



ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

NUMERO 210 - ENERO-FEBRERO - 1978





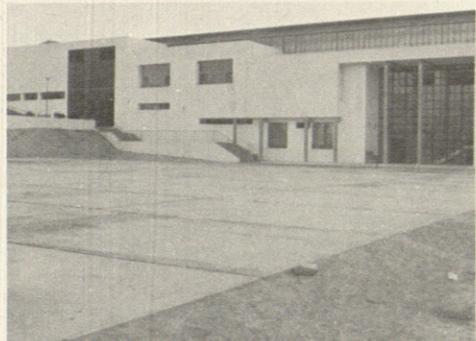
2 Cartas

3 Arquitectos sevillanos

Primera parte de la monografía dedicada a una serie de arquitectos sevillanos. Artículos de G. Ruiz Cabrero, Díaz Recasens y Pérez Escolano preceden los proyectos.

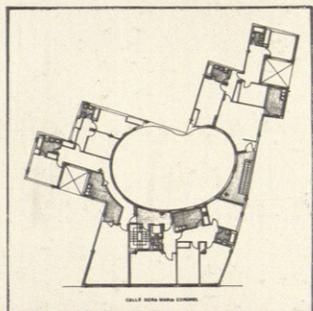
38 La ciudad vista por M. Suárez-Carreño

Un texto de Juan Benet acompaña a la visión que del paisaje urbano nos presenta M. Suárez-Carreño.



50 Crisis en la enseñanza-aprendizaje de la arquitectura

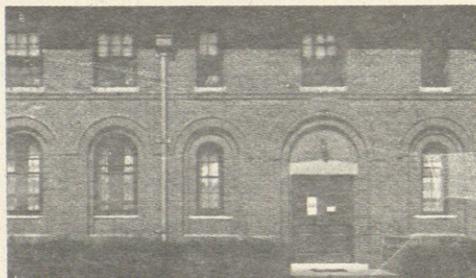
Jorge Togneri, ex catedrático de proyectos en las facultades de Arquitectura de Buenos Aires y La Plata, inicia en esta serie, que constará de tres artículos, un estudio sobre los problemas que la enseñanza de la Arquitectura plantea.



57 Colaboraciones

57. J. Junquera y E. Pérez Pita: *El concurso de Córdoba y las «Sesiones de Academia».*

66. R. Venturi: *La arquitectura sencilla y extravagante de Cass Gilbert y la ampliación del Museo de Venturi y Rauch.*



75 Crítica de libros

78 English Summary

ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

NUMERO 210 - ENERO-FEBRERO - 1978

ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

Fundada en 1918

Publicación del Colegio Oficial
de Arquitectos de Madrid

Equipo director

Jerónimo Junquera
Estanislao Pérez Pita

Secretaria de redacción

Leonor Pérez

Proyecto gráfico y producción

Francisco Cortina

Traducción

Martha Thorne

Colaboradores del presente número

A. Barrionuevo - F. Barrionuevo - J. Benet - F. Calvo - J. Carbajal - A. Cruz - G. Díaz Recasens - A. González - J. Junquera - A. Martínez - A. Ortiz - V. Pérez Escolana - E. Pérez Pita - G. Ruiz Cabrero - M. Suárez Carreño - J. Togneri - F. Torres - J. L. Trillo - M. Trillo - R. Venturi - F. Villanueva

ARQUITECTURA

Publicación bimestral

PRECIO: 200 PESETAS

Edita

Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

Dirección, redacción, administración y suscripciones

Barquillo, 12. Teléfono 221 82 00. Madrid-4

Publicidad y distribución

Barquillo, 12. Teléfono 221 82 00. Madrid-4

Suscripción anual (6 números)

España: 1.200 pesetas
Extranjero: 1.500 pesetas
Sobretasa aérea: 600 pesetas

Depósito legal: M. 617-1958

Compuesto en tipo Aster en los talleres de composición Fernández Ciudad, S.L., Pasaje de la Fundación, 15, Madrid. Impreso en los talleres litográficos Closas-Orcoyen, Martínez Paje, 5. Encuadernado en Faesa.

EDITORIAL

Pasamos este año a publicar bimestralmente la revista. Esto nos obliga a reducir su extensión, ya que los números publicados en el año 1977 habían sido dobles, lo cual nos lleva a reestructurar ligeramente las secciones que incluimos anteriormente.

Se mantiene el tema central, dedicándolo, en éste y en el siguiente número, a un grupo de arquitectos sevillanos, que, como se ha dicho en ocasiones anteriores, no pretendemos sea representativo de nada ni de nadie.

Los dibujos de Margarita Suárez Carreño y el texto de Juan Benet continúan con la serie del paisaje urbano.

Una alternativa a la enseñanza de la Arquitectura es propuesta en una serie de tres artículos por Jorge Togneri; Venturi plantea lo *plain* y *fancy*, o lo sencillo y extravagante, en la arquitectura, apoyado en una obra suya todavía inédita.

El concurso de Córdoba fallado recientemente constituye el último con participación masiva de arquitectos del país, por lo que se publican los tres premios con un comentario de E. Pérez Pita y J. Junquera referente al mismo.

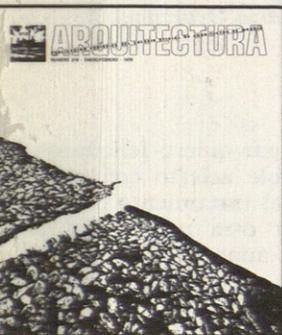
Los criterios expuestos en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión del equipo director de la revista.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos contenidos en el presente número siempre que se cite su procedencia.

En el próximo número

La segunda parte de la monografía *Arquitectos sevillanos* ocupa las páginas centrales del número 211, al que completan la continuación del trabajo de Jorge Togneri, artículo de Venturi, Ruiz Cabrero y las secciones habituales.

Portada de
Francisco Cortina
a partir de una foto
de J. Junquera



NADA más cuatro letras para felicitarnos por vuestro gran acierto crítico de poner en claro los desmanes que se cubren con los concursos y añadir los datos del concurso para Teatro Principal que en su día se convocó en Burgos y que encubría la jugada especulativa de una Caja de Ahorros y dejaba a Burgos sin un edificio isabelino del siglo XIX de gran porte y configurador del entorno urbano del Espolón de Burgos.

Podéis ver la monografía dedicada al tema por el servicio histórico del Colegio de Madrid.

Mi sincera felicitación y recibid un fuerte abrazo de vuestro compañero,

Miguel A. Martínez García.

HE percibido que en el número recientemente distribuido de la revista no aparece la sección *Cartas*, como sucedía en el anterior. Creía que esa sección iba a convertirse en fija —nunca faltarían opiniones a insertar— y sustanciosa.

Recuerdo, en etapas plagadas de dificultades para expresarse, lo que significaron determinadas secciones de este tipo en revistas y semanarios de ámbito general (*Triunfo*, *Destino* o los *Cuadernos* de entonces). Hoy sigo comprobando, en la sección de cartas de los lectores de *El País*, la importancia de esta tribuna doméstica, ágil, fresca, en la que cada cual se compromete con su propia opinión exclusivamente, pero donde quienes no tenemos pluma suelta ni consagrada, nos atrevemos a expresar nuestra disconformidad o nuestro apoyo a una línea editorial, a una actuación, o simplemente denunciamos equívocos u omisiones.

Cuando compruebo que en nuestra profesión, los *escritores*, o abundan, o se suceden unos a otros, o sueltan siempre el mismo *rollo*, sean las que sean las tribunas o los auditorios, pienso en lo importante que puede ser, en nuestro caso, esa sección. En esencia, esta carta pretende contribuir a ello, llamar la atención sobre el asunto.

Los números de la nueva etapa de la revista que hasta ahora han aparecido, al margen de un evidente esfuerzo en su realización (a veces excesivo el cuidado de detalles y matices), están evidenciando un compromiso del equipo redactor, están dando pie —casi provocando— a la

polémica, a la contestación, y puede que hasta la indignación sea inconscientemente suscitada. Eso está bien. Eso es la vida de la revista. Debe haber respuestas, me niego a aceptar que no haya opiniones contrarias, tienen que existir adhesiones entusiastas. Todo ello es preciso que se exprese.

Para mantener el optimismo, y viva la llama de la esperanza, prefiero atribuir la no aparición de la famosa sección más a una falta de espacio que a una ausencia de material epistolar. Prefiero pensar que fueron tantas las opiniones que no pudo incluirse ninguna comunicación.

Lo que estoy proponiendo y defendiendo no es otra cosa que una fórmula que la revista contempla en su organización para sacar a la luz muchos temas o discusiones que hayan sido obviados en sucesivos números. Es tarea nuestra, lectores profesionalizados, no pasar por encima de esos temas de la misma forma. Si bien la locuacidad excesiva puede ser imprudente, el continuado silencio, ahora injustificado, puede ser irresponsable.

Durante mucho tiempo —y termino volviendo a recordar el pasado reciente— hemos ansiado expresarnos con libertad. Estamos todavía luchando por la libertad de expresión, de opinión, y pienso que en la profesión, salvo algunos cuantos que hablan siempre, los demás ya están cansados o son mudos. Tal vez estoy llamando la atención a un sector de la profesión al que todavía me siento vinculado: hay que lidiar en todas las arenas. ¿Cuál es el temor en esta plaza: el público..., la fama..., o las ganaderías? O será que tienen que venir los ingenieros... a escribir cartas.

Antonio Vélez Catrain.

Agradezco vuestro envío del ejemplar del último número de la revista *Arquitectura*, de cuyo equipo director formas parte, y en la que publicáis los trabajos presentados al Concurso que esta Institución convocó en el año 1976.

En el editorial correspondiente al *Actur de Lacua*, y concretamente en los párrafos tercero y cuarto se hacen duras críticas a la convocatoria de este tipo de concursos, tales como:

a) Actuaciones urbanísticas o arquitectónicas de dudosa legalidad, al menos moral, viciadas ya desde sus planteamien-

tos iniciales en cuanto a medios y fines, se les buscaba mediante la participación de un más o menos nutrido grupo de profesionales el aval de su futura gestión.

b) Una vez refrendado democráticamente el atropello en gestación, el ganador o padre del concurso, si no resultaba de la docilidad deseada, solía ser sustituido por algún otro o por los servicios técnicos de la entidad que correspondían. Así las puertas quedaban abiertas...

Quisiera insistir, con el fin de evitar posibles interpretaciones erróneas que puedan deducirse de la lectura del citado editorial, que el espíritu que animó a la Caja Provincial de Ahorros de Alava al convocar un Concurso Nacional Urbanístico, nada tiene que ver con esos planteamientos dudosos a que hacéis referencia.

Asimismo, y en cuanto al Polígono L-10, propiedad de la Caja Provincial de Ahorros de Alava, debo indicar que los ganadores del Concurso para este polígono (señores Moneo y Solá-Morales) trabajan intensamente en el desarrollo del proyecto, no pudiendo hablarse, por tanto, al menos en este caso, de sustitución, ni mucho menos de docilidad.

Por otra parte, las bases del Concurso hacían constar expresamente la posibilidad de *introducir modificaciones y aportar ideas y sugerencias al Plan Director*, con lo cual no sólo no se buscaba la legitimación de ningún atropello, sino que se dejaba abierta una puerta a la crítica y a la propuesta de mejores soluciones.

En todo momento la Caja Provincial de Ahorros de Alava ha seguido una línea de actuación clara y honesta, persiguiendo únicamente una mejora de calidad urbanística de Lacua, siendo este planteamiento lo que indujo a los profesionales invitados a aceptar la participación en el Concurso, aun a costa de los indudables riesgos que esta participación comportaba.

José María Oyarzábal Aguirre.

EN primer lugar quiero felicitarnos por el presumible acierto con que vais enfocando el tratamiento de nuestra revista, que, por otra parte, echábamos tanto de menos, aun cuando lo sofisticado de su gráfica en la última etapa nos

(*Sigue en la pág. 77.*)

Seguimos en el empeño de clarificar el panorama actual del diseño de Arquitectura de las promociones más jóvenes o menos conocidas. Presentamos a un grupo de arquitectos salidos todos ellos de la Escuela de Sevilla (a excepción de Luis Marín de Terán) y que ejercen en aquella provincia su profesión. (Por motivos de espacio, aparecerán en dos números consecutivos y ordenados alfabéticamente.)

Dos cosas sorprenden al estudiar este material en su conjunto: su inserción en líneas de pensamiento arquitectónico actual y el hecho de ver muchos de estos proyectos construidos en un medio que nos imaginábamos mucho más conservador o reaccionario.

Creemos que hay en el conjunto una línea de coherencia muy clara en cuanto a cultura arquitectónica se refiere. Una coherencia que intenta establecer bases válidas para un lenguaje que busca ser propio, aunque se nos antoja balbuceante todavía en cuanto a recursos utilizados. Recursos que, aunque fundamentalmente lingüísticos y quizá demasiado de moda, son inteligente y sabiamente manejados.

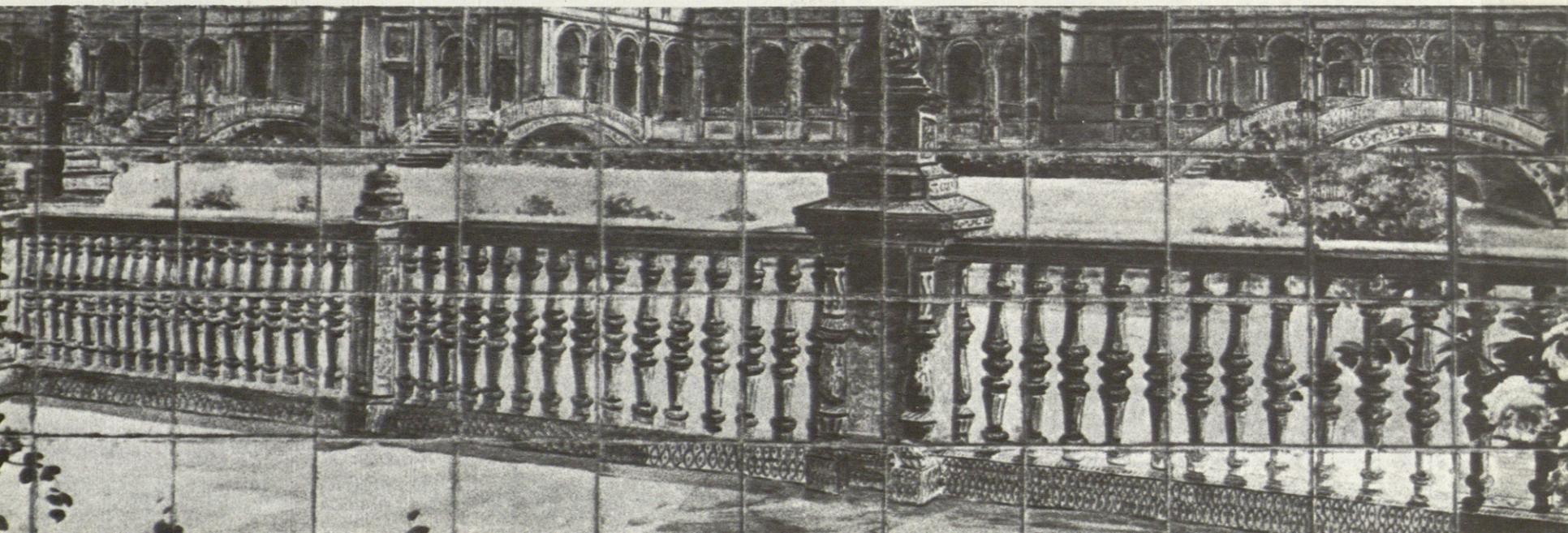
Asimismo, la capacidad proyectual y sensibilidad en el hacer arquitectónico son más que evidentes y reconfortantes de ver en un grupo que, aunque hilando más fino no es tal, puede considerarse homogéneo.

Lo consideramos homogéneo, pues aunque se puedan distinguir dos actitudes iniciales diferentes, a la larga son mayores los aspectos comunes que los que los separan.

La actitud inicial a la que nos referimos es la de llegar al espacio por la forma o a la forma por el espacio, como ocurre en la casa Saenz de Barrionuevo y Torres o las 28 viviendas de Ortiz y Cruz, y la Cooperativa de Barrionuevo y Trillo o la Facultad de Económicas de Díaz Recasens. Sin embargo, encontramos que en ambos casos hay:

- a) *Aceptación del concepto racionalista del orden en planta, orden derivado de una diferenciación de funciones enunciadas en el I CIAM.*
- b) *Una intención clara de manipular espacialmente el volumen capaz definido, con mayor o menor conciencia escultórica en el tratamiento de la forma.
Vacíos, entreplantas, dobles alturas, terrazas cubiertas, etc., son elementos que aparecen en casi todos los proyectos.*
- c) *Preocupación y búsqueda de lenguajes particulares en los elementos arquitectónicos manejados. Huecos, adintelamientos, lucernarios, antepechos, etc. Es de destacar que quizá es aquí donde aparece mayor amaneramiento o sometimiento a retóricas internacionales y cultas.*
- d) *Empeño en obviar la articulación en sus arquitecturas. Podríamos, exagerando, decir que son las articulaciones las que conforman la arquitectura de las distintas propuestas. Patios, terrazas, escaleras, pérgolas y vacíos son elementos profusamente manejados, con conciencia clara de lo que la luz puede suponer en estos elementos.*
- e) *Abandono y rechazo total de elementos que pudieran interpretarse como folklóricos, pero que entendemos perfectamente válidos y recuperables.*
- f) *Renuncia a lenguajes más expresivos, libres o personales, en aras de una disciplina refrendada. (Es Sierra el que claramente arriesga más en este sentido.)*

No obstante, la obra queda aquí esbozada y es ella, más que nosotros en estas notas editoriales, la que debe hablar.





José Carbajal Navarro.

Nace en 1942 en Cáceres. Arquitecto titulado por la Escuela Técnica Superior de Sevilla en 1968.

Desde entonces hago de profesor en ella, al principio como adjunto a la Cátedra de Proyectos III y últimamente, y a raíz de la implantación de talleres, como ayudante del que dirige J. M. García de Paredes.

Mi actividad profesional se ha desarrollado en las provincias de Sevilla y Cáceres.



Antonio Barrionuevo Ferrer.

Nace en Sevilla en 1947. Estudia Arquitectura en Sevilla y Barcelona. Título en 1973. Desde este año trabaja en colaboración con Francisco Torres Martínez.

Profesor encargado de curso en la Escuela de Arquitectura de Sevilla en los años 1973-74 (Elementos de Composición y Análisis de Formas Arquitectónicas); 1974-75 (Análisis de Formas Arquitectónicas); 1976-77, co-fundador del Seminario Arquitectura y Ciudad; 1977-78, profesor encargado de curso del Taller 5 de proyectos de la Escuela de Arquitectura.



Antonio Ortiz García.

Nace en Sevilla el año 1947. Titulado por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1974.

Desde 1971 colabora con Antonio Cruz Villalón en Sevilla realizando diversos trabajos profesionales. Profesor de Proyectos III durante el curso 1974-75 en la Escuela de Arquitectura de Sevilla.



Francisco Barrionuevo Ferrer.

Nace en Sevilla, octubre 1943. Cursó la carrera en la Escuela de Arquitectura de Sevilla, obteniendo el título en marzo de 1970.

Profesor de la Escuela de Arquitectura desde el curso 1970-71 al 1974-75. Ejerce la profesión en Sevilla.



Gonzalo Díaz Recasens.

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla en 1972. Profesor en la misma desde el año 1973 a la actualidad. Doctor arquitecto en 1977.



Antonio Martínez García.

Nace en 1947 en Sevilla. Arquitecto titulado en 1974 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

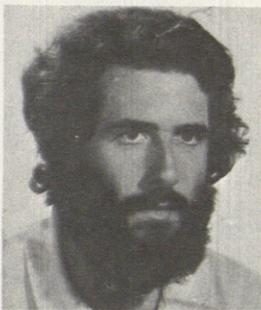
En la actualidad es profesor encargado de Dibujo Técnico en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Sevilla.



Juan Luis Trillo de Leyva.

Arquitecto titulado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Profesor encargado de curso de Proyectos II desde 1972 a 1975.

En la actualidad es profesor adjunto de Elementos de Composición en la ETSAS.



Antonio Cruz Villalón.

Nace en Sevilla en 1948. Titulado por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1971.

Desde 1971 colabora con Antonio Ortiz García en Sevilla, realizando diversos trabajos profesionales. Profesor de Proyectos III durante el curso 1974-75 en la Escuela de Arquitectura de Sevilla.



Manuel Trillo de Leyva.

Nace en Sevilla en 1941. Arquitecto titulado, con premio extraordinario fin de carrera, por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla en 1966. Profesor adjunto de Proyectos, quinto curso en la ETSAS y Dibujo Técnico en la Facultad de Ciencias Físicas de Sevilla durante el curso 1966-67. Profesor de Elementos de Composición y Proyectos en los cursos 1969-70, 1970-71, 1971-72, 1974-75 y 1975-76.



Francisco Torres Martínez.

Nacido en 1948. Título en 1970 por la Escuela de Madrid.

Colabora con Ricardo Aroca y Enrique Burkhalter durante los años 1968 a 1973. A partir de 1973 monta estudio en Sevilla con Antonio Barrionuevo y Jesús Medina. En la actualidad trabaja solo con Antonio Barrionuevo.

Profesor ayudante de clases prácticas en Proyecto de Estructuras de la Escuela de Madrid durante el curso 1970-71.

Encargado de curso de Elementos de Composición en la Escuela de Sevilla durante los cursos 1973-74 y 1975-76.

Co-fundador del seminario «Arquitectura y ciudad».

A partir del curso 1977-78, a cargo del Taller 5 de Proyectos de la Escuela de Sevilla, junto con Antonio Barrionuevo y Enrique Cosano.



Fernando Villanueva Sandino.

Nacido en Sevilla en 1943, cursa estudios de Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Sevilla, obteniendo el título en 1968 con premio extraordinario. Es también accésit de premio nacional fin de carrera de Arquitectura y tiene el premio Ayuntamiento de Sevilla y el premio extraordinario de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

Profesor de la Escuela de Arquitectura de Sevilla en la Cátedra de Urbanística I desde 1970 a 1975. Durante la existencia del Centro de Estudios y Servicio del COAAO y B (1975 y 1976) trabaja en el Departamento de Archivo Histórico. Desarrolla su labor profesional en Sevilla.

Gonzalo Díaz Recasens-Gabriel Ruiz Cabrero

Introducción a la obra de algunos arquitectos sevillanos

Si la ciudad de Sevilla y sus monumentos son bien conocidos, no ocurre lo mismo con la arquitectura que hoy, en la ciudad del Betis, se construye o proyecta. Esto no es de extrañar, pues la atención que revistas y otras publicaciones especializadas le dedican están muy por bajo de su interés real.

Y no es solamente la arquitectura que se construye lo que tiene interés, sino toda una situación cultural que la hace posible, y que se evidencia en la preocupación de los arquitectos sevillanos por los profundos valores de su ciudad, los que por encima de enfoques folklóricos y aun historicistas, tratan de profundizar en su realidad, a través de todos los caminos a su alcance: los ejercicios propuestos en los Talleres de Proyectos de la Escuela, los trabajos de levantamiento (hay que citar rápidamente el que está realizando A. Barriónuevo y F. Torres, y que esta revista quiere publicar) o los numerosos concursos que se plantean (en estos momentos el fundamental de la Alameda de Hércules), actividades todas ellas en las que no solamente se implica lo más comprometido de la profesión, sino que se hace participar a especialistas y profesores de fuera, como atestigua la prensa local, en la que nombres como los Tafuri, Moneo, Rossi o Siza Vieira son hartos más frecuentes que en ciudades como la nuestra.

La publicación de los trabajos que siguen es un intento de aproximación a la realidad de Sevilla.

No se trata de dar una visión completa o general del tema, sino de aportar algunos datos que creemos importantes a la luz del trabajo de un número muy reducido de autores.

Se recoge la obra de arquitectos formados, casi en su totalidad, en la Escuela de Arquitectura de Sevilla. Esta limitación busca simultáneamente insistir en el carácter plenamente *sevillano* y nuevo de las obras y, lo que es más importante, subrayar la incidencia que una institución como ésta puede tener en el panorama cultural de una ciudad.

Efectivamente, si bien es ingenuo hablar de una escuela sevillana o andaluza, sí se puede decir que existen ciertas vinculaciones comunes, más culturales que académicas, basadas fundamentalmente en su intento por establecer el «corpus» de la arquitectura, es decir, el alcance de la arquitectura en su contexto.

Independientemente de que todos estos arquitectos se han educado en esta escuela, conviviendo en ella en una situación general de revisión y crítica de las diversas corrientes y de los grandes maestros, y que posteriormente en la mayoría, por no decir la totalidad, de los casos, han impartido enseñanza en ella; existen una serie de constantes comunes que pueden resumirse en las búsquedas por delimitar el campo disciplinario de la arquitectura como constructora de la realidad física.

La actitud común se puede centrar en el intento por presentar una arquitectura directamente implicada en los problemas de contexto, y es en alguna medida un frente común en contra de la vieja presencia de la arquitectura, que podríamos denominar *oficial*.

La conciencia de una arquitectura como lenguaje, las referencias a la his-

toria cuestionando los sistemas compositivos convencionales, el respeto por las preexistencias y la predisposición por valorar la ciudad, podemos decir que son aspectos comunes; y estos puntos de contacto son los que han determinado los criterios de selección.

La proximidad obligada de este grupo de arquitectos que comparten la misma ciudad, los mismos canales de información y determinados puntos donde se aglutina la labor teórica de la arquitectura, ha posibilitado también que determinadas palabras críticas adquieran una mayor carga significativa, con más connotaciones que las comunes en otras geografías, estos acentos no permiten *aún* hablar de un lenguaje propio.

Esta arquitectura, entendida en todos los casos como dialéctica entre la realización y el sistema autobiográfico de expresión, se nos presenta necesariamente con una gran diversidad.

Las referencias a códigos distintos, la gran variedad de argumentos formales, la diversidad de lenguaje y los diferentes modos de responder a los problemas de contexto, nos presenta unas arquitecturas distintas. Si bien es posible reconocer en muchas de ellas ese empeño por estar al día, que se consigue al precio de la propia identidad.

También es posible reconocer en casi todas las obras que se publican la presencia de elementos menos frecuentes en otras ciudades. Baste como ejemplo esa actitud de recuperación y adaptación del Movimiento Moderno, como si fuera una edad que no se vivió y por

(*Sigue en la pág. 9.*)

Víctor Pérez Escolano

La escuela del «toreo de salón». La arquitectura joven sevillana

Han transcurrido una decena de años desde que la Escuela de Arquitectura de Sevilla, la primera surgida con la explosión de la población universitaria de entonces, tras las tradicionales de Madrid y Barcelona, comenzase a dar títulos a hornadas sucesivas de nuevos arquitectos.

Los años finales del franquismo, el período del *desarrollismo*, de la apertura de fronteras culturales y de la incipiente industrialización de Andalucía, son el ámbito en el que unos centenares de arquitectos andaluces inician su trabajo.

Estas *exóticas latitudes* (así calificaba a nuestra región nuestro querido amigo Oriol Bohigas) no fueron mucho más extrañas, chocantes o extravagantes que otras más al norte, y ello ni siquiera en nuestro siglo (remontarnos más en el tiempo podría llegar a ser cruel). Ciertamente que cuando José Luis Sert construye en Sevilla su primera obra, la casa de sus primos los Duclós, el panorama arquitectónico está electrificado por el *montaje* de la Exposición Iberoamericana; pero aún así su obra no será el único exponente de los nuevos vientos que, aunque flojo, nunca dejan de soplar del todo allí donde se den un mínimo de condiciones.

A manera de argumento panorámico de nuestra cultura —nada de *argumentalidad*—, el papel de la latitud andaluza en la generación del 27 bien valdría para recomponer la verdadera dimensión de la cultura andaluza, en sus contrastes y en sus ambigüedades, y seguidamente iniciar el juego del puzle de esa estampa a nivel de toda la península.

Cierto, sin duda, que en Andalucía, en su postración social y económica, la producción cultural languidece tanto más cuanto más imbricada está cada parcela con los condicionantes estructurales. Justamente esa postración adquiere ribetes patéticos a lo largo de la Dictadura franquista, sólo tímidamente difuminados en los últimos años, tras la reconversión de nuestro capitalismo nacionalista —menos en el campo— hacia posiciones en cierto modo homologables con las del ámbito europeo.

La arquitectura sevillana de los sesenta y los setenta va acomodándose, en su reducida dimensión, a lo que son las líneas de tendencia que se aprecian en otros ámbitos de España. La dicotomía Madrid-Barcelona, o la evidente entre producto comercial y producto cultural —tan querida a los que se consideran *arquitectos*—, encuentran su eco en Sevilla. Al igual que ocurre con otros campos culturales como pueda ser, por ejemplo, la pintura.

No sin curiosas duplicidades, por otra parte explicables, se va conformando la doble alternativa al trabajo profesional: la arquitectura de consumo o el ejercicio intelectual, y ello no necesariamente identificado con la respectiva división entre oficinas grandes y pequeños estudios. (El ranking de ingresos profesionales suele contar en su cabeza con nombres que dirigen estudios de reducida infraestructura, así como algunos arquitectos mantienen una *tensión cultural* dentro de estudios grandes.)

Luis Marín de Terán, arquitecto culto, maestro de muchos de los más jóvenes, representa —y nunca mejor di-

cho— la beligerancia de las posiciones arquitectónicas. Catalanista aunque titulado en Madrid, bien informado aunque muy selectivo, invocante de las *superaciones* de cada coyuntura con nombres propios, de Kahn a Venturi, de éste a los Five, con un relativismo progresivo hilvanado con la *lógica de los tiempos*. (Proceso de superación con una fuerte fijación elitista, de modo que difusión equivale a obsolescencia.) Luis Marín es como un elemento puente entre el provincianismo más o menos habitual, con excepciones, entre las docenas de arquitectos residentes en Sevilla hacia 1965, y las personalidades más destacadas dentro de las promociones surgidas de la Escuela, aunque mueva al reconocimiento más inquebrantable o al rechazo, precisamente, apasionado.

No es fácil establecer una definición de conjunto de esos *arquitectos* interesantes salidos de las aulas de Sevilla, algunos de los cuales muestran su trabajo en este número de la revista. Hablar de una *Escuela de Sevilla* (ya se intentó algo parecido con nuestros novelistas) podría significar una dudosa operación de *promoción*, por otro lado ya muy manida. (Que ese tipo de operaciones se han montado es algo indudable, y alguna vez valdría la pena hacer una pequeña historia de esos *montajes*.)

¿Qué hay de común entre la arquitectura de José Ramón Sierra y la de Gonzalo Díaz Recasens, por ejemplo? En los Sierra existe una voluntad de virtuosismo que denota la obsesión por la obra personal, sin guiños ni referencias estilísticas —que se esgriman como tales—, sin prejuicios que no

sean casi sólo los psicológicos. Es curioso contemplar en sus proyectos una excitante simbiosis entre intuición y rigor, como la que se aprecia en una obra tan importante como la casa en la calle Pedro del Toro (ejemplar para la arquitectura a hacer en el centro histórico). Este es un riesgo —que en el ejemplo citado se decanta favorablemente— que Sierra asume con una seguridad —aparente al menos, es decir, voluntad de seguridad— propia de los maestros de la época dorada del movimiento moderno.

Por su parte, en los proyectos de Díaz Recasens la componente psicológica de su personalidad genera una fijación del método proyectual, la composición por partes. Desde los ejercicios reducidos en su serie de locales bancarios, hasta el interesante edificio de la Facultad de Económicas, realizado en estrecha colaboración con Fernando Villanueva, el valor abstracto de las piezas, a veces de definición más literaria que espacial, busca una recurrencia a la categoría formal-monumental a través de la yuxtaposición. En éste, como en casi todos los demás arquitectos jóvenes cuyos trabajos se reproducen aquí, hay una insistente voluntad autónoma para la disciplina, con la esperanza de que la hipótesis de su control pueda convertirse en realidad.

La invocación, esa fórmula adherida a nuestros arquitectos contemporáneos, puede llegar a ser mágica en ocasiones (¡funciona!), pero ridícula en las más. Entre arquitectos sevillanos sobre la treintena, todos vocacionales y artesanos de su autoría, la remisión a las pautas estilísticas no debe ser rechazada *a priori*, cuando en los grandes invocados reina ya, a su vez, el mismo juego, si bien sea en cotas exquisitas, king size. Aquí tenemos buenas invocaciones, de labor *caldo de gallina*, en las que encontrarse alguna estaca no debe mover a indignación: basta con retirarla y seguir aspirando.

Los trabajos de Cruz y Ortiz, o los proyectos de González Cordón, son demostrativos de cómo vale recurrir a la racionalidad del lenguaje con la técnica del collage y la sana exposición de las partes propias y ajenas, confrontadas en un ejercicio saludable para quienes lo practican o para quienes lo siguen con espíritu deportivo.

Lo que en unos pueda haber de ejercicio de la memoria y de referencias a un amplio espectro (que no es lo

mismo que eclecticismo vulgar, en razón al control del que ese espectro es resultado), en el otro, el manierismo de la *tendenza* alcanza una dignidad proyectual, poco habitual en un recién graduado, tanto en la idea de representación como en la afortunada ausencia de los tics *ortodoxos*. Esa dignidad resulta muy adecuada, para aclarar cómo el *acné* del rossianismo no es una acusación que sirva para abarcar todos los recovecos de una *manera* de tal importancia histórica que no se liquida a golpe de palmeta. (Porque también sería adecuada para enriquecer una hipotética polémica local, tan sólo apuntada en dicitarios fiscalizadores escolares adobados en porteño.)

Tipología edilizia e morfología urbana son conceptos que para una ciudad histórica como Sevilla adquieren valor de conjuro. ¡Por fin la *seriedad científica*, en pura arquitectura, barrerá a los epígonos enquistados del furgón de cola de la Academia! (Pero, ¡coño!, no resulta tan fácil. Parece como si la Academia estuviese más viva que la *tipología edilizia*. Y la verdad es que aquí no hay más vivos que los vivos, y aquello de que *más sabe el diablo*...) Pero todo se irá. Estamos en el tránsito, aunque al final del tránsito quizá no quede ya *tipología edilizia*, y haya que estudiarla en la *otra ciudad*. (Hará falta un Morgado que relate un cambio tan importante como el del XVI.)

Los proyectos y obras de Torres y Antonio Barrionuevo, como algunos trabajos de Ruesga y Villanueva, había que situarlos dentro de sus preocupaciones por *lo urbano*, por esa fórmula tan manida (¡qué remedio!) de la *construcción de la ciudad*. La referencia a la identidad de Sevilla, desde los modelos genéticos a la formulación ejemplar de un lugar exacto, es una metodología disciplinar que en la etapa analítica alcanza niveles verdaderamente notables. Las técnicas de representación y los levantamientos orientados por Torres y A. Barrionuevo en la Escuela de Arquitectura, alcanzan un valor inmenso que al cabo de los años puede llegar a traducirse en un corpus de inestimable valor.

El temple de honestidad profesional-proyectual de Francisco Barrionuevo enseñando cómo se mata recibiendo (y sin pestañear); o el volapié, tras un aliñado toreo de capa, de Manolo Trillo (esto sí es *argumentalidad* —argumentalidad exótica—), ha permitido producir el casi milagroso panorama

de un conjunto numeroso de *corridas* en las que ha habido de todo, pero lo bueno ahí está. (Ahí está el ejemplo de Marín.) Es muy hermoso ver diestros de tan variada fortuna, pero todos *artistas*. Los maletillas esperan su oportunidad. En arquitectura, afortunadamente, también existe el *toreo de salón*.

Victor Pérez Escolano.



(Viene de la pág. 7.)

la que es preciso pasar, aunque sea a deshora. La presencia de los constructivistas, Terragnis, Bauhaus, etc., parece confirmarlo. En definitiva, todo un esfuerzo en *busca del tiempo desperdiciado*, cuya recompensa será esa Escuela Sevillana que hoy aún no existe. ¿Puede esto ser un objetivo?

Precede a todas estas obras un artículo de Víctor Pérez Escolano que las introduce y explica.

Otros dos artículos, uno de Fernando Villanueva, Juan Ruesga y Lino Alvarez sobre lo que, a la espera de su escrito y para entendernos, podríamos llamar Arquitectura sin arquitectos, y otro de J. R. Sierra sobre las Intervenciones en el Casco Histórico de Sevilla, publicados en su situación profesional, cerraran el segundo de los dos números con que la revista Arquitectura quiere acercarse a Sevilla.

ALGUNOS DATOS SOBRE LA PROFESION EN EL COAAO Y B

Los presentes datos son un extracto del resultado de una encuesta realizada por el citado Colegio de Arquitectos. Fue realizada en los meses de enero y febrero de 1976. El muestreo alcanzó al 33 por 100 de los colegiados, tanto residentes como no.

1. Edad

Menos de 30 años	31,5 %	Un tercio del total es menor de 30 años.
31 a 37 años	36,5 »	
38 a 53 años	24,0 »	
54 a 65 años	5,9 »	
66 o más años	2,1 »	Más de las dos terceras partes (68 %) está por debajo de los 40 años.

2. Ingresos

Dividiendo los colegiados en cinco grupos iguales según su nivel de ingresos anuales (datos de la H.N.A.), los topes de los grupos son los siguientes¹:

Grupo 5.º	de	0 pesetas	a	144.000 pesetas
Grupo 4.º	de	145.000 »	a	1.039.700 »
Grupo 3.º	de	1.039.701 »	a	2.339.500 »
Grupo 2.º	de	2.339.501 »	a	5.030.700 »
Grupo 1.º	de	5.030.701 »	a	26.377.500 »

La distribución de estos grupos de ingresos por edad es²:

	5.º	4.º	3.º	2.º	1.º
Menos de 30	52,9	38,6	35,2	21,0	12,1
De 31 a 37	28,6	39,6	40,9	41,0	32,2
De 38 a 53	13,4	16,1	19,9	24,6	46,7
De 54 a 65	1,9	4,2	6,8	9,7	6,9
De 66 o más	3,1	1,6	—	3,7	2,0

3. Procedencia familiar

Los grupos tenidos en cuenta para este estudio son:

- Empresarios con más de 25 empleados, altos directivos, altos funcionarios.
- Empresarios con menos de 25 empleados, profesionales liberales, técnico superior, generales y jefes.
- Técnicos medios, funcionarios y cuadros medios, empleados administrativos y oficiales del ejército.

D. Artesanos y comerciantes sin asalariados, agricultores sin asalariados.

E. Obreros cualificados o no, jornaleros, suboficiales y clase de tropa.

La distribución porcentual y su cruce con los grupos de edad es³:

	Total	Menos de 30	31 a 37	38 a 53	54 o más
A	8,1	8,1	7,1	9,3	6,5
B	55,4	51,4	54,2	60,5	64,5
C	25,3	33,1	28,6	15,3	9,2
D	4,2	5,1	2,9	5,0	2,2
E	2,1	2,3	2,6	1,9	—
N/C	5,0	—	4,5	8,0	16,1

4. Diferentes tareas: tiempo que se le dedica e importancia que se le concede

Las distintas tareas que normalmente se realizan en nuestra profesión, se han agrupado en los siguientes grupos:

- Gestión exterior.
- Asuntos internos del estudio.
- Diseño y proyectación.
- Restauración.
- Peritación.
- Obras y construcción.
- Urbanismo.
- Asuntos de la Administración y Corporativos.
- Docencia.
- Investigación.

A las preguntas ¿Qué tareas a las que le dedica más tiempo? y ¿Qué tareas considera esenciales de la profesión?, han contestado:

¹ El 20 por 100 se encuentra por debajo de 144.000 pesetas anuales.

² Al crecer el volumen de ingresos, crece la media de edad del grupo.

³ Una constante clara es la procedencia mayoritaria de la clase 2.ª (media alta). Esta procedencia mayoritaria disminuye al disminuir la edad, en favor de un aumento de procedencia de la clase 3.ª (media-media). La resistencia a contestar la pregunta es mayor, en los grupos de más edad.

1. Analizando comparativamente según grupos de ingresos 4.

	Tareas a las que les dedica más tiempo					Tareas esenciales de la profesión				
	5.º	4.º	3.º	2.º	1.º	5.º	4.º	3.º	2.º	1.º
a		5,2	10,2	6,6	5,1		0,8	2,4	1,0	
b	4,8	9,8	8,0	11,6	22,4	8,7	4,8	4,1	7,7	15,7
c	80,6	66,6	56,2	62,0	55,1	75,0	63,0	70,7	63,5	69,6
d				0,8						
e	1,0									
f	11,6	8,5	13,9	10,7	13,3	8,7	21,0	13,8	20,1	10,1
g	2,0	5,9	5,8	2,5	4,1	7,5	8,8	8,9	7,7	4,5
h		3,9	5,8	5,8			1,6			
i										
j										

2. Analizando comparativamente según grupos de edades 5.

	Tareas a las que dedica más tiempo				Tareas esenciales de la profesión			
	Menos de 30	31-37	38-53	54 o más	Menos de 30	31-37	38-53	54 o más
a	6,3	5,1	8,7		1,9		0,8	
b	11,0	12,0	10,4	10,0	9,5	5,6	6,5	7,1
c	63,0	62,0	67,0	66,0	57,3	65,0	71,3	71,4
d		0,4						
e	0,4							
f	13,0	13,3	5,2		15,2	18,8	7,4	14,3
g	1,7	5,0	5,2	17,0	15,2	9,6	13,9	7,1
h	4,6	2,2	3,5	7,0	0,9	1,0		
i								
j								

5. Modalidades de trabajo

Las preguntas ¿Qué tipo de trabajo preferiría fuera predominante en el futuro? y ¿Cuál prevé que será predominante?, obtuvieron los siguientes porcentajes de respuestas 6:

	Preferencia	Previsión
Estudio individual	13,5 %	2,1 %
Estudio empresarial	8,3 »	5,9 »
Estudio compartido en igualdad con otros arquitectos	65,9 »	32,0 »
Dependiendo de otro arquitecto	1,6 »	5,2 »
Dependiendo de otro profesional	— »	2,4 »
Dependiendo de empresa constructora	3,2 »	44,6 »
En organismos oficiales	3,6 »	6,4 »
Docencia e investigación	0,5 »	0,3 »
No contestan	3,1 »	1,1 »

6. Volumen de encargos

Las respuestas a la pregunta ¿En qué número de encargos ha trabajado en los dos últimos años?, y su cruce con los grupos de ingresos son 7:

	Media	5.º	4.º	3.º	2.º	1.º
Menos de 10 encargos	20,3	53,2	19,8	12,2	13,6	4,2
De 11 a 20 »	19,4	28,9	20,8	17,2	17,5	12,7
De 21 a 50 »	22,2	3,5	21,1	21,8	18,3	28,8
De 51 a 100 »	15,3	3,4	12,2	22,7	23,3	14,6
Más de 100 »	10,8	1,8	9,5	13,7	13,0	15,8
No contestan	11,9	9,2	9,7	12,4	14,4	13,8

El cruce con los grupos de edades 8:

	Media	Menos de 30	31-37	38-53	54 o más
Menos de 10 encargos	20,3	29,4	15,4	18,9	9,8
De 11 a 20 »	19,4	18,2	22,9	19,5	6,4
De 21 a 50 »	22,2	24,9	18,7	19,4	39,4
De 51 a 100 »	15,3	15,2	13,0	19,5	12,9
Más de 100 »	10,8	6,8	18,4	7,1	3,2
No contestan	11,9	5,5	11,6	15,6	32,2

7. Paro, desempleo y subempleo

1. Nivel de paro:

78,6 por 100 no han estado nunca en paro.
21,4 por 100 sí lo han estado.
2,5 por 100 lo están actualmente.
6,95 por 100 ha estado más de una vez.

2. Nivel de desempleo:

56,0 por 100 no han estado en situación de desempleo.
44,0 por 100 sí lo han estado.
13,1 por 100 lo están actualmente.

3. Nivel de subempleo:

87,6 por 100 no han estado en situación de subempleo.
12,4 por 100 sí lo han estado.

8. Residentes - no residentes

• Procedencia de los arquitectos colegiados en el C.O.A.A.-O.B. y no residentes en él 9:

Madrid capital	66,95 %
Otras procedencias	17,62 »
Andalucía Oriental	15,43 »

100,00 %

• Número medio de Colegios de Arquitectos en los que se encuentran dados de alta:

Residentes	1,42 %
No residentes	3,57 »

• ¿Con cuál de estas dos opciones está usted más conforme?

	Residentes	No residentes
Debería desaparecer toda restricción geográfica local del ejercicio profesional, bastando una sola colegiatura para todo el país, sin ningún otro condicionamiento.	44,7 %	84,1 %
Salvo raras excepciones, o para obras de alta significación cultural, el ejercicio de la profesión debería estar limitado al área de una sola colegiatura, que sería exclusiva e incompatible con otras	52,8 »	14,9 »
No contestan	2,5 »	1,0 »

El grupo 1.º es el que más tiempo le dedica a gestión exterior y asuntos internos del estudio, aunque considera que se le debe dedicar menos.

El grupo 5.º es el que más le dedica y más importancia le concede a diseño y proyectación.

En cuanto a obra y construcción, los grupos que menos le dedican son los que más importancia le conceden.

Es de señalar tanto en dedicación como en importancia la ignorancia a los grupos de docencia e investigación.

El grupo que más tiempo le dedica al urbanismo (54 años o más, 17 por 100) es de los que menos importancia le concede.

Subrayamos las diferencias existentes entre preferencias en los apartados siguientes:

Estudio individual.
Estudio compartido.
Dependiendo de empresa constructora.

Obsérvese, por otra parte, la poca importancia concedida en ambos casos a «Docencia e Investigación».

El mayor número de encargos no corresponde al grupo de mayores ingresos, sino al 2.º

El grupo con mayor porcentaje de menos de 10 encargos es el de menos de 30 años.

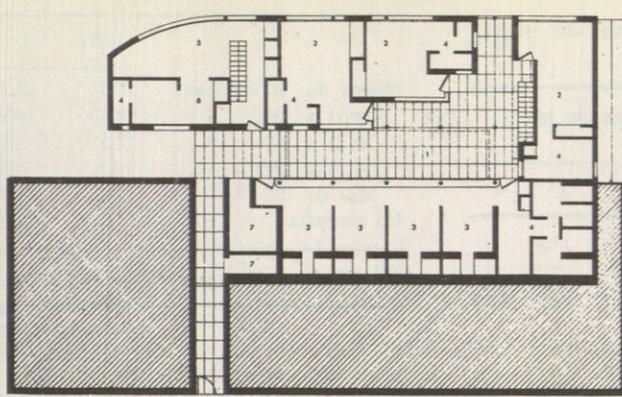
El mayor porcentaje en más de 100, el de 31 a 37 años.

El menor porcentaje en más de 100, el de 54 ó más años.

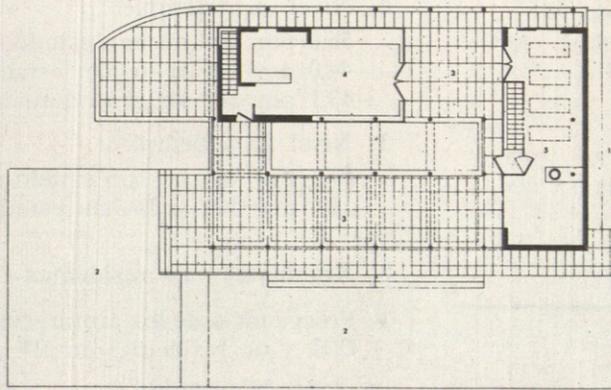
La resistencia a contestar la pregunta aumenta con la edad, llegando al 32,2 por 100 en el grupo de 54 ó más años.

Queda claro que proceden mayoritariamente de Madrid capital.

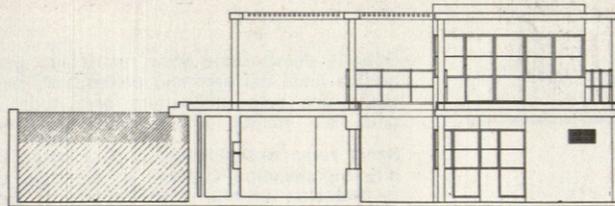
CASA ZULATEGUI.
«EL PORTIL», PUNTA UMBRIA. HUELVA



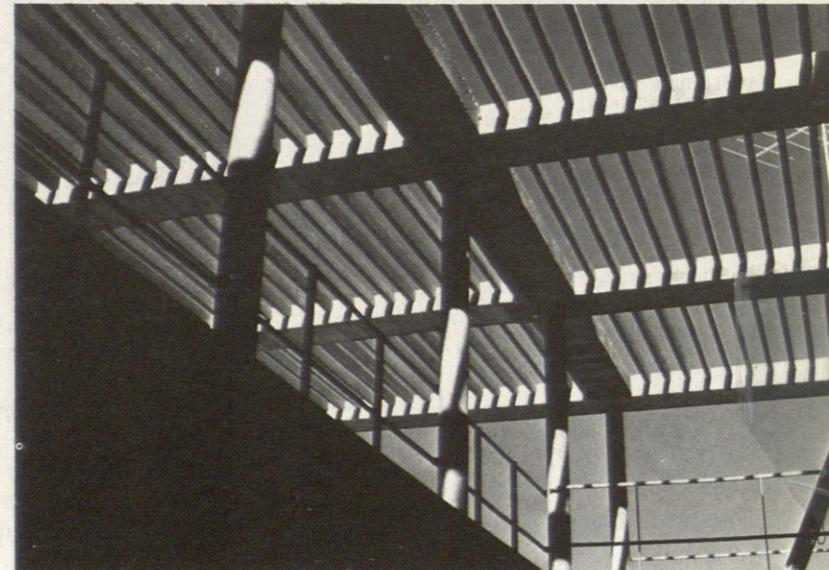
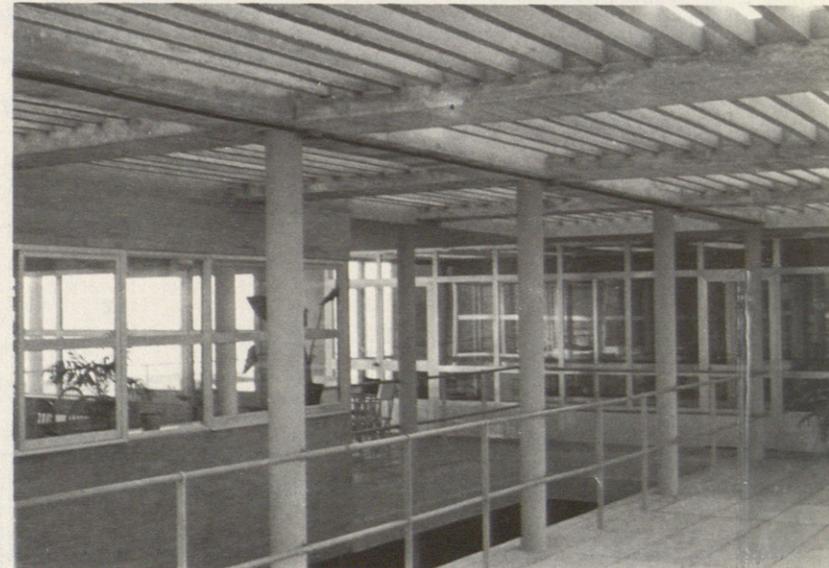
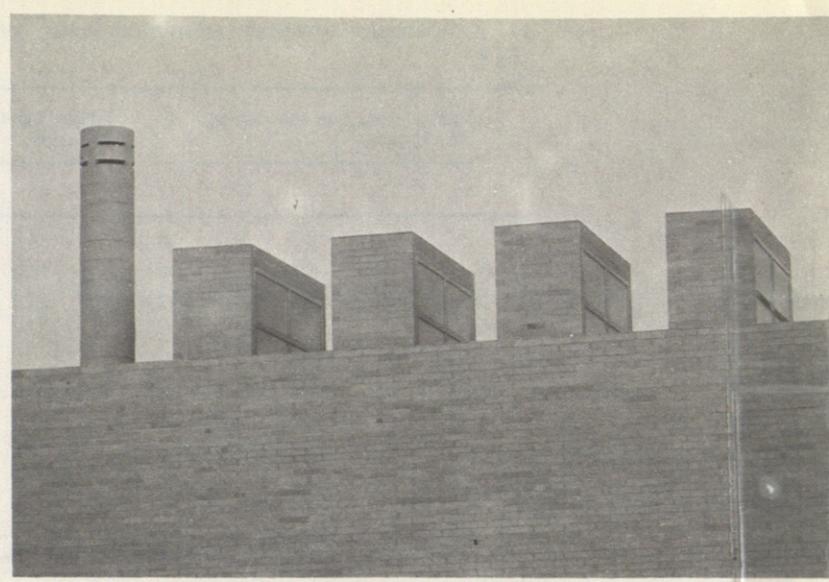
Planta baja:
1. Patio.—2. Dormitorios padres.—
3. Dormitorios hijos en galería.—4. Baños.—
5. Sala de servicio.—6. Dormitorio de servicio.—7. Almacén.



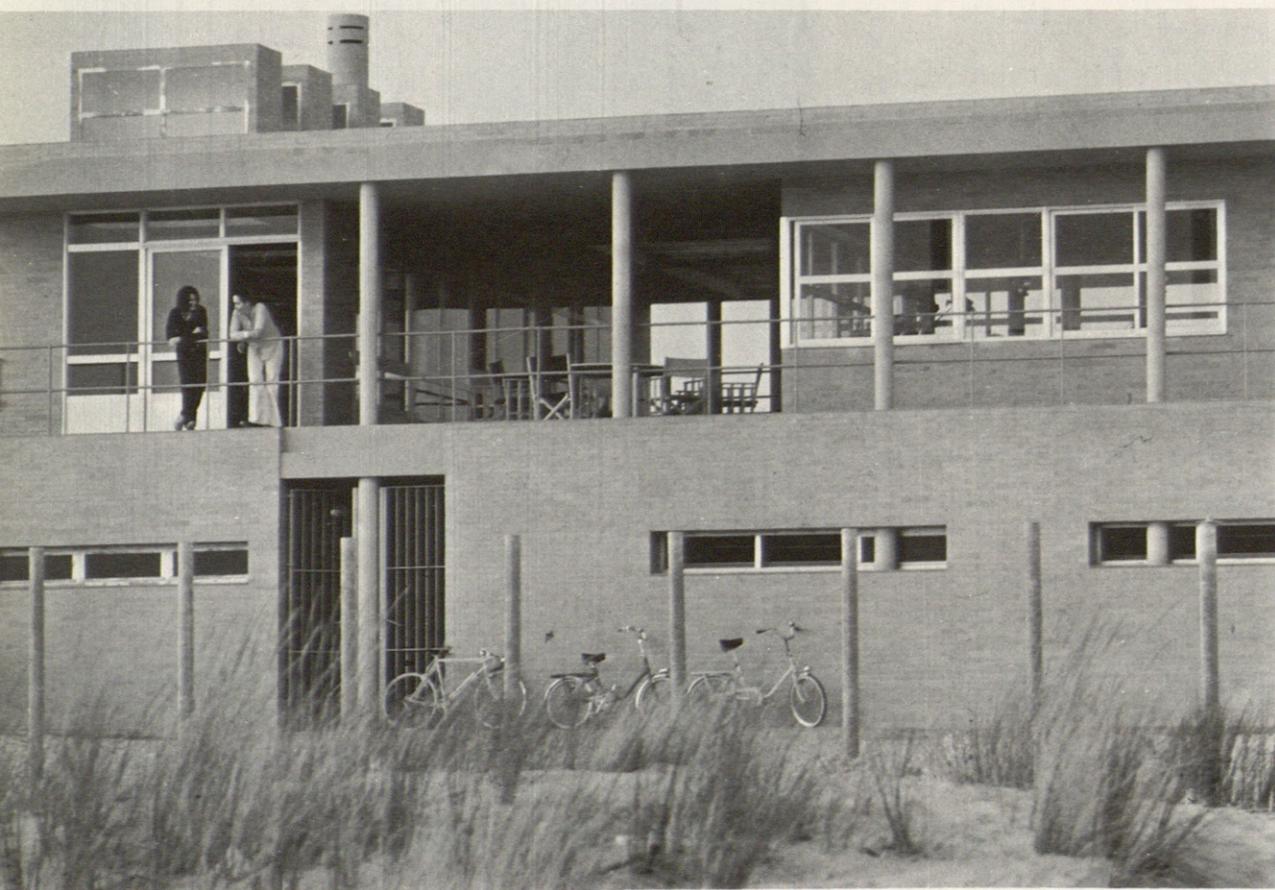
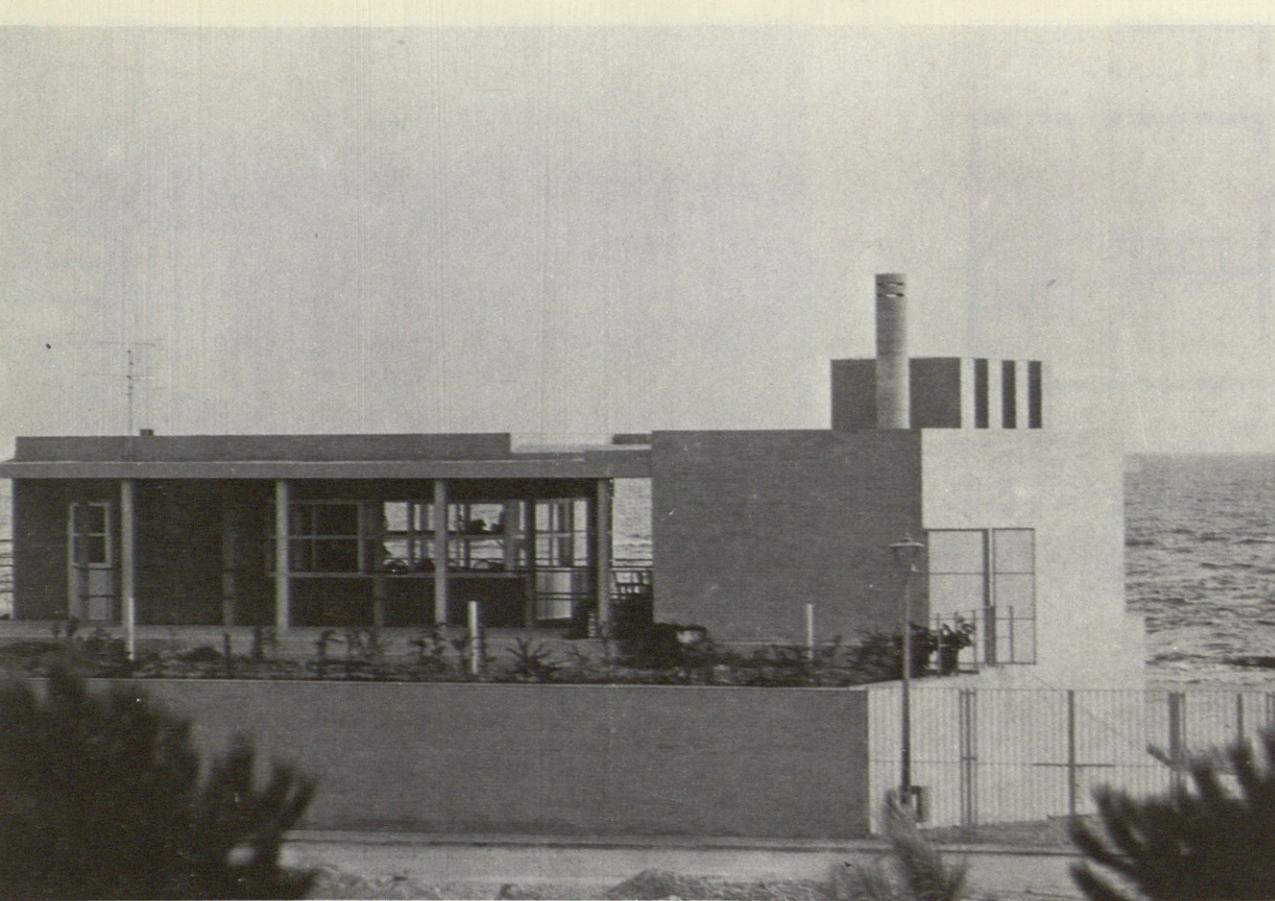
Planta de cubierta:
1. Rampa de acceso.—2. Jardín elevado.—3. Terrazas.—
4. Pabellón cocina-comedor.—5. Pabellón estar.



Sección



A. Barrionuevo
Francisco Torres
Proyecto: 1976
Ejecución: 1977



En el verano de 1976 realizamos un estudio sobre las casas de salud de Río Tinto Company en Punta Umbría, hoy derribadas.

Al mismo tiempo recibíamos el encargo de la familia Zulategui de construir una casa de vacaciones donde, en torno a los abuelos, pudieran reunirse sus hijos y nietos.

Simultáneamente al proyecto de la casa, desarrollábamos, por tanto, una reflexión sobre el modelo de asentamiento anglosajón, la tipología de dichas casas —prefabricadas en madera, de planta asentada sobre una plataforma elevada sobre pilotes clavados en la arena y con galería o varanda alrededor— y su influencia posterior en las colonias de veraneantes de la zona.

La opción de proyecto que propusimos supuso para nosotros un nuevo episodio en el conocimiento de la casa andaluza, en los temas de relación exterior-interno de la casa, el patio y en el uso de lo masivo y lo frágil en su construcción.

Se instala la casa en un arenal, en primera fila de una urbanización de playa. Un muro configura el recinto y propone la forma de la calle y el encuentro de la casa con la arena.

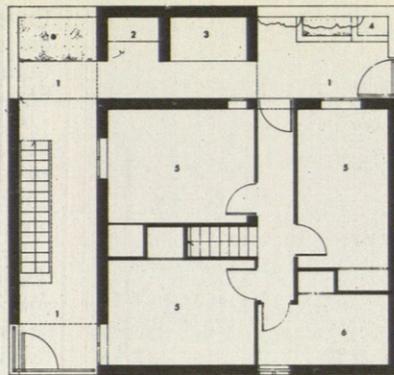
Las crujías de la casa (dormitorios, baños y servicio) se organizan alrededor de un patio como piezas independientes que posibilitan el uso de sólo una parte de ella.

En la cubierta, el jardín situado entre muro y casa, elevado y liberado de la invasión de arena, y la terraza acondicionada por una pérgola; configuran una plataforma de vida en la que se instalan dos pabellones: cocina-comedor y salón.

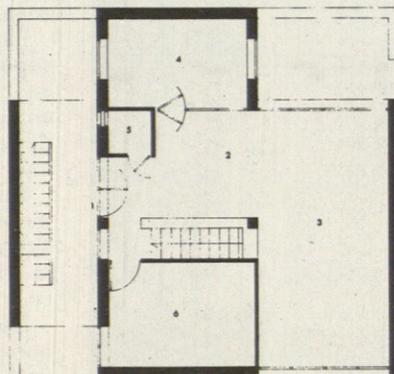
La estructura es metálica, formada con tubos de presión de fibrocemento para evitar la corrosión, forjado de hormigón unidireccional con vigas planas, cerramientos de ladrillo rojo de Almansa y carpintería exterior de aluminio. La pérgola está formada con piezas de hormigón prefabricadas en obra, así como las solerías exteriores que en la terraza dejan juntas abiertas. Las barandillas se han diseñado con pies derechos de pletina de acero y tubo de PVC *Terrain*.

A. Barrionuevo, F. Torres.

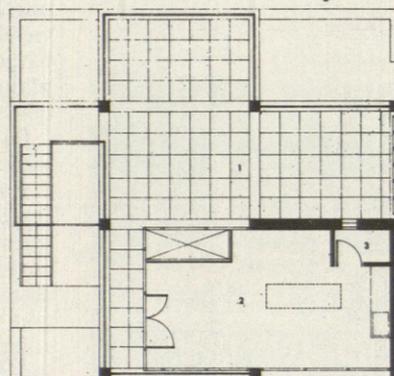
CASA SAENZ.
CONIL DE LA FRONTERA. CADIZ



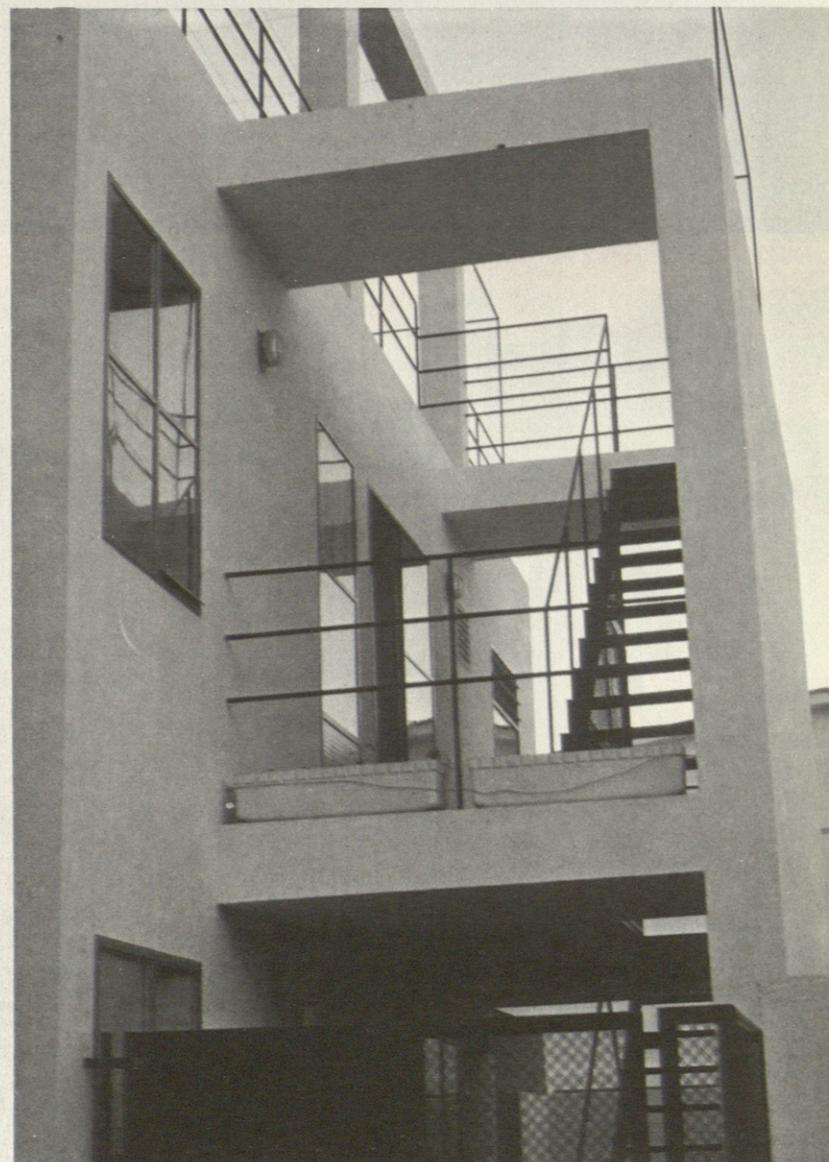
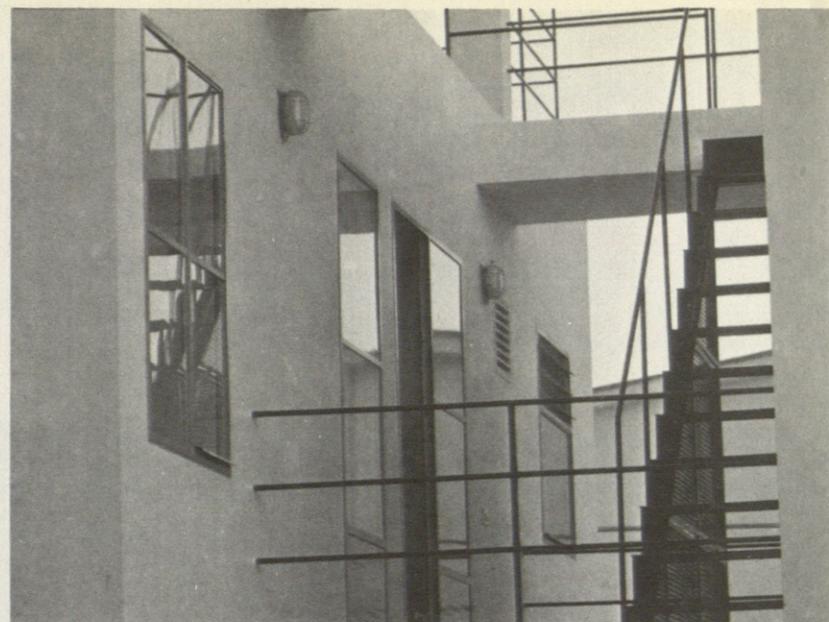
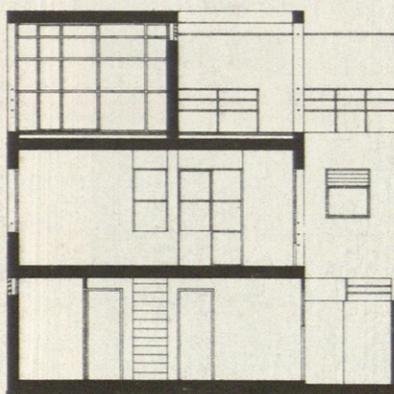
Planta baja



Planta principal



Planta de cubierta



A. Barrionuevo
Francisco Torres
Proyecto: 1976
Ejecución: 1977

Conil de la Frontera es un enclave árabe a orillas del Atlántico situado sobre la ladera de formación de costa, en una amplia meseta dedicada a huertas en la provincia de Cádiz.

La formación de sus calles sigue las cotas de nivel, paralelas al mar, y su caserío se dispone en terrazas escalonadas.

La casa-estudio que se proyectó recoge, ajustándose al mínimo debido a lo exiguo del solar de 9,70x9 metros, la organización que observamos en las tradicionales del lugar: se desarrollan alrededor de un patio en el interior de la manzana las casas y están conectadas con la calle a través de un corredor.

El cuerpo fundamental de la Casa Saenz construye la esquina del solar que el carril forma con la medianera del bloque de nueva planta y el corredor de ingreso se ha sintetizado con el patio. Este patio, formado por la casa y tapias medianeras, acondiciona el espacio para recibir todas las aberturas de huecos de la planta baja, alberga la escalera exterior de acceso a la planta principal y en él se sitúan los lavaderos, el aseo de playa, el pozo y los arriates. El objetivo primordial de la planta baja es el de basa y se han situado en ella los dormitorios por ser lugar que se beneficia de una buena protección solar.

A la planta principal se accede por la escalera exterior, donde se sitúa la puerta de entrada a la casa, y en ella se disponen las estancias de comedor, estar y cocina, desarrollándose las actividades normales del plano de vida.

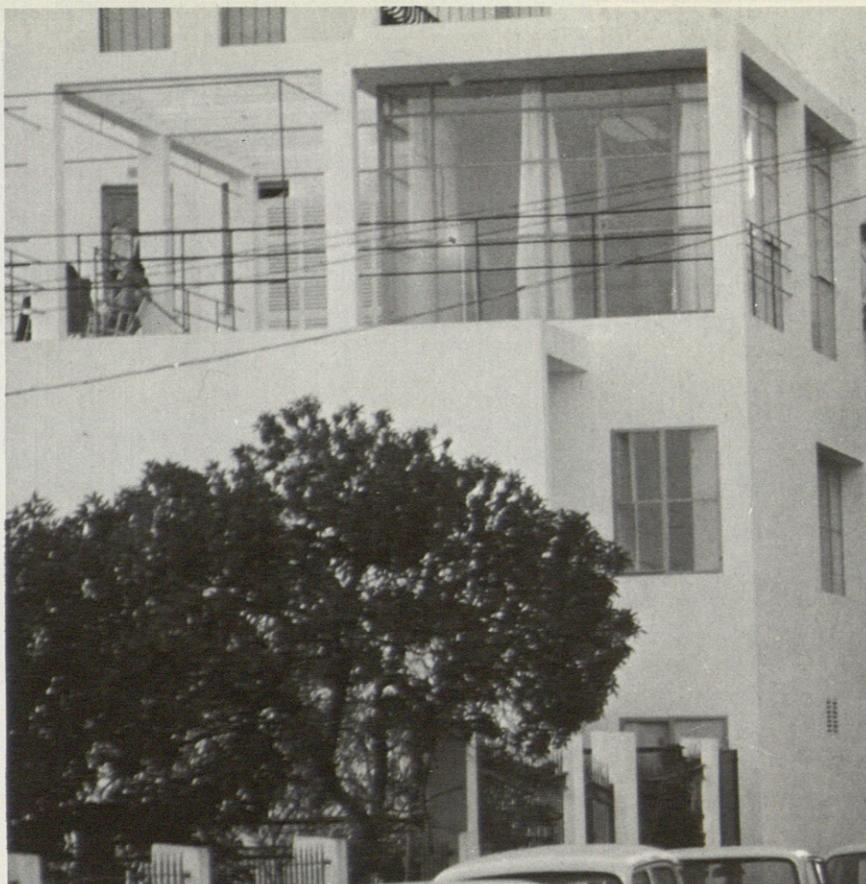
Se ha elegido esta disposición de las piezas por permitirse desde esta planta una visión del mar por encima de la casa delantera y por situarse en la cota intermedia entre el patio y la terraza superior apergolada que recupera el solar ocupado por la casa en mejores condiciones de visión, lo que potencia el uso de la terraza como lugar de estancia.

A esta planta de cubierta sólo se accede por un segundo tramo de escalera exterior situado sobre la de ingreso. En la crujía delantera se eleva el estudio de pintura del propietario, independizándolo de la terraza mediante un balcón situado entre ambos.

La casa tiene, por tanto, una cierta organización de torre: desde una planta baja cerrada los huecos se amplían a medida que se alcanzan cotas de mayor visión.

La estructura de pilares de hormigón aparece exenta en la parte superior para construir la pérgola. La terraza superior está pavimentada con losas de hormigón prefabricadas formando una superficie plana para garantizar su uso y el acabado exterior se ha realizado con una gruesa capa de cal dada con plana, lo que le confiere una textura equivalente a las casas tradicionales de Conil.

A. Barrionuevo, F. Torres.



Planta baja:

1. Patio.
2. Lavadero.
3. Servicio exterior.
4. Pozo.
5. Dormitorios.
6. Baño principal.

Planta principal:

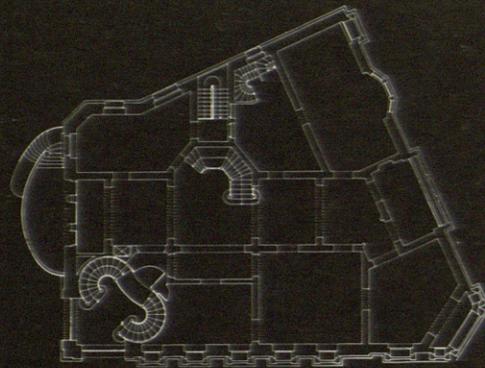
1. Ingreso.
2. Comedor.
3. Estar.
4. Cocina.
5. Aseo.
6. Dormitorio.

Planta de cubierta:

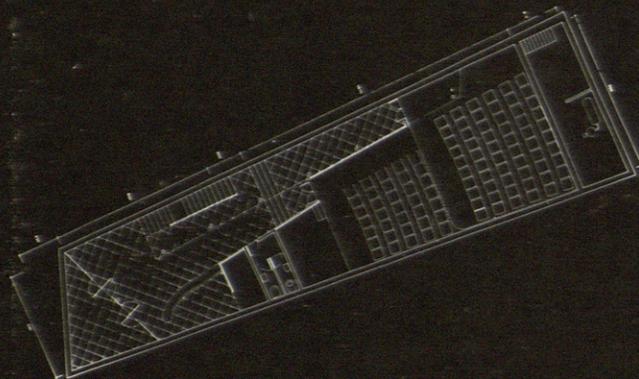
1. Terraza.
2. Estudio.
3. Aseo.

**CONCURSO PARA LA SEDE DEL COLEGIO OFICIAL
DE INGENIEROS DE CAMINOS, CANALES Y PUERTOS. MADRID**

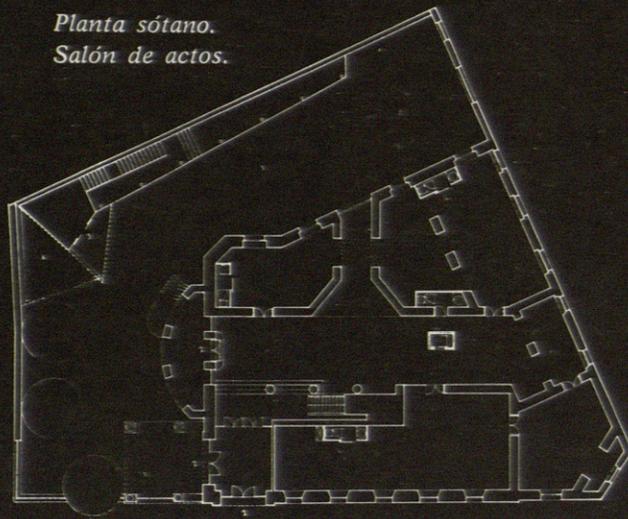
**A. Barrionuevo
Francisco Torres
Proyecto: 1977**



Estado actual



*Planta sótano.
Salón de actos.*



*Planta baja.
Pabellón.*



Planta tipo

Con el lema *Marinero en tierra*, nuestro anteproyecto y tres más quedaron seleccionados entre los ochenta y uno presentados. A la segunda fase del concurso, de proyectos y empresa, concurrimos junto a otro equipo, no obteniendo el primer premio.

El concurso consistía en la instalación de la nueva sede del Colegio de Ingenieros en el interior de la casa número 42 de la calle Almagro, casa construida para don Antonio Garay en 1914 por el arquitecto Manuel María Smith Ibarra.

Los servicios se han tratado como muebles de alta estandarización y tecnología que se acoplan flexibles en el punto que se requieran, lo que evita una zona amplia destinada a aquellos en prejuicio del rendimiento de áreas para despachos.

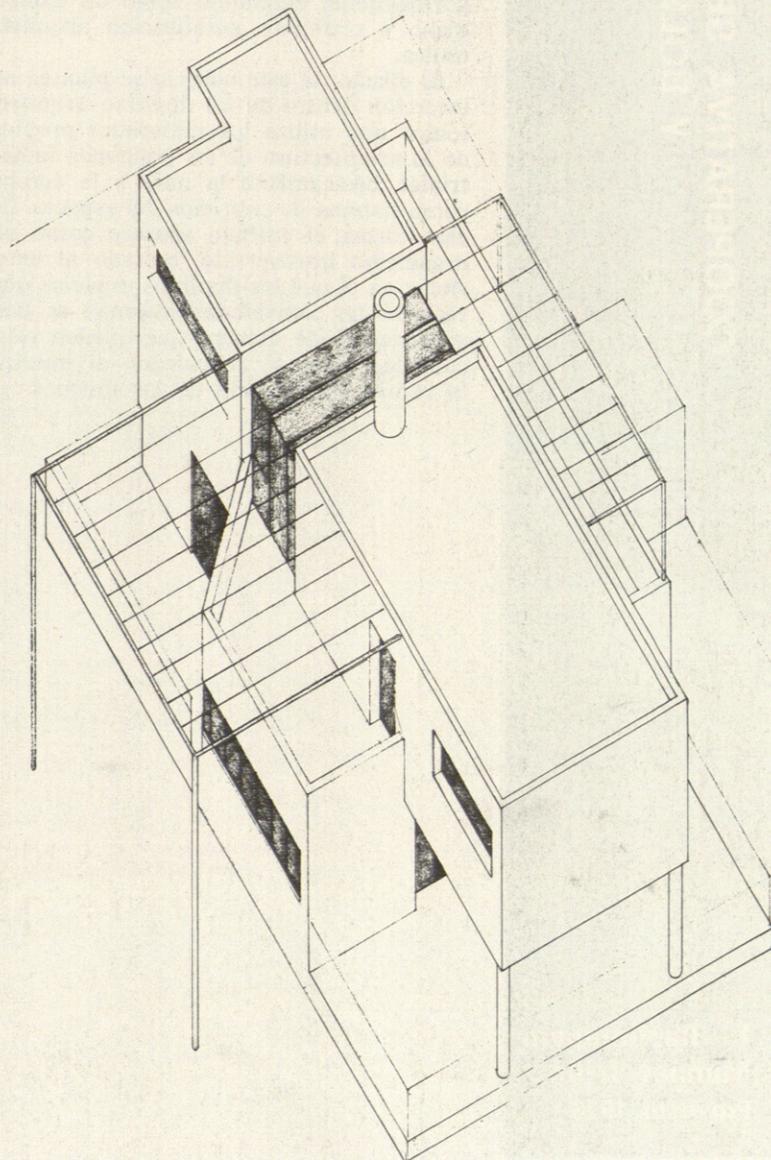
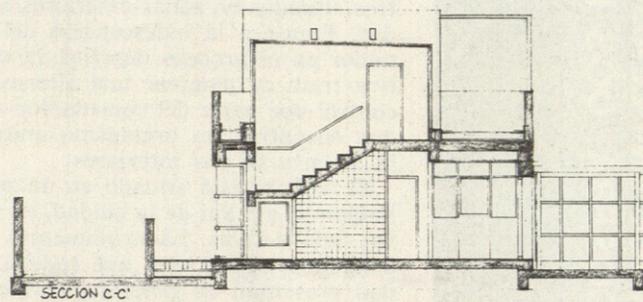
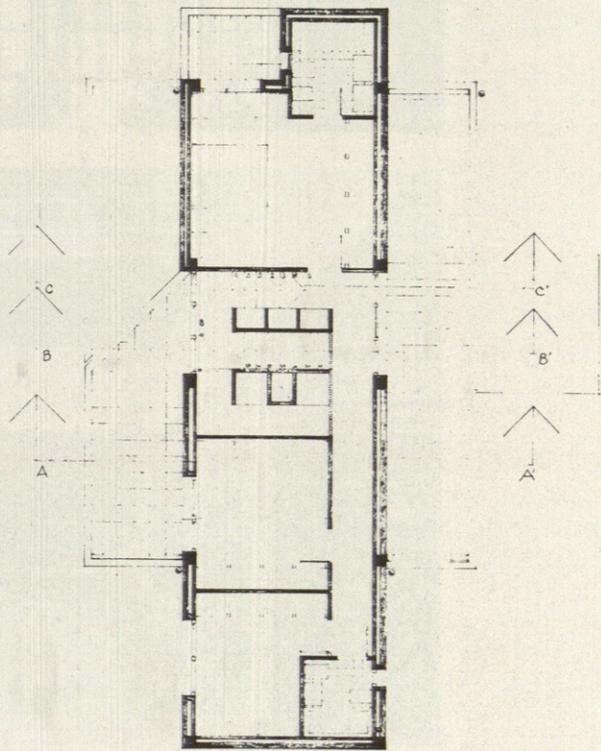
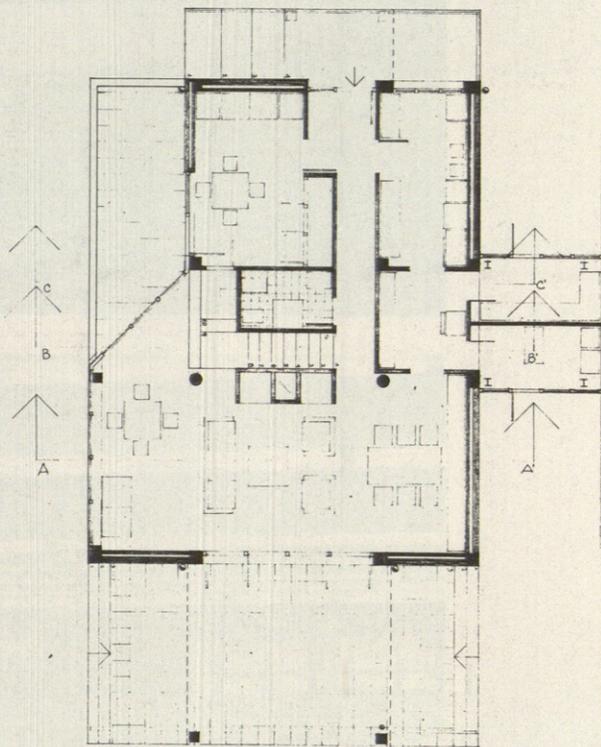
Los materiales de las intervenciones de reformas intentarán evidenciar su condición de ex novo y no simular un trabajo de restauración por el que sólo se optaría en las dependencias estancas que persisten: salón principal - biblioteca, alcobas - despachos...

Con respecto a la sala de actos requerida, se instaló en un pabellón construido en el jardín, ya que un recinto continuo con capacidad para 100 personas sólo encajaría en el interior de este edificio doméstico tras la desmembración y unificación de salas con otra autonomía de escala.

Este pabellón se adosó a la medianera colindante para corregir los problemas derivados de la propia ruptura que la finca introduce en el tejido urbano próximo, al menos en la articulación de su base.

Toda la arquitectura del pabellón está tratada con la proporción y sutileza de materiales a la existente en la finca, glorieta de apeadero, verjas, terraza... y el diseño del acceso a la planta de sótano donde la sala se aloja, intenta el tránsito sin sorpresa adivinando lo que por dentro es, desde el plano del jardín.



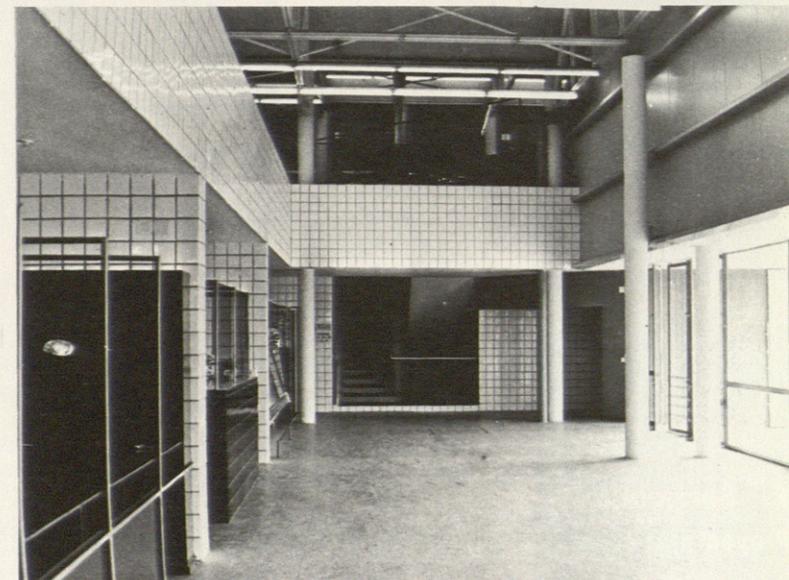
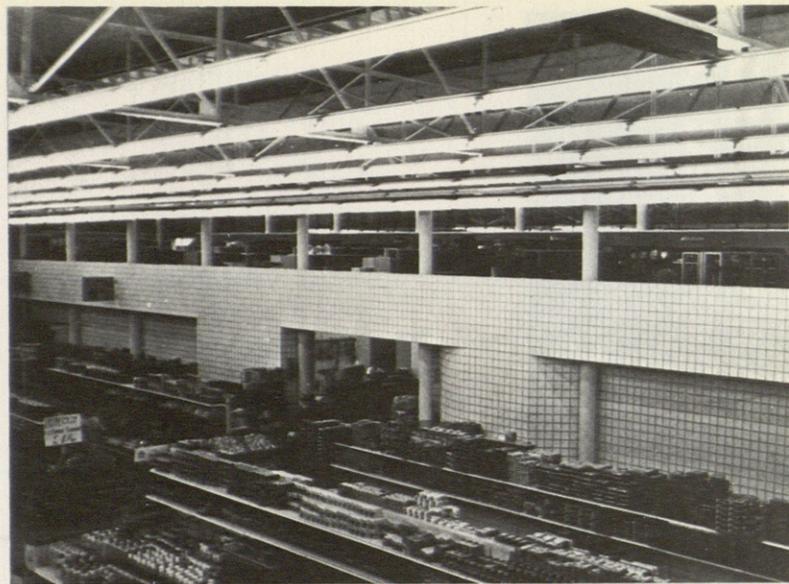


**COOPERATIVA SEVILLANA EMPLEADOS BANCA
Y BOLSA. COSEBA. DOS HERMANAS**

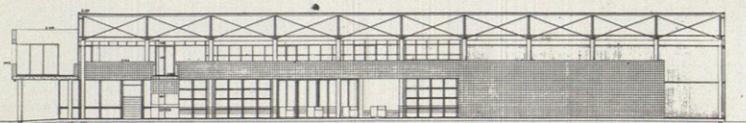
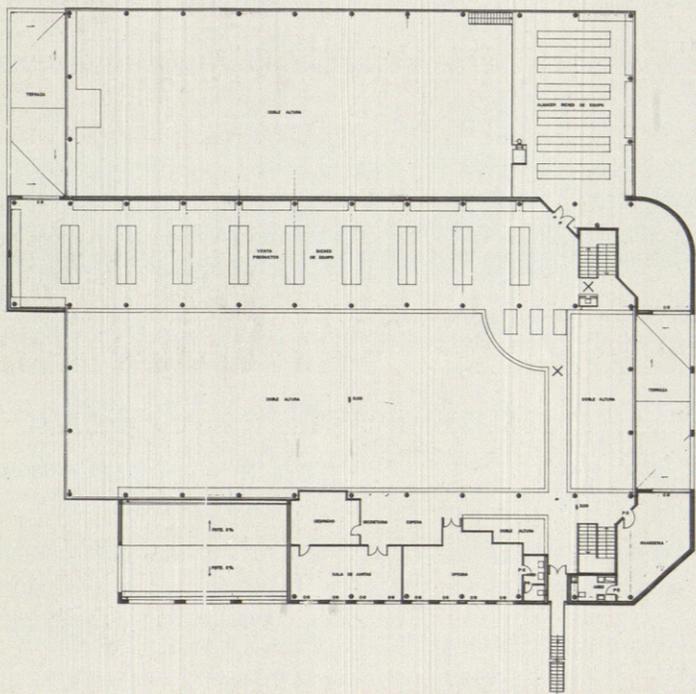
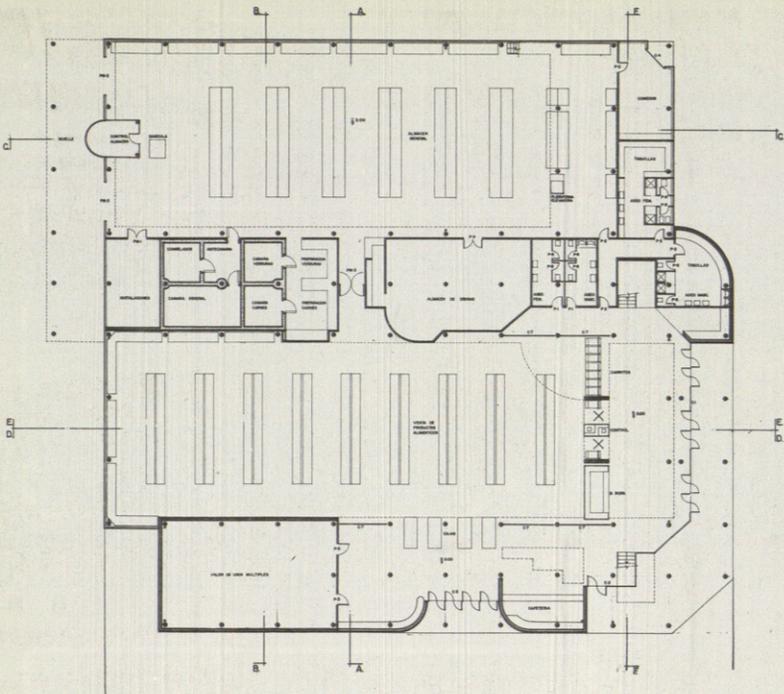
Se trata de un edificio destinado a abastecer en la cooperativa en las necesidades de consumo de alimentación y bienes de equipo. El proceso actual del comercio tiende a la concentración y a la descentralización de los centros de compras, proceso que en los últimos años ha incidido de lleno en la ciudad de Sevilla, pudiendo afirmarse que la mayor parte de la población se abastece en centros situados en zonas exteriores a la ciudad. Frente a la indescensión del consumidor en el proceso descrito, la cooperativa trata de plantear una alternativa de control por parte del consumidor a la vez que encontrar un organismo unitario en la defensa de sus interiores.

El edificio está situado en un polígono industrial a 5 km de la ciudad, en la autovía Sevilla-Cádiz. La arquitectura de los polígonos industriales que rodean la ciudad presentan en general un aspecto deplorable, en parte por la planificación inadecuada de dichos polígonos y su relación con la ciudad y en parte por ser normalmente entendido como un campo ajeno a cualquier enfatización arquitectónica.

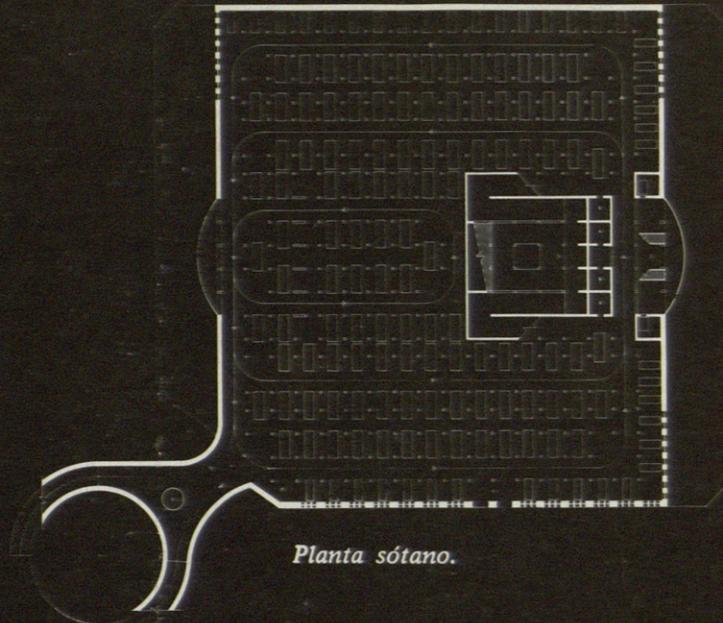
El diseño de este edificio se plantea su inserción dentro de un discurso arquitectónico que utiliza los materiales propios de la arquitectura de los polígonos industriales, básicamente la nave y la cercha como sistema de cubrición del espacio. De esta forma el edificio aparece como un organismo introvertido, cerrado al exterior y en el que los distintos espacios que recogen las actividades internas se han superpuesto de manera que queden relacionados entre sí, reduciendo al mínimo la compartimentación de los mismos.



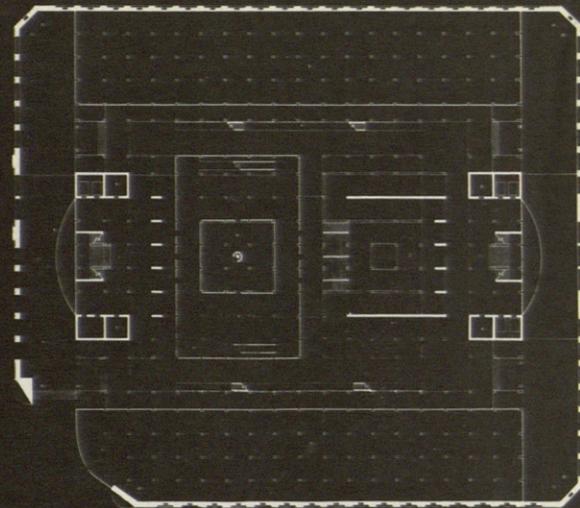
**F. Barrionuevo
Manuel Trillo
Proyecto 1976**



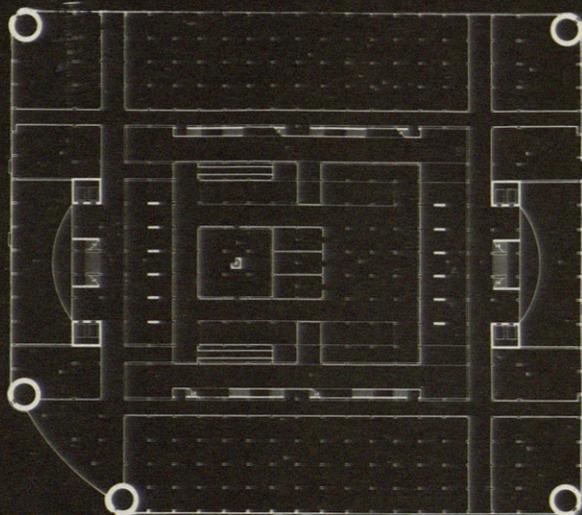
CONCURSO DE IDEAS SOBRE
LA ALHONDIGA MUNICIPAL DE BILBAO



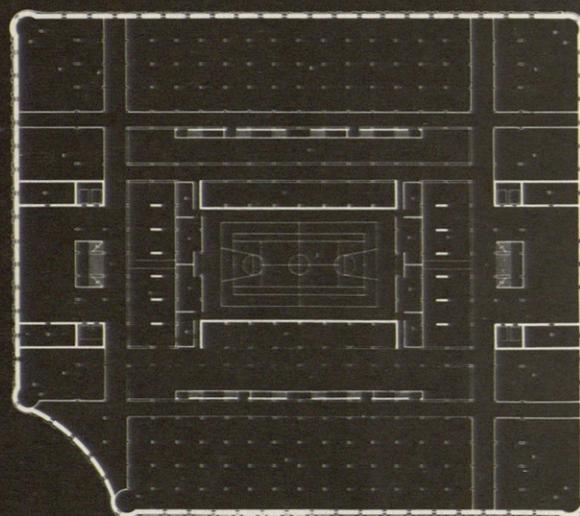
Planta sótano.



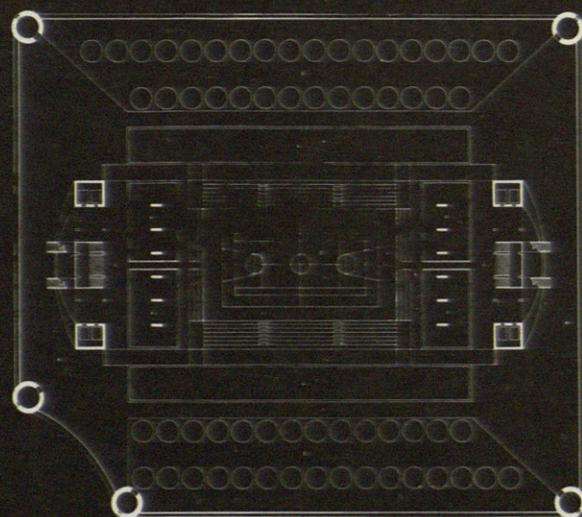
Planta baja.



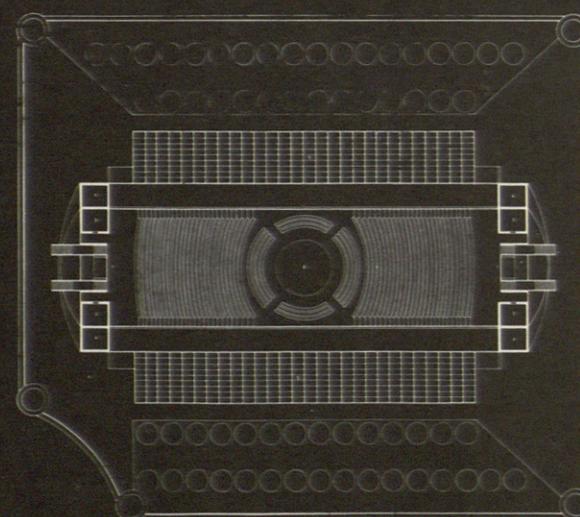
Planta primera.



Planta segunda.



Planta tercera.



Planta cuarta.

Antonio Martínez
Juan Luis Trillo
Manuel Trillo
Proyecto: 1976

Aunque la Alhóndiga pertenece de hecho al presente siglo, pertenece por concepto a un entendimiento de la ciudad característico de momentos históricos ligados al desarrollo de la ciudad del siglo XIX, donde aún son posibles grandes centros de almacenamiento en el interior de la estructura urbana. La crisis producida sobre este edificio cabría insertarla en las contradicciones existentes entre la ciudad del XIX y la ciudad del siglo XX, lo que, sin duda, aproxima el caso de la Alhóndiga de Bilbao a una amplia problemática en la que se implican valores resultantes de la crisis de las organizaciones administrativas y funcionales de la ciudad del XIX y la realización de sus construcciones en la proyección de la ciudad actual.

Pensamos, sin embargo, que la obsolescencia funcional no debe determinar la desaparición de tales construcciones de la escena futura, cuando se producen situaciones como la presente en las que se concretan en un edificio valores sociales y culturales plenamente vigentes.

La tarea que los arquitectos autores de esta propuesta atribuyen al diseño es la de restablecer el equilibrio perdido, al desaparecer la función histórica de la Alhóndiga, organizando las nuevas funciones (que garantizan el nuevo valor social de uso de la misma) a través de intervenciones de diseño que se derivan lógicamente de los valores formales y socia-

les presentes en el estado actual de la edificación.

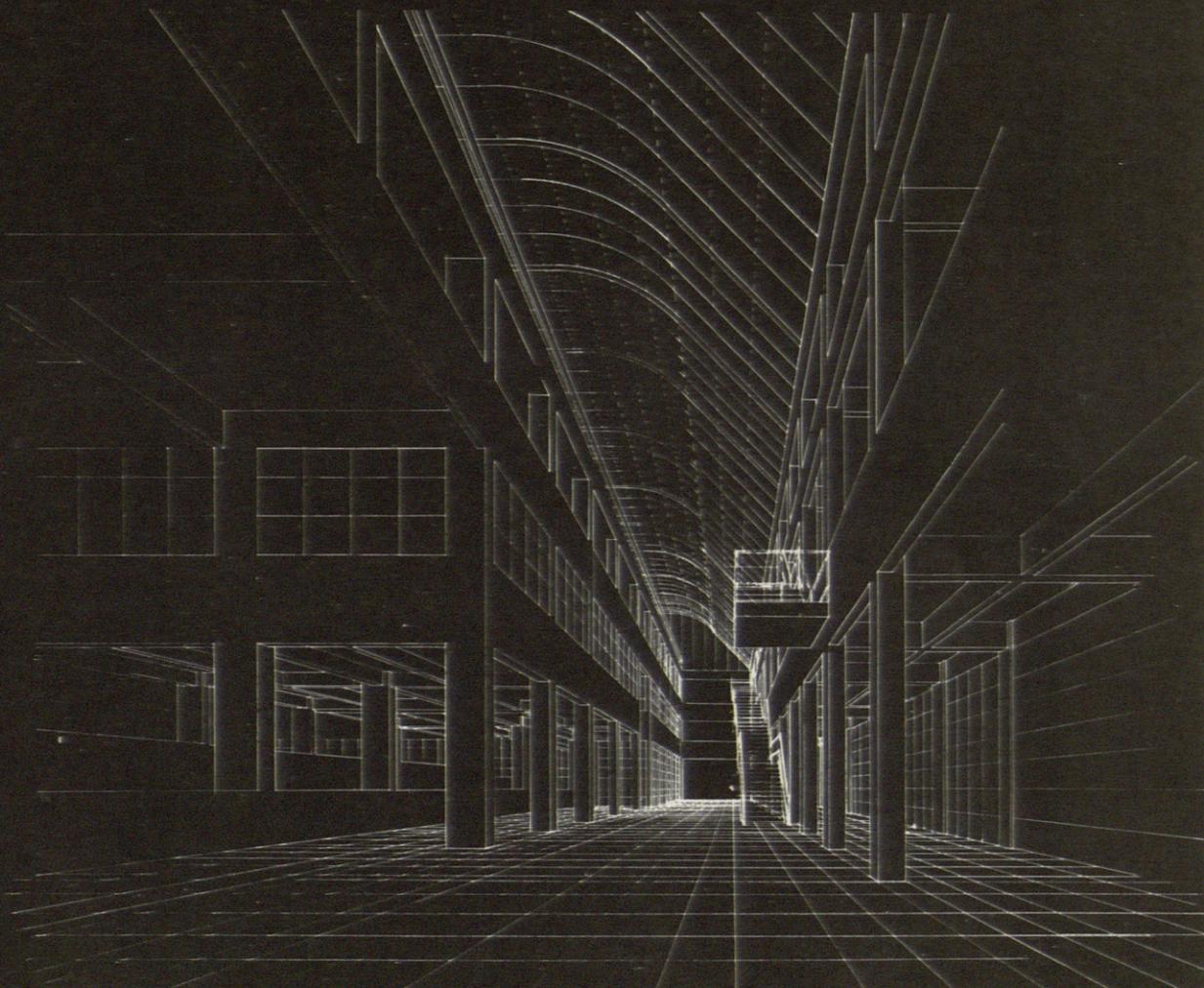
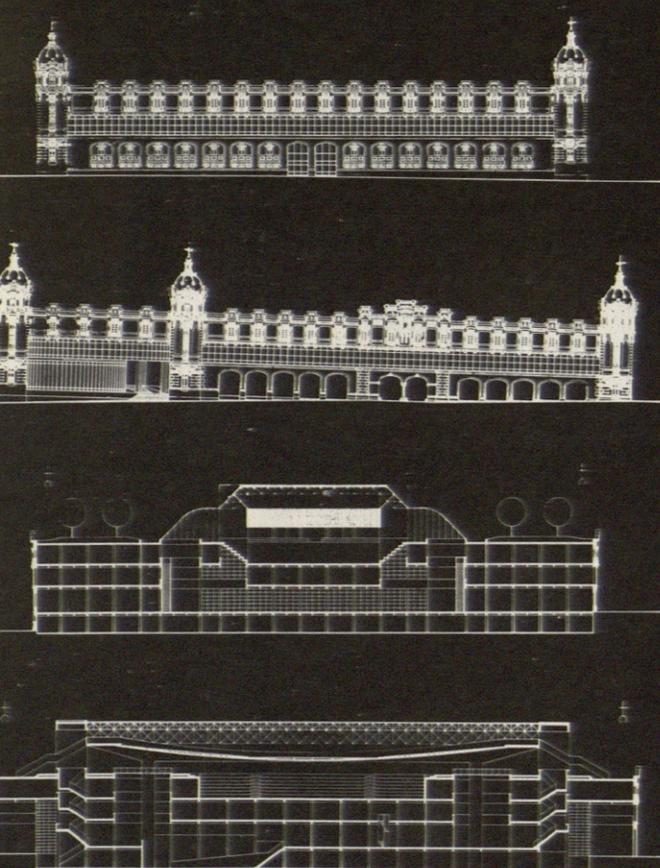
En la propuesta presentada se acentúa el carácter urbano de la edificación fortaleciendo la conexión entre el espacio urbano y los espacios núcleos de la edificación, al resolver la nueva espacialidad del edificio conectando los patios actuales a través de nuevos espacios que delimitan un campo visual unitario, a la vez que se crea en dichos patios la imagen de la Galería Urbana, acristalando la coronación de los mismos y estableciendo un anillo de circulaciones horizontales en cada planta.

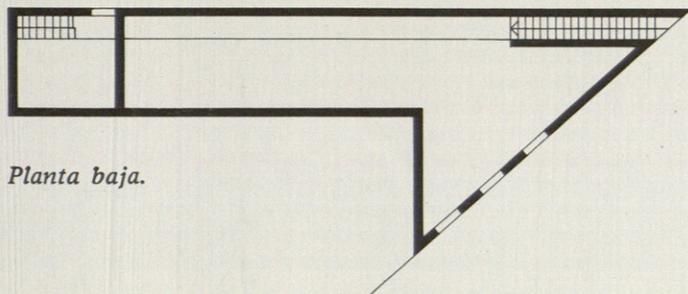
La organización funcional se resuelve destinando el espacio central entre los dos patios a la ubicación de funciones que requieran mayor superficie (salas de exposiciones, biblioteca, polideportivo y foro), de modo que se establezca la relación más favorable posible entre las necesidades de iluminación y las posibilidades de dicha zona, y al mismo tiempo no se subordinan las alturas lógicas para tales funciones a los condicionantes que la fachada establece entre los espacios periféricos.

Estos espacios periféricos se reservan a funciones administrativas de la comunidad y de reunión completando el conjunto de servicios a que se destina el edificio en su nueva etapa de funcionamiento. En la planta intermedia de la fachada se sustituye la franja de ladrillo con ven-

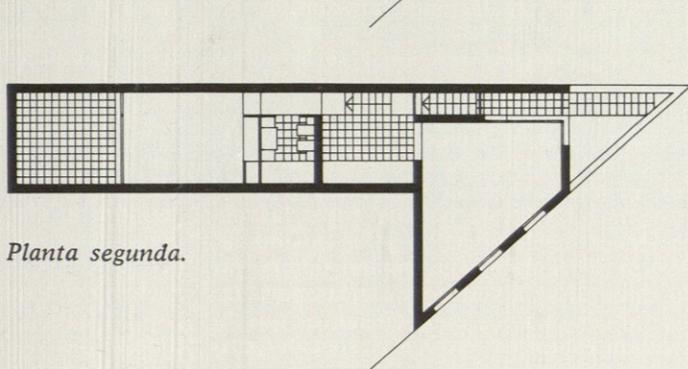
tanás circulares por una piel formada por un muro de cristal, lo que a la vez resuelve las necesidades interiores de iluminación de los usos administrativos y sociales, atrae a los autores de esta propuesta como elemento de creación de una imagen externa en relación a la nueva dialéctica entre el edificio y su entorno urbano. La franja horizontal de cristal resultante se recupera hasta el nivel de la calle en la esquina curva de la plaza de Arriquibar, introduciendo al exterior criterios de diseños actuales. Se establece en la fachada la superposición de dos discursos articulados en técnica de colage. La organización formal de la fachada actual en la que la franja intermedia a que hacemos referencia permanece un tanto ajena —incluso desde el punto de vista del material empleado— al resto, garantizan la coherencia de la propuesta. La caligrafía de los perfiles a emplear en esta zona acristalada se concibe de forma que recupere las conexiones verticales actualmente existentes entre hueco en arcada, ojo de buey y ventana alta de la fachada actual.

En la planta de cubierta, a nivel del foro público que se propone se establecen dos zonas ajardinadas. La aprovechabilidad guarda relación con la existencia del propio foro y el polideportivo, restando muy poca superficie de jardín al que podría construirse en caso de la no existencia del edificio de la Alhóndiga municipal.

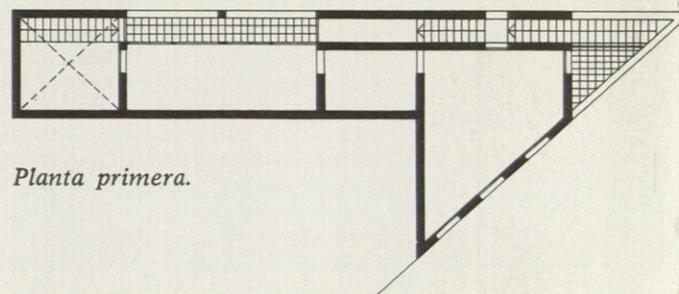




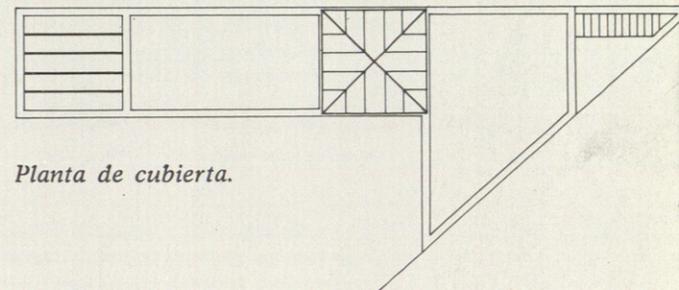
Planta baja.



Planta segunda.



Planta primera.

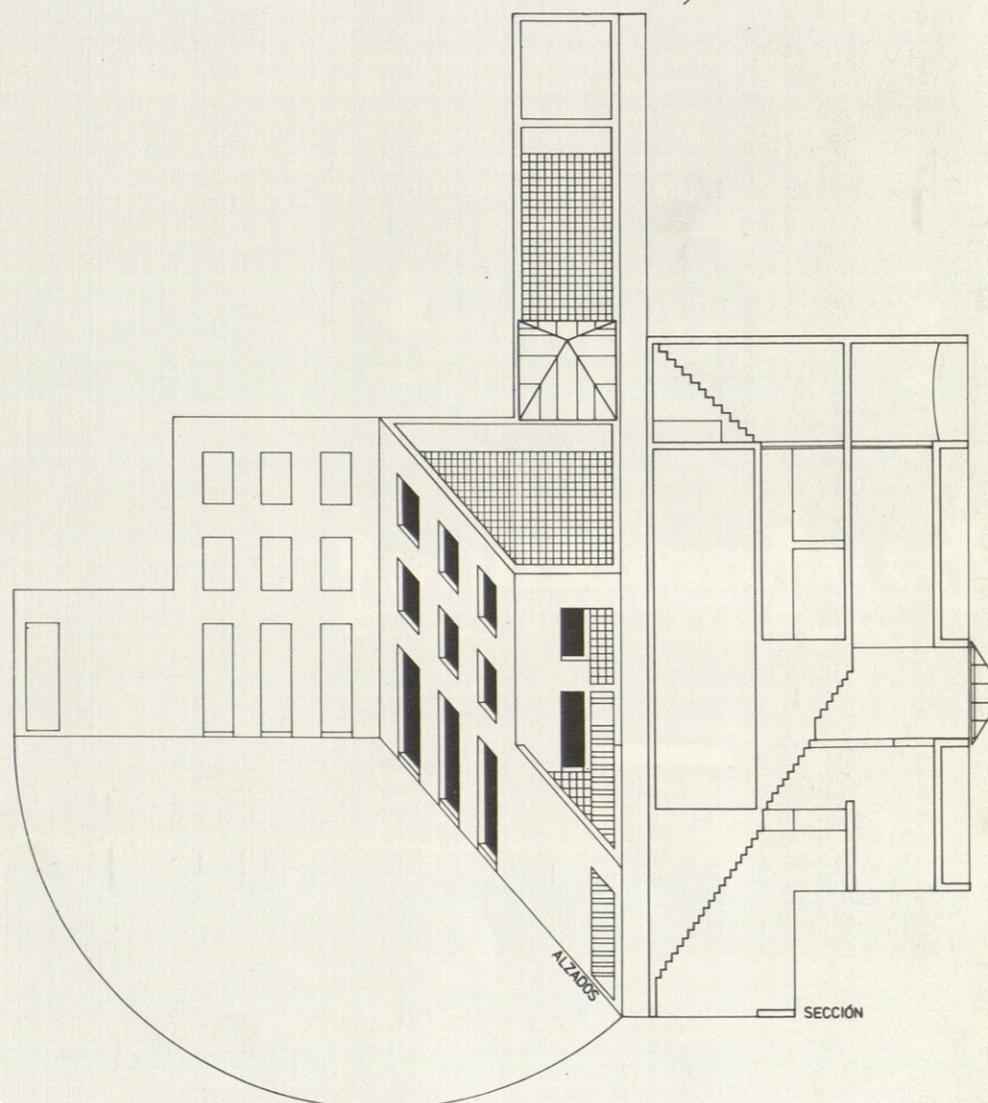
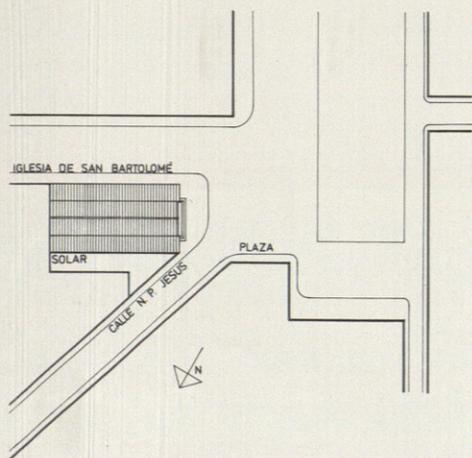


Planta de cubierta.

La solicitud del proyecto: pequeña sacristía, local comercial, locales recreativos o culturales dependientes de la iglesia y apartamento, surgió de la aportación de los terrenos por parte de la iglesia y del acuerdo de financiación de la obra por el propietario de un establecimiento de la calle «Nuestro Padre Jesús».

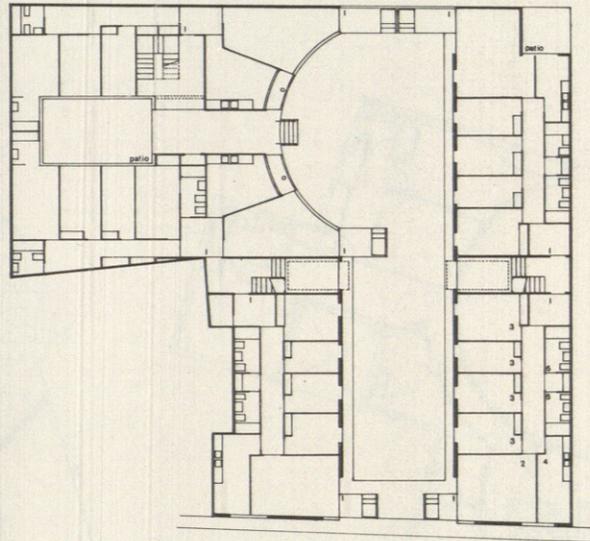
En planta baja se sitúan la sacristía y el local comercial, la sacristía se comunica con el ábside y mediante una escalera intencionadamente incómoda con los locales de primera planta dependientes de la iglesia. En segunda planta el apartamento; con un distribuidor cubierto por una montera tradicional, una habitación de estar y pequeña terraza-mirador sobre la plaza, y un dormitorio que recibe luz de un patio situado en fondo; a través del suelo de este patio se ilumina también la sacristía.

José Carbajal.

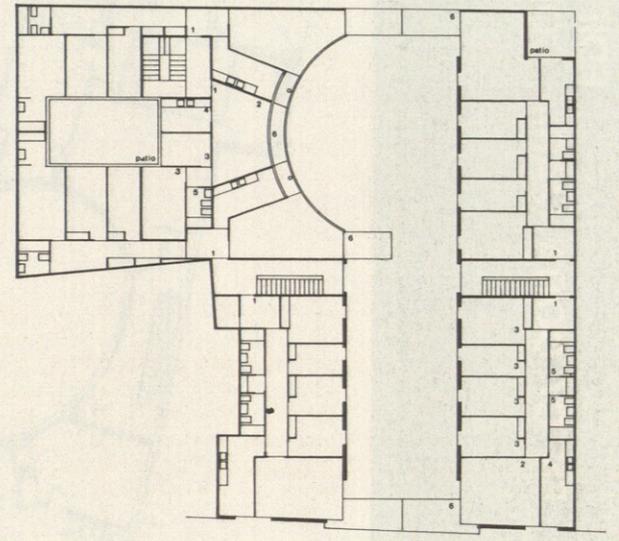


SECCIÓN

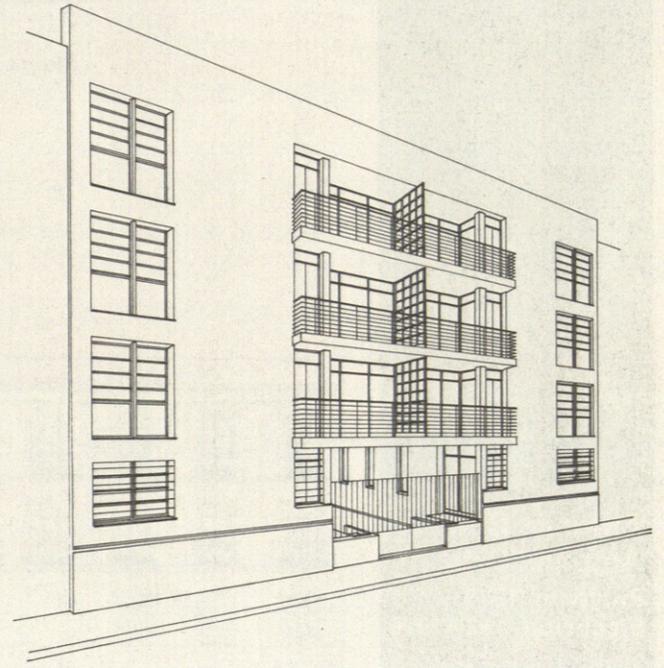
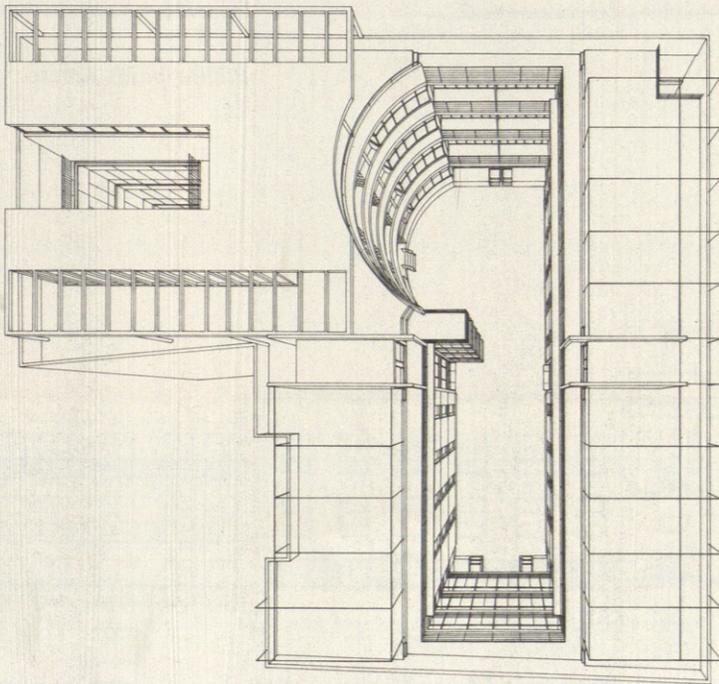
EDIFICIO DE VIVIENDAS
EN C/ LUMBRERAS, SEVILLA



Planta baja.

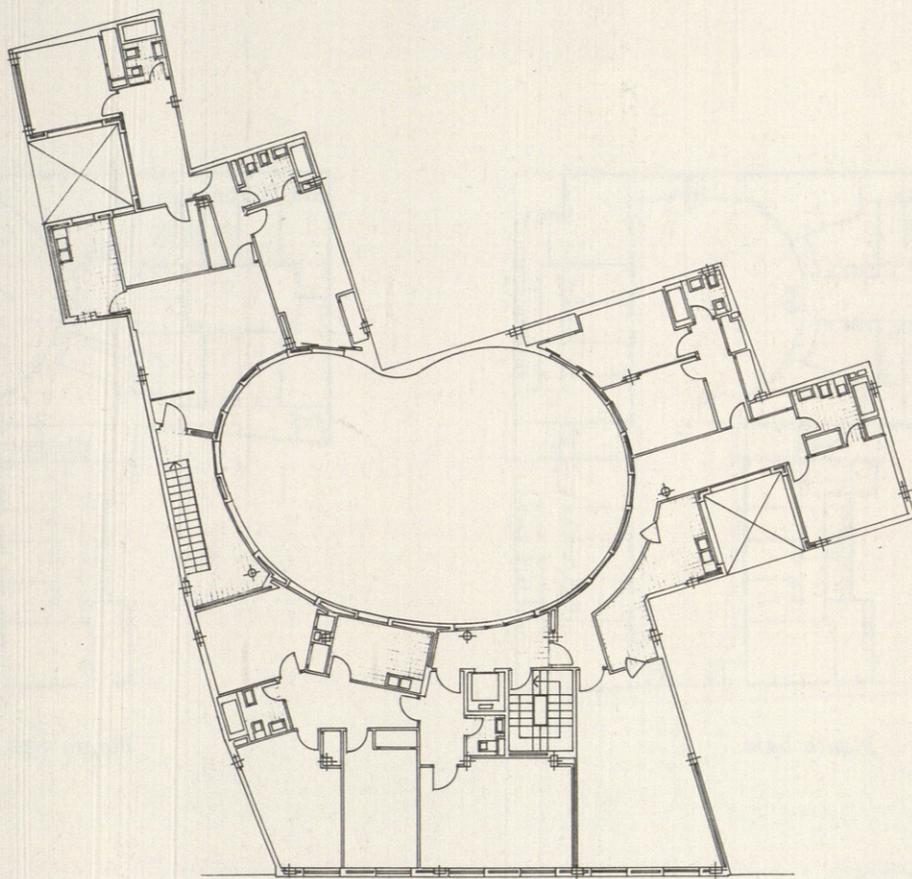


Planta tipo.

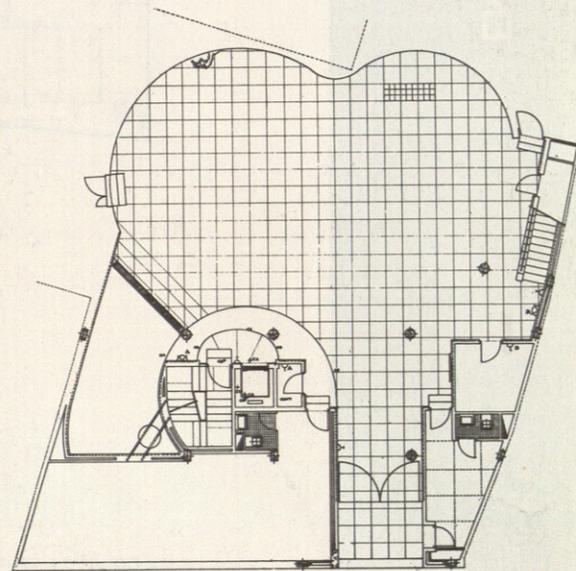


Antonio Cruz
Antonio Ortiz
Proyecto 1977

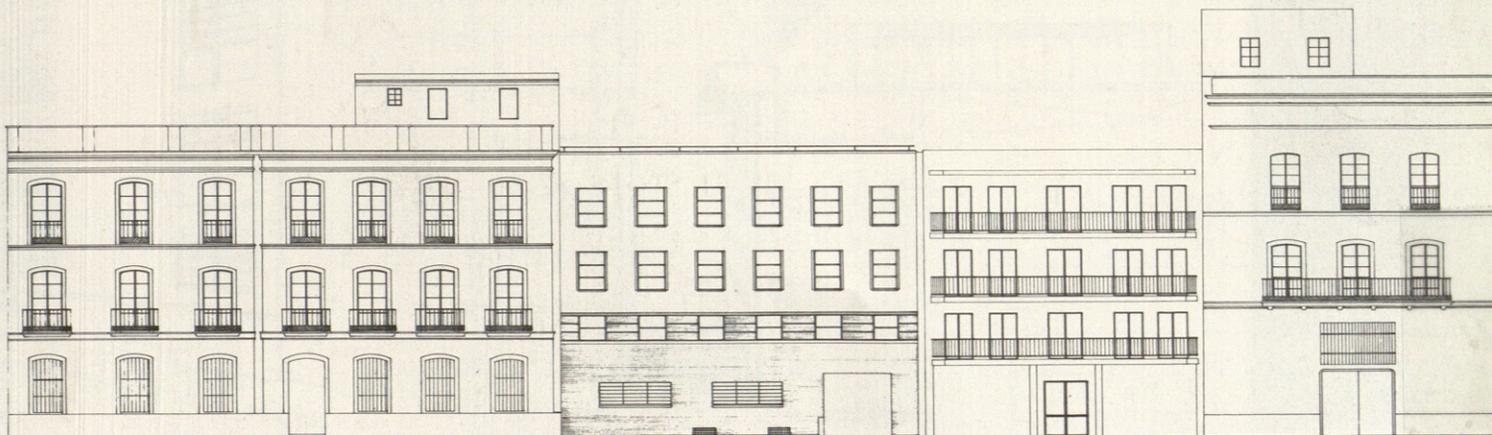
EDIFICIO DE VIVIENDAS
EN C/ DOÑA MARIA CORONEL, 26. SEVILLA



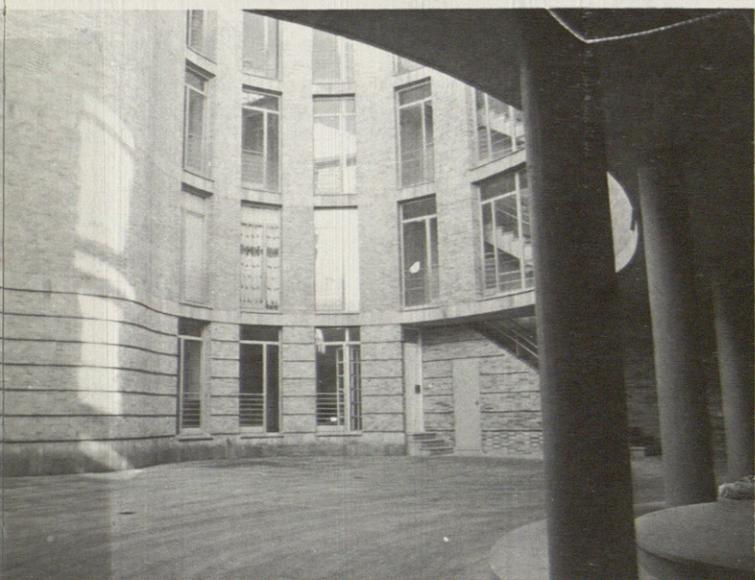
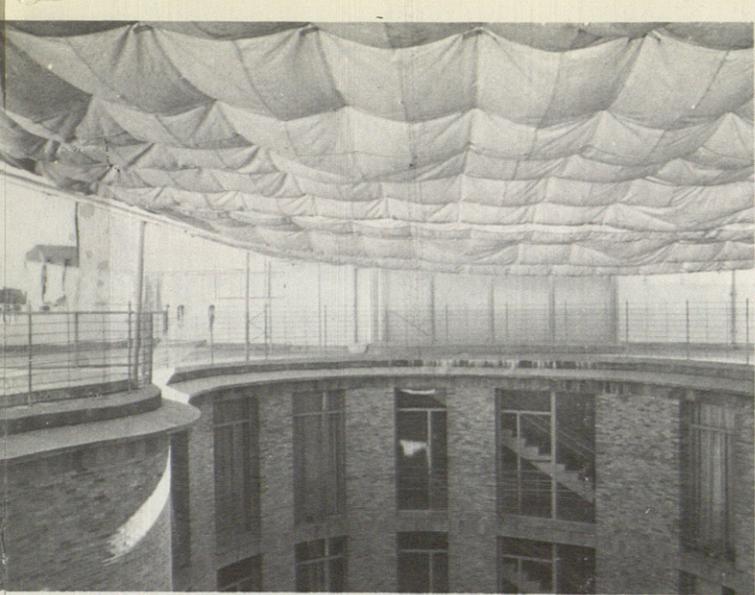
Planta tipo.



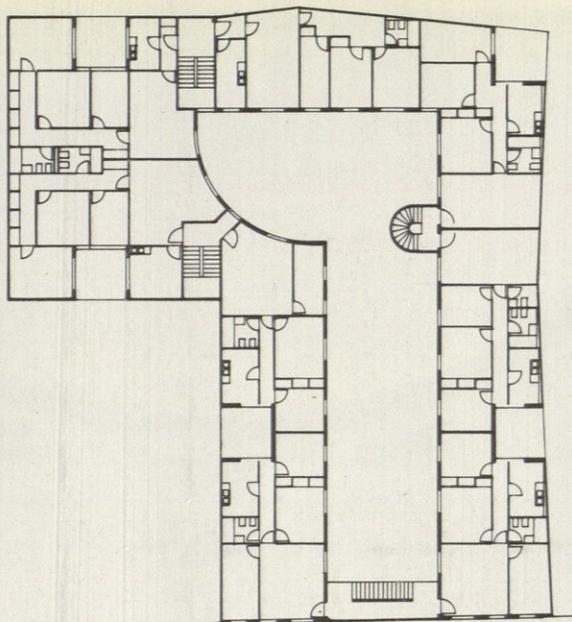
Planta baja. Acceso.



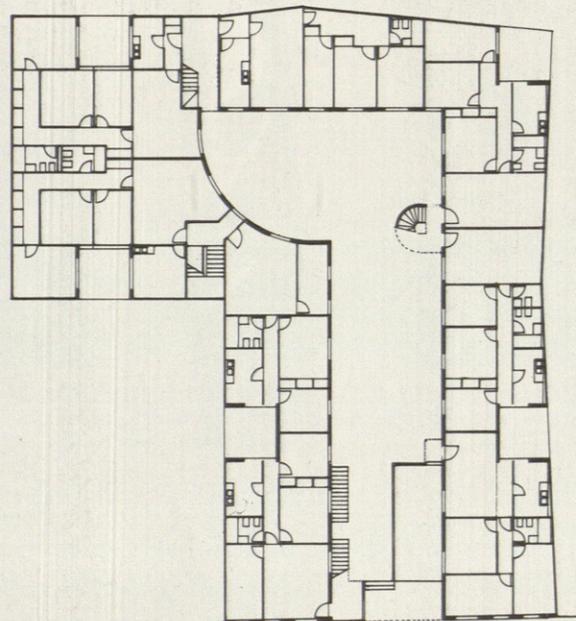
Antonio Cruz
Antonio Ortiz
Proyecto 1973
Ejecución 1974-1976



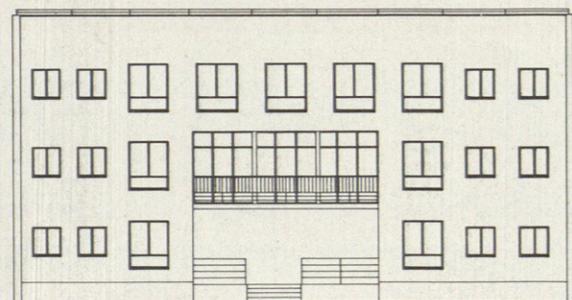
25 VIVIENDAS
EN C/ MEDINA, 1. SEVILLA



Planta baja.

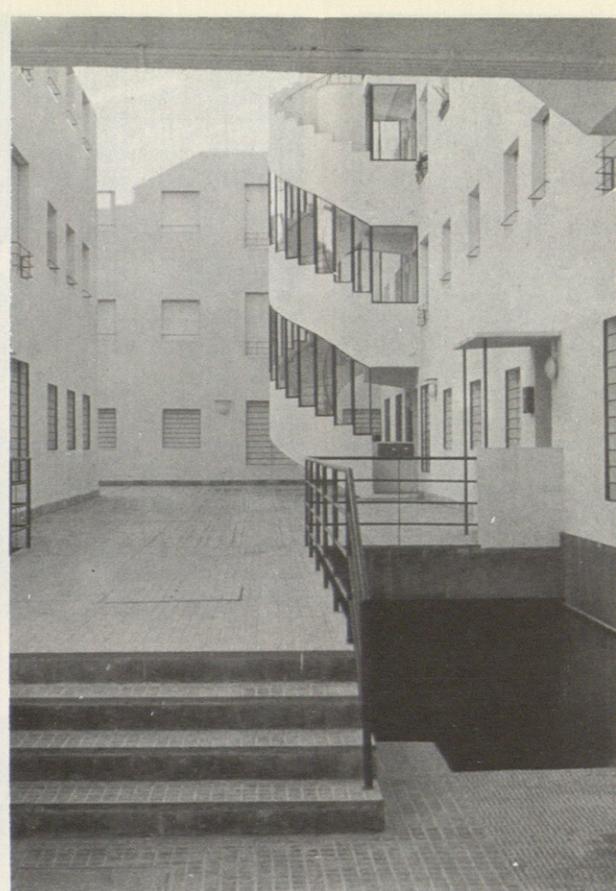


Planta tipo.

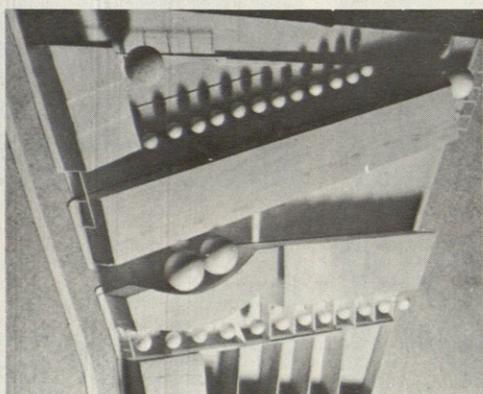


Antonio Cruz
Antonio Ortiz
Proyecto 1972
Ejecución 1973-1974





28 VIVIENDAS EN VILLANUEVA DEL ARISCAL.
SEVILLA



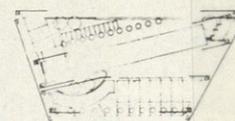
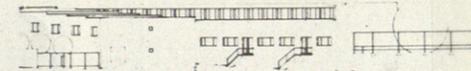
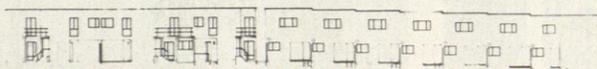
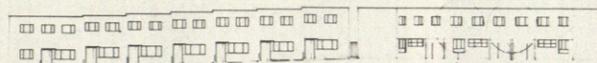
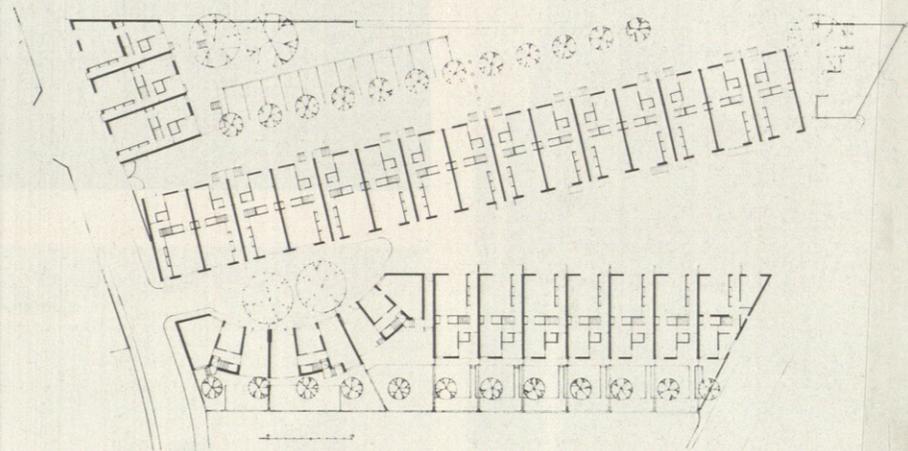
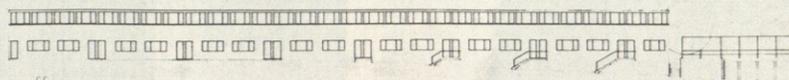
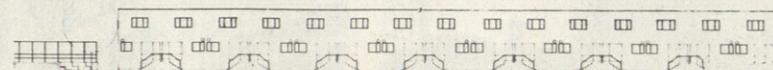
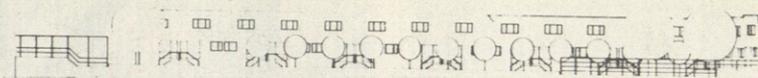
El solar se encuentra situado a las afueras de la población, entre las traseras de las últimas casas y una huerta de naranjos, con dos accesos, uno de ellos a una calle asfaltada y acerada y el otro a un camino rural. El terreno desciende en ligera pendiente desde la calle al camino.

Una misma vivienda en hilera, con 4,95 de luz entre muros y escalera transversal, al parearse o no, formaliza las dos diferentes fachadas de la calle interior que se crea.

Las viviendas pareadas, casi un bloque que goza de un patio trasero común y conservan la misma cota independiente de la del terreno, se enfrentan a tres viviendas cuya planta se acomoda a la forma previamente elegida y a otras siete, sin parear, individualizadas y con patios traseros privados.

El conjunto se presenta de forma diferente a la calle y al camino, junto al cual se añade una pequeña edificación para cuatro cocheras.

Antonio Cruz
Antonio Ortiz
Proyecto: 1976



ANTEPROYECTO DE AMPLIACION DE LA SEDE COLEGIAL OFICIAL
DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA Y BALEARES



El solar está situado justo donde termina la apertura de la gran vía C. Una vez remitida la voluntad de ensanche, la Plaza Nueva se convierte en el lugar donde dos ciudades se encuentran.

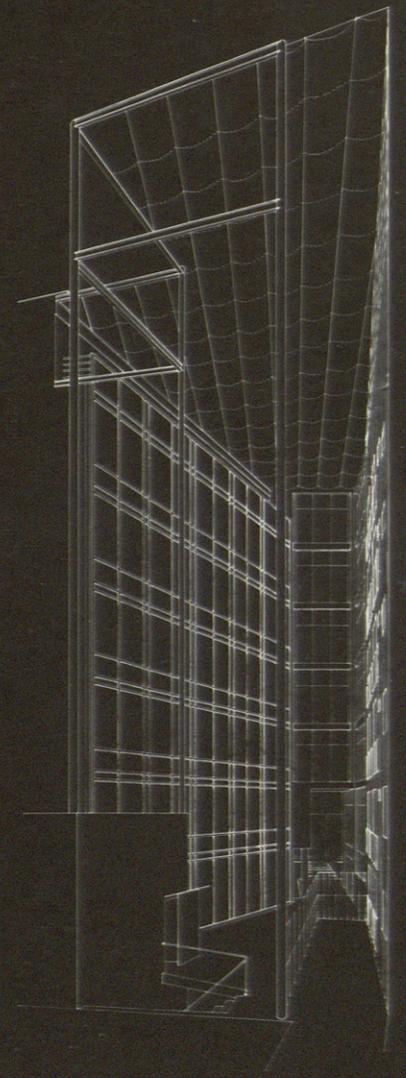
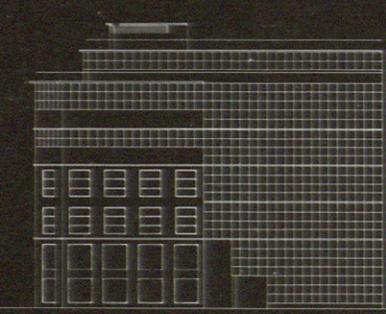
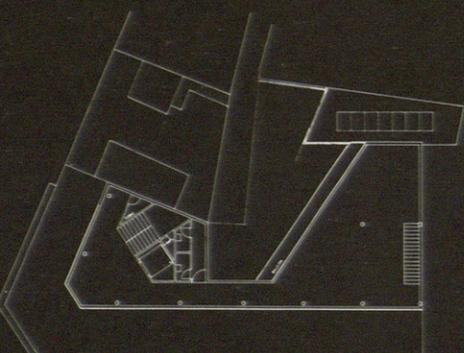
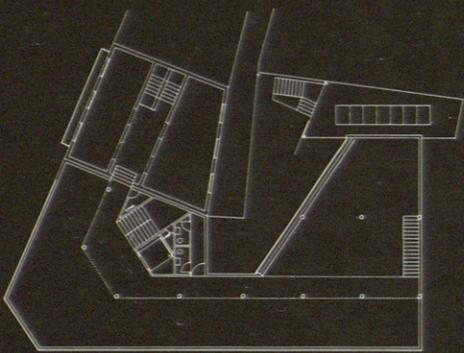
En pocas ocasiones se hace tan evidente el carácter abstracto de una ordenanza que, ignorando totalmente la realidad a la que se superpone, obliga a un patio de manzana que nunca llegará a completarse.

Se ha optado por incorporar al proyecto el orden que contiene el edificio que la ordenanza propone en cuanto a construcción, fachadas, circulaciones, retranqueos, etc.

Es en el patio donde se produce el encuentro de este orden con el tejido existente. Allí se fijan en una sola imagen diferentes momentos de la ciudad. Las traseras de las casas de calle Boters y el callejón se recuperan no sólo como paisaje, sino sugiriendo maneras en que podría actuarse sobre tejidos similares.

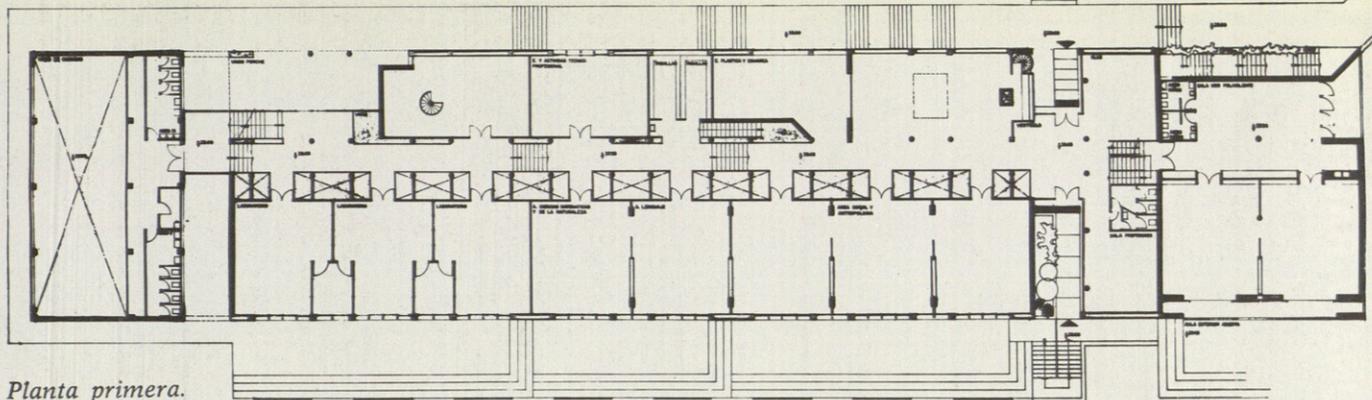
Así, el patio se carga de acontecimientos: una verja conserva el callejón; la construcción del *patio de manzana* aparece exenta por primera vez; sobre la medianera, yedra y fuente, y el nuevo edificio, casi sin acabar, con el toldo recomponiendo el volumen posible mientras el muro cortina aparece como la última pieza de un castillo de naipes.

Exteriormente, el edificio cobra concreción en el chaflán, partiendo de la mayor abstracción y vigor que la carpintería de hormigón armado posee, necesaria para adosarse al muro de sillería del Círculo de Artes.

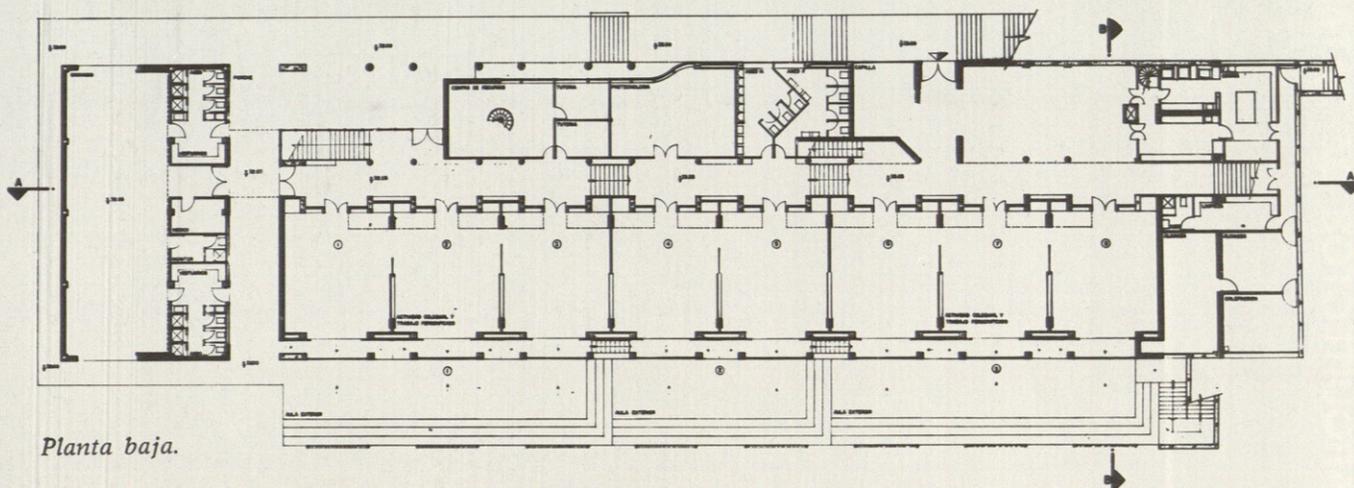


Antonio Cruz
Antonio Ortiz
Concurso 1976

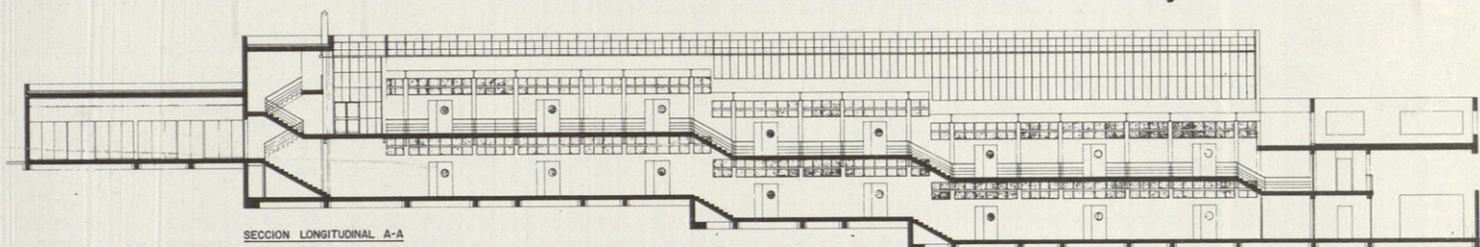
**COLEGIO ALMINAR. URBANIZACION
LA MOTILLA. DOS HERMANAS. SEVILLA**



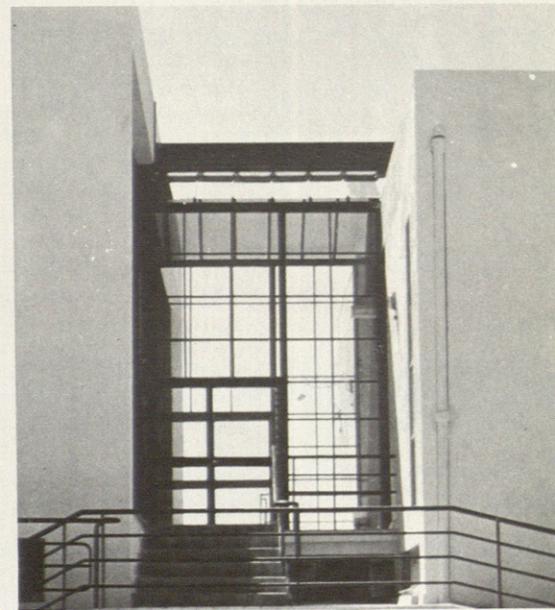
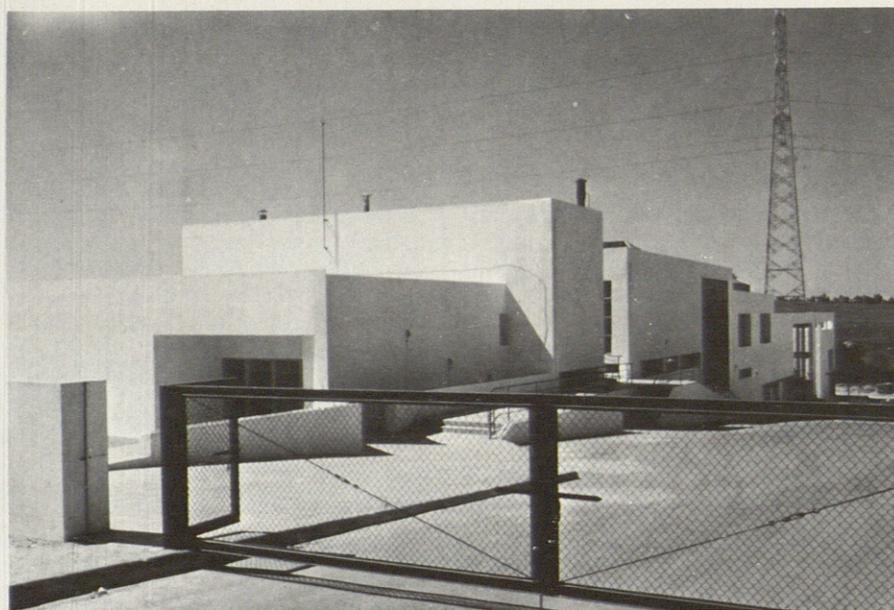
Planta primera.



Planta baja.



SECCION LONGITUDINAL A-A

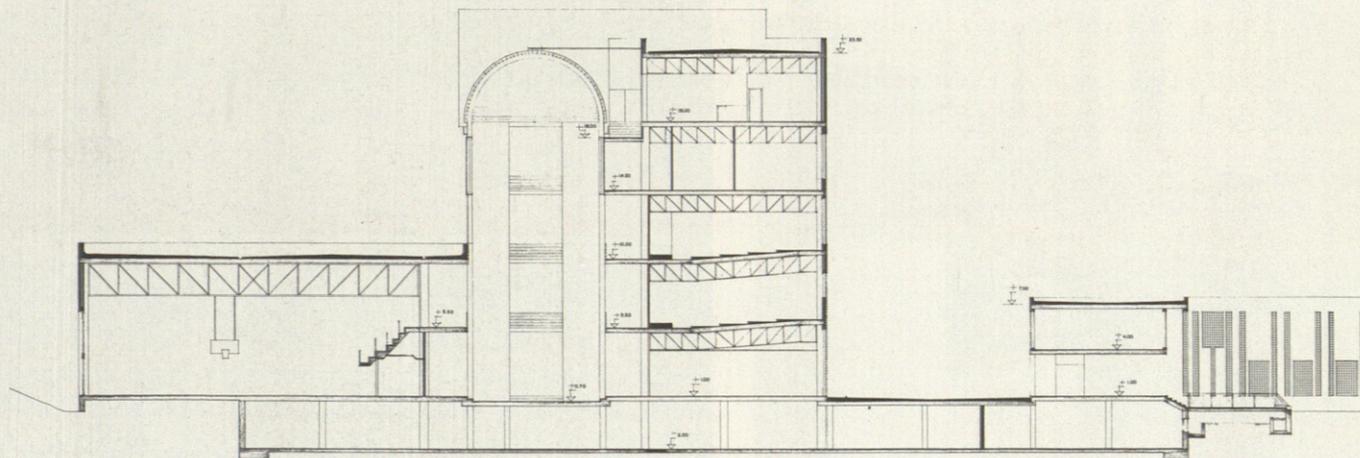
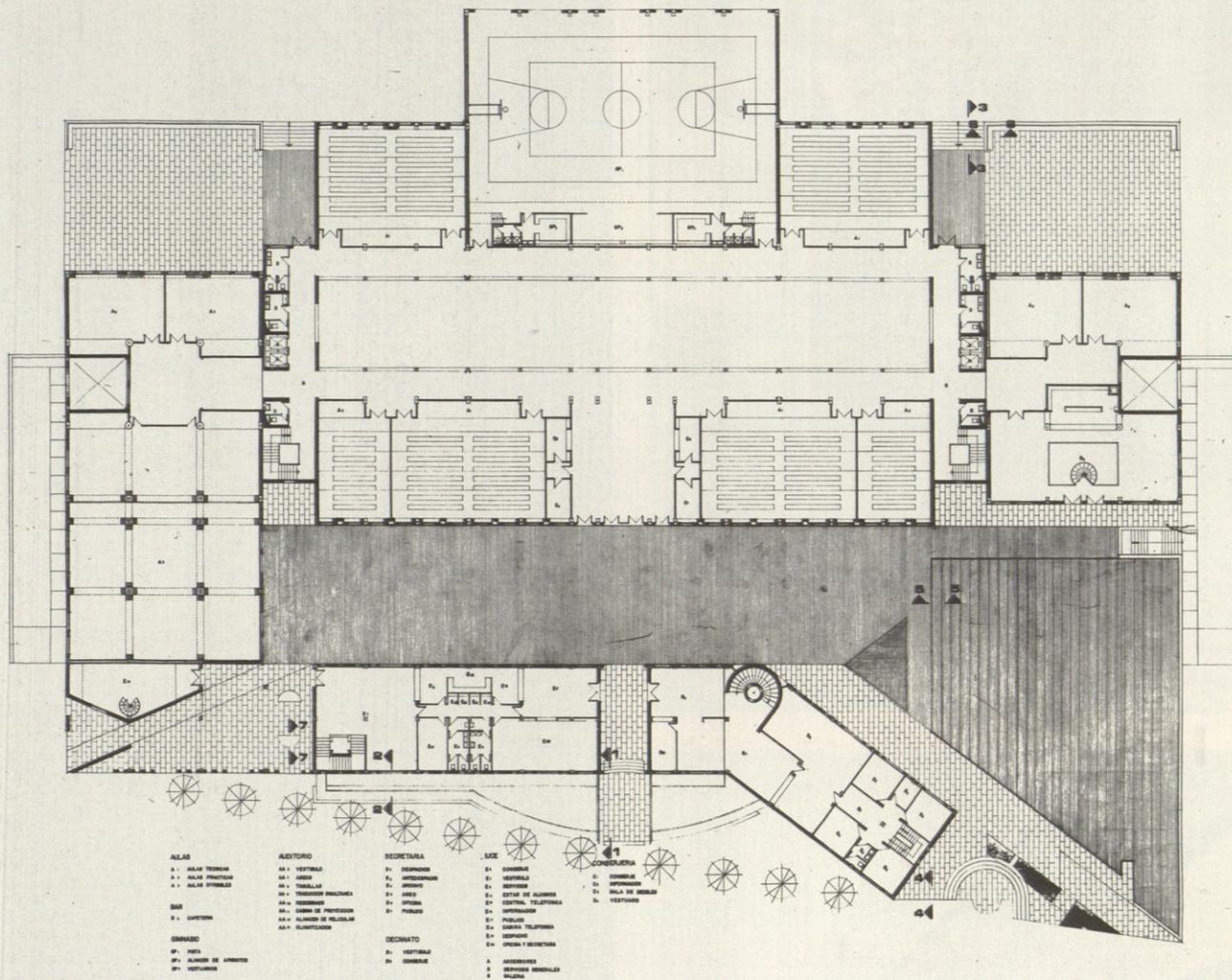


**G. Díaz Recasens
F. Villanueva**

Proyecto: 1974
Ejecución: 1976



**FACULTAD DE CIENCIAS ECONOMICAS
Y EMPRESARIALES. SEVILLA.**



SECCION H.H.

**G. Díaz Recasens
F. Villanueva**
Proyecto: 1974
Ejecución: 1976

El presente proyecto, realizado en 1973, fue un encargo de la Universidad de Sevilla que venía condicionado por un plazo de elaboración muy corto (dos meses) y cuya dirección ha sido realizada por los técnicos del Ministerio de Educación.

El solar, que procedía del derribo de la Pirotecnia Militar, está enclavado en una zona comprendida entre los antiguos barrios de la ciudad y las nuevas áreas de expansión, y que permanecía sin edificar dadas las características de zona militar. Está afectado por el Plan Parcial 2B, pensado esencialmente para los tipos de bloques en H.

Para un análisis de esta obra habría que contemplar tres aspectos: los problemas del contexto, el estudio de las partes (o tipos que componen el todo) y las relaciones o sistemas compositivas entre ellos.

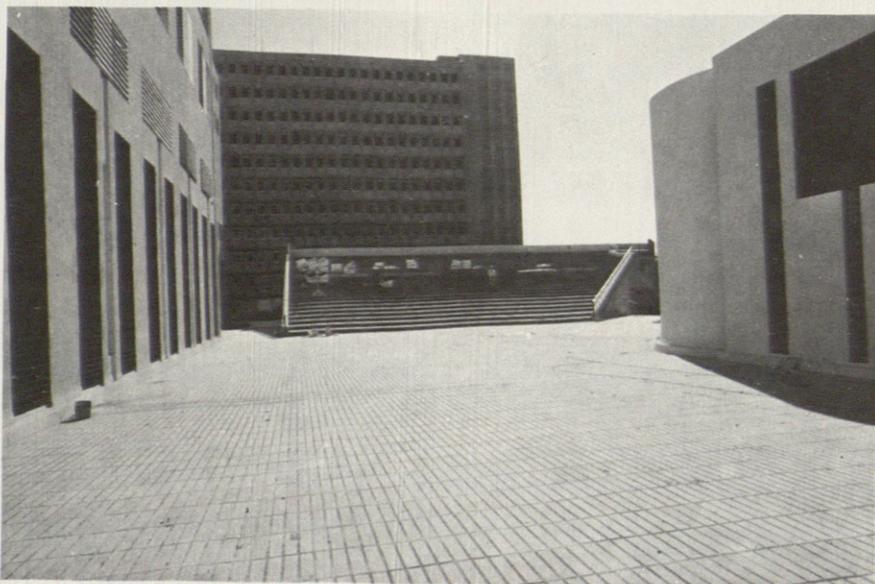
Con respecto al primer punto, se planteó la continuidad del tejido urbano entre casco y periferia, obviando en lo posible las dificultades planteadas en el Plan 2B, pensado para ordenaciones de bloques aislados.

Se buscó una disposición de espacios sucesivos que fueran privatizando progresivamente los problemas del entorno. La situación de esta facultad debía permitir la posterior ubicación de varios edificios universitarios, para lo cual se dispusieron dos calles laterales y se pensó en estructurar estos edificios sobre la base de un eje central.

El edificio consta de cuatro tipos muy diferenciados: una pieza central de aulas organizada sobre un espacio abovedado de 9×60 m; dos bloques en H que contienen los departamentos, si bien su disposición interna en duplex contradice las características del tipo. Una pieza de dos plantas que cierra la facultad a la calle Ramón y Cajal y donde se desarrolla la Administración y el Decanato, y finalmente un auditorio semienterrado cuya cubierta se manifiesta al exterior en forma de grada que incorpora la fachada del edificio adyacente y cierra la plaza.

Estos tipos se articulan a través de sus propios ejes y no mediante un sistema exterior impuesto; con todo esto se ha buscado darle un carácter urbano a la organización de los espacios exteriores, insistiendo de este modo en una arquitectura que construya ciudad.





DOS REMODELACIONES INTERIORES PARA AGENCIAS BANCARIAS

Los Bancos de Bilbao sitos en Sevilla, calle Virgen de Luján, y en Jerez (Cádiz), calle D. Fernández Herrera, deben entenderse dentro de un marco más amplio que comprende hasta ocho sucursales bancarias, donde el adaptar locales para oficinas bancarias se ha pretendido convertir en un pretexto por establecer el repertorio de elementos con los que nuestra arquitectura debe enfrentarse a la hora de actuar en interiores estructuralmente definidos. El establecimiento del repertorio de elementos arquitectónicos, las consideraciones de un espacio total dado y las presiones del contexto, nos van a determinar los tres puntos fundamentales para el análisis de estas actuaciones profesionales.

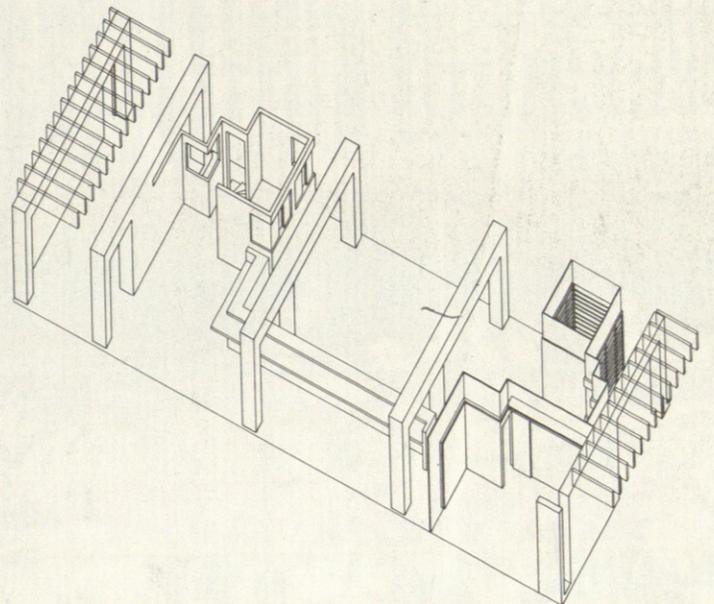
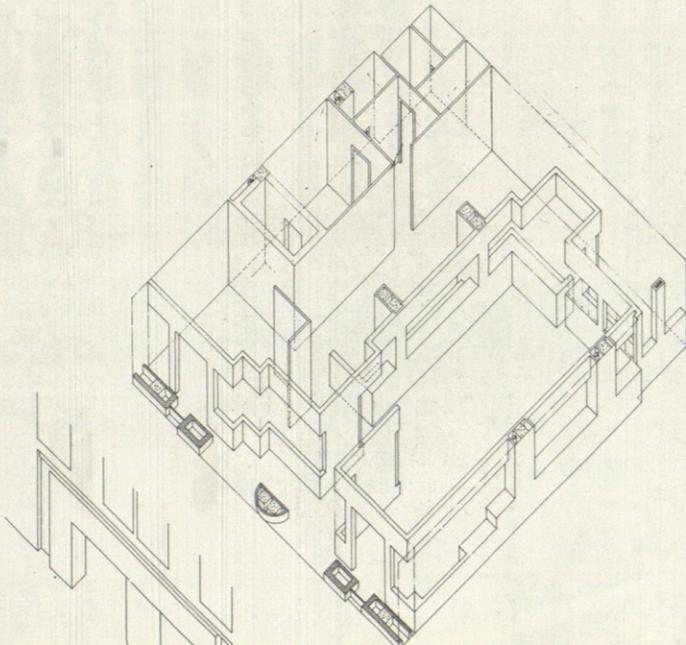
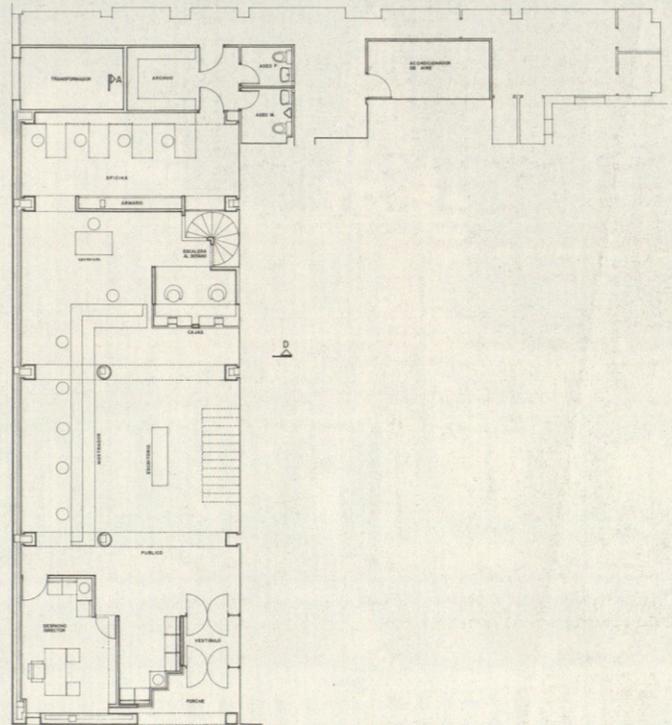
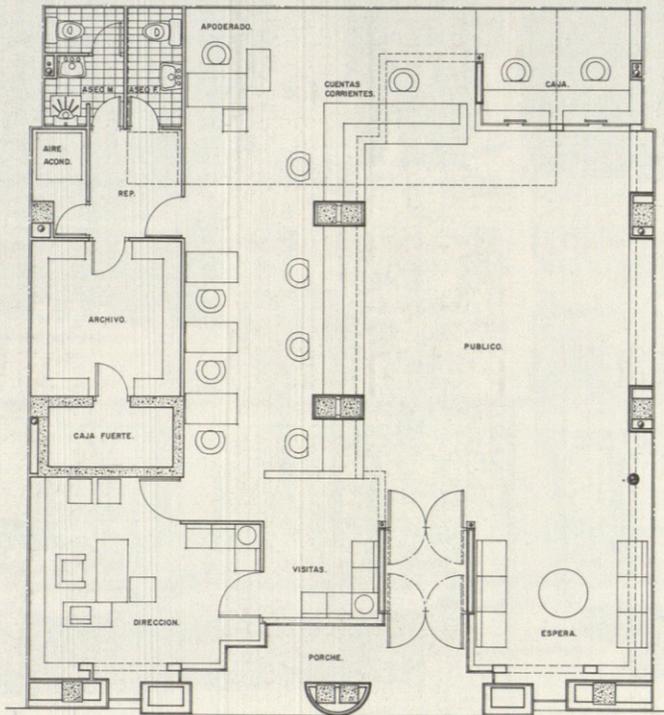
La autonomía reconocible de los elementos nos exigió definir los pórticos, soportes, planos, vigas, etc., piezas éstas que componen nuestra arquitectura. Podemos definir diferentes composiciones según los diversos argumentos, pero nuestros elementos permanecen inmutables con una lectura propia, con un uso más depurado y donde se ha eliminado lo accesorio, se ha limpiado lo anecdótico y se presenta la arquitectura con sus partes bien definidas.

La sucursal bancaria de Sevilla se dispuso sobre un local de proporciones muy profundas y estrechas con fachadas a dos calles de caracteres muy diferenciados: una, amplia vía comercial, y la otra, una calle estrecha de uso residencial. Pretendimos potenciar esta diferencia tratando la calle residencial como una medianería y proyectando todo el local a la vía comercial. La sucesión de pórticos entre dos muros medianeros y con un plano interno cuyas dobleces permiten resolver los problemas distributivos, nos posibilita desarrollar un solo espacio con elementos autónomos que van fijando la distribución; una composición de elementos dentro de una estructura formal total cuya composición de pórticos, planos y envigados, insisten en la presencia de un espacio único tanto desde el exterior como del interior. No se trata de pequeños espacios conectados, sino de un gran espacio con elementos autónomos.

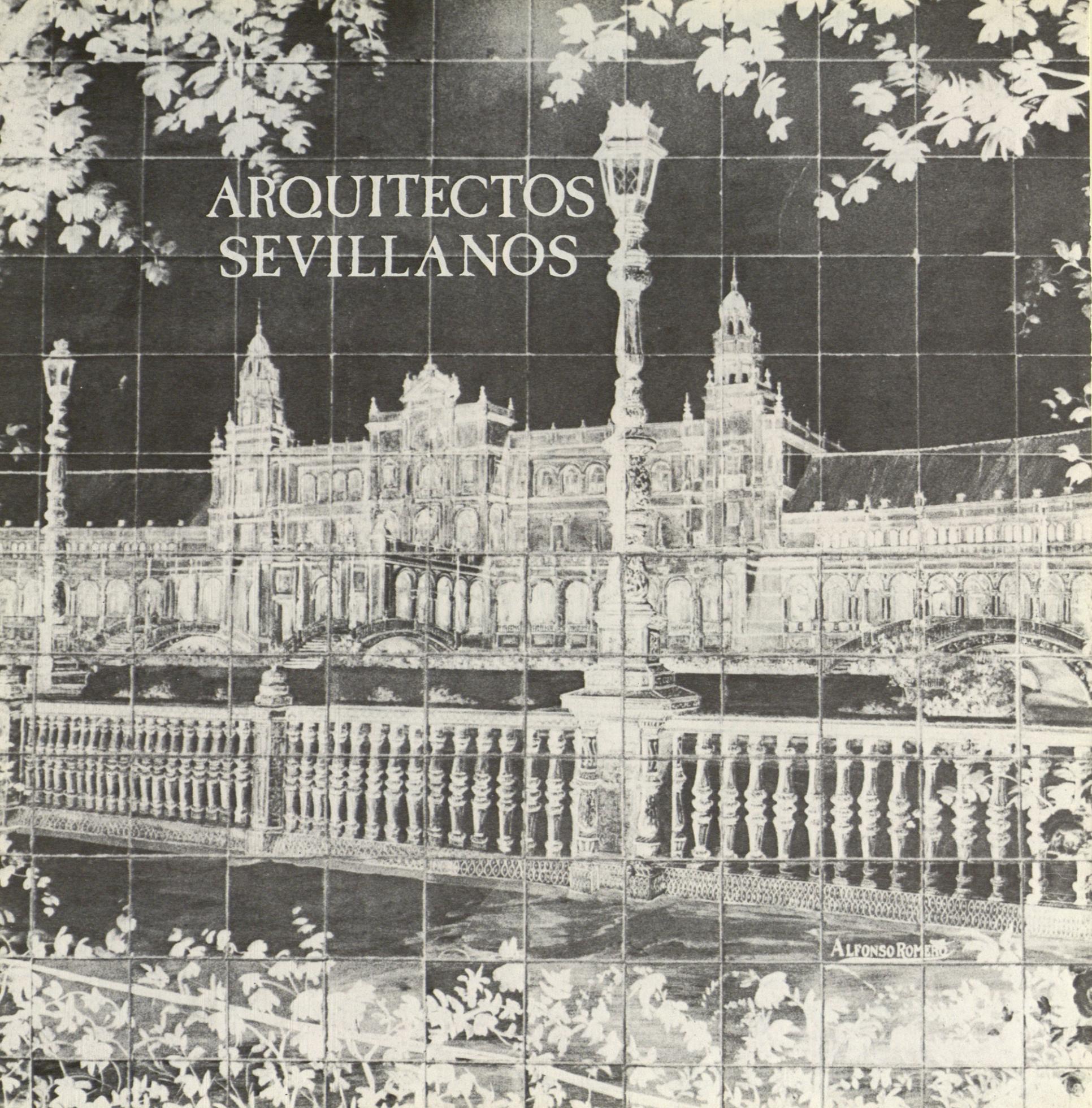
El Banco de Jerez viene del mismo modo definido por un único pórtico en fachada y unos planos plegados en el interior, que cuando necesitan ser unidos se utiliza un plano de vidrio. El pórtico exterior responde a los problemas de la escala del edificio y de significación del Banco; los planos interiores resuelven los problemas distributivos y discurren dentro de un espacio único cuyo techo de madera es continuo. La compleja estructura del local hizo que ésta se identificara con los planos interiores, si bien se señalan tenuemente.

G. Díaz Recasens
Ejecución: 1975-1976

G. Díaz Recasens.



ARQUITECTOS SEVILLANOS



ALFONSO ROMERO

¿Por qué no abordar la reforma de la empresa
empezando por su arquitectura interior ?

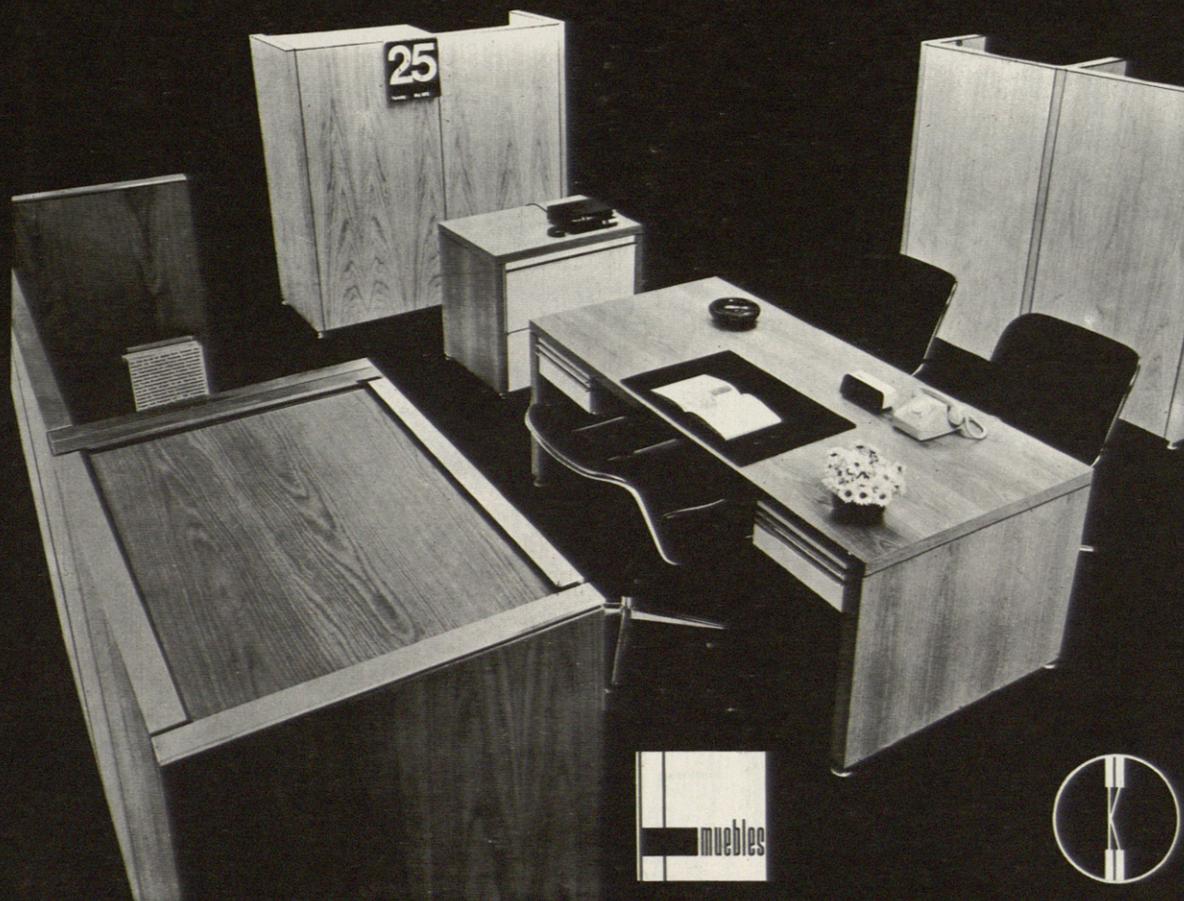
SISTEMA STEPHENS

Una nueva forma de resolver la oficina .

HACHE MUEBLES se complace en presentar, en exclusiva para toda España, el Sistema Stephens, fabricado bajo licencia KNOLL INTERNACIONAL. El Sistema Stephens se basa en elementos de madera de roble de gran calidad. Estos elementos admiten toda clase de combinaciones, con vistas a obtener mayor flexibilidad, movilidad e individualidad en la arquitectura interior de cualquier oficina.

Exposiciones:

MADRID. Alberto Aguilera, 15 (Despachos y Oficinas).
Recoletos, 2 (Hogar).
Jorge Juan, 7 (Knoll Internacional).
BARCELONA. Balmes, 96.
PALMA DE MALLORCA. Conquistador, 8
PAMPLONA. Plaza del Castillo, 14.
SEVILLA. Plaza de Cuba, 2.

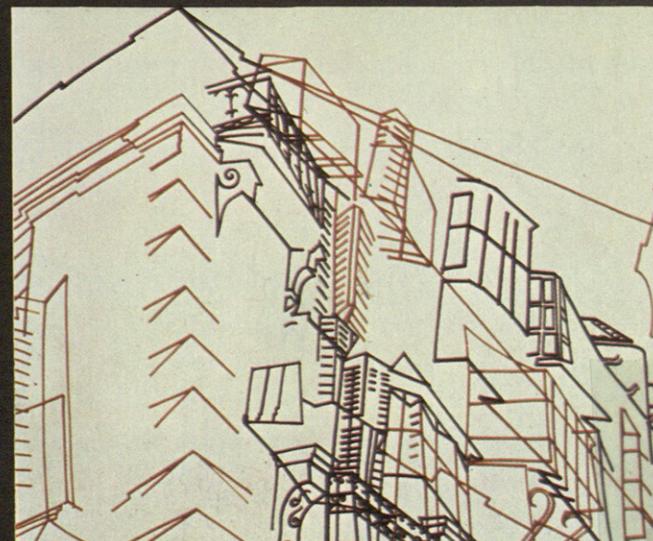
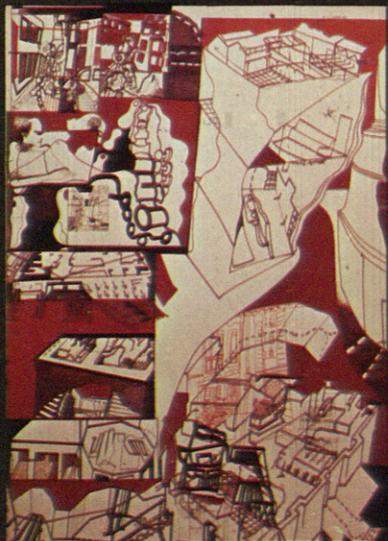


La ciudad vista por M. Suárez Carreño

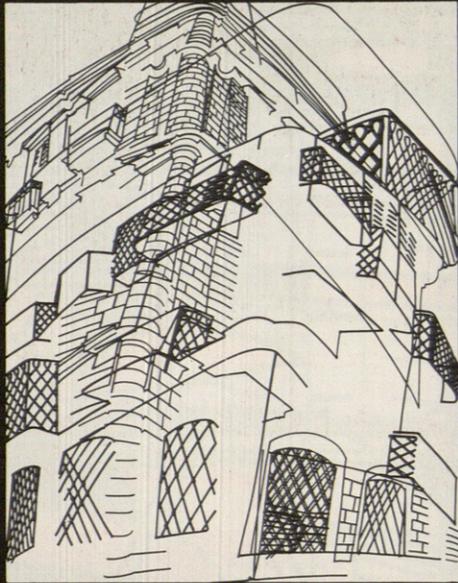
Cuando una viga de celosía metálica se superpone al paisaje —como la de lanzamiento de los elementos prefabricados del Acueducto del Cigüela sobre los tristes olivares de Carrasosa—, de una manera eventual y esporádica, acaso perpetra un acto más insolidario con su medio que la más injustificable fantasía arquitectónica, decidida a afirmar su personalidad en contraste con cuanto le rodea. El efímero paso de la silueta warren por el cielo, a sabiendas de que no perdurará, goza de ese carácter independiente, casi inaprensible y sarcástico que tarde o temprano tiene que

perder todo lo que se levanta con vistas a perdurar. No da origen a ningún estilo ni forzará la visión del futuro para que se acomode a su imposición y es tan fugaz que se puede permitir el lujo de desinteresarse de su pernicioso influencia; nadie se preocupará de la provisional obstrucción que ocasiona un andamiaje como tampoco ha nacido todavía quien conciba su obra convertida en ruinas, tal como la usura del tiempo la reducirá a esa forma que despojada de mil elementos caedizos afrontará la perdurabilidad, indiferente a toda moda. El andamiaje lo mismo que el esque-

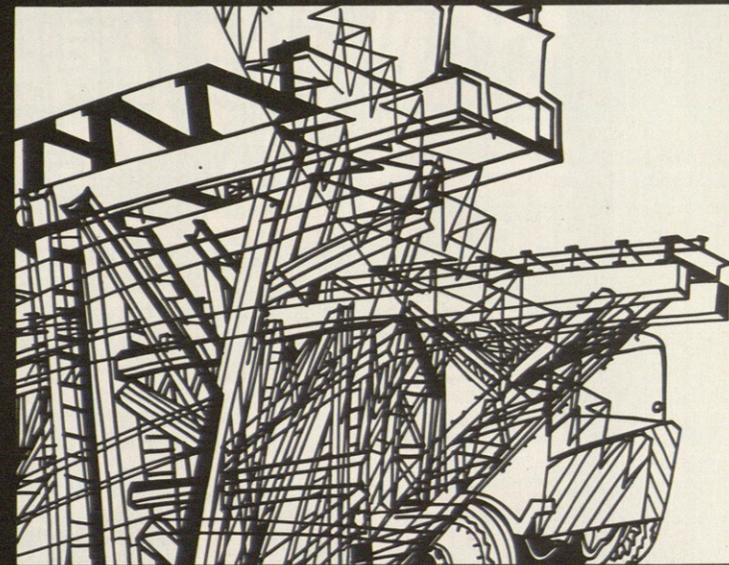
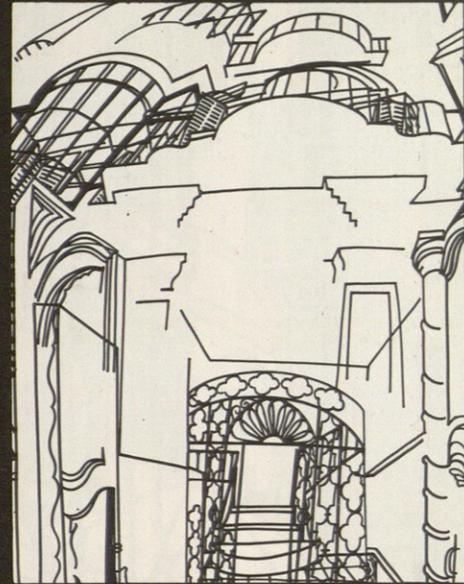
leto es un motivo de un arte de postrimerías cuando el tiempo es cero o infinito. Lo transitorio y lo eterno gozan así cada uno de esa componente azarosa y tal vez irracional —emparentada con la naturaleza más que con la mano del hombre— que al ojo alerta a lo imprevisto llama tan poderosamente la atención, tal vez porque su posición en el espacio parece obra no tanto de una voluntad ni de un plan ni de un intelecto, sino de la insensibilidad de un tiempo que para huir o permanecer no tiene la menor necesidad de la intervención del hombre.







*El efímero paso
de la silueta warren
por el cielo,
a sabiendas
de que no perdurará...*



"Cuando le los primeros 100. empezará a entender la



Para mantenerse muchos años a la cabeza de la categoría de los 2 litros en Francia y Europa hacen falta razones de peso.

El Peugeot 504 las tiene. Muchas y muy serias. **Es muy duro.** Una potente mecánica de dos litros (1.971 c.c.) y 96 cv. DIN a 5.200 r.p.m. Extraordinaria elasticidad del motor, conseguida gracias a su elevado par motor que permite aceleraciones y velocidades elevadas a régimen moderado.

Se trata del único coche del mundo que ha conseguido triunfar en años sucesivos en los rallies más duros del mundo, los africanos: Bandama, Marruecos, Safari. **Es muy seguro.** Suspensión independiente a las cuatro ruedas, de gran flexibilidad, con barras estabilizadoras

delantera y trasera. Doble circuito independiente de frenada, con servofreno y compensador de frenada para el eje trasero. Columna de dirección con rótula de seguridad. Y habitáculo monocasco con laterales monobloques rígidos con zonas trasera y delantera de absorción de energía. El 504 incorpora, además, un parabrisas tríplex de seguridad y luneta trasera térmica.

Es muy agradable. Es un auténtico cinco plazas, ya que en el asiento trasero caben perfectamente tres personas. De mayor habitabilidad y capacidad de maletero que cualquier otro coche de su categoría, el 504 posee un cambio muy suave con relaciones cortas que permiten una conducción muy dinámica. Asimismo, presenta reposacabezas integrados y regulables, lunas tintadas de

... haya hecho 100.000 kms. a su 504, ... reputación de Peugeot”



serie y techo corredizo opcional. Muy manejable en ciudad (radio de giro 5,20 mts.); en carretera su comportamiento es realmente espectacular: alcanza una velocidad máxima de 164 kms/h. y pasa de 0 a 100 kms/h. en 13"1.

A pesar de estas extraordinarias prestaciones, su consumo es bajo para su categoría: en carretera a velocidad de cruce* a 90 kms/h.: 7,7 litros; a 120 kms/h.: 10,2 litros, y en ciudad: 11,9 litros.

Cuando le haya hecho los primeros 100.000 kms. a su 504 sabrá lo que es un coche muy duro, muy seguro y muy experimentado, muy cómodo y agradable. En definitiva: muy serio.

Peugeot 504. 2 L. Precio F.F.: 507.000 Ptas.



PEUGEOT 504 UN COCHE MUY SERIO

El Peugeot 504 es un nuevo modelo de
Citroën Hispania, S.A.

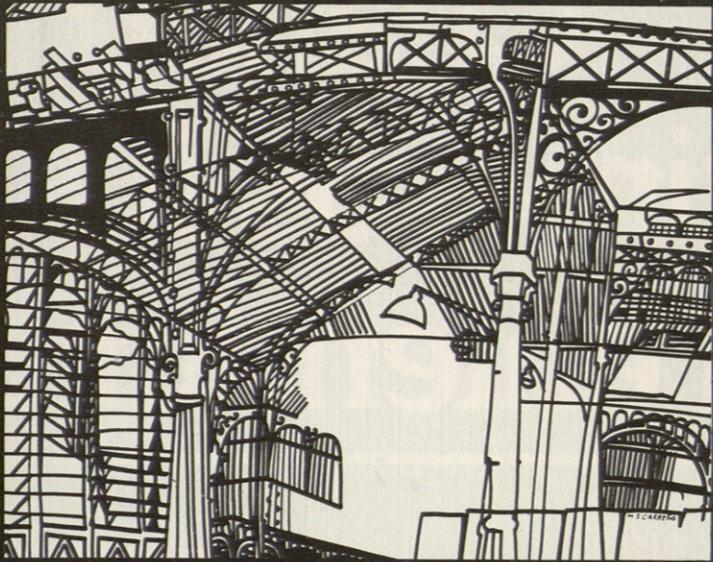
*El consumo que se indica corresponde a recorridos convencionales en condiciones normales (según normas DIN).

UNA DE LAS GRANDES FABRICAS EUROPEAS DE MOBILIARIO DE COCINAS

Esto es XEY. 30.000 m² de pabellones. La más moderna planta industrial del sector. 7 líneas distintas de mobiliario. 22 colores a elegir y 300 elementos diferentes.

COCINAS INTERNACIONALES DE FABRICACION NACIONAL





RELÓN®

la placa con más aplicaciones del mercado

La placa Relón ofrece cientos de combinaciones formadas a base de sus múltiples perfiles, colores y tonalidades, adaptándose de la forma más idónea a cualquier estructura.

Ventajas:

- ligereza (ahorro de estructura)
- alta resistencia mecánica (permite gran separación entre correas).
- Indeformabilidad
- resistencia a la intemperie
- mínimo gasto de entretenimiento.
- longitud ilimitada.
- etc., etc.

Usos:

- Relón se adapta a cualquier estructura.
- cubiertas normales, curvas, rectas o en dientes de sierra.
 - paramentos verticales: exteriores e interiores
 - lucernarios
 - etc., etc.

Aplicaciones:

- industrias de todo tipo
- hangares y estaciones
- torres de refrigeración
- coberturas para barcos
- paneles antideslumbrantes en autopistas
- vallas
- etc., etc.

El colorido, las formas, la economía y la inalterabilidad hacen de la placa Relón un material de apreciable rentabilidad en aplicaciones industriales y residenciales.



Vista interior del velódromo de Anoeta (San Sebastián)

RELÓN

fabricado por RIO RODANO. S.A. Distribuido por FAVISA: Serrano, 26 - Tel. 276 29 00 • MADRID-1 / Galileo, 303-305 Tel. 321 89 50 • BARCELONA-14

Hunter Douglas VA PORQUE EMPEZÓ DESDE

Desde hace más de cincuenta años sólo hacemos aluminio.

Dominamos la «materia» de una manera total.

Para ello, durante todo este tiempo, hemos investigado a fondo sobre el aluminio.

Constantemente hemos venido mejorando las aleaciones. Hemos realizado continuas revisiones de los procesos de templado, laminado y esmaltado del material. Y hemos conseguido, en fin, desarrollar una tecnología de absoluta vanguardia en todo el proceso de fabricación.

Incluso hemos proyectado y fabricado nuestras propias máquinas. Nadie mejor que nosotros podía hacerlo. Porque nadie, como nosotros, conocía nuestras necesidades.

Y hemos obtenido un aluminio: El aluminio HUNTER DOUGLAS. El aluminio que ya se utiliza en más de 80 países; prueba definitiva que avala la calidad.

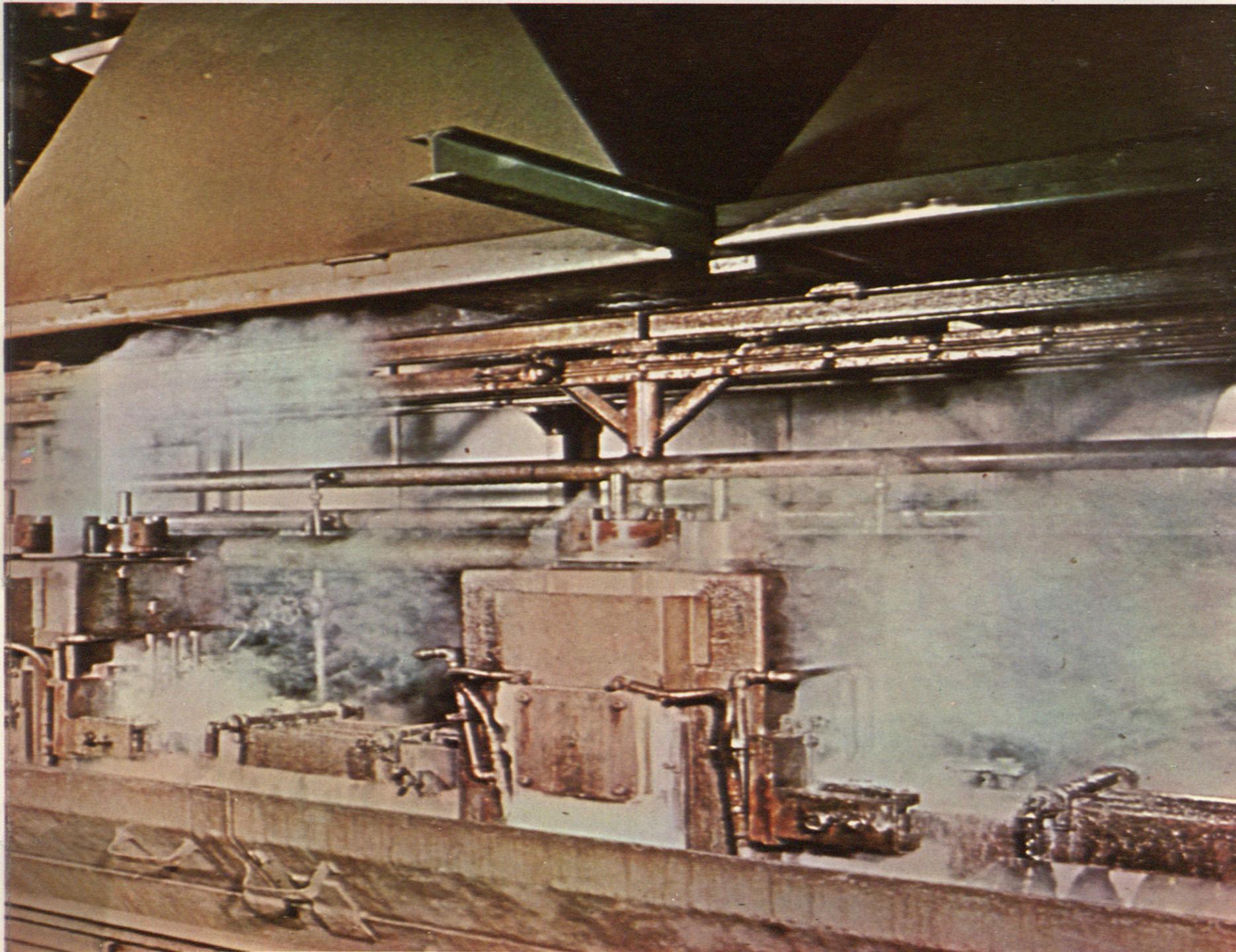


Hunter Douglas

EL SELLO DE GARANTIA DE SUS OBRAS

HUNTER DOUGLAS ESPAÑA, S. A.
Ctra. de Madrid s/n.

DELANTE ATRÁS



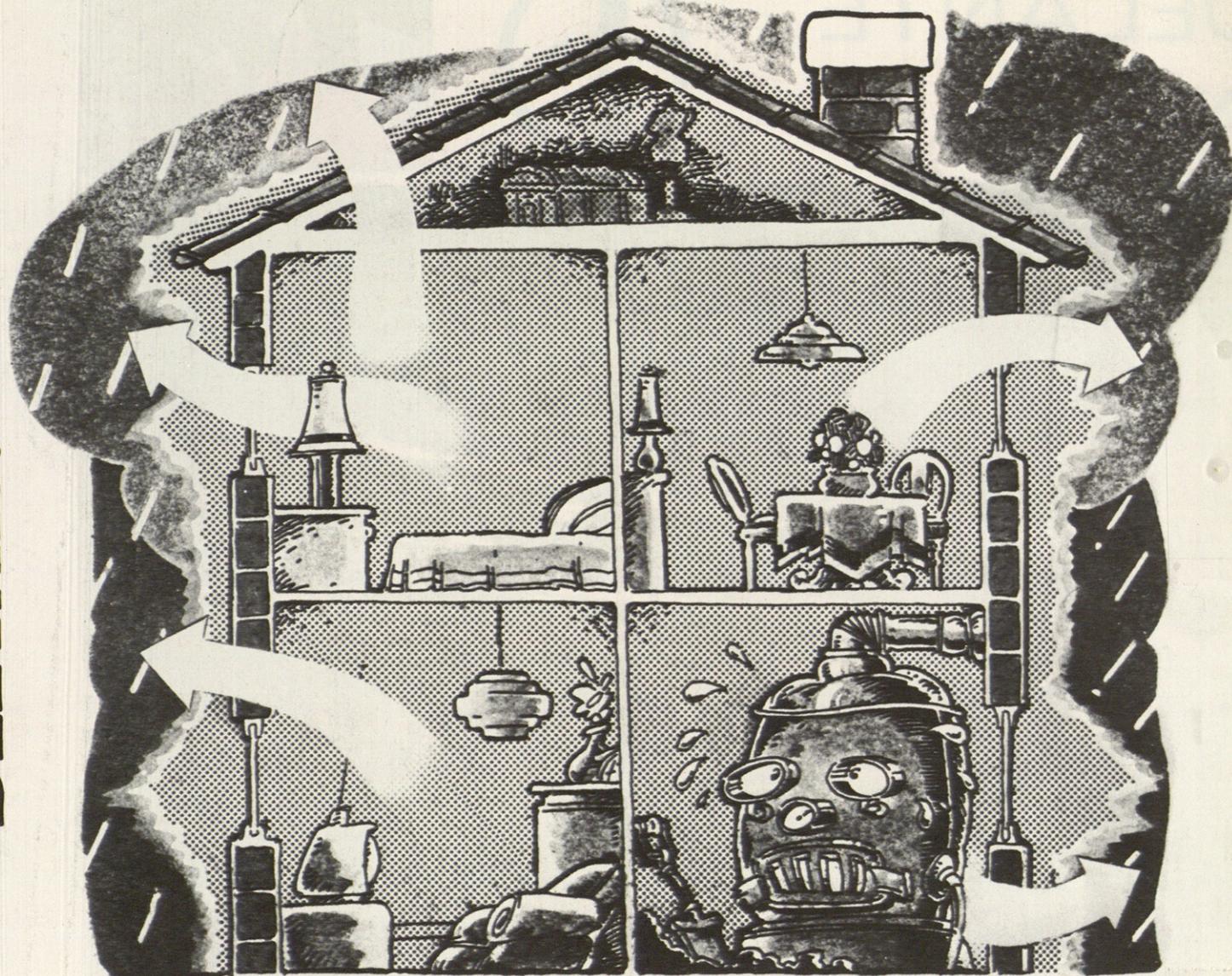
San Feliú de Llobregat-Barcelona
Tel. 666 12 50. Telex 52191 E • Ap. Correos 10

**GRADULUX®
LUXALON®**



SON PRODUCTOS
Hunter Douglas

POR AQUI SE ESCAPA UN 40% DE LA ENERGIA DEL PAIS.



El 40 % de la energía que gastamos en calefacción.

Esa energía que tanto nos cuesta. Y que estamos tratando de ahorrar por todos los medios. Por todos, menos por uno.

El que mayor ahorro puede proporcionar y el más efectivo:

El Aislamiento Térmico. En casas con Aislamiento Térmico puede gastarse del 35 al 40 % menos de energía.

Y todo eso, sin imponer sacrificios. Sin bajar la temperatura.

Lo importante no es limitar el calor. Lo importante es que no se escape. Por eso, el Decreto 1490 de 12-6-75 vino a hacer obligatorio el Aislamiento Térmico en toda casa de nueva construcción.

En toda Europa y América existen leyes similares que se aplican y se hacen cumplir. Y donde, hoy, el Aislamiento Térmico es el primer sistema de ahorro de energía. Un sistema con todas las de la ley.

Aislar es ahorrar.



UNA CAMPAÑA INFORMATIVA DE FIBRAS MINERALES. (Cristalería Española, S.A.)

ABENGOA

ACTIVIDADES DE ABENGOA, S. A.

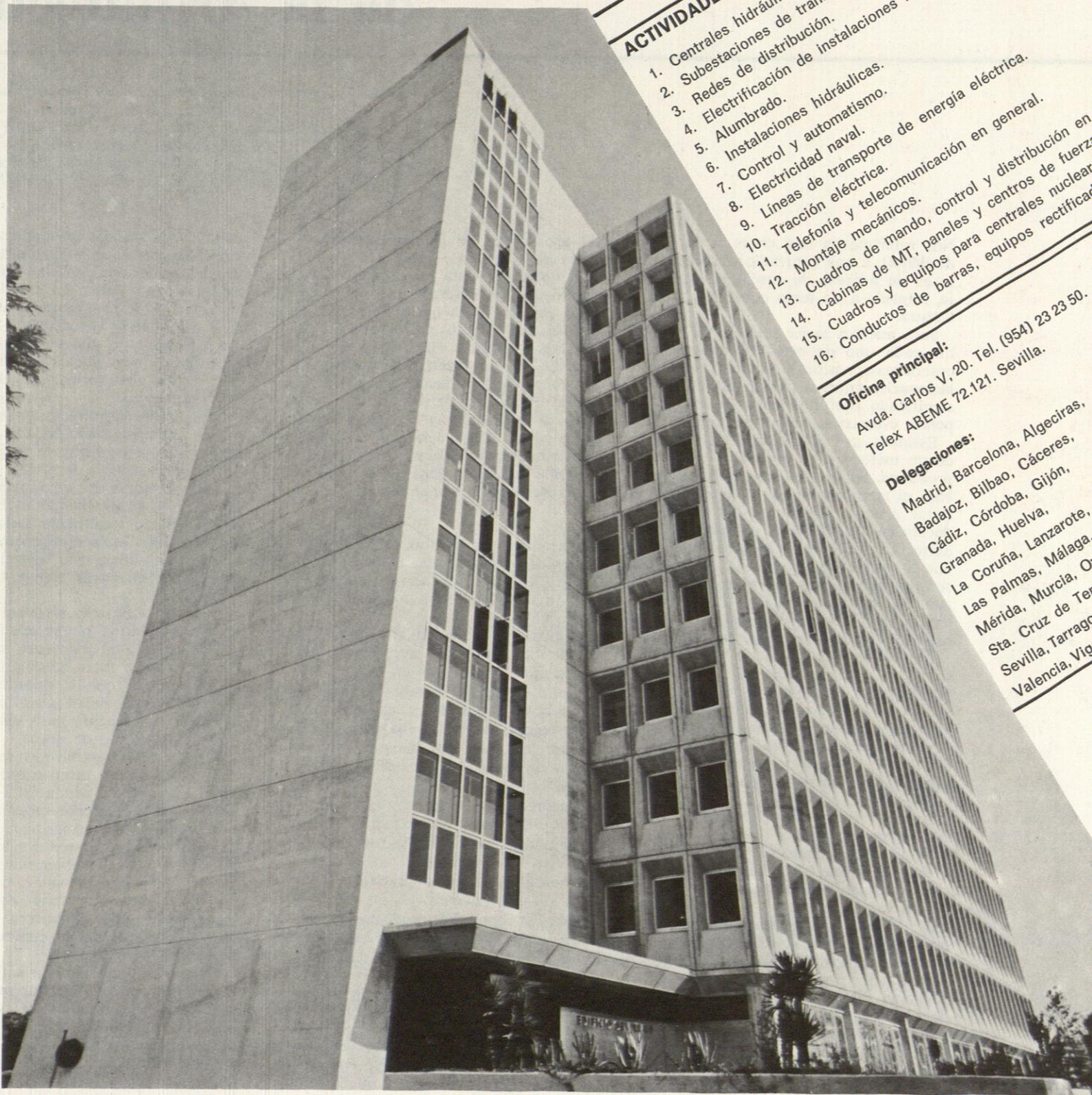
1. Centrales hidráulicas, térmicas y nucleares.
2. Subestaciones de transformación.
3. Redes de distribución.
4. Electrificación de instalaciones industriales y edificios.
5. Alumbrado.
6. Instalaciones hidráulicas.
7. Control y automatismo.
8. Electricidad eléctrica.
9. Líneas de transporte de energía eléctrica.
10. Tracción y telecomunicación en general.
11. Telefonía y mecánicos.
12. Cuadros de mando, control y distribución en BT.
13. Montaje mecánicos.
14. Cabinas de MT, paneles y centros de fuerza.
15. Cuadros y equipos para centrales nucleares.
16. Conductos de barras, equipos rectificadores.

Oficina principal:

Avda. Carlos V, 20. Tel. (954) 23 23 50.
Telex ABEME 72.121. Sevilla.

Delegaciones:

Madrid, Barcelona, Algeciras,
Badajoz, Bilbao, Cáceres,
Cádiz, Córdoba, Gijón,
Granada, Huelva,
La Coruña, Lanzarote,
Las Palmas, Málaga,
Mérida, Murcia, Oviedo,
Sta. Cruz de Tenerife,
Sevilla, Tarragona,
Valencia, Vigo.



Crisis en la enseñanza-aprendizaje de la Arquitectura

Jorge Togneri. Arquitecto graduado en 1946 en Buenos Aires. Ex catedrático de Proyectos en las Facultades de Arquitectura de Buenos Aires y La Plata (Argentina). Ex director del Departamento de Graduados de la Universidad de Buenos Aires y ex miembro del Consejo Superior de dicha Universidad.

Nos referimos a una crisis, a un estado de déficit, a una contradicción, cuyo sujeto es un proceso de enseñanza-aprendizaje, referido a un tema concreto, la arquitectura.

Será nuestra tarea entonces la de definir cada uno de estos términos: crisis, enseñanza-aprendizaje, arquitectura y relacionarlos entre sí para poder conocer el significado profundo del conjunto y proponer eventualmente soluciones.

Estamos así aludiendo a la existencia de un método para encarar y resolver el problema. Según los principios en que se base el método que adoptemos podremos llegar a una solución estable, a una propuesta de enseñanza-aprendizaje de la arquitectura que sea considerada como la buena, la correcta, frente a la actual, que sería defectuosa, estaría en crisis. Y finalmente contaríamos con un Plan de Estudios y una Organización capaces de contribuir a formar los mejores arquitectos.

Pero basándonos en otros principios podremos llegar a resultados diferentes, a no proponer una verdad absoluta como solución única, permanente y dogmática, sino a contar con una herramienta mental que nos permita en cada caso reconocer los rasgos de la contradicción, la estructura del problema y proponer el modo de organizar su respuesta, reconociendo de antemano su relatividad como verdad transitoria, la que a la larga generará nuevas contradicciones.

Esto es lo que intentaremos. No se espere entonces una solución con carácter de verdad, de absoluto, una panacea. Como veremos, ello sería antagónico con nuestro sistema de ideas y nuestros valores. Deseamos, en cambio, proponer una metodología para que las soluciones futuras sean discutidas, comprendidas y elaboradas con la participación del mayor número, aclarando, jerarquizando y ordenando ideas y definiciones, poniendo en evidencia cuáles conceptos son ideológicos, cuáles de fondo, cuáles de forma, cuáles

específicos de la arquitectura y qué lazos los vinculan.

Al optar por esta metodología estamos participando colateralmente en una polémica mayor. Es la que opone una visión estática del mundo, de las gentes, de las relaciones que las vinculan y de los privilegios de que gozan, a otra cuyo fin no es conservar, perfeccionando ocasionalmente detalles, sino comprender la dinámica de los hechos y las cosas humanas, para poder luego imaginar y concretar estructuras superadoras. Condición que es también necesaria para poder imaginar y concretar espacios mejores.

La arquitectura es un trabajo. Por su intermedio se programan, diseñan y construyen los espacios necesarios para que tengan lugar en ellos todas las escenas de la vida humana.

Nuestra crisis es la manifestación de un desajuste entre lo que se aprende durante años para estar en condiciones de ejecutar un trabajo y lo que el sistema productivo requiere en conocimientos y experiencias de esos trabajadores especializados, en este caso los que intervienen en la producción de espacios arquitectónicos.

Mediremos entonces en principio esta crisis observando al producto del proceso de enseñanza-aprendizaje, esto es, al arquitecto que egresa, y sus dificultades para integrarse a su trabajo específico. Ello sin particularizarnos en determinado lugar, Escuela o Facultad, porque en muchos y distintos lugares se repiten sistemáticamente las mismas o parecidas observaciones. Lo cual no es casual, como veremos, sino la consecuencia de que se repitan también sistemáticamente determinados rasgos del sistema productivo y de sus correlativos sistemas educativos.

Tampoco tendremos en cuenta las ocasionales crisis económicas que afectan al

mercado de trabajo, produciendo muchas veces desocupación y paro entre los más jóvenes profesionales. Ellas son importantes y pueden y deben ser estudiadas; pero los vaivenes de la economía, que son propios del sistema productivo, no alteran los principios en que se basa el sistema educativo y sus efectos sobre la formación de los arquitectos, que es el objeto de este estudio.

Los jóvenes arquitectos, y también los menos jóvenes, padecen en general de desocupación; en lugar de dedicarse a su profesión específica terminan muchas veces por ubicarse en otros sectores de la producción, generalmente mal vinculados con aquélla o totalmente ajenos. Tiempo perdido. Han aprendido cosas inútiles o tal vez perimidas, que fueron aceptables para otros en otros tiempos y circunstancias.

También se observa frecuentemente que los conocimientos que se precisan para la práctica de la arquitectura son adquiridos trabajando fuera del ámbito de la Facultad, con lo que el autodidacta sufre como un peso inútil aquello que debe aprender únicamente para obtener un título, una patente de corso.

Cuando este aprendizaje extrauniversitario no existe, el joven arquitecto se encuentra impotente por la falta de realidad que satura lo que cree saber hacer. Unas veces sus diseños son inconstruibles, otras suponen inversiones que tampoco les otorgan factibilidad. También constata que es uno de los pocos, tal vez el único diseñador, que relega a planos secundarios el costo y el modo de hacerse del objeto que diseña. Muchos arquitectos no saben construir.

Y también, caso curioso entre todos, es el único incapaz de explicar qué es lo que hace. Nos preguntamos, si no se puede explicar qué es la arquitectura, ¿cómo es posible practicarla, aprenderla, enseñarla, darle un sentido real en el mundo real que nos rodea?

Podríamos alargar estas muestras de la crisis, pero son ya suficientes para comprender la columna de frustrados, también de resentidos, al constatar el mal uso dado a un tiempo valioso de sus vidas. El desinterés, el aislamiento y el escepticismo estudiantiles son muchas veces sus consecuencias, como también la secuela de abandonos y fracasos.

Pero no sólo son defectuosas la formación y la información técnicas. La enseñanza-aprendizaje no es sólo eso sino también, y fundamentalmente, es formativa de la personalidad. Y en tal sentido los nuevos profesionales no están, generalmente, suficientemente preparados por su Facultad o Escuela para comprender, elaborar, asumir y defender con espíritu crítico las pautas culturales, los sistemas de ideas y especialmente las escalas de valores de la estructura social en la que están insertados. Ello, de ser así, no sólo les permitiría vivir con mayor plenitud, sino que por ser aquellas categorías el origen y el fundamento de las pautas y valores que han de aplicar como arquitectos, les proporcionarían la base profunda y real que su trabajo requiere para ser bien concebido y ejecutado.

Contamos así con la semi-prueba de la existencia de una crisis, circunstancia y observación que no nos desaniman. La vida, la evolución humana, está cimentada sobre una sucesión de crisis y de respuestas superadoras constantemente renovadas. La crisis de la arquitectura, de su enseñanza-aprendizaje, no es más que un aspecto parcial de la crisis coyuntural que padece el sistema todo, que no está destinado a morir, sino a vivir y superarse.

En adelante nos referiremos a nuestro sector específico, la arquitectura, pero deberemos ineludiblemente mostrar los vínculos por los que adquiere sentido y se integra a la realidad total.

Nuestro método constará de dos pasos. El primero será intentar definir y ordenar las partes constitutivas del problema, hasta definir la contradicción. El segundo orientará hacia propuestas posibles, no utópicas, a partir de esa información sobre lo específico, la arquitectura y su aprendizaje.

Tenemos conciencia de lo limitado que resulta proponer modificar sólo un término menor del problema, en este caso la enseñanza-aprendizaje de la arquitectura, sin atacar su centro, o sea el contexto económico y cultural que lo contiene; pero pensamos que es útil aprender a conocer ese contexto a partir de los problemas propios del trabajo que nos ha tocado ejecutar. Lo que, por otro lado, constituye el camino corriente de la inmensa mayoría, por medio del cual alcanza su propio grado de comprensión del entorno económico, cultural y político que la afecta.

El plan metodológico que proponemos se ajustará al siguiente orden:

- 1.º Definición de arquitectura. Cuál es el objeto del trabajo del arquitecto. Lineamientos generales.
- 2.º Proceso de diseño y ejecución. Cómo se hace ese trabajo.
- 3.º Relación del trabajo de hacer arquitectura con el proceso productivo total, considerando asimismo sus niveles ideológicos, culturales y éticos. Arquitectura y realidad.
- 4.º Análisis crítico de principios pedagógicos y didácticos en uso, derivados de los niveles ideológicos, culturales y éticos indicados, propios del proceso productivo total.
- 5.º Análisis crítico de las principales consecuencias que se derivan de la aplicación de esos presupuestos pedagógicos y didácticos generales a la didáctica especial de la arquitectura. Forma y contenido de esta enseñanza-aprendizaje en uso en distintos centros de estudio.
- 6.º A la luz de estos análisis, síntesis de la contradicción, exposición de las causas profundas de la crisis en la enseñanza-aprendizaje de la arquitectura.
- 7.º Estructura de una afirmación. Conceptos, normas, compromisos y métodos necesarios para proponer soluciones superadoras. Formas posibles de pensar y organizar la enseñanza, la investigación y las relaciones entre docentes y alumnos. Grupos. Identificación de categorías que no deben confundirse cuando se discuten estos temas.

Paso primero: definición Qué es la arquitectura

Dijimos antes que la arquitectura es un trabajo. Agreguemos ahora que es un trabajo social, el producto de la actividad de muchas personas, aunque tal vez éstas a menudo ignoren que su parte, colocar un ladrillo, trazar una línea, comprar cemento, conducir un camión con arena, está íntimamente vinculada con otras que son variadas y numerosas y que en conjunto concurren a un mismo fin. Este trabajo social para cuya consecución se aplican muchas personas, conforma así una estructura, ninguna de cuyas partes puede ser eliminada sin que se altere la totalidad; todas son necesarias, ninguna es suficiente. Todas están vinculadas de uno u otro modo.

Este carácter estructural del trabajo de hacer arquitectura se va a repetir conceptualmente a lo largo de toda la definición. La arquitectura es, en todos sus aspectos, una complejidad estructural, un

sistema integrado por variados subistemas menores. Por lo cual, tanto el planteo inicial del problema como su análisis final se refieren y contienen la misma serie de categorías, o de elementos que conservan sus caracteres diferenciales, pero que cambian en cada caso su valor: las variables.

Por medio de este trabajo social se programan, diseñan y construyen los espacios necesarios para que tengan lugar en ellos todas las escenas de la vida humana. Todos los espacios, cualquiera que sea su tamaño, densidad, ubicación e importancia, en el campo abierto o en agrupaciones de cualquier tamaño: la casa, el almacén, la chabola, la calle, la plaza, el palacio, el templo. Todo.

La arquitectura, ese trabajo social, proporciona así los lugares donde se desenvuelve todo el proceso productivo de bienes y es a su vez un producto de ese proceso. Pensar entonces en arquitectura, comprenderla, lleva inevitablemente a pensar y comprender el proceso productivo que constituye su contexto.

Proceso productivo, lo veremos con más detalle en el paso tercero de este trabajo, significa no solamente comprender todo lo referente a la extracción, transporte, elaboración y consumo de bienes, sean ellos ladrillos, pinturas, comestibles, ropas, etc., sino también considerar las relaciones que establecen entre sí las personas con motivo de ese proceso; los afectos, las ideas, las formas culturales y escalas de valores que heredan, cuidan, elaboran y transforman permanentemente para mantener los vínculos humanos necesarios.

Son esas mismas categorías afectivas, ideológicas, culturales y éticas que se incorporan al concepto de proceso productivo las que se emplean, por ser éste estructural, en cualquiera de sus regiones para darles formas y valor definitivos. La arquitectura, naturalmente, no escapa a esta ley, por lo que podemos consignar, ampliando lo anteriormente expuesto, que arquitectura es un trabajo social, producto y ámbito del proceso productivo, ámbito también donde tienen lugar todas las actividades humanas propias de ese proceso, ya sean afectivas, de relación, ideológicas, culturales, políticas o éticas.

La arquitectura debe, por tanto, dar cabida y satisfacción a todas las necesidades humanas y en cada uno de sus aspectos.

Debe satisfacer las necesidades espaciales en cuanto al modo en que se ejecutan las tareas propias del proceso, lo que estudiaremos bajo el título de Función.

Debe lograr que esas funciones se cumplan en condiciones de confort, de comodidad y de sostén adecuadas, con lo que abordáramos el campo de lo técnico constructivo.

Debe, asimismo, conseguir que el conjunto de formas propias de los espacios

que se construyan satisfagan las necesidades simbólicas de los usuarios. O sea, satisfacer necesidades de lo formal significativo.

Y finalmente, la arquitectura, como trabajo que es, destinado a realizarse, debe proponer soluciones que contemplen en cada caso la satisfacción mayor para cada uno de estos tres grupos de variables: funcionales, constructivas, formales, de modo tal que cada una se realice de la mejor forma sin desmedro de las demás. Ya veremos que este balance entre lo posible y lo óptimo no es fácil y que es además relativo al juicio de valor de los diferentes grupos de personas que intervienen en el proceso productivo.

Veamos ahora con algo más de detalle estas tres categorías intermedias que hemos detectado entre el trabajo de hacer arquitectura y el proceso productivo en su conjunto: Función, Técnica y constructividad y Forma, que son las grandes variables de la arquitectura. Veremos también en adelante cómo a medida que avancemos en nuestra definición nos veremos en la necesidad de acudir a más y más conceptos, vinculados todos entre sí por una estructura totalizadora que les

presta sentido. Ello hasta el final, cuando sea definida la contradicción y se proponga una metodología para superarla.

La Función

Hablar de arquitectura es hablar de espacio. Espacio arquitectónico. Todo lo dicho es aplicable a este concepto. Es el espacio o lugar destinado para que en él se cumpla una actividad humana, una función, con todo su equipo, o sea, con los objetos móviles o fijos que hacen que esa función se complemente adecuadamente. El espacio arquitectónico debe satisfacer a todas las necesidades a que hemos aludido y para ello está definido y limitado por elementos construidos a los que llamamos cerramientos, horizontales, verticales: pisos, paredes, techos. Tiene, consecuentemente, una forma.

Analizaremos entonces la Función como determinante del espacio arquitectónico o, simplemente, de lo que denominamos espacio.

Las funciones que cumple el ser humano a lo largo de su vida diaria son mu-

chas y plenas de matices, integran una estructura porque ninguna puede aislarse, todas están vinculadas. Trabajamos en una fábrica, pero hemos llegado a ella por la calle, partiendo desde nuestra casa, y así siguiendo; siempre antes de una función existe otra, y hay otra que la sigue, como una continuidad. Es así que tal como la función es continua, también el espacio lo es.

Estamos acostumbrados a que los títulos de propiedad separen en compartimientos los lugares de una ciudad; pero esta separación es circunstancial y corresponde a las formas culturales concretas, a la manera de habitar de quienes viven en esa ciudad, a la posesión ocasional de un solar. Las distintas propiedades conducen a que sean distintos arquitectos los que intervengan en su construcción, por lo que aparentemente cada obra es en sí un hecho independiente de las demás. Pero la realidad de quienes usan el espacio es otra, la vida de la gente que pasa por la calle, compra el periódico, espera el autobús, se encuentra con un amigo, pasea, divaga, circula, entra a un sitio, sale, llega, parte, trabaja, duerme, ama, etcétera, no está parcializada por los tí-



tulos de propiedad. Con lo anterior no intentamos sugerir cambios de propiedad, sino que simplemente deseamos cambiar el enfoque habitual y sugerir la posibilidad de que existan otros. Cambiará así nuestra percepción de las cosas si consideramos la función desde el punto de vista de la gente, de su vida, sin supeditar su comprensión a una circunstancia que si bien es real —cada espacio es mandado construir por un propietario distinto—, no es la determinante principal y ni siquiera es universal.

Podríamos así decir que la función es continua, a imagen del proceso productivo, el que tampoco ofrece soluciones de continuidad, y que la parcelación, la diferencia de criterio que se observa en cada caso como consecuencia del ejercicio del derecho de propiedad no es más que una faceta de ese mismo modo de producir.

Hay funciones principales y otras que están contenidas en éstas. Por ejemplo, habitar significa relación con otros, descansar, dormir, comer, cocinar, asearse, etcétera. Y cada subsistema a su vez puede ser analizado en particular, cada uno con su equipo; cocinar es preparar, cocer, lavar; significa planos de apoyo, subfunciones, cacerolas, platos, comestibles, lugares donde almacenarlos, recorridos, distancias, etc. Todo lo cual, es bien sabido, está en muchas partes analizado, existen libros y revistas, artículos, en los que se analizan la función, sus redes de subsistemas y las necesidades que debe satisfacer el equipo con que se la ejecuta en cada caso.

Lo que nos interesa destacar aquí es algo más; es, por una parte, que la función, en general y en cada caso, puede ser estudiada científicamente, con precisión; todo puede ser medido, pueden realizarse encuestas, estudios sobre el comportamiento humano, etc. Pero por otra parte, es necesario tener en cuenta que la generalización anónima puede transformarse en peligrosa si no se tiene en cuenta a las personas reales que usarán esos espacios. El peligro se registra cuando los técnicos, planillas y gráficos en mano, trabajan con cierta omnipotencia sin considerar a los legos más que como objetos de análisis. Y sin embargo, esos legos son los que en última instancia van a decidir sobre el uso real de los espacios que se les destina, al consumirlo lo harán según sus propias normas. Volveremos sobre la necesidad de participación de la gente en la elaboración de los espacios que esa misma gente usará; por ahora consignemos que para que este primer juicio de valor sobre una variable de la arquitectura sea completo es necesario pensar en integrar en él al usuario. Con lo que, en su momento, habrá que resolver el problema que plantea, por un lado, la necesidad de participación, y por otro, la necesidad de producir masivamente para usuarios desconocidos.

Observamos también que como consecuencia de la visión más amplia que se tiene de todas las cosas si se las observa como parte de esa gran estructura que es el proceso productivo, se amplían también las necesidades imaginativas de los técnicos. Se enriquece su trabajo cuando no solamente deben pensar en espacios nuevos, en formas nuevas donde no hay más que un baldío, sino que, según este ejemplo, también habrá que imaginar nuevos modos de comunicación, participación y diálogo con otros humanos, los que en definitiva son el centro del trabajo del arquitecto.

En el paso tercero de este escrito, cuando veamos las relaciones de la arquitectura con el proceso productivo, constataremos en qué medida las funciones están predeterminadas por quienes deciden en su seno, fabricando, difundiéndolo, vendiendo necesidades, equipo, formas de uso, con dependencia de sus intereses sin tener en cuenta la posible libertad de los usuarios para decidir sobre sus propias vidas.

Completando este esbozo sobre las relaciones entre la función y los espacios arquitectónicos, que nos va mostrando en qué medida influye el modo de pensar la primera sobre la forma de los segundos, podemos usar como ejemplos significativamente importantes de esa influencia a los conceptos de elasticidad y de articulación.

No será suficiente que el análisis metódico de la red de funciones incorpore el punto de vista del usuario. Es también necesario prever que en el espacio arquitectónico, que es en buena medida el espacio de la ciudad, las localizaciones van cambiando. También cambian los usos y costumbres, el modo de hacer las cosas, las modas, las relaciones entre las personas, los lazos familiares, los medios de transporte, los modos de enseñar y aprender, de curar. Y estos cambios son constantes y dialécticos, producto del sistema de decisiones económicas, políticas y culturales del aparato productivo. Frente a estos cambios, los espacios arquitectónicos proyectados con gran rigidez como fruto de esquemas analíticos también rígidos resultan muchas veces obsoletos antes de que el fin de su vida útil sea aceptable. De allí la necesidad de incorporar el concepto de cambio posible, de fluidez, de elasticidad, de crecimiento, el que sin duda ha de tener influencia en la forma de los espacios, en el diseño de los equipos, y también ha de chocar con la resistencia de quienes se esfuerzan por conservar dentro de moldes rígidos los esquemas que les son contemporáneos y de gobernar su evolución en lo posible de acuerdo con sus intereses.

Hemos visto que el espacio concreto y vital que es el espacio continuo es el ámbito de todo el proceso productivo y el reflejo de sus infinitos matices y de sus

cambios. Se nos ofrece así como mucho más complejo que cuando se lo examinaba en forma abstracta, a través de conceptos y medidas que no sean las propias de una formación social determinada.

Los espacios principales se vinculan entre sí por medio de otros que en muchos casos dan cabida a funciones superpuestas. En la plaza, por ejemplo, se descansa y también se hace el amor y se conspira, es lugar de paso indiferente de los preocupados por unos intereses y centro de atracción para otros, movidos por preocupaciones distintas.

No sólo hay espacios con funciones varias, hay otros que son claves en la articulación del espacio continuo, que al mismo tiempo pertenecen a más de un sistema. Los accesos, por ejemplo, cuentan con cerramientos diferentes que definen espacios diferentes; el muro que cierra una casa hacia adentro es también parte del espacio vereda hacia afuera; la puerta da acceso «adentro», pero también es el límite del «afuera»; ambos, adentro y afuera, se confunden, son difíciles de diferenciar, no sólo por su contacto en la puerta, sino por otras categorías que les son comunes, las visuales, el ruido, la luz que es propia de uno e ilumina al otro, la actividad humana que los usa alternativamente sin respetar las denominaciones absolutas, casi diríamos reglamentarias.

Otros espacios, otras funciones, no alcanzan a ser suficientes como para adquirir categoría definitoria, no cuentan con rasgos tan claros como para adquirir nombre, pero lo mismo son necesarios. Sin ellos se rompe la continuidad espacial. Son los espacios auxiliares, necesarios pero no suficientes, segundones pero imprescindibles. Por ejemplo, el lugar frente a la puerta del aula, que no es ni circulación ni patio, o el sitio desde el que se percibe la estructura de un espacio al que no se accede pero que permite iniciar una dirección de movimiento nueva; o bien el punto de vista, el lugar concreto desde donde es posible apreciar la significación de un elemento importante; también el espacio intermedio entre el comedor de la fábrica y la nave de trabajo que permite prepararse mentalmente para la nueva función.

Función, en definitiva, pensada y analizada con todo rigor, con la amplitud que surge de su relación dependiente con el proceso productivo y con la gente. Espacios idóneos, continuos, articulados, elásticos, ricos en matices, que posibilitan su apropiación creativa, sus cambios de destino, de uso y de equipo por parte de unos usuarios que no se sienten oprimidos por su rigidez, sino estimulados por su ofrecimiento para la adaptación y el cambio.

Para percibir así la función y la arquitectura que integra no es necesario demoler y reconstruir las ciudades. Es preciso solamente cambiar de actitud mental,

empezar a percibir de otro modo, con otra mentalidad al mundo aparentemente estático que nos rodea. Es necesario partir de una nueva definición del trabajo de hacer arquitectura.

Técnica y constructividad

Hemos visto a la Función como emergente de una necesidad más general, la de adecuar espacios preexistentes para que tengan lugar en ellos nuevas actividades.

El estudio de la función, el qué se hace, cómo y con qué elementos, define también lo que llamamos las condiciones de confort, o sea, cuáles son las necesidades y modalidades de temperatura, aislamiento de sonido y humedad, iluminación, visuales, asoleamiento, abastecimiento y descarga de aguas, abastecimiento de fluidos, privacidad y otras de similar categoría que son propias de los casos particulares que se consideren, por lo que su lista no es nunca exhaustiva.

Si el lugar donde se construirá el nuevo espacio tiene influencia en el estudio de la Función, es al analizar las condiciones de confort cuando su importancia resulta más evidente. El suelo, la orientación, el régimen de vientos y de lluvias, el relieve, marcan y definen muchos de los parámetros.

Las condiciones de confort se satisfacen mediante dos grandes grupos de elementos, los cerramientos y las instalaciones. Ambos tienen en común el peso, lo que origina una tercera variable, que es el modo en que éste se transmite a tierra.

Nos interesa un ligero repaso de estos conceptos, aunque son ya muy conocidos, por dos razones: una es mostrar su relación estructural con las demás variables de la arquitectura, Función y Forma. La segunda causa de esta insistencia es que, así presentado el problema, desaparece el concepto de arquitectura como conjunto más o menos ordenado de cubos y prismas, de habitaciones, salones, oficinas, naves de fábrica, etc., vinculados entre sí por pasillos, escaleras y otros medios también ya definidos. Esta segunda razón nos interesa como demostrativa de un modo de pensar la arquitectura, especialmente cuando es menester trabajar en ella y además intervenir en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Conceptos tales como, por ejemplo, dormitorio, cocina, caja de escalera, ventana, pared, tabique, entrepiso, puerta, mesa o cama, traen con ellos la imagen de una solución anterior. Cada uno en su momento fue el resultado de un proceso de diseño, e inevitablemente su uso impone una parte de soluciones pre-pensadas, prejuiciosas. Aportan ideas ya pensadas que hacen difícil la libertad de pensar el nuevo problema en toda su amplitud con el objeto de lograr, si es posible, soluciones inéditas, mejores, más adaptadas.

En lo que decimos hay una contradicción aparente, porque podría parecer que deseamos proponer que frente a cada nuevo problema se parta de cero, sin tener en cuenta las experiencias anteriores; pero no es así, y no es ésa nuestra intención.

Nos limitamos a tratar de entender y plantear el problema con la mayor profundidad y libertad posible. Después de esa comprensión amplia podremos acudir a la experiencia acumulada sin riesgo de caer en el estereotipo ligero.

De este modo, por ejemplo, el techo de una fábrica podrá pensarse, entenderse o criticarse a partir del estudio de las condiciones de aislamiento calórico y de la humedad, de las posibilidades de iluminación natural y artificial que ofrezca, del modo que permita u obstaculice la entrada de la luz solar, de sus condiciones para soportar pesos o para absorber sonidos, del sistema para evacuar aguas, del modo en que transmitirá su peso al suelo, de su costo y de la expresión formal-significativa de su conjunto.

El resultado de pensar así este techo será diferente, por cierto, si partiéramos de una imagen terminada, a modo de sombrero prefabricado.

Del mismo modo podremos pensar un cerramiento exterior a partir de las condiciones de textura y de color y las posibilidades de limpieza que ofrezcan sus superficies, siguiendo luego con el modo de sostenerlas, con lo que seremos más libres para entender, en este ejemplo, pinturas, revoques, mayólicas y ladrillos, sus funciones tradicionales o, a partir de las condiciones analizadas, tener la posibilidad de evadirnos del prejuicio y la rutina.

El resultado de este enfoque es la incorporación automática de todos los elementos constructivos y de las instalaciones al problema de la arquitectura. Es tanto parte de la arquitectura un color como un caño. Lo cual veremos como fundamental para posibilitar dos cosas importantísimas: el trabajo en equipo entre técnicos de distintas disciplinas y la enseñanza-aprendizaje de la arquitectura.

Para ambos términos, trabajo en equipo y enseñanza-aprendizaje, es preciso que esté presente la idea de estructura, de sistema con muchos subsistemas menores, en los que encajan, sin excepción, todas las partes del rompecabezas. Sólo así cada especialista, y nos referimos no sólo a los técnicos, sino también a todos los demás, diseñadores, sociólogos, economistas, plásticos, etc., podrá aportar al máximo desde su ángulo; podrá proponer, escuchar y ser escuchado, podrá aportar, porque podrá constatar en qué punto de la estructura total se ubicará su trabajo.

Es por este camino que se logrará la ansiada síntesis arquitectónica, que no sería más que una respuesta clara y or-

denada a todas las variables de un sistema de preguntas que fuera congruente en su cantidad y su calidad.

Los aportes técnicos y constructivos satisfacen las condiciones de confort y las estructurales, pero además aportan otro elemento importante: el precio. Veamos algo acerca de la relación entre el precio y la necesidad, que da origen al trabajo de hacer arquitectura.

La Necesidad define un nivel óptimo. El resultado del trabajo muestra el nivel real, el posible; nivel real y posible según un determinado juicio de valor.

El costo de una obra se mide en dinero, si se atiende al precio de cada una de las partes construidas que intervienen en ella. Y vamos afirmando que esas partes construidas son las que satisfacen las necesidades funcionales y también las formales, según veremos, puesto que toda forma es a su vez un elemento construido.

Pero hay otro costo que se sitúa en un nivel más alto, que incluye como parte de él al costo en dinero, el que pasa de este modo a ser uno de los varios factores que se consideran al juzgar una obra.

Hemos aludido al nivel óptimo que define la Necesidad y a su diferencia con el nivel real que se obtiene cuando un espacio construido intenta satisfacerla. Es que son posibles diferentes puntos de vista acerca de la importancia de satisfacer los requerimientos de tal o cual variable; así, por ejemplo, en ocasiones la expresión formal se subordina, cede, frente a necesidades constructivas, a costos en dinero, mientras que en otras y frente al mismo problema, puede escucharse la afirmación contraria.

Se trata en realidad de un problema en dos tiempos. El primero a considerar es que el óptimo, la perfección, en la satisfacción de un grupo de variables, las funcionales por ejemplo, generalmente se opone a que se alcance el mismo nivel de calidad en otro grupo, el formal o el constructivo. Y ello en toda la amplitud de la estructura compleja del problema arquitectónico.

El segundo aspecto del problema consiste en admitir que existe más de un juicio de valor posible sobre la determinación del grado de satisfacción aceptable para cada una de las variables y subvariables del total de la estructura arquitectónica.

Entre estas variables el precio expresado en dinero es una más, importantísima, necesaria, pero no suficiente.

Por ahora, en este ligero intento de definir el trabajo de hacer arquitectura, nos basta con consignar la existencia de esta disparidad entre los posibles balances que pueden representar lo aceptable entre lo que se deseaba y lo que se logró. En la parte tercera intentaremos anotar alguna de las motivaciones profundas de estas diferencias.

Digamos, además, que en arquitectura una obra es aceptable o inaceptable, es hermosa o es fea cuando el observador acepta o rechaza el conjunto de logros y de sacrificios que esa obra expresa, su balance entre lo óptimo y lo que se alcanzó. Agreguemos también que hay diferencias en la definición del óptimo y que la razón de esta diversidad no se encuentra en la esencia de algo con sentido propio, como sería «la arquitectura», sino en el contexto productivo y sus expresiones ideológicas, culturales y éticas.

Cabe agregar otra observación sobre la limitación del campo de decisiones en los diversos niveles de satisfacción alcanzables por medio de las soluciones técnicas. Es que éstas no son el resultado de la aplicación del ingenio humano para la solución de las necesidades espaciales de las personas, sino que tienden a satisfacer las necesidades productivas de quienes ejercen el poder de decisión en la industria. Y estas decisiones son inconmovibles frente a cualquier pedido de rectificación basado en necesidades ajenas a su origen.

Esta contradicción es insalvable desde el trabajo de hacer arquitectura, pero es útil para quien la compruebe y acepte, porque desde esa práctica, desde su trabajo, aprenderá a conocer primero y a aceptar o rechazar después los rasgos definitorios del proceso productivo en el que está inmerso. Esta pequeña decisión es importante, por válida y concreta, en el camino hacia compromisos mayores.

Lo formal significativo

Todos los elementos construidos que definen espacios arquitectónicos para posibilitar la función y les proporcionan las condiciones de confort requeridas, expresan una forma geométrica.

Cerramientos e instalaciones, desde la pared hasta la antena de televisión, se descomponen en formas geométricas simples.

Observando descubriremos superficies y volúmenes. Superficies planas, curvas, cóncavas, convexas. Encuentro de superficies en aristas. Aristas y puntos principales, los vértices. Superficies con colores y texturas.

Superficies de paredes y de pisos que responden cada una al material con que fueron construidas. Encuentros de materiales según sus propias peculiaridades.

Las superficies definen volúmenes, dan la forma geométrica del espacio. Cada sector de pared o de entepiso o forjado es un volumen, pero a su vez contribuye a definir otros volúmenes, huecos, cóncavos o convexos, que son el espacio, interior o exterior.

Las formas geométricas de los espacios construidos están vinculadas entre sí, pue-

den ser agrupadas en familias; integran estructuras formales geométricas.

No solamente los cerramientos y las instalaciones definen la estructura formal geométrica del espacio arquitectónico. El equipo, que está allí, es inevitablemente percibido como integrante natural de esa estructura.

En ésta distinguimos sus partes principales, la serie de planos y volúmenes que definen el espacio continuo, y también elementos menores que responden a leyes similares, por ejemplo maneras de resolverse los encuentros, forma de las coberturas y de sus partes; criterio para las aristas superiores de un edificio; son subsistemas formales.

Observando atentamente el espacio continuo podemos registrar una compleja estructura formal geométrica que lo contiene y expresa, con sus formas simples, sus colores, sus texturas. Pero todavía no estamos frente a la forma arquitectónica. Para comprenderla debemos acudir a dos nuevos conceptos: significado y percepción.

Cuando observamos un objeto no vemos solamente su forma, color y textura; percibimos simultáneamente y primordialmente un mensaje que nos transmite. Este es su significado. El nudo de una corbata nos dice mucho, a través de cómo está hecho y es llevado, de quién es, cómo es, la persona que los usa, nos transmite algo más que la información sobre su forma. Nuestra mesa de trabajo puede ser idéntica a otros miles de mesas, pero por su historia con nosotros nos cuenta al verla infinidad de cosas que las demás callan. El aula, con todas sus formas geométricas significa, transmite una información abstracta distinta, para quien puso sus ladrillos, para quien la limpia diariamente, para un ex alumno que vuelve, para el profesor en su tarima, para el alumno que hizo allí su primer amigo o para aquel que terminó allí su carrera.

Algunos de estos significados los construimos nosotros mediante nuestra historia y nuestras formas perceptivas. Otros son más generales, integran familias que se repiten, y son colocados allí por quienes diseñan y construyen, usando para este fin elementos concretos.

Algunos de los elementos formales geométricos a que nos hemos referido transmiten significados precisos, son los signos. Por ejemplo, la forma de cierto tipo de ventana transmite la imagen de poder de su propietario; una determinada combinación de colores expresa que quien la aprecia conoce un código que lo ubica dentro de un círculo selecto de personas.

El sistema de elementos formales geométricos que con sus significados definen el espacio arquitectónico, constituyen la Forma arquitectónica.

Hay formas arquitectónicas que integran familias de signos; sus elementos se repiten, o bien se repiten los criterios con

que son resueltas las diferentes opciones, en los encuentros, en el tratamiento de aberturas, superficies, pisos, techos, etc. En ese caso estamos en presencia de un código formal. Naturalmente, a los códigos formales se aplican todo el espacio arquitectónico, equipo incluido. La casa con todos sus muebles, sus adornos, la cocina, el jardín, sus plantas y senderos, la tapia, las ventanas, las cortinas, las lámparas, las luces, todo puede ser coherente con un código formal concreto; y el comportamiento de las personas que habitan esa casa, también.

Pero nunca en un mismo espacio, en un mismo lugar, puede ser identificado un solo código formal concreto, una forma arquitectónica única. Y ello es así porque cada individuo, o grupo de individuos, construye su propia versión del espacio, lo percibe según sus particularidades, lo ve, lo vive, asocia sus partes, sus elementos, de un modo distinto.

Cada persona, o grupo de personas, adscribe, con anterioridad a la percepción de un espacio o sistema de espacios, a un código significativo que es propio. Es con esos ojos que ve y percibe, que asocia formas y colores.

Las culturas, sus matices, disponen de mecanismos perceptivos diferenciados.

No es éste el lugar para ampliar estos esquemas, puesto que solamente estamos esbozando los lineamientos generales de una definición del trabajo de hacer arquitectura, pero algunos ejemplos pueden ayudarnos.

Cualquier gran catedral gótica se verá muy diferente desde el punto de vista de un contemporáneo que esculpió algún capitel, de un turista del siglo xx que ignora la Historia, de un especialista arquitecto de este mismo siglo o de un campesino, también contemporáneo, que pudiera imaginar que fue la escasa acumulación que durante un siglo hizo su miseria y la de sus hijos la que permitió ese alarde constructivo. Sin entrar en polémicos detalles podemos afirmar que ni siquiera son vistas del mismo modo ciertos elementos constructivos evidentes. Las ojivas, los alveolados fustes de las columnas, los arbotantes, habrán sido vistos si quiera, diferenciados de otros arcos, otras columnas, otros arbotantes, por el turista y el campesino, verbigracia.

En cualquier escaparate de una tienda actual podremos observar un nuevo ejemplo. Hay objetos que imitan a otros, a sus códigos, pero expresándose de un modo distinto. Esas figuritas de «mal gusto», ¿lo son realmente, o es que interpretan, expresan, un código significativo al alcance de un grupo de la población que cree poseer, con él, el mismo refinado «buen gusto» de unos objetos «nórdicos» cuya posesión distingue a grupos selectos a los que desearía incorporarse?

Recordemos asimismo esa piedra visigótica en cuya pieza está esculpida una

bífora, ya inconstruible y casi incomprendible, pero testigo de un poder y de un orden anhelados; o a esos bárbaros que quisieron remedar el poder imperial romano colocando sobre la tumba de Teodorico una sola piedra con forma de cúpula, símbolo de una técnica y de un poder también perdidos; y visitemos cualquier villa mísera o chabola y veremos por doquier signos, elementos contruidos, puertas, ventanitas, hileras falsas de tejas, colores, que significan, son para sus usuarios, mucho más y muy distinto que lo que simplemente expresa su forma desnuda.

La percepción del espacio arquitectónico, con todos sus significados, con todos los modos en que da satisfacción a la Necesidad que le da origen, será más amplia cuanto más lo comprendamos dentro del proceso productivo total, con su historia, sus problemas presentes, su proyección hacia el futuro y, sobre todo, con toda la gente que lo integra, gente real que trabaja, ama, sufre, suda, habla, que tiene ideología, formas culturales y principios éticos concretos.

Los elementos formales, la materia con que se trabajan las formas arquitectónicas son, como hemos visto, todas las partes construidas, a las que tendríamos por lo menos que agregar la luz y el movimiento. Con ellos, acudiendo a la experiencia condensada en códigos significativos, se logra construir categorías tales como calidad, orden, estructura, equilibrio, escala, proporción, que son instrumentos para el estudio, el análisis, el aprendizaje y el hacer la arquitectura.

Estas categorías no son las únicas, pero entre todas ellas hay una, el orden, que las incluye a todas y también a las demás que no consignamos.

El orden es inseparable, como significado, de todo espacio arquitectónico. El balance con sentido amplio sobre el valor asignado a cada variable a que aludimos más arriba es también una manera de expresar un orden, una posibilidad de disponer las cosas, los objetos, el movimiento, para satisfacer la Necesidad.

Decimos que hay buena arquitectura cuando el orden que percibimos es el que aceptan nuestra ideología, nuestra cultura y nuestros valores.

Cada formación social produce sus materiales de construcción según técnicas distintas, pero cada una de ellas expresa un orden. Ya se trate de construir con cañas, con ladrillos o en prefabricado, hay un orden para recogerlos, hacerlos, fabricarlos, y también para ponerlos en obra, y hasta para usarlos. Es el tipo de orden que dicta la industria, la producción; pueden variar las técnicas, pero siempre cada objeto está comprendido dentro de un ordenamiento identificable.

Aún más. Toda la naturaleza nos muestra sistemas ordenados, con influencia de-

cisiva en la vida humana. El orden de las estaciones, la siembra, la cosecha, el consumo. El orden de la concepción, la vida y la muerte. El orden de la sucesión del día y la noche.

Para la gente el orden ha adquirido categoría de necesidad; buscamos en todo los signos que simbolicen la existencia de un orden; también los buscamos en los espacios arquitectónicos.

El orden, y también el desorden como un aspecto suyo, cuando es comprendido, aceptado, consumido, significa seguridad. Es la antítesis del caos, y caos es angustia, es perder la noción de futuro. Todas las cosmogonías han empezado con la propuesta de un orden frente al caos inicial.

Si el orden de la naturaleza es inmovible, el que organizan los seres humanos es cambiante. Pueden proponerse distintos ordenamientos para los objetos, distintos balances aceptables para los espacios. Pueden ser propuestos, pero también pueden imponerse organizaciones ordenadas que transmitan significados rígidos.

Así, el orden puede ser instrumento para manejar gentes y conciencias. Controlar el concepto de orden en una sociedad puede permitir controlar parte de la angustia y de la seguridad interna de sus integrantes.

Sociedades con sistemas de orden, tabúes, prohibiciones, religiones, dioses y también espacios cuyos rasgos ordenados eran inquestionables, inamovibles, absolutos, llegaron a imponer esquemas ordenados como única opción posible.

Sistemas ordenados que simbolizaban la inamovilidad del orden supremo, aunque admitieran en su seno algunos subsistemas ocasionales en los que la libertad estaba, o está, permitida.

Volveremos sobre estos conceptos cuando abordemos las formas que adquieren la pedagogía y la didáctica, la educación, que son medios para transmitir sistemas ordenados de ideas y de conceptos, que hacen al contenido y a la forma de la enseñanza.

Subrayemos, para terminar, la importancia que adquiere el balance arquitectónico cuando se considera que al insistir en priorizar determinados códigos, órdenes formales, sobre las otras necesidades, está colaborando muchas veces en la tarea castradora que sectores de la sociedad llevan adelante para imponerse e imponer la satisfacción de sus propios intereses.

La tarea del arquitecto cuando maneja los códigos formales no es simple ni inocente. Es comprometida en todos los niveles y en ningún caso puede alegar ignorancia. El arte por el arte, inocente y lírico, es una más de las peligrosas abstracciones creadas para encubrir las reales, materiales y groseras formas de dominación que aún perduran.

Síntesis de la definición de arquitectura

Sobre la base de los conceptos esquemáticos que hemos consignado, podemos ensayar el siguiente modelo de definición.

Arquitectura es el trabajo social por medio del cual se programan, diseñan y construyen los espacios necesarios para que tenga lugar en ellos todo el espectro de las actividades humanas que integran un sistema productivo. Programar es definir con precisión las necesidades teniendo en cuenta las prioridades a que aspiran los intereses humanos de cada formación social, y sus posibilidades. Diseñar es proponer la disposición, la calidad y la forma de elementos contruidos, fijos o movibles, aislados o en conjuntos, aptos para satisfacer las características pormenorizadas de las necesidades. Construir es materializar el diseño, constituye el fin de este trabajo y justifica por esta única razón sus etapas anteriores. La respuesta especial es de carácter estructural, se refiere simultáneamente a todos los aspectos funcionales, técnico-construtivos, económicos y formales del problema y les acuerda prioridades. Se produce un orden espacial que refleja los valores de quienes deciden, pero la aptitud o bondad de un espacio arquitectónico son relativos al juicio de valor de quienes lo consumen, lo hacen o lo juzgan. Los valores que se usan en cada caso son parte de la estructura ideológica, cultural y ética propia del sistema productivo del que el espacio arquitectónico es simultáneamente ámbito y producto. El trabajo de hacer arquitectura reconoce una teoría particular estudiada y estructurada según principios científicos y se aprende dentro del marco de normas pedagógicas y didácticas generales, propias también del sistema productivo englobante.

Cerramos así esta entrega con el punto primero de la metodología que proponemos, la definición del trabajo de arquitecto.

En el próximo número expondremos los puntos segundo y tercero de esa metodología que describen el proceso de diseño o trabajo del arquitecto y su relación con el proceso productivo total, considerando asimismo los niveles ideológicos, culturales y éticos de este último.

Finalmente, en una tercera entrega, haremos el análisis crítico de los principios pedagógicos y didácticos que se corresponden con aquellos niveles, viendo su aplicación a la enseñanza-aprendizaje de la arquitectura y evidenciando los fundamentos de la crisis que estudiamos. Terminaremos proponiendo una estructura de medidas didácticas y organizativas concretas, aplicables en Facultades y Escuelas de arquitectura, por las que pueden superarse crisis de este tipo.

Jorge Togneri.

J. Junquera-E. Pérez-Pita

El concurso de Córdoba y las “Sesiones de Academia”

Jerónimo Junquera. Nace en 1943. Arquitecto por la ETSAM en 1969.

Director de la revista Arquitectura en 1977.

Estudio compartido con Estanislao Pérez Pita desde 1972.

Estanislao Pérez Pita. Nace en 1943. Arquitecto por la ETSAM en 1969.

Profesor de Proyectos en la ETSAM en 1972.

Director de la revista Arquitectura en 1977.

Estudio compartido con Jerónimo Junquera desde 1972.

El concurso de anteproyectos para la nueva Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba ha servido de catalizador para las llamadas «Sesiones de Academia». Reuniones éstas que, basadas en las antiguas Sesiones de Crítica, organizan un grupo de profesores de la escuela de Madrid, y que en su primera edición han reunido, durante un día entero, a más de quinientos alumnos con numerosos profesores y profesionales de Barcelona, Sevilla y Madrid.

En la mesa se sentaban José María García de Paredes, Oscar Tusquets y Rafael Moneo; los dos primeros como componentes participantes del jurado y el último como componente que no aceptó su nombramiento, y Oriol Bohigas y Saenz de Oiza como catedráticos de las escuelas de Barcelona y Madrid. Javier Frechilla, profesor de proyectos de la escuela de Madrid, actuaba como moderador.

El tema central de la sesión era la crítica y análisis de los proyectos premiados en el mencionado concurso, así como la de algunos expuestos también en la escuela.

Resumir lo tratado es tarea poco menos que imposible, pero, sin embargo, la asistencia a esta reunión nos trae a la memoria lo que algún día leímos en algún sitio: *El arte no ha sido mejor ni peor por las cualidades atribuidas desde fuera, sino por sus propios valores y peculiaridades.* ¡Qué lejos se estuvo en estas sesiones de plantear la discusión en este plano!

Por el contrario, nos sorprendió la insistencia en *atribuir cualidades*, buscar referencias, refrendar corrientes, encuadrar en estilos, etc., en definitiva,

intelectualizar culturalmente hechos que hablaban —o debían de hablar— por sí solos. Estos hechos a los que nos referimos, naturalmente, son las propuestas de los concursantes que, paradójicamente, se quedaron en el peine del proyector que, enchufado y todo, estaba preparado para proyectar los planos correspondientes.

Sentimos la necesidad de volver a reivindicar el valor de las cosas en el terreno en que éstas se desarrollan: si estamos hablando de Arquitectura como actividad creadora, manifestación cultural de un determinado momento histórico, hablemos de ello en ese terreno, pero con la frescura, o ingenuidad si se quiere, que esas mismas disciplinas nos sugieren y olvidemos si en las propuestas, ya sean proyectos, ideas u obras, hay referencias más o menos intensas, más o menos eviden-

ciadas a la cultura arquitectónica del proyectista.

No somos dogmáticos, no creemos que haya buena o mala arquitectura porque sí, creemos que hay arquitectura que responde en mayor o menor grado al número de las variables manejadas en proyectos, y que estas variables, su número, su valoración y sus interrelaciones son las que conforman la validez y calidad —insistimos, en un momento histórico— de la propuesta.

Sin embargo, en estas sesiones, a este nivel de discusión, no oímos ni vimos nada.

Volvamos a la arquitectura por la arquitectura, volvamos a reflexionar sobre los valores propios de su lenguaje, expresión y función, y dejemos más a un lado la literatura de la arquitectura.

J. Junquera, E. Pérez Pita.

Concurso de anteproyectos para la Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba.

Número de equipos inscritos	157
Número de arquitectos	334

Procedencia de los arquitectos inscritos

	<u>Número</u>	<u>Porcentaje</u>
Córdoba	19	5,7
Sevilla	59	17,7
Resto Andalucía	25	7,5
Madrid	181	54,0
Centro	9	2,7
Cataluña	27	8,1
Levante	11	3,3
País Vasco	3	1,0
TOTAL	334	

Trabajos presentados: 61

Jurado

Presidente:

Excmo. Sr. D. Alberto Losada Villasante, Rector de la Universidad de Córdoba.

Vocales:

Ilmo. Sr. D. Miguel Valcárcel Cases, Decano de la Facultad de Ciencias.

D. Eugenio Domínguez Vilches, Profesor Agregado de Botánica, designado por la Facultad de Ciencias.

D. Carlos Luca de Tena y Alvear, Arquitecto suplente designado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz.

D. Oscar Tusquets Guillén, Arquitecto designado por los concursantes.

D. José María García de Paredes y Barreda, Arquitecto designado por la Universidad.

Secretario Técnico:

D. José Luque Ruiz, Arquitecto Jefe de la Unidad Técnica de Construcción.

En la ciudad de Córdoba, siendo las diecisiete horas del día 2 de febrero de mil novecientos setenta y ocho, reunido el Jurado calificador, compuesto por los señores citados al margen, y después de examinar la totalidad de los trabajos admitidos al Concurso de Anteproyecto de la Facultad de Ciencias de Córdoba, decide en primer lugar hacer constar y agradecer el alto grado de dedicación de los autores de los mismos que hubieran merecido disponer de accésits que los compensaran.

Previa detenida visita de todos los miembros del Jurado al lugar del emplazamiento, se han efectuado sucesivas selecciones basadas en el criterio de no considerar aquellos trabajos que por el excesivo grado de tecnología exigido para su realización, por su presumible elevado costo, por su inadecuada implantación en el lugar o por errores de importancia en la interpretación de las funciones solicitadas, no resultan, en buena lógica, ejecutivos.

Las últimas deliberaciones del Jurado se han centrado en el estudio exhaustivo de los Anteproyectos señalados con los siguientes lemas:

Tino.

De Bruces.

Al-Yidar.

Hacequia.

Firmitas, Utilitas, Venustas.

C'est a Dire.

Zancarrón.

El Jurado, en votaciones separadas, y por mayoría, decide emitir el siguiente fallo:

Primer premio: Firmitas, Utilitas, Venustas.

Segundo premio: Hacequia.

Tercer premio: De Bruces.

Losada

Valcárcel

Domínguez

Luca de Tena

Tusquets

G. de Paredes

Luque

Firmitas, Utilitas, Venustas

Concepción sencilla, racional y funcional, adaptable a los condicionamientos del medio y que se presta a fácil ampliación, todo ello dentro de un previsible marco de economía en su ejecución.

Es un anteproyecto poco definido y que su realización exigiría un importante número de cambios internos, para que respondiera a la funcionalidad que concibo para un edificio destinado a una Facultad de Ciencias moderna.

No soluciona problemas de movimiento de alumbrado. Es grave pensar que quedarán varios departamentos sin contacto con el exterior, recibiendo una luz natural muy reducida a través de patios. La zona de aulas está muy concentrada. El salón de actos es un aditamento poco justificable. No considera para nada la urbanización y adecuación del resto del terreno. Nos parece mala solución la existencia de aparcamientos subterráneos.

Evidentemente, presenta una serie de avances arquitectónicos que lo distinguen del resto de los anteproyectos presentados: construcción plana, esquema de circulación interesante, máxima comunicación interdepartamental, etc. Es también importante resaltar su sencillez, que comporta un posible abaratamiento del proyecto y una rapidez en su ejecución.

Anteproyecto que, aunque presenta factores positivos, no se ajusta a las necesidades de una Facultad de Ciencias. Sus soluciones, avanzadas y originales en algunos aspectos, presentan lagunas, contradicciones y oscuridades, que no le dan a este miembro del Jurado una idea clara sobre el propósito del concursante.

Las circulaciones son confusas, numerosos alumnos se encuentran en determinados momentos agregados en pequeñas unidades de superficie, que crearán enormes tapones en esas pretendidas calles de una ciudad del futuro en miniatura.

Algunas unidades departamentales se encuentran totalmente aisladas, en un dédalo de callejuelas, no recibiendo más que luz artificial y convirtiendo cada laboratorio en lugares bastante sombríos.

Por otro lado, el apéndice anejo al edificio, con salón de actos, etc., que da entrada al cubo o microciudad, que indudablemente posee una intención cosmológica propia de las mezquitas musulmanas, con sus numerosas posibilidades de meditación, pero de ninguna manera propias para la integración y estudio de las ciencias de la naturaleza.

La concepción del proyecto se adapta a la tipología de la arquitectura en la que se ubica. Fácil lectura, adaptación, remodelación y crecimiento del edificio.

Contiene en sí los beneficios de la ejecución de un anteproyecto, para su posterior ejecución y elevación a proyecto. Será necesario introducir variaciones que no afectan a su concepto.

Valoro en este proyecto su intención antimonumentalista y elemental. Resolver el programa en dos plantas solamente permite una gran flexibilidad en los usos y una construcción sencillísima y vulgar. No aparecen retóricas de las últimas publicaciones internacionales, sino una forma personal de interpretar la arquitectura andaluza. La gran ocupación del terreno evitaría la aparición de las consabidas zonas marrones. Una plataforma construida sobre una plataforma del paisaje. Me parece el proyecto más económico de construcción y desde luego de utilización y acondicionamiento térmico.

Considero un despilfarro, incoherente con el planteo general, la construcción de un aparcamiento subterráneo. Una explanada con árboles, y mientras crecen, un encañizado, sería el aparcamiento más adecuado. Se nota a faltar una zona amplia de relación de alumnos, sea exterior o interior. La presentación está en el límite aceptable de claridad y comprensibilidad.

A pesar de estos defectos, una excelente y refrescante actitud proyectual ante un problema universitario tan cargado de recuerdos retóricos.

Incorpora la lección sutil de la arquitectura popular andaluza, en su doble aspecto urbanístico y arquitectónico. El primero mediante la malla de estrechas calles-patio y el interés de los recorridos. El segundo mediante la moderación en la escala y en la altura (sólo dos plantas) y la evitación de una complicada tecnología mediante el uso de grandes volúmenes de aire interiores, considerando que la arquitectura debe ser la gran climatizadora a las que las técnicas sólo acompañan.

Muy clara simbología con la pieza arquitectónica del Aula Magna como forma de contacto entre la ciudad y el recinto universitario, que, por otra parte, es la excepción plenamente justificada de la total ausencia de retórica del proyecto.

La concepción urbanística, la malla modular en que se implanta la arquitectura y la, sólo aparente, modestia de su significado, hacen este proyecto especialmente flexible y potencialmente cambiante respecto a futuras y actualmente imprevisibles variaciones.

Fundamental consideración merecen la estructurada sencillez constructiva y tecnológica utilizada, garantía tanto de una correcta ejecución como de una mayor aproximación a los condicionantes económicos del problema.

Este trabajo parece mostrar una concepción bastante acertada al fin que se propone, en sus distintos aspectos:

- Funcional*, con una interpretación completa del programa de necesidades.
- Arquitectónico*, con un esquema modular-reticular, constituido por calles peatonales y espacios ajardinados ortogonales a las primeras, que proporcionan una flexibilidad de adecuación de espacios. La penetración al edificio, encabezada por el salón de actos, se efectúa por el espacio cubierto obtenido en forma de porche, como elemento de unión desde el exterior, mundo, y el quehacer interior, investigación y estudio.
- Constructivo*, que, a nivel del trabajo presentado, queda claro en el planteamiento de su estructura resistente. En cuanto a la distribución interior, su flexibilidad puede apoyar el criterio del resultado funcional.
- Adecuación al entorno*, por su altura, dos plantas, en la plataforma que proporciona el terreno actual y por su correcto planteamiento en la consideración de los condicionantes climatológicos.
- Económico*, como consecuencia, y al mismo tiempo, condicionante de los aspectos anteriores, que puede dar como resultado un ajuste en el costo estimado propuesto.

Hacequia

Solución de gran interés plástico que logra integrar con indudable sensibilidad arquitectura y ambiente.

Es un anteproyecto exquisito, que rebosa sensibilidad. Su presentación y memoria son impecables. No obstante, su planteamiento no es muy claro en cuanto a su obligación de responder al plan de necesidades. Ha cuidado enormemente el aspecto ornamental, sin profundizar en la funcionalidad. Es increíble proponer pasillos de 1,5 metros donde deben moverse más de 100 personas con frecuencia. Diría que es un poeta o poetas que han decidido hacer arquitectura. Presenta grandes inconvenientes de conservación: toldos para proteger del sol, canal y lago que atraviesan el edificio, etc. Parece que se ha diseñado una magnífica estancia particular, y no un edificio público muy concurrido. La seguridad es apenas considerada.

Anteproyecto muy cuidado en cuanto a presentación, con soluciones enormemente estudiadas, lo que indica una alta sensibilidad en la forma de trabajar del cursante. La disposición interior, circulación, etc., están muy bien conseguidas, estimándose que el aprovechamiento de la acequia y formación de un estanque con sus aguas es un elemento muy original, pero poco viable, debido a que el solar se entregará libre de servidumbres.

Es problemática también la disposición de elementos dentro de las edificaciones departamentales, puesto que al tener éstos unos volúmenes fijos condicionados por la lógica del conjunto, hacen que las unidades incluidas en ellas, al tenerse que ceñir a unas especificaciones dadas, producirán unos elementos sobrantes que son utilizados como pasillos y cuyas dimensiones, 1x2 metros, les hacen totalmente inviables, ya que por ellos deben circular una cantidad de alumnos y profesores muy grandes por unidad de tiempo.

El proyecto ha sido estudiado bajo un prisma poético que introduce gran cantidad de valores de indudable interés. Problemas de difícil solución en las zonas dedicadas a laboratorios. Su valoración más elocuente viene en función de los valores añadidos, más que en función de los exigidos.

El proyecto más poético de los presentados. El único proyecto en donde aparecen toldos, emparrados y pérgolas, en lugar de claraboyas cenitales, incomprensibles en el clima del lugar y sólo explicables por la dictadura de la nueva arquitectura internacional. La reutilización de la acequia con intención tanto de ambientación de un paseo, dentro de la más pura tradición árabe, como de mecanismo de memoria de la realidad preexistente denota una sensibilidad fuera de lo común. También valoro la preocupación por tamizar y controlar la luz natural abriendo los mínimos huecos posibles en los paramentos de fachada.

No comprendo muy bien el indiscriminado paso de la estructura por encima de la cubierta. La presentación por intentar explicar demasiadas cosas no resulta suficientemente clara, aunque los dibujos en sí mismos son magníficos y evidencian la intervención personal del proyectista, que en muchos casos informa con mayor fidelidad que el más detallado y completo delineado.

Ante el total grado de indefinición del terreno, este proyecto aborda el problema mediante un sutil estudio y utilización de su carácter rural, tanto por la conservación de sus pequeñas referencias como por su implantación en una climatología extraordinariamente condicionante. Es este delicado manejo de pequeños elementos no urbanos, lo que a mi juicio constituye el principal atractivo del proyecto y punto de arranque de su profundo significado poético.

Proyecto, por otra parte, extremadamente claro en su planteamiento y zonificación, al tiempo que muy sutilmente diversifica los tratamientos arquitectónicos en función de su uso, desde una mayor informalidad en el área general hasta un extremado rigor tecnológico en los volúmenes puros del área departamental.

Por otra parte, este proyecto se detiene en un detenido análisis de los problemas de crecimiento, aportando muy válidas indicaciones para nunca desvirtuar los humildes valores rurales que constituyen su *leit-motiv*.

El anteproyecto presenta un programa ambicioso en cuanto a la consideración de las posibles ampliaciones, que, aunque no incluidas en el programa a desarrollar, sí se ha efectuado con valores positivos.

En cuanto al tema en sí, hay una clara diferenciación entre el edificio del área general y los edificios modulares de áreas departamentales.

La adecuación de los elementos naturales y adquiridos del entorno local y regional a la concepción de la Facultad parece correcto, aunque introduzca la *pequeña referencia*, acequia, sin haber considerado las respuestas proporcionadas a las consultas efectuadas.

Las unidades departamentales responden con acierto al programa solicitado para la Facultad de Ciencias y su intercomunicación se logra a una escala válida.

Se han considerado las condiciones climatológicas de la zona y las propuestas son factibles.

Propuesta, en general, correcta en su planteamiento general, aunque perfilable en algunos aspectos (profusión de detalles motivables) que parecen hacer sombra a la verdadera importancia del anteproyecto.

De Bruces

Solución racional que, sin ser atrevida, tiene apreciable originalidad, con estructura adecuadamente concebida para el marco en que debería emplazarse el edificio.

Buen anteproyecto. Responde con bastante justeza al esquema de necesidades planteado. La distribución de las aulas es buena. Tiene presente el movimiento de los alumnos, y lo resuelve plenamente. Las cuatro torres departamentales, que son el eje arquitectónico del proyecto, presentan una distribución interna muy adecuada. Adolece de una falta de comunicación interdepartamental, incluso dentro de las secciones. No tiene en cuenta cuestiones de seguridad.

Una de las mejores características del anteproyecto es su adecuada disposición para encajar en el paisaje. Las cuatro proas desafiantes hacia la ciudad, y que no impiden ver el fondo de la sierra cordobesa, oír el grito de alerta de la existencia de una Facultad de Ciencias, de importancia innegable en cualquier distrito universitario.

Dificultades más notables:

— Dificultad de circulación y muchos ascensores.

Edificación muy lograda, con un claro estudio de ubicación en el entorno cordobés, la sierra al fondo no ve interrumpida su línea por ningún tipo de sólidos, ya que las cuatro unidades departamentales poseen una lógica vertical que se abre sobre las terrazas del Guadalquivir como una especie de desafío.

Las circulaciones, disposición de áreas generales y sociales están bien estudiadas, con departamentos bien distribuidos en general, aunque necesitarían algunas modificaciones en el proyecto definitivo si se llevara a cabo.

Entre los factores negativos se cuenta una separación de las unidades departamentales en dos bloques separados por cada sección, lo que sólo permite una comunicación vertical y no horizontal entre estos dos bloques.

El patio del basamento quizá presente algunos problemas de conservación y adecentamiento en períodos invernales por su obicuidad.

Concepto de edificio representativo, con perspectivas lógicas y estudiadas para el solar en que se ubica. Grave problemática en sus circulaciones horizontales. Edificio de indudable interés, especialmente en las soluciones aportadas en las áreas comunes.

Una sensible lectura del terreno y una actitud valiente de actuación sobre el mismo. Una planta baja de aulas y patios clara, sencilla y muy bella. Al mismo nivel la implantación de los aparcamientos en una relación con la edificación mucho más íntima y rica que la apreciada en los otros proyectos. Toda la parte baja respira un aire muy acertado de la arquitectura tradicional del lugar. Los cuatro contrafuertes contra el paisaje están acabados en sus dos testeros de forma radical y acertada. La representación gráfica, muy precisa y cuidada, deja entrever unos profesionales capaces de desarrollar un buen proyecto de ejecución.

El diseño de los cerramientos de las unidades departamentales me parece demasiado esquemático, perspectivas en que no están indicados estos cerramientos son las más bellas. No creo en la intercambiabilidad de piezas opacas y ventanas, pues nunca se ha cumplido en la historia de la arquitectura. La escalera longitudinal, rasante a fachada y protagonista de estas unidades, ni se acusa ni se esconde. Ventanas que dan a levante y poniente deberían contar con defensas del sol, lo que implicaría forzosamente una complexificación de la epidermis de estas unidades.

La construcción deberá ser de una calidad y tecnología considerable.

Cuidadosa consideración del entorno y la implantación como consecuencia del alto grado de indefinición de la zona.

Acentuación de la calidad de suave cornisa del borde sur mediante la creación de un basamento ligeramente elevado, bajo el que se sitúa el área docente y los aparcamientos y sobre el que se elevan los cuatro pequeños volúmenes de las áreas departamentales.

Se considera singularmente acertada:

- La separación de ambos componentes del proyecto por esta extensa plataforma de convivencia —con sol y con sombra—, que por su condición de abierta evita toda transmisión de ruidos, tanto hacia arriba (departamentos) como hacia abajo (aulas).
- La creación de pequeños patios hundidos sobre los que vierten las aulas y zonas generales.
- La integración en el diseño arquitectónico de los elementos de circulación y estacionamiento de vehículos.

Este anteproyecto parece presentar unas características completamente válidas desde las cotas de las plantas de aulas y basamento. La penetración de las plazas de aparcamientos hasta los puntos de uso en los diversos edificios se considera buena la solución. La planta baja, con una adecuación válida al entorno y a la funcionalidad del edificio, está conseguida como espacio fuelle, de gran valor arquitectónico.

La zona general y sus disposiciones interiores responden al programa de necesidades solicitado; sin embargo, las áreas departamentales, con su excesivo formalismo, carecen de las interrelaciones precisas.

Nuestra proposición pretende incidir en aspectos que hoy estimamos primordiales en el campo de la Arquitectura.

1. *La forma:* El espacio de la calle como dominante compositiva. Lejos de ser la calle un espacio residual entre bloques, imaginamos el espacio exterior como organización primordial de la forma en la arquitectura. Entendida una Facultad como un edificio o cuerpo de edificios, el espacio exterior se nos ofrece como punto de partida de la forma interior. Por eso presentamos la sección entre bloques o espacio-jardín, o recuerdo de calle peatonal, como en primer espacio construido que se ofrece. De aquí se sigue inevitablemente una composición derivada de esta sección exterior.

2. *El medio:* Cada medio genera una arquitectura idónea. Entendemos la lección de la Mezquita que, envolviendo en un gran volumen la forma, se adapta maravillosamente a las exigencias de un clima duro que trata de reducir la superficie de contacto externo. En otras palabras, la relación volumen-superficie es función del tamaño. La introducción de fisuras o grietas, como la calle propuesta, mejora aún las condiciones de ventilación.

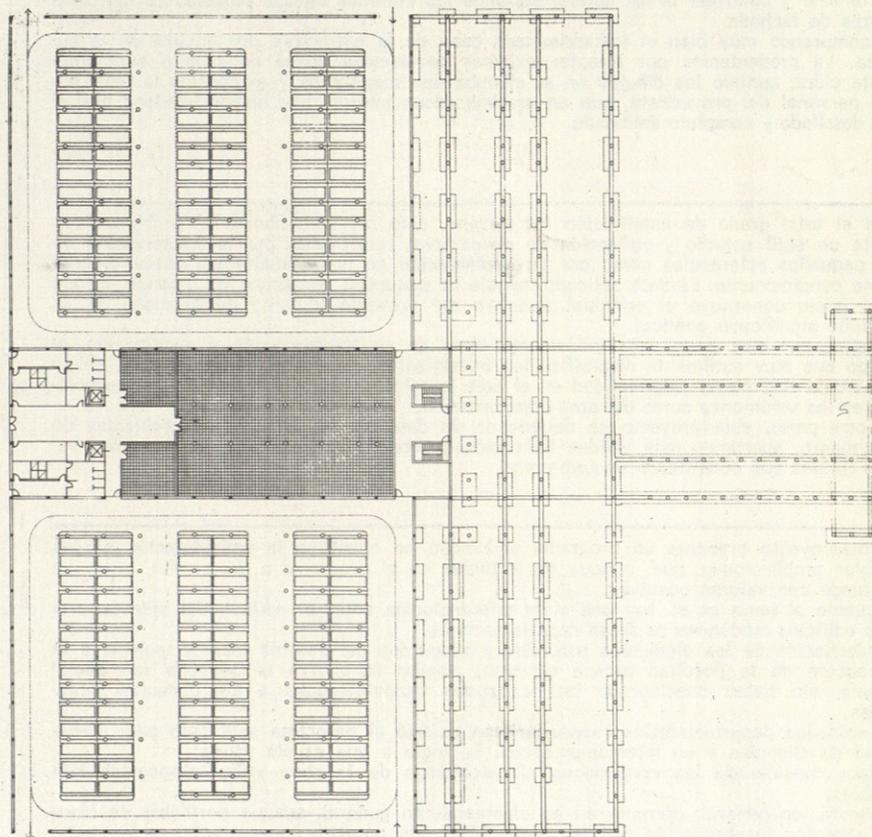
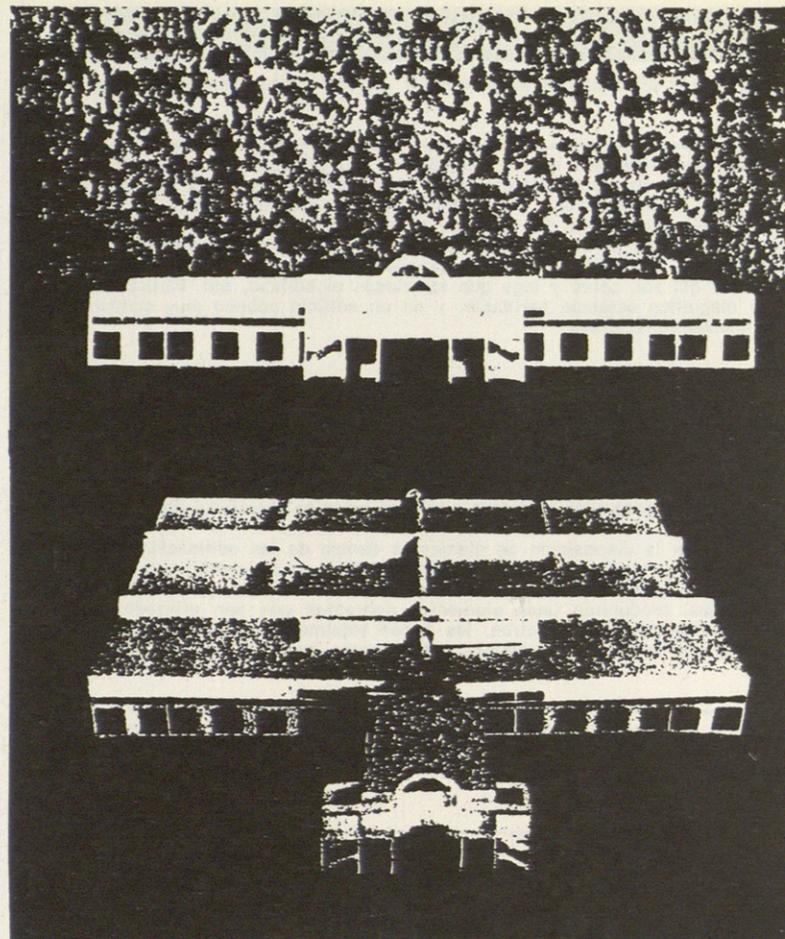
La sección de calle-patio corrobora la lección sutil de la arquitectura popular andaluza. También la adaptación al medio nos aconseja definir un gran volumen o cubo de aire en las aulas. Hemos meditado largamente sobre alguna escuela técnica suiza importante, de gran volumen y techos altos. En Córdoba, diríamos, la meditación, sobra. La Arquitectura es verdaderamente la gran climatizadora, a la que las técnicas sólo acompañan.

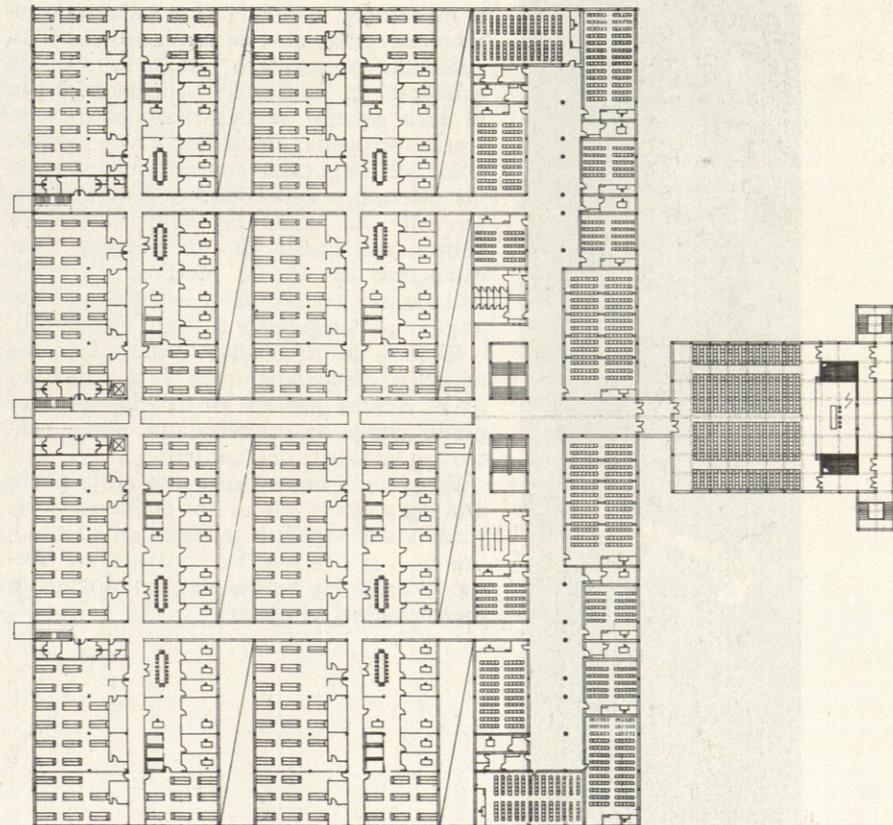
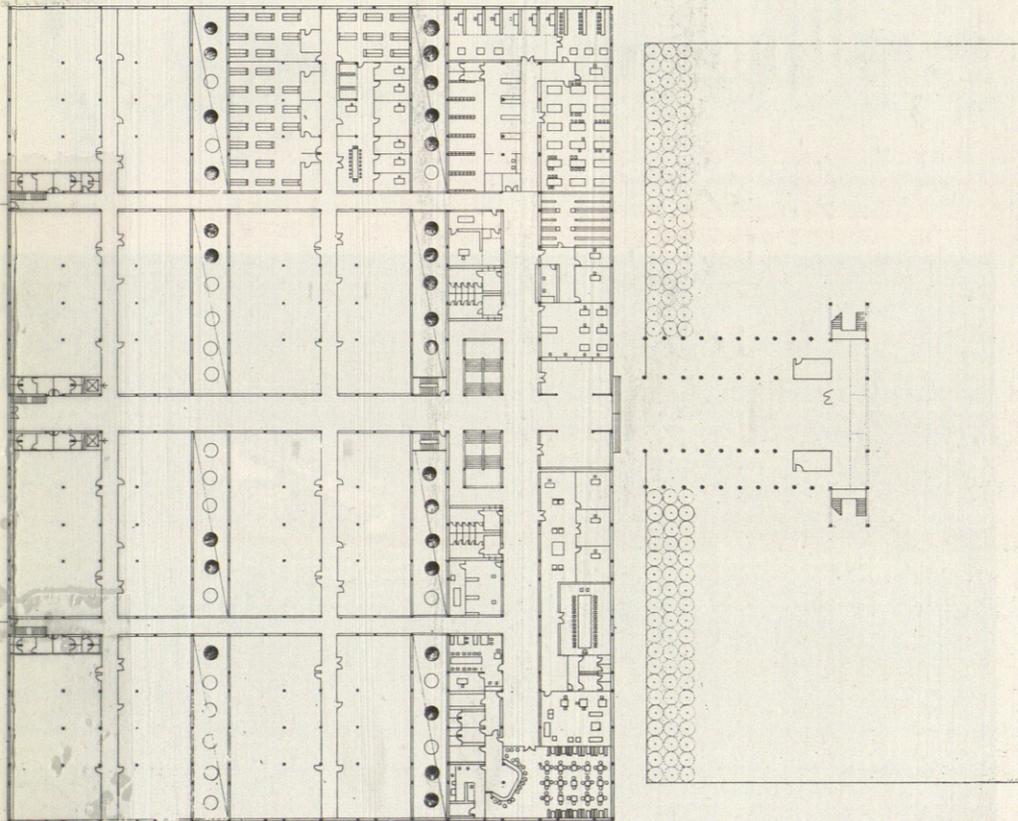
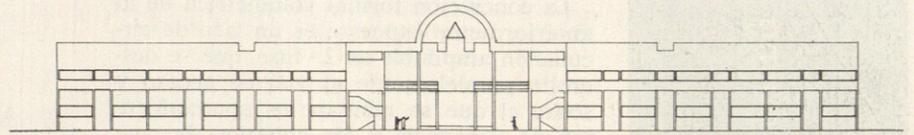
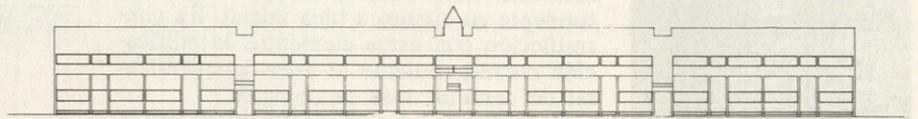
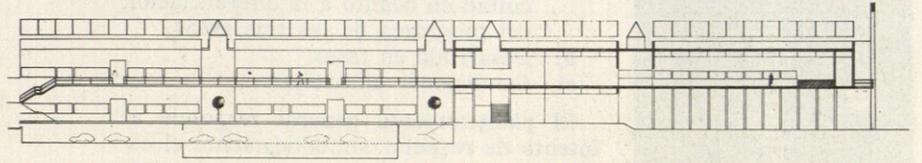
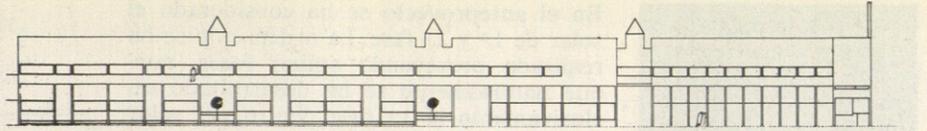
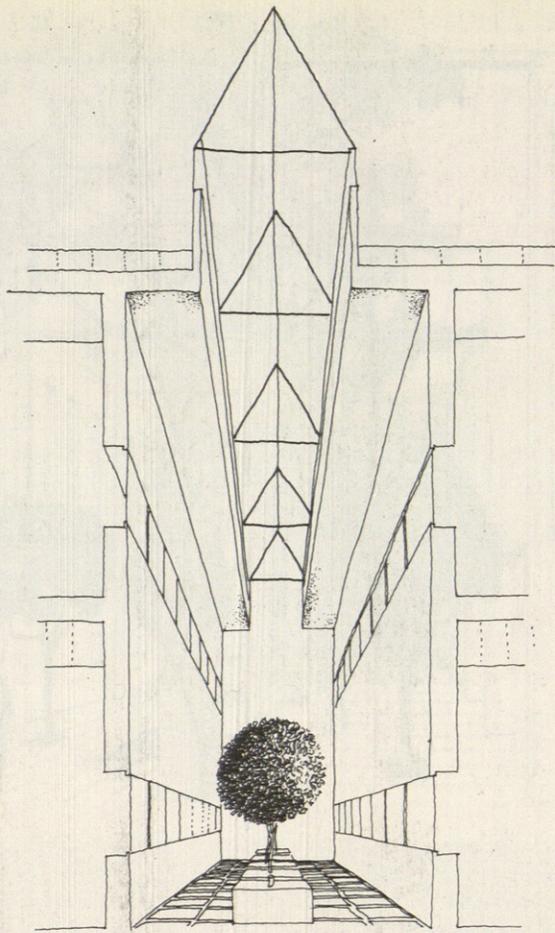
3. *Problema emblemático-expresivo:* Creemos que el Aula Magna es la gran asamblea de la ciencia para la ciudad, a mitad de camino, por tanto, entre la Universidad como mecanