



Dearq
ISSN: 2215-969X
dearq@uniandes.edu.co
Universidad de Los Andes
Colombia

Conciencia de la tradición y proceso creativo: Emilio Duhart y el método comparado como herramienta de proyecto arquitectónico

Caralt, David; Esparza, Verónica

Conciencia de la tradición y proceso creativo: Emilio Duhart y el método comparado como herramienta de proyecto arquitectónico

Dearq, núm. 22, 2018

Universidad de Los Andes, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341667466006>

Conciencia de la tradición y proceso creativo: Emilio Duhart y el método comparado como herramienta de proyecto arquitectónico

The awareness of tradition and the creative process: Emilio Duhart and the comparative method as a tool for architecture projects

Consciência da tradição e do processo criativo: Emilio Duhart e o método comparado como ferramenta do projeto arquitetônico

David Caralt david.caralt@uss.cl

Universidad San Sebastián, Chile

Verónica Esparza vesparza30@gmail.com

Universidad San Sebastián, Chile

Dearq, núm. 22, 2018

Universidad de Los Andes, Colombia

Recepción: 12 Octubre 2017

Aprobación: 08 Febrero 2018

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341667466006>

Resumen: La comparación es una herramienta que pone de relieve similitudes y contrastes entre casos. El método comparado fue utilizado por historiadores del arte y la arquitectura como Fletcher, Wölfflin, Giedion, Rowe, entre otros. A través de tres proyectos del arquitecto Emilio Duhart (1917-2006), el artículo muestra el uso del método comparado como herramienta de proyecto de arquitectura en planta, sección y alzado. Al mismo tiempo, estos documentos evidencian la voluntad de Duhart de relacionar sus proyectos con edificios antiguos o, dicho de otra manera, traslucen el sentido histórico del arquitecto.

Palabras clave: tradición, proyecto, método comparado, Emilio Duhart.

Abstract: Comparison is a tool that underscores similarities and differences between cases. The comparative method was used by art and architecture historians including Fletcher, Wölfflin, Giedion, and Rowe. By analyzing three of architect Emilio Duhart's (1917-2006) projects, this article shows how the comparative method is used as a tool for architectural projects to make floor plans, section drawings, and elevations. These documents also show Duhart's desire to relate his projects to old buildings: simply stated, they reflect the architect's sense of history.

Keywords: tradition, project, comparative method, Emilio Duhart.

Resumo: A comparação é uma ferramenta que evidencia semelhanças e contrastes entre casos. O método comparado foi utilizado por historiadores da arte e da arquitetura como Fletcher, Wölfflin, Giedion, Rowe, entre outros. A partir de três projetos do arquiteto Emilio Duhart (1917-2006), este artigo mostra o uso do método comparado como ferramenta do projeto de arquitetura em planta, seção e elevação. Em paralelo, esses documentos demonstram a vontade de Duhart de relacionar seus projetos com edifícios antigos ou, em outras palavras, deixam transparecer o sentido histórico do arquiteto.

Palavras-chave: tradição, projeto, método comparado, Emilio Duhart.

“Ningún arquitecto digno de su oficio trabaja solo, sino que trabaja con toda la historia de la arquitectura”, dice Juhani Pallasmaa, citando a T.

S. Eliot para hablar sobre los autores conscientes de la tradición. “El gran regalo de la tradición es que podemos escoger a nuestros colaboradores; podemos colaborar con Filippo Brunelleschi y Miguel Ángel si somos lo suficientemente sabios como para hacerlo”.¹ Siguiendo esta voluntad de colaboración con el pasado, mostraremos tres proyectos de Emilio Duhart (1917-2006) en los que la historia de la arquitectura se concibe como herramienta de proyecto, y dan cuenta, creemos, del sentido histórico del arquitecto.

El relato de la historia ha tendido fundamentalmente a subrayar cómo y cuándo un estilo sucedía a otro en una sucesión lineal del tiempo del legado positivista que desactiva la historia. Durante el siglo XVIII, bajo el denominado periodo de la Ilustración, se reemplazó la concepción del “hombre histórico” por una visión lineal vinculada a la idea de progreso que incluso perdura hoy.²

Nikolaus Pevsner construyó una historia en la que el Movimiento Moderno se presentaba contra la historia, aunque varios críticos han demostrado que los “pioneros” estaban más interesados en la historia de lo que quisieron reconocer. La historia volvió al discurso del diseño arquitectónico a finales de los años sesenta, de la mano de arquitectos como Robert Venturi o Aldo Rossi. La actitud antihistórica de un Walter Gropius, por ejemplo, debe entenderse por la profunda desconfianza hacia el método de enseñanza de la historia de la arquitectura heredado del siglo XIX.

El método comparado y la enseñanza de la historia de la arquitectura en la primera mitad del siglo XX

Sigfried Giedion recordaba en 1957 que todavía entonces se utilizaba en las clases de historia uno de los libros más influyentes en la pedagogía de la arquitectura del pasado: la *History of Architecture on the Comparative Method*, de Banister Fletcher, publicada por primera vez en 1896 y que alcanzó múltiples reediciones ampliadas,³ con lo que se convirtió en una auténtica biblia del estudiante de arquitectura. Este compendio fue muy utilizado, por la exactitud del material descriptivo, y es significativo por la forma de transmitir la historia: una aproximación materialista de métodos comparativos y descriptivos a la que muchas universidades e institutos técnicos seguían aferrados, dice Giedion, durante los años veinte y treinta.

4

El método comparado toma su modelo de las investigaciones científicas de anatomía comparada iniciadas durante el siglo XVIII, cuando distintas disciplinas emprendieron la intensiva tarea de coleccionar y clasificar datos. Los ejemplos más significativos del espíritu de clasificación que dominó la época son el *Species Plantarum* (1753), de Carl Linnaeus, y la *Histoire Naturelle* (1749), Georges Louis Leclerc, conde de Buffon.⁵ Influenciados por la sistematización y clasificación, varios libros de arquitectura mostraban los edificios organizados en tablas de la misma manera que los animales y las plantas aparecían

en los libros de biología. Así, encontramos publicaciones como el *Entwurf einer historischen Architectur* (1721), de Johann Fischer von Erlach (1656-1723), considerada la primera historia de la arquitectura comparada, o el libro *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), de Julien-David Le Roy, en cuya edición de 1770 muestra los templos del pasado en planta a la misma escala.⁶ La demanda de “anatomías comparadas en arquitectura” fue promovida por arquitectos como César Daly (1811-1894) o Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), que se cristalizaron en la magna publicación de Fletcher.⁷

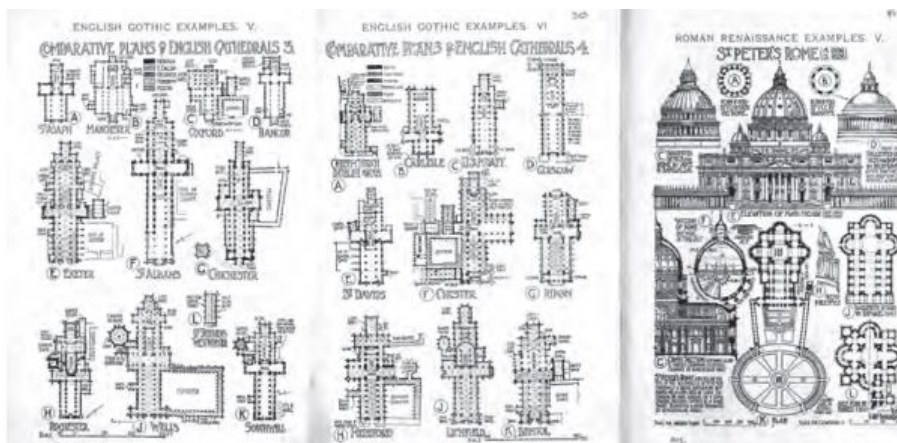


Figura 1

Páginas interiores de *History of Architecture on the Comparative Method* (1896, ed. 1905).

Archive.org

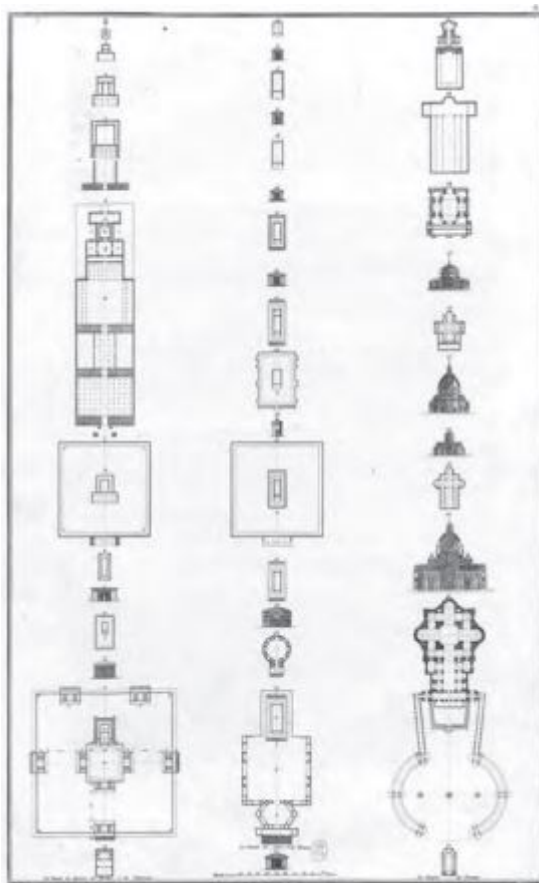


Figura 2

Análisis comparativo a la misma escala de templos e iglesias de Julien-David Le Roy en *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (tabla de la edición de 1770).

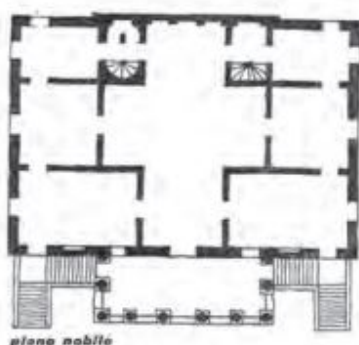
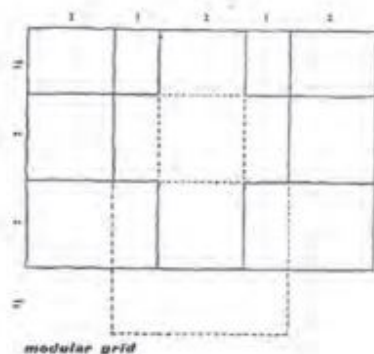
Madrazo, "The Concept of type in Architecture".

Desde el contexto cultural alemán, el historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin realizó una aportación pedagógica con un método comparado más simple y didáctico en sus obras *Renacimiento y Barroco* (1888) y *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915). En sus clases, Wölfflin situaba imágenes una junto a otra para compararlas y evidenciar las diferencias,⁸ un método que continuó aplicando unos de sus alumnos, Sigfried Giedion.

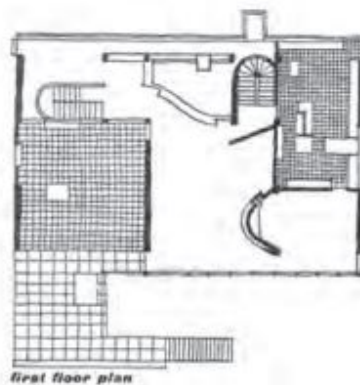
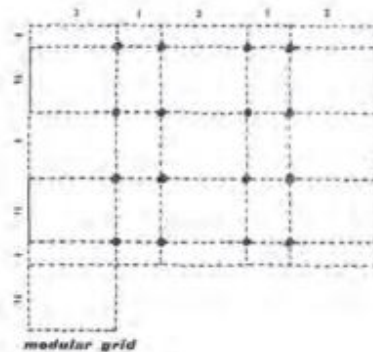
Este sistema, pero a la inversa, es decir, no con el objetivo de establecer diferencias, sino afinidades, lo puso en práctica el crítico Colin Rowe desde mediados del siglo XX. En el ensayo "Las matemáticas de la villa ideal" (1947),⁹ Rowe compara dos villas de Andrea Palladio y dos de Le Corbusier; de este modo, muestra las similitudes formales y conceptuales de edificios muy alejados en el tiempo, en una especulación de carácter transhistórico que se convirtió en inspiración de toda una generación de arquitectos para considerar la historia de la arquitectura de manera imaginativa y como componente activo del proceso de diseño.¹⁰ La arquitectura moderna se resituaba así en la historia y la reconocía como influencia activa, al tiempo que desafiaba la tesis de su supuesta ruptura con la historia.

Villa Malcontenta

The modular grid, plan and section of Palladio's Villa Malcontenta below provide a revealing comparison with those of the villa by Le Corbusier opposite. For all their differences of style and construction, in the mathematical basis of their design these two buildings have an important factor in common.

**Villa at Garches**

Le Corbusier's Villa de Maistre at Garches is like Palladio's Villa Malcontenta, an essay in the "natural beauty" that by Wren's definition is "from geometry". Le Corbusier himself supplies the proportional numbering of the elevation and places the ratio of the golden section beside his design.

**Figura 3**

Comparación en planta de la Villa Malcontenta de Palladio con la Villa Garches de Le Corbusier, de Colin Rowe.

<http://www.architectural-review.com>

Hacia los años cuarenta, algunos historiadores de la arquitectura, activos en las escuelas, dedicaron mucho más tiempo y profundizaron en la historia inmediata del periodo moderno, es decir, en los dos últimos siglos. Muchos de estos profesores señalaron la obsolescencia de los libros de estudio que tenían al abasto. Tuvieron que arreglárselas con las sucesivas ediciones de *Architecture through the Ages* (1940), de Talbot Hamlin; el *Outline of European Architecture* (1943), de Pevsner, y la propuesta comparativa de Fletcher, además del *Space, Time and Architecture* (1941), de Giedion, probablemente el libro de historia de la arquitectura de mayor influencia en las generaciones de estudiantes de arquitectura desde los años cuarenta hasta los setenta.¹¹

Como alternativa al enfoque cronológico se empezó a ensayar el enfoque tipológico —el estudio de los edificios por tipo—. Durante los años cuarenta y cincuenta, la consideración del contexto social hizo que la historia del urbanismo ganara prominencia dentro del estudio de la

historia de la disciplina. La historia de la arquitectura tendió hacia una contextualización histórica más inclusiva. Disminuyó el énfasis de los cursos de historia en el estilo, el dibujo y el ornamento para ponerlo en el contexto, la crítica y la teoría, y presentó la arquitectura como el reflejo de un tiempo y espacio dados, y sobre todo en relación con las personas que la habitaron.

“En busca de la tradición viva” (1949): Duhart en la estela de Giedion

“En busca de la tradición viva” es el título de un artículo que publicó Duhart en 1949, esclarecedor en cuanto a su concepción arquitectónica. En este defiende la necesidad de encontrar una arquitectura acorde al “espíritu de los tiempos”. Ejemplifica la relación coherente arquitecturatietempo con la antigua Grecia de Pericles o con la Francia medieval, y advierte del peligro de adoptar una “pseudo-tradición exterior”. Para lograrlo, dice, se debe tener “una conciencia clara del legado espiritual de los siglos pasados”.¹²

Pero ¿de dónde pueden provenir expresiones como *tradición viva* y *espíritu de los tiempos*? Recordemos que Duhart estudió su posgrado en la Graduate School of Design de Harvard, en 1942, cuando Walter Gropius era director del Departamento de Arquitectura.¹³ Giedion, invitado por Gropius, había estado dictando las conferencias Norton entre 1938 y 1939, y derivado de ellas publicó el influyente *Space, Time and Architecture* (1941, 1. edición) con el elocuente subtítulo *Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Se trata de uno de los mayores *bestsellers* de la Harvard University Press, de gran ascendiente en varias generaciones de estudiantes de arquitectura.

Son varios los críticos que han insistido en el proyecto histórico de Giedion y sus esfuerzos por enraizar la arquitectura moderna en la corriente continua de la historia.¹⁴ Un proyecto que empezó con la publicación, en 1928, de su libro *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (*Construir en Francia, construir en hierro, construir en hormigón*) donde la arquitectura moderna se presentaba en gran medida como heredera de las construcciones ingenieriles en hierro del siglo XIX. En una carta entusiasta, Walter Benjamin reconocía a Giedion la propuesta: “Usted es capaz de esclarecer la tradición a partir del presente, o más bien de hacer descubrir la primera a partir del segundo”.¹⁵

En la programática y esclarecedora introducción a *Espacio, tiempo y arquitectura*, Giedion exige “continuidad” (histórica) con el argumento de que “un contacto más estrecho con la historia mantiene nuestras vidas en una dimensión temporal más amplia”.¹⁶ Sigfried Giedion se preocupó también de la enseñanza de la historia de la arquitectura. Reclamó que se trata de una materia que requiere un profesor especializado para evitar el diletantismo. Asimismo, que su pedagogía debería basarse en un “método”, bajo la premisa de Gropius de que “en una época de especialización, el método es más importante que la información”.

Dicho método, según Giedion, consistía en explicar que “el núcleo de la evolución histórica está basado en dos conceptos: el espacio y la concepción espacial”.¹⁷

El artículo de Duhart al que aludíamos va acompañado de una composición de cuatro imágenes, elaborada por el arquitecto, en este orden: el Partenón de Atenas, la Catedral de Chartres, el dibujo de Leonardo Da Vinci sobre el hombre de Vitruvio y la represa Hiwassee en Carolina del Norte, Estados Unidos. Con esta ilustración, Duhart da a entender que cada imagen representa las épocas aludidas en el texto, épocas ejemplares en cuanto a una arquitectura acorde al *zeitgeist*: la Grecia clásica, la Edad Media, el Renacimiento y la obra de ingeniería como imagen de la nueva época en su “fase primitiva”. La expresión *tradición viva* que emplea Duhart está estrechamente emparentada con la voluntad de genealogía que propone Giedion para la arquitectura moderna.

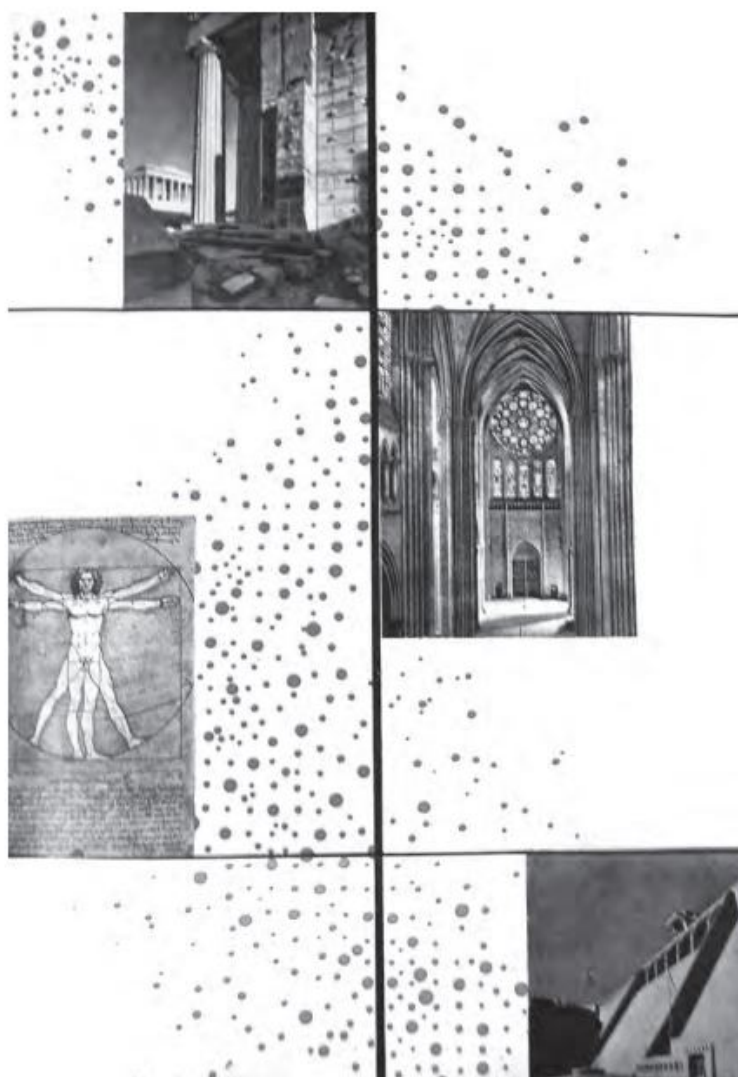


Figura 4
Composición de Emilio Duhart para el artículo “En busca de la tradición viva”.
Duhart, 1949.

Emilio Duhart y el uso de la historia para el proyecto

Se conoce documentación de, al menos, tres proyectos donde abiertamente Duhart relaciona su obra con la tradición: el Foro de la Universidad de Concepción (1958), el proyecto de la Iglesia para el Seminario Pontificio (1958) y la propuesta urbana-teórica para la ciudad de París (1978).

Foro Abierto de la Universidad de Concepción (1958)

Del proyecto del Foro Abierto (1958) de la Ciudad Universitaria de Concepción se conserva un documento elaborado por Duhart que evidencia una relación consciente con ejemplos arquitectónicos del pasado. Además del posible vínculo con el Ágora de Priene, que estudió Giedion como espacio de encuentro a escala humana, existe un plano de trabajo que muestra el dibujo a la misma escala en planta de dos espacios abiertos: la *Piazzeta* de San Marcos de Venecia y la Piazza della Santissima Annunziata de Florencia, superpuestas en color azul y rojo, respectivamente, sobre la planta del Foro.¹⁸

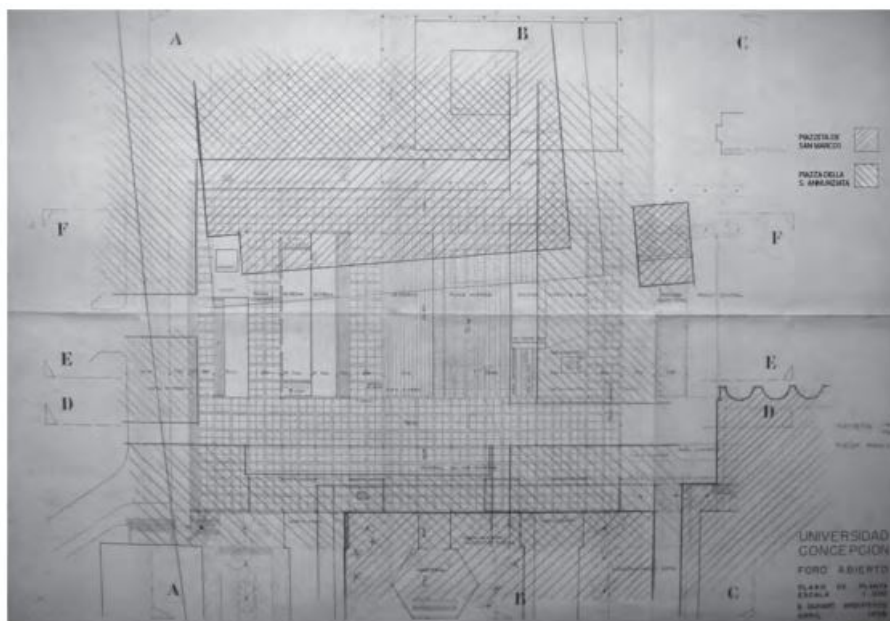


Figura 5

Emilio Duhart, 1958: plano comparativo superponiendo las plantas del Foro Abierto con la Piazzeta de San Marcos y la Piazza della S. Annunziata.

Fondo Emilio Duhart, Centro de Documentación Sergio Larraín García-Moreno, Pontificia Universidad Católica de Chile.



Figura 6

Piazzeta de San Marcos, Venecia y Piazza della S. Annunziata, Florencia.

Wikipedia Commons.

Viendo esta planta de capas, no es descabellado considerar este método de trabajo como una suerte de comprobación, en el sentido que el proyecto busca alcanzar un resultado equivalente al de estos espacios abiertos de cualidades contrastadas y, al mismo tiempo, la aspiración a relacionarse con ellos. Como explica Berriós, Duhart no solo considera el vacío en sí mismo, sino tanto el entorno construido que configura estas plazas como el espacio intermedio logrado mediante los pórticos en relación directa con el peatón.

La relación de proporciones que interesaba a Duhart para asegurarse de que el Foro funcionaría efectivamente como un lugar de encuentro y reunión gravita alrededor de los 60 metros. Si en Venecia el espacio de la *Piazzetta* mide $77,50 \times 44,50$ m y la *Piazza* de Florencia 70×60 m, el Foro cuenta $61,20 \times 61,20$ m. Además de la relación proporcional de dimensiones en planta, Duhart trabajó con cuidado la altura de los edificios que contienen y definen el vacío, el contrapunto del campanil con la explanada (recordemos que en San Marcos esta relación la conforma la Torre con el mar), los pórticos en planta baja pensados para la circulación del peatón y el control de las perspectivas a través de las maneras de acceder al Foro. Este plano comparativo evidencia que se trata de un proyecto arraigado consciente y voluntariamente en la historia de la arquitectura.



Figura 7

Foro Abierto, Universidad de Concepción, Chile.
Maqueta de proyecto y fotografías antes del año 2010.
Esparza, “Emilio Duhart Harosteguy (1917-2006)”.

Iglesia para el Seminario Pontificio (Santiago, 1957-1958)

El proyecto de esta Iglesia, no construido, forma parte del desarrollo del Seminario Pontificio (1955), obra de la sociedad Larraín-Duhart, en colaboración con Jorge Arteaga. Tres años más tarde, en 1958, se realizó el anteproyecto para su iglesia con la participación de los arquitectos Fontecilla y Monckeberg.

El planteamiento principal de la iglesia fue abordado tomando la forma de un gran cubo de 26 metros de arista. Mientras que esta geometría elemental se erige como “templo y monumento” en el exterior, el espacio interior contemplaba un rico tratamiento de la luz y un deambulatorio contenido en el perímetro.

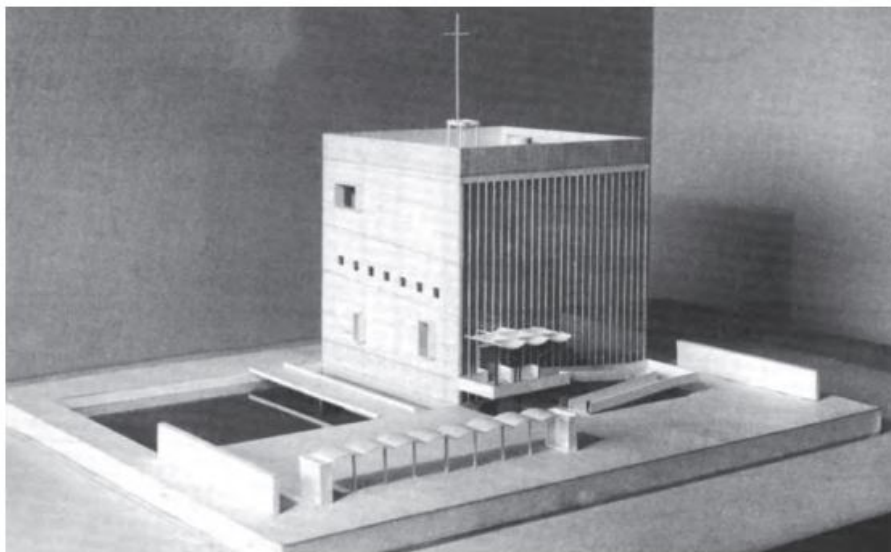


Figura 8

Proyecto de iglesia para el Seminario Pontificio (1958) de Larraín, Duhart, Fontecilla y Monckeberg.
Esparza, “Emilio Duhart Harosteguy (1917-2006)”.

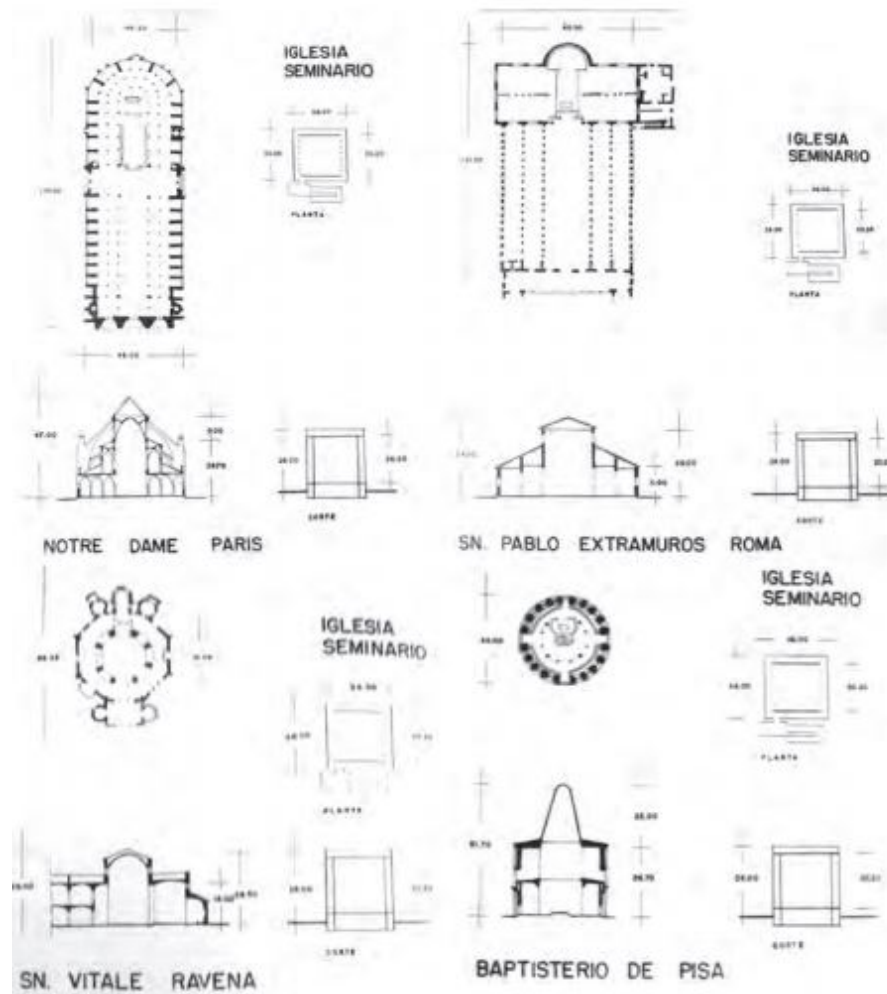


Figura 9

Emilio Duhart: Plano de “Comparación con iglesias extranjeras” a escala 1:1000.

Espaza, “Emilio Duhart Harosteguy (1917-2006)”.

En los archivos de Duhart existe un plano de grandes dimensiones titulado “Comparación con iglesias extranjeras”, fechado en agosto de 1958. Nuestra hipótesis es que, a pesar de ser un proyecto planteado por cuatro arquitectos, este documento es de autoría duhartiana, no solo por conservarse entre sus papeles, sino porque refleja exactamente el mismo sistema de trabajo que el autor aplica en solitario en el proyecto del Foro, justo unos meses antes ese mismo año 1958.

De forma sistemática, la planta y el corte del proyecto de la iglesia se colocan junto con importantes ejemplos de arquitectura sacra europea en un análisis gráfico comparativo a la misma escala, 1:1000. Así, encontramos la Iglesia del Gesù de Roma (1568-1580), Notre Dame de París (1163-1345), la catedral de Beauvais en el norte de Francia (iniciada en 1225 y nunca terminada), la Basílica de San Pedro en el Vaticano (1505-1626), el Baptisterio de Pisa (1152-1363), la iglesia de San Vitale de Rávena (527-547) y las basílicas de San Stefano Rotondo en Roma (siglo V) y San Pablo extramuros en Roma (siglo IV).

En estas comparaciones se aprecia la cercanía de proporciones en planta y el volumen del espacio interior del cubo de la iglesia con el Gesú, el

Baptisterio de Pisa, San Vitale, San Stefano o con la nave central de San Pablo extramuros. Pero también, incluso, la relación con la crujía de la Basílica de San Pedro (de 25,20 metros), tal y como está acotado en el documento, se aproxima a la de 20,20 metros del proyecto. Podemos clasificar este conjunto de obras de arquitectura en dos grupos: las cuatro que desarrollan una planta longitudinal (el Gesù, Notre Dame, San Pedro y San Pablo), con las que Duhart establece la relación proporcional con la nave central; y las tres de planta central (el Baptisterio, San Vitale y San Stefano), con las que mantiene una relación de dimensiones más cercana.

Aun cuando no disponemos de una explicación escrita, la existencia de este documento acredita un ensayo de confrontación de proporciones del proyecto con obras canónicas, seleccionadas por su relación, sea en planta o en altura, alrededor de la dimensión entre 20 y 25 metros como medida adecuada para lograr determinadas cualidades espaciales. El solo hecho de dibujarlas una al lado de otras establece, como mínimo, la voluntad de vínculo y diálogo con una tipología, por lo demás, de muy larga trayectoria.

Propuesta teórica de organización urbana (París, 1978)

La revista francesa *Techniqueset Architecture* dedicó su número 323 (1979) a la *rue*, la calle, con el ánimo de reflexionar alrededor de este elemento urbano. Emilio Duhart, establecido en París desde 1970, publicó en este “Réflexions sur la ville et sur la rue”, seguido de “Quelques propositions”.¹⁹ El artículo tiene dos partes claramente diferenciadas. Un análisis histórico primero, y en base a este, una propuesta de organización urbana.

El texto de Duhart se plantea como una reflexión sobre la naturaleza de la calle en relación con la ciudad, y las posibilidades que ofrece esta dentro de la planificación urbana contemporánea para el caso francés. El arquitecto traza una caracterización histórica de la calle, elogia el trabajo de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna y critica duramente los proyectos utópicos de Archigram (la *Plug-in-city* o la *Walkingcity*) para luego ensayar el reconocimiento de los aspectos positivos y negativos de la calle tradicional. Como realizaciones destacadas que cita Duhart se encuentran el barrio Park Hill (1957), en Sheffield; la Unidad Vecinal Portales (1959), en Santiago; el proyecto Evry 1 (1972-73), del Atelier d’Urbanisme et Architecture (AUA),²⁰ una hipercalle abierta al cielo y con “fuerte integración de funciones; un hito en el urbanismo contemporáneo que lamentablemente no se llevó a cabo”.

Duhart, sobre la base de la ciudad de París, presenta algunas proposiciones generales en cuanto a densidad, distancias entre fachadas, distribución del programa, etc. La altura de los edificios de vivienda no debiera exceder los 35 metros de altura, de modo tal que no sobrepasen el *skyline* de la vegetación y de los monumentos, los cuales deben puntuar la silueta de la ciudad. “¡Hay que encontrar un equilibrio entre la ocupación del suelo y la ocupación del cielo!”, exclama. Para ejemplificar esta relación, Duhart dibuja un esquema donde aparecen una al lado de otra

las fachadas del edificio del Panthéon de París (siglo XVIII); la iglesia de Notre-Dame (siglo XIII); el perfil sucesivo de las calles medievales, de los siglos XVIII y XIX; un corte de la propuesta de Duhart, y detrás el perfil de la hipercalle de Evry 1 del AUA (1972); la Unité d'habitation (1948-1952) de Marsella de Le Corbusier, y la silueta de la Ópera de Sydney de Utzon (1960-1964).

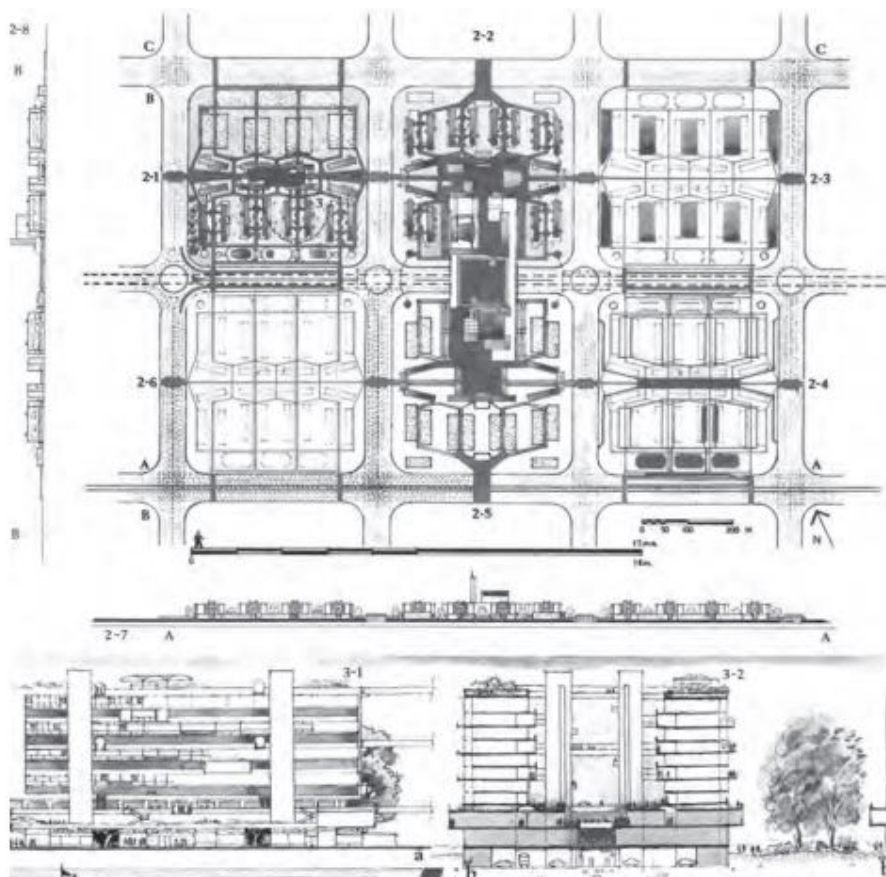


Figura 10

Emilio Duhart: proyecto urbano-teórico para París.

Duhart, "Réflexions sur la ville et sur la rue"

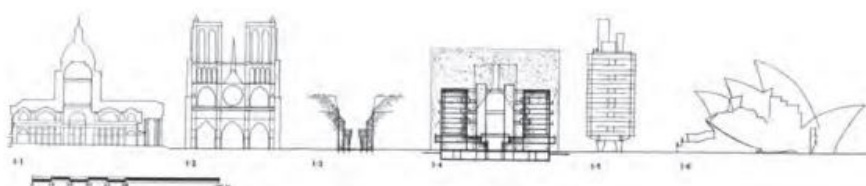


Figura 11

Emilio Duhart: estudio comparativo en fachada a la misma escala de monumentos, calles y viviendas.

Duhart, "Réflexions sur la ville et sur la rue".

Más allá de la propuesta concreta del arquitecto, este esquema ejemplifica de nuevo la manera de trabajar del arquitecto, cuyas propuestas se fundamentan tanto en el trabajo de sus colegas contemporáneos como en la lección de la historia. Este proyecto, a pesar de ser teórico —pero lejos de la utopía—, refleja nuevamente el sistema de trabajo “con” la historia de Duhart. Y justamente por ser teórico

manifiesta los antiguos temas de interés del arquitecto: la gestión de la ciudad y la vivienda colectiva.

Epílogo: arquitectura y sentido histórico

Chile, combinada con una formación moderna de posgrado en la Graduate School of Design de Harvard junto a Walter Gropius. Los tres proyectos revisados muestran una sensibilidad hacia la tradición y una manera de trabajar (proyectar) con decidida voluntad de sentido histórico. En palabras del poeta T. S. Eliot:

La tradición no puede heredarse: si se desea, exige gran esfuerzo. Exige ante todo sentido histórico que implica que se percibe el pasado, no como algo pasado sino como presente; y el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solo integrando a su propia generación, sino con el sentimiento de que toda la literatura posee una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo. [...] Es un sentido de lo temporal unido a lo intemporal. [...] Ningún artista de ninguna clase, tiene plenamente sentido por sí mismo. Su importancia, su valor, lo posee en relación con los poetas y artistas muertos.²¹

Bibliografía

1. Berríos, Cristián. “Emilio Duhart: Ciudad Universitaria de Concepción. Elaboración de un espacio urbano moderno”. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Catalunya, 2012.
2. Çelik, Zeynep. “Kinaesthetic Impulses: Aesthetic Experience, Bodily Knowledge, and Pedagogical Practices in Germany, 1871-1918”. Tesis doctoral, Massachusetts Institute of Technology, 2007.
3. Collins, Peter. *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 1998.
4. Cortés, Juan Antonio. “Colin Rowe y algunos instrumentos de análisis arquitectónico: El método comparado, los ‘elementos constituyentes’ y el ‘factor desencadenante’”. En *Otra historia: Estudios en honor de Carlos Sambricio*, editado por Juan Calatrava, Carmen Díez, Salvador Guerrero, Ricardo S. Lampreave, 175-187. Madrid: Lampreave, 2014.
5. Chewing, J. A. “The Teaching of Architectural History during the Advent of Modernism, 1920s-1950s”. En *Studies in the History of Art 35, Symposium Papers XIX: The Architectural Historian in America*, 104-109. Washington: National Gallery of Art, 1990.
6. Déotte, Jean-Louis. *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013.
7. Duhart, Emilio. “En busca de la tradición viva”. *Arquitectura y Construcción*, n.º 16 (1949): 16-17.
8. Duhart, Emile [sic]. “Refléxions sur la ville et sur la rue”. *Techniques et Architecture*, n.º 323 (1979): 36-41.
9. Eliot, T. S. *Lo clásico y el talento individual*. México D. F.: UNAM, 2004.
10. Esparza, Verónica. “Emilio Duhart Harosteguy (1917-2006): Arquitecto integral”. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Catalunya, 2015.

11. Fletcher, Banister. *History of Architecture on the Comparative Method* (1896). 5a ed. London: Bradbury, Agnew & Co., 1905.
12. Garnham, Trevor. *Architecture Re-Assembled: The Use (and Abuse) of History*. New York: Routledge, 2013.
13. Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: Origen y desarrollo de una nueva tradición* (1941). Barcelona: Reverté, 2009.
14. Giedion, Sigfried. "History and the Architect". *Journal of Architectural Education* XII, n.º 2 (1957): 14-16.
15. Madrazo, Leandro. "The Concept of Type in Architecture: An Inquiry into the Nature of Architectural Form". Tesis doctoral, Escuela Politécnica Federal de Zurich, 1995.
16. Martí Arís, Carlos. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Arquia, 2006.
17. Morales, José Ricardo. *Arquitectónica: sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
18. Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
19. Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
20. Rowe, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
21. Tournikiotis, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Barcelona: Reverté, 2001.

Notas

- 1 Pallasmaa, *La mano que piensa*, 165.
- 2 Para una crítica de la forma de hacer historia en el siglo XIX, véase Morales, *Arquitectónica*.
- 3 Fletcher, *History of Architecture on the Comparative Method*.
- 4 Giedion, "History and the Architect", 14.
- 5 Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, 149.
- 6 Madrazo, "The Concept of type in Architecture", 207.
- 7 Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, 132.
- 8 Çelik, "Kinaesthetic Impulses", 212-223.
- 9 Rowe, *Manierismo y arquitectura moderna*.
- 10 Cortés, "Colin Rowe y algunos instrumentos...", 175-187.
- 11 Chewning, "The Teaching of Architectural History", 104-109.
- 12 Duhart, "En busca de la tradición viva".
- 13 Esparza, "Emilio Duhart Harosteguy".
- 14 Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, 54-61.
- 15 Déotte, *La ciudad porosa*, 29-30.
- 16 Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, 43.
- 17 Giedion, "History and the Architect", 16.
- 18 Berrios, "Emilio Duhart: Ciudad Universitaria de Concepción", 289-293.
- 19 Duhart, "Réflexions sur la ville et sur la rue", 36-41.
- 20 Siglas del Atelier d'Urbanisme et Architecture, un grupo de profesionales reunidos alrededor del urbanista Jacques Allégret, entre 1960 y 1985.
- 21 Eliot, *Lo clásico y el talento individual*, 65.