa selección cultural, que se guía por una sola norma selectiva, la de la excelencia, por medio de la que nos entrega “lo mejor de lo que hicieron los mejores”<sup>20</sup>.

## Tradición y originalidad

Cano utiliza dos importantes cimientos para su acercamiento a la tradición: la valoración del lugar y por tanto el rechazo de la arquitectura objetual autónoma sin relación con el entorno y la distinta valoración del término “tradición” al manejado por el Movimiento Moderno y las vanguardias artísticas. Para estudiar este tema en el caso de Cano es inevitable volver al texto del arquitecto titulado “La tradición creadora”<sup>21</sup> en el que glosa el libro de Salinas. De este libro obtendrá Julio Cano el material conceptual, que traducido al ámbito arquitectónico marcará más definitivamente su trayectoria como proyectista. El texto empieza con una exhortación, muy común en todo el pensamiento del arquitecto, a la universalidad del conocimiento humano, en la que se puede entrever una tendencia “warburgiana” hacia el “desplazamiento” y la apertura disciplinar: “creo que si como decía Vitruvio (sic) todas las ciencias se unen y comunican parte de su contenido (...) la comunicación de la Arquitectura con la Poesía debe ser abierta y caudalosa. Por ello los conceptos de Salinas respecto

14 SALINAS, Pedro. *Jorge Manrique...*, 88.

15 CANO LASSO, Julio. *Cano Lasso. 1949-1995*. MOPU. Madrid, 1995, 12.

16 SALINAS, Pedro. *Jorge Manrique...*, 91.

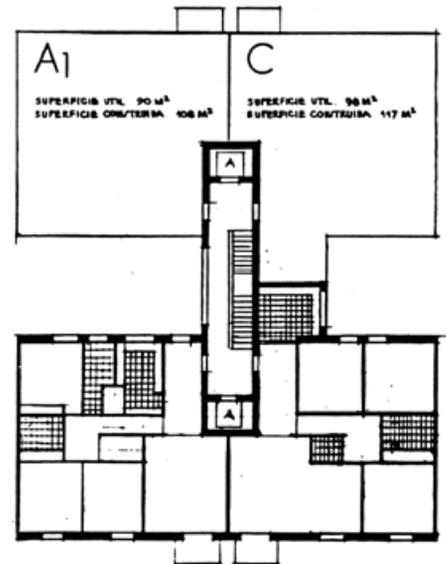
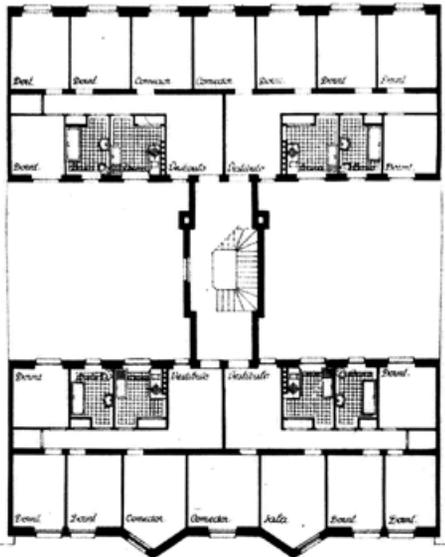
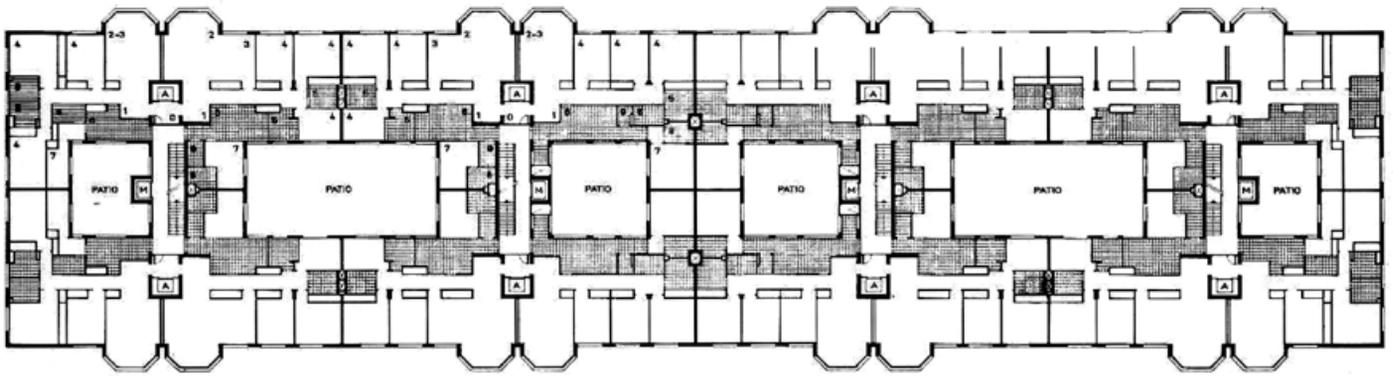
17 Estos archipiélagos de imágenes están compuestos por “islas” conectadas no por su adscripción estilística ni por un criterio cronológico, sino por una serie de analogías que no tienen una base formal, sino procedimental y conceptual. Estos archipiélagos, extraídos indistintamente de la tradición popular y de la culta, están formados por las ciudades históricas españolas, por las ruinas de la arquitectura militar castellana y de la tradición clásica, pero incluyen también arquitecturas contemporáneas como las de Dudok, Lewerentz, Aalto o Terragni y elementos extradisciplinares provenientes de la pintura, la escultura y el cine.

18 Como los patios y las galerías, ciertos tipos de vivienda popular madrileña, o la organización claustral monástica presente en algunos de sus edificios dedicados a la formación.

19 SALINAS, Pedro. *Jorge Manrique...*, 92.

20 *Ibid.*, 93.

21 Ver nota 3.



[Fig.6] Julio Cano Lasso. Planta de las viviendas de la calle Basílica, Madrid (1971-74); Secundino Zuazo. Planta de vivienda tipo de la Casa de las Flores, Madrid (1931-33), y Julio Cano Lasso. Estudio de tipos de vivienda tradicionales madrileños

Fuentes: *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Xarait Ediciones. Madrid, 1980, y *Guía de Madrid Arquitectura y Urbanismo. Tomo II: Ensanche y crecimiento*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1983

22 CANO LASSO, Julio. "La tradición creadora". En *Julio Cano Lasso. Arquitecto*, 87.

23 *Ibíd.*, 87. En este texto se entrevén también las "potencias" de Burckhardt y el misterio de la creación, insondable para el propio creador, se empieza a detectar una pérdida dentro del sistema de la tradición canónica, que sin duda desembocará en la utilización por Julio Cano de su método referencial, que hace salir a la luz todas esas pérdidas, anacronismos y síntomas de la creación.

24 SALINAS, Pedro. *Jorge Manrique...*, 96.

25 Para otros autores como Stravinsky, la invención de un idiotismo, de un lenguaje propio del autor ajeno a la tradición puede llevar a su desconexión de la cultura: "El capricho individual y la anarquía intelectual que tienden a dominar en el mundo en que vivimos aíslan al artista de sus semejantes y

a la poesía y a la acción de la tradición en la creación literaria son trasladables y de aplicación plena al campo de la arquitectura"<sup>22</sup>.

Julio Cano, también hace referencia explícita al problema de la creación individual y de la originalidad. El arquitecto parece preguntarse cómo orientarse en la poderosa coerción de la tradición y cómo alcanzar a la vez el grado de originalidad necesaria para el proceso creador: "Evidentemente la tradición por sí misma no crea, es preciso el acto creador individual, sin el cual la tradición sería material inerte (...) Siempre he sentido una extraña e indefinible atracción por el misterio de la creación artística, esa maravillosa e insondable potencia del espíritu humano, más allá de la razón, en el campo de la intuición y el sentimiento"<sup>23</sup>. Para Cano el problema de la originalidad se resuelve siempre dentro de la tradición de tipo humanista, y vuelve a citar a Salinas en defensa de la idea de que la verdadera y original creación nace de la tradición y vuelve a ella. Salinas convierte a la tradición en un medio, en un instrumento para la creación original, y explica citando a Gide que: "los que tienen miedo a las influencias, los que huyen de ellas, confiesan tácitamente la pobreza de su alma. Nada deben de llevar dentro, digno de ser descubierto, puesto que se niegan a dar la mano a nada de lo que podría llevarles a descubrirlo"<sup>24</sup> [Fig. 6].

Para Cano, la originalidad<sup>25</sup> es un rasgo del que el arquitecto debe poder llegar a prescindir por completo, como se puede ver en su actitud hacia las intervenciones en cascos históricos o simples zonas urbanas consolidadas: "creo, no sé si exageradamente, que se logran mejores conjuntos urbanos con una arquitectura correcta repetida muchas veces que con una sucesión de arquitecturas singulares, aunque aisladamente y una por una sean éstas de gran calidad"<sup>26</sup>. Para Cano la ciudad es

**INÉS MARTÍN ROBLES  
LUIS PANCORBO CRESPO**La tradición en el pensamiento arquitectónico  
de Julio Cano Lasso.

La tradición como sistema

lo condenan a aparecer a los ojos del público en calidad de monstruo: monstruo de la originalidad, inventor de su lenguaje, de su vocabulario y del aparejo de su arte. El uso de materiales ya experimentados y de las formas establecidas le está comúnmente prohibido. Acaba entonces por hablar un idioma sin relación con el mundo que le escucha. Su arte se vuelve verdaderamente único, en el sentido de su falta de comunicatividad y porque se ve cerrado por todas partes". STRAVISNSKY, Igor. *Poética musical*. Acantilado. Madrid, 2006, 72-73.

26 Julio Cano Lasso. *Arquitecto*, 84.

27 En el párrafo que cierra su libro sobre las ciudades históricas lo expresa con claridad en una definición que podría ser también la de la tradición: "La ciudad, concebida como el lugar en el que todo lo humano tiene su asiento; punto de articulación de Geografía e Historia; resultado de un proceso largo en el tiempo y en el que la obra de los autores individuales, la creación individual, por alta y señalada que sea, se funde con la creación de otros, en su mayoría colectiva y anónima, para constituir una creación más compleja de la cual pasa a formar parte. La mutua influencia y los efectos de interrelación, hacen que la composición que así se produce no sea una simple acumulación de arte, sino una creación artística de orden superior, una majestuosa *summa* de arte". CANO LASSO, Julio. *La ciudad y su paisaje*. Edición del autor. Madrid, 1985, 162. El tema de la intervención en las ciudades históricas en Julio Cano, ejemplificado en el caso de Madrid, se desarrolla en un artículo de los autores: MARTÍN, Inés; PANCORBO, Luis. "El Madrid de Julio Cano Lasso. De la utopía a la realidad". *REIA*. Universidad Europea de Madrid, 2014, 98-114.

28 MIRANDA, Antonio. *Ni Robot ni bufón*, 371.

29 En este punto coincide Antón Capitel cuando dice "Cano, un ecléctico verdadero al parecer, mezclaba casi desde un principio la actitud racionalista y la orgánica, fuera porque las utilizase en un mismo tiempo o porque las combinara en una misma obra, acercándose así a casi todos sus compañeros (...) sin parecerse a ninguno (...) Cano pertenece a una actitud de carácter mucho más moderado, moderación armada con una poderosa sensibilidad plástica, además de con la fuerza de una pericia y una sensatez profesional capaz de sopesar y medir la adecuación al tema y al lugar, y elegir, o mezclar, en consecuencia, sus recursos. (...) En este sentido fue más moderno que los demás, valga la paradoja". CAPITEL, Antón. "Notas sobre la figura de Julio Cano en la arquitectura española". *Arquitectos* 123. CSCAE, 1991, 15.

el objetivo último de la arquitectura y la arquitectura debe quedar supeditada a su pertinencia como parte del organismo urbano. Podríamos decir que para Julio Cano, la ciudad es la tradición traducida en piedra<sup>27</sup>.

Esta evidente aparición de las arquitecturas tradicionales, entreveradas entre la modernidad arquitectónica de Cano, le ha valido desde distintos estamentos de la crítica el calificativo de "ecléctico". Así pues, ¿Cuál es el camino para hacer uso de la tradición de manera lo suficientemente original para crear algo nuevo y no caer en el eclecticismo? Cuando Cano es cuestionado sobre el tema del eclecticismo y de la variedad formal de su obra responde de forma clara: "Creo que en lo esencial mi pensamiento no ha cambiado y en mi trayectoria profesional no han existido ciclos o cambios de rumbo. Sin embargo, sobre una base firme, he deseado siempre tener una actitud abierta, sin dogmatismo (...) Creo que cada problema se plantea dentro de unos datos determinados y son éstos los que deben conducir a una solución". Como vemos, Cano justifica una obra variada desde los condicionantes que proporciona el lugar, condicionantes no sólo físicos, sino también sociales, culturales, administrativos y económicos.

Podemos ver que el llamado eclecticismo de Cano es sólo la manifestación de tres actitudes en sus proyectos: una cierta disolución del autor dentro de las circunstancias de cada proyecto particular, que conlleva a veces opciones de neutralidad total, de hacer una arquitectura que se integre en un conjunto mayor (el caso de la ciudad histórica), la incorporación de la tradición desde la modernidad (con la necesaria tensión y crítica que supone esta operación) de una forma abierta (apertura de la arquitectura y relación con otras disciplinas) y la utilización de la memoria personal, con toda su impureza, compuesta no sólo de lo que pervive y permanece, sino también de lo que ha desaparecido o permanece latente, mediante el método referencial.

Siguiendo a Antonio Miranda, reconocemos tres tipos principales de eclecticismo: El eclecticismo de obra, que "produce sobre todo, heterogeneidad, entropía y escombros". Es el uso "libre", incoherente, desordenado y caprichoso de diferentes lenguajes en un mismo discurso o edificio. "El noble eclecticismo de autor nace de una virtud (humildad) de éste cada vez que somete sus afectaciones y su idiolecto operativo a las necesidades propias de la obra. Así sacrifica perniciosas y geniales intenciones personales ante el ser esencial del objeto, en aras de las intenciones de la obra. El eclecticismo de duda es meramente intelectual y se refiere a la puesta en crítica de la escuela o tendencia en que uno se encuentra. A corto plazo se convierte en valioso instrumento de crítica y por tanto de proyecto"<sup>28</sup>. Como se puede comprobar, el supuesto eclecticismo de Julio Cano se puede encuadrar exactamente en lo que Miranda llama eclecticismo de autor y de duda, y está lejos del llamado eclecticismo de obra. El supuesto eclecticismo de Cano, supondría en cambio una actitud moderada que matiza al Movimiento Moderno, en lo que supone una actitud paradójicamente más moderna que la de sus coetáneos más radicalmente racionalistas y funcionalistas, y más acorde con la revisión, que en ese momento, estaba realizando la segunda generación moderna de la propia modernidad primitiva<sup>29</sup>.

**Tradición y modernidad**

Esta valoración de la tradición en la obra de Cano se basa en un planteamiento intelectual que el arquitecto va desgranando en sus diferentes escritos sobre el quehacer arquitectónico. En una entrevista publicada 1991 nos explica esta tensión entre modernidad y tradición inherente a su trabajo: "Me incorporé a la poética del Movimiento Moderno y a sus conceptos de funcionalidad y racionalidad, pero nunca quise olvidar mis raíces y la historia. Creo que más allá de las formas, de los estilos y de la tecnología aplicada, está el espíritu, como corriente sumergida y profunda, cuya

continuidad debe ser independiente de las corrientes superficiales de la historia. Es lo que da sentido a la tradición como caudal por el que somos impulsados (...) Me interesa cada vez más la arquitectura en la que tras su forma aparente se percibe el espíritu intemporal. Toda obra viva, capaz de emocionarnos, es de hoy, aunque tenga miles de años (...) La contradicción de la filosofía del Movimiento Moderno pretendiendo prescindir del pasado y de la historia, y el entendimiento de la Tradición como fuerza espiritual profunda y de continuidad, ha condicionado sin duda mi trabajo. Hoy la arquitectura del Movimiento Moderno, cuya filosofía prescindía de la historia, empieza a ser ella misma historia y se incorpora al caudal inmenso del pasado (...) El Movimiento Moderno es ya tradición”<sup>30</sup>.

En este texto, Cano trata de explicarnos la fatalidad de la tradición, que acoge indefectiblemente a los que la hostilizan y rechazan, con la forma de aceptación que supone, en el fondo, una oposición como la del Movimiento Moderno. Para Salinas, la única actitud perniciosa, no es la lucha contra la tradición (que invariablemente acaba sumándose a ella), sino su desconocimiento. También Ortega, entra en sintonía con esta preocupación por el desconocimiento de la tradición cuando explica lo siguiente: “Esta grave disociación entre pretérito y presente es el hecho general de nuestra época (Los modelos, las normas, las pautas, no nos sirven. Tenemos que resolvernos nuestros problemas sin colaboración activa del pasado, en pleno actualismo (...)) No es fácil formular la impresión que de si misma tiene nuestra época: cree ser más que las demás, y a la par se siente como un comienzo, sin estar segura de no ser una agonía”<sup>31</sup>.

La coincidencia de Cano con Ortega es enorme cuando trata del carácter fundamental de la modernidad y su relación con la tradición. En su texto teórico más elaborado se puede leer que el Movimiento Moderno “pretendió en términos muy radicales una depuración y racionalización de la Arquitectura, renegando de los ideales que históricamente la habían informado y poniéndola en línea de igualdad con cualquier otro proceso productivo industrial, lo que facilitó, sin duda, su reducción a instrumento de especulación y lucro por una sociedad materialista, cuyo interés se centraba en una mejora constante del confort, el aumento del bienestar y las posibilidades de consumo”<sup>32</sup> (...) Modernidad y progreso son dos caras de la misma moneda”<sup>33</sup>. Cano habla de la modernidad (en este caso arquitectónica) como una fuerza que busca la reducción (depuración) a lo auténtico, lo que exige un aligeramiento hasta llegar a su pura esencialidad. Esta característica “hace reivindicar plena libertad de ideador frente a todo el pasado. Es el porvenir quien debe imperar sobre el pretérito, y de él recibimos la orden para nuestra conducta frente a cuanto fue”<sup>34</sup>. También toca el tema, tratado por Ortega, de la instrumentalización por parte del hombre moderno de la cultura como si fuese naturaleza, en pos de un progreso que cree irreversible. Por parte de un hombre moderno que “desconoce el carácter artificial, casi inverosímil, de la civilización, y no alargará su entusiasmo por los aparatos a los principios que los hacen posibles”<sup>35</sup> y que recibe la técnica, sin duda uno de los rasgos principales de la modernidad, en forma usufructuaria en vez de forma “noble”.

Este concepto de nobleza de la tradición de Ortega es también importante para entender su recepción desde la modernidad de Cano. Para el filósofo madrileño, el término “nobleza” tiene una cualidad activa o dinámica que se aleja del concepto de nobleza de sangre de carácter hereditario, que es puro usufructo pasivo y estático. Para Ortega como para Julio Cano, “la nobleza se define por la exigencia, por las obligaciones, no por los derechos”<sup>36</sup>. Para Cano la tradición arquitectónica no se debe recibir acrítica y pasivamente, sino noblemente, mediante el esfuerzo de seleccionar primero dentro de ella lo que pueda ser válido para nosotros, y luego mediante la voluntad de modelarla para incorporarla a la actualidad, aportando finalmente algo a su caudal que fluye hacia el futuro. Cano recibe la tradición con la voluntad de

30 *Cano Lasso. 1949-1995*, 12.

31 ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Espasa Calpe. Madrid, 1966, 55.

32 *Ibíd.*, 84.

33 *Ibíd.*, 83.

34 *Ibíd.*, 84.

35 *Ibíd.*, 85.

36 *Ibíd.*, 73.

INÉS MARTÍN ROBLES  
LUIS PANCORBO CRESPOLa tradición en el pensamiento arquitectónico  
de Julio Cano Lasso.

La tradición como sistema

trascender lo que ésta ya es, evitando que se corte su flujo y que quede reclusa en sí misma “condenada a perpetua inmanencia”<sup>37</sup>. Esta actitud es explicitada en textos como el siguiente: “Hubo un tiempo, cuando era joven, que me esforzaba en hacer arquitectura moderna; hoy pienso que esta referencia temporal tiene poca importancia. Me interesa más la obra bien hecha y mi idea de la modernidad ha cambiado (...) A medida que pasan los años la referencia temporal tiene para mí menos valor; lo que no significa vivir en el pasado, sino más bien lo contrario, como un deseo de intemporalidad, de liberación de la prisión del tiempo. Intemporalidad que une pasado, presente y futuro en continuidad histórica, continuidad de la sabiduría y el espíritu en el fluir del tiempo, comunicación abierta entre los distintos tiempos y las sucesivas generaciones (...) No obstante todos somos hijos de nuestro tiempo y, aún sin proponérselo, nuestra obra llevará indefectiblemente su sello, ya que el legado del pasado, para hacerse presente, ha de ser repensado y sentido por nosotros según nuestras propias circunstancias y vivencias (...) Es más, creo que esta disposición abierta hacia otros tiempos y culturas, superadora de estrechas limitaciones, puede ser una de las características más originales del pensamiento moderno”<sup>38</sup>.

### Tradición y evolución

Como hemos visto, el concepto de tradición en Julio Cano, que ahonda sus raíces en los de Pedro Salinas y Ortega<sup>39</sup>, tiene por principales características; su nobleza (en su acepción orteguiana), su fatalidad (es inevitable) y su carácter evolutivo. Esta tercera característica, convierte la tradición en un flujo continuo, siempre dispuesto a la incorporación de nuevas obras a su caudal y a la revisión del valor de las obras que ya contenía. Esta pulsión entre pasado, presente y futuro supone un acercamiento a la tradición no de carácter pintoresco, acrítico, mimético, servil y nostálgico, sino de tipo metodológico, crítico y racional. La tradición se valora como un caudal fluyente y renovado según un proceso selectivo inmanente, continuo en el tiempo y que se proyecta hacia el futuro. Como nos explica Aldo Van Eyck: “Me parece que pasado, presente y futuro deben estar, como un continuo, activos en el interior de la mente. Si no es así, los artefactos que hagamos carecerán de profundidad temporal, de capacidad de asociación. El hombre, después de todo, ha estado acomodándose físicamente en este mundo durante miles de años el alcance completo de esta enorme experiencia medioambiental no puede ser contenida en el presente a no ser que miremos, como a través de un telescopio, el pasado, es decir, la totalidad del esfuerzo humano dentro de él... la proyección del pasado hacia el futuro por medio del presente creativo”<sup>40</sup>.

Igor Stravinsky explica con claridad y concisión este carácter evolutivo de la tradición, aseverando que “una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza que anima e informa el presente. Bien lejos de involucrar una repetición de lo pasado, la tradición supone la realidad de lo que dura. Aparece como un bien familiar, una herencia que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia (...) El préstamo de un procedimiento no tiene nada que ver con la observancia de una tradición. Se reemplaza un procedimiento; una tradición se reanuda para crear algo nuevo. La tradición asegura así la continuidad de la creación”<sup>41</sup>.

Cano, como queriendo corroborar estos asertos nos dice que “la tradición es un caudal de sabiduría y espíritu; un saber esencial acumulado a lo largo de generaciones según un proceso selectivo; un embalse de energía creadora, que se hace efectiva mediante el acto de creación individual —ejercicio tenso del espíritu en acción— sin el cual la tradición sería material inerte. Somos nosotros y la tradición”<sup>42</sup>. Vuelve a aparecer así la idea de la tradición como memoria activa de la especie humana y empezamos a acercarnos a la clave de la utilización de la tradición en un acto

37 *Ibid.*, 74.38 CANO LASSO, Julio. “El regreso al Paraíso: Utopía”. En *Arquitectos* 123. CSCAE, 1991, 29-32.39 En Ortega y Salinas se percibe el eco de las ideas de T.S. Eliot en cuanto a la tradición cuyos principales textos son: ELIOT, T.S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Routledge. Nueva York, 1920, y ELIOT, T.S. *After strange gods: a primer of modern heresy. (The Page-Barbour lectures at the University of Virginia, 1933)*. Faber & Faber, Londres, 1934. También podemos rastrear aquí la teoría de la historia del arte, evolutiva, científica y sistemática, de raíz winckelmanniana, transmitida por Panofsky y Gombrich.40 VAN EYCK, Aldo. “El interior del tiempo”. En *Circo. La cadena de cristal* 37. Madrid, 1996.41 STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Acantilado. Madrid, 2006, 59.42 CANO LASSO, Julio. *Nuestras viejas ciudades. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Julio Cano Lasso: Leído en el acto de su recepción pública el día 24 de febrero de 1991*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1991, 10.

proyectual de cualquier tipo, el análisis de los procesos y procedimientos, no la realización de una mera mimesis formal o estilística de lo tradicional (la búsqueda de los principios estructurantes de las formas, no de las formas a priori). Aparecen también dos temas, la concepción dinámica de la tradición, que necesita de la confrontación y el debate para progresar, y la consideración de la tradición como un “depósito de racionalidad” (con el corolario de que no existe racionalidad fuera de la tradición), que unen el pensamiento de Cano Lasso a la teoría de la tradición de Alasdair MacIntyre.

Para MacIntyre, oponiéndose a cualquier tradicionalismo conservador, las tradiciones son entes en perpetuo cambio (pueden avanzar pero también degenerar), son realidades dinámicas que dependen del progreso en la investigación y de la contradicción: “todo razonamiento tiene lugar dentro del contexto de algún modo tradicional de pensar, trascendiendo las limitaciones de lo que en esa tradición se ha razonado por medio de la crítica y la invención (...) Las tradiciones, cuando están vivas, incorporan continuidades de conflicto”<sup>43</sup>, su continuidad y salud dependen de “el rechazo, la enmienda y reformulación de creencias, la revalorización de las autoridades, la reinterpretación de los textos, la emergencia de nuevas formas de autoridad y la producción de nuevos textos”<sup>44</sup>. Siguiendo a MacIntyre, la confrontación entre arquitectura moderna y de los estilos clásicos, se debería englobar dentro de una crisis epistemológica general de una tradición, es decir, en “la disolución de las certezas fundadas o establecidas históricamente”<sup>45</sup>. Esta crisis es debida tanto a conflictos internos, ya que el Movimiento Moderno rechazaba todos, o al menos las partes claves de los acuerdos fundamentales de la arquitectura académica, como externos, con la importación de un nuevo tipo de racionalidad desde una tradición perteneciente a otro campo disciplinar, la ingeniería y la industria.

Así, la posición de Cano aparece como la del mediador entre dos tradiciones, que supo ver que la crisis epistemológica no se iba a resolver con el predominio total de la tradición recién llegada y la destrucción de la anterior, sino con la inclusión del Movimiento Moderno, dentro de la tradición global aunque con un papel predominante. La importación del modo de racionalidad técnica del ingeniero, una vez aceptada, se ve matizado por su supeditación, no sólo al progreso material, sino también al progreso espiritual del hombre. En sus “Conversaciones con un arquitecto del pasado”, resume esta doctrina cuando cuenta a su interlocutor ficticio: “Habrás visto —le dije— que en el mundo de hoy existen muchas cosas buenas, agradables y aún bellas, que en otros tiempos no existían. Eso, sin duda, es progreso, pero el progreso debe ser algo más aún (...) Los descubrimientos e innovaciones son continuos, como encadenados unos a otros en una dinámica imparable. Sin embargo, innovar y descubrir —creo yo— no tendrían sentido si no se procura al tiempo dar debida aplicación a los nuevos conocimientos según un orden de valores noble, y se cultivan los medios para hacer que los logros materiales, en armonía con la Naturaleza, se traduzcan finalmente en logros del espíritu. Ese es, según pienso, el verdadero progreso; creo que el progreso tiene un fin espiritual y trascendente (...) Este pensamiento —continué— ha hecho cambiar mucho mi sentido de la modernidad, en busca de algo más profundo, más allá de las formas, los gustos y los estilos, y he llegado a la conclusión de que el auténtico progreso y modernidad en arquitectura está más en los conceptos y en las ideas que los impulsan, y en los valores que promueven, que en la novedad de las formas”<sup>46</sup>.

## Conclusión. Tradición y técnica

En el pensamiento de Julio Cano hemos podido comprobar su adhesión a un concepto de tradición evolucionista, racional, respetuosa con una temporalidad fluida y eucrónica y que tiene una vocación sistemática y perfectamente concordante con los preceptos de la historia del arte más canónica. Esta concepción de la tradición

43 MACINTYRE, Alasdair. *After virtue. A Study in Moral Theory*. University of Notre Dame Press. Notre Dame, 1981. Citado en DE LA TORRE DIAZ, Francisco Javier. *El modelo de diálogo intercultural de Alasdair MacIntyre*. Dykinson-Universidad San Pablo CEU. Madrid, 2001, 105.

44 MACINTYRE, Alasdair. *Whose Justice? Which Rationality?* University of Notre Dame Press. Notre Dame. 1988. Citado en: DE LA TORRE DIAZ, Francisco Javier. *El modelo de diálogo intercultural de Alasdair MacIntyre*. Dykinson-Universidad San Pablo CEU. Madrid, 2001. p 105.

45 *Ibid.*, 115.

46 CANO LASSO, Julio. *Conversaciones con un arquitecto del pasado o diálogo de la técnica y el espíritu*. Edición del autor. Madrid, 1989, 82.

47 Recordemos que la tipología se basa en la imitación de los rasgos estructurantes de la forma, no de la forma misma, tal y como ocurría con el idealismo de Winckelmann. La coincidencia se hace mayor al comparar la variación tipológica y el método iconológico de Panofsky. La variación tipológica se desarrolla alrededor de un núcleo temático o estructura elemental, mediante una serie de mutaciones que se derivan de él y lo repiten a la vez que lo modifican. A su vez, el esencialista método iconológico busca inferir una significación convencional a partir de un sujeto natural, encontrar su núcleo temático, exhibir una fuente que pudiera servir para interpretar la obra de forma verificable y obtener una clave simbólica de ella.

48 Nos situamos dentro de la distinción clásica entre naturaleza equivalente a “medio ambiente” y artefacto como equivalente a “mundo”.

49 TRIAS, Eugenio. *Lógica del límite*. Destino, Barcelona, 1991.

50 Hacemos notar aquí otra coincidencia con Ortega y su “reflexión del marco” en: ORTEGA Y GASSET, José. *El espectador (selección)*. Salvat. Barcelona, 1969.

51 Los pioneros del Movimiento Moderno europeo rechazan la tradición arquitectónica, pero buscan una nueva tradición, un nuevo vernáculo en las obras anónimas de la ingeniería americana. Serán los puentes, grúas, silos, fábricas, máquinas y objetos puramente técnicos en general como aviones, automóviles y barcos los que representen el papel de sustrato sobre el que arraiga la nueva objetividad arquitectónica. Se produce por tanto una importación, con la nueva tradición, de sus formas de temporalidad y racionalidad. Ver: BANHAM, Reyner. *La Atlántida de hormigón*. Nerea. San Sebastián, 1989.

52 Julio Cano Lasso, lejos de intentar teorizar y levantar estructuras conceptuales, centra su lucha en su propia parcela de actividad, como conociendo la advertencia de T.S. Eliot: “La pregunta que se plantea en este ensayo es si existen condiciones permanentes en ausencia de las cuales sea imposible alcanzar una cultura superior. Si logramos contestar, ni siquiera en parte, esta pregunta, debemos ponernos inmediatamente en guardia frente al error de intentar crear esas condiciones con el fin de mejorar nuestra cultura. Si en este ensayo se llega a alguna conclusión definitiva es seguramente esta: que la cultura es algo que no podemos alcanzar deliberadamente. Es el producto de un conjunto de actividades más o menos armónicas, cada una de las cuales se ejerce por ella misma. El pintor debe concentrarse en su lienzo, el poeta en su máquina de escribir, el funcionario en la resolución justa de los problemas que se le van presentando sobre la mesa”. ELIOT, T. S. *Notas para la definición de la cultura*. Bruñera. Barcelona, 1984, 23.

está presente en su obra mediante la utilización de la tipología como método de proyecto, que supone una puesta al día de la “imitación del ideal” winckelmanniano<sup>47</sup>. Así, la tensión entre Movimiento Moderno y arquitectura histórica es resuelta de una forma natural mediante la inmersión de la modernidad en el caudal de la tradición ¿Pero de qué forma y bajo qué condiciones se produce esa inclusión?

La arquitectura es una actividad productiva (poética) que, al igual que la música, se instala inmediatamente en lo que se suele denominar “medio ambiente”: algo previo y anterior a lo que debe llamarse propiamente “mundo”. Para que haya mundo debe allanarse, formarse y cultivarse primero el medio ambiente<sup>48</sup>. Según Eugenio Trias: “El medio ambiente es el hábitat del animal y el bárbaro, la arquitectura y la música intentan preparar un hábitat para la figuración icónica o significación poética o conceptual (...) La arquitectura elige el componente espacial de esta síntesis, es más estática. Pero en ambas se sitúa en primer plano la dimensión del habitar (...) Ambas crean una segunda naturaleza ya formada y habitada en relación con la primera, salvaje y sin cultivar. Se sitúan en el intersticio entre naturaleza y cultura, entre materia y forma, en un intersticio fronterizo (...) ambas dan forma (espacial o temporal) al ambiente que nos rodea y que por tanto se puede denominar con propiedad cerco”<sup>49</sup>.

Esta situación de la arquitectura como umbral entre naturaleza y cultura, la convierte en la configuradora espacial del “marco”<sup>50</sup> del mundo, lo que lo separa del ambiente. La importación de un modo de racionalidad desde una disciplina como la ingeniería<sup>51</sup>, cuyo objetivo es el dominio del medio natural y su instrumentación, conlleva que esta racionalidad es necesariamente de tipo utilitario, funcional y prospectivo. Aunque la técnica tenga también su tradición, aunque exista su pasado, vive completamente en el futuro. Esta nueva racionalidad, se confronta en la arquitectura de Julio Cano a la racionalidad de la cultura, que se desarrolla activamente sobre las capas sedimentadas por las selecciones realizadas mediante la tradición. Como hemos visto ya, sin acumulación de pretérito, no hay cultura, como no hay técnica que no se desarrolle prospectivamente. Julio Cano supo ver anticipadamente que el resultado de este choque debía ser resuelto mediante la imposición de los métodos y procedimientos de la racionalidad técnica, pero supeditados a unos fines últimos proporcionados por el “mundo” donde habita lo humano. Como señala Ortega, la diferencia radical entre la historia humana y la historia natural es que la primera no puede prescindir de su pasado, y que el error principal de la modernidad, del que Cano Lasso nos alerta en su obra y su pensamiento, es tomar el mundo como si fuese naturaleza. Contra esto lucha Julio Cano, desde la humildad de su pequeña parcela como arquitecto<sup>52</sup> y desde su desconfianza de la técnica, que le hace supeditar siempre el progreso técnico al progreso espiritual humano.

## BIBLIOGRAFÍA

BANHAM, Reyner. *La Atlántida de hormigón*. Nerea. San Sebastián, 1989.

BURCKHARDT, Jacob. *Reflexiones sobre la historia universal*. Fondo de Cultura Económica. México, 1996.

CANO LASSO, Julio. *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Xarait Ediciones. Madrid, 1980.

— *Conversaciones con un arquitecto del pasado o diálogo de la técnica y el espíritu*. Edición del autor. Madrid, 1989.

— *Nuestras viejas ciudades. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Julio Cano Lasso: Leído en el acto de su recepción pública el día 24 de febrero de 1991*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1991.

- *Cano Lasso. 1949-1995*. MOPU. Madrid, 1995.
- *Estudio Cano Lasso*. Electa. Milán, 1996.
- CAPITEL, Antón. "Notas sobre la figura de Julio Cano en la arquitectura española". *Arquitectos* 123. CSCAE, 1991.
- DE LA TORRE DIAZ, Francisco Javier. *El modelo de diálogo intercultural de Alasdair Macintyre*. Dykinson-Universidad San Pablo CEU. Madrid, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2011.
- *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores. Madrid. 2013.
- ELIOT, T.S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Routledge. Nueva York, 1920.
- *After strange gods: a primer of modern heresy. (The Page-Barbour lectures at the University of Virginia, 1933)*. Faber & Faber, Londres, 1934.
- JUNG, Carl Gustav. *Obra Completa volumen 9/I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Editorial Trotta. Madrid, 2002.
- MACINTYRE, Alasdair. *After virtue. A Study in Moral Theory*. University of Notre Dame Press. Notre Dame, 1981.
- *Whose Justice? Which Rationality?* University of Notre Dame Press. Notre Dame. 1988.
- MARTÍ ARIS, Carlos. *Las variaciones de la identidad*. Ediciones del Serbal-COAC, Barcelona, 1993.
- MARTÍN, Inés; PANCORBO, Luis. "El Madrid de Julio Cano Lasso. De la utopía a la realidad". *REIA*. Universidad Europea de Madrid, 2014, 98-114.
- MIRANDA, Antonio. *Ni robot ni bufón*. Editorial Cátedra. Madrid, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Espasa Calpe. Madrid, 1966.
- *El espectador (selección)*. Salvat. Barcelona, 1969.
- *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Alianza. Madrid, 2008.
- PEVSNER, Nikolaus. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. *Cartas a Miranda*. Nausicaä. Murcia, 2007.
- ROQUETTE RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Juan Luis. *La arquitectura de Julio Cano Lasso*. Tesis Doctoral inédita. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, 2010.
- SALINAS, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Península. Barcelona, 2003.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Acantilado. Madrid, 2006.
- TRÍAS, Eugenio. *Lógica del límite*. Destino, Barcelona, 1991.
- VAN EYCK, Aldo. "El interior del tiempo". *Circo. La cadena de cristal* 37. Madrid, 1996.
- VARGAS, Mariela Silvana. "La vida después de la vida. El concepto de *nachleben* en Benjamin y Warburg". *Thémata* 49, enero-junio 2014, pp. 317-331.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. FCC. Madrid 2007.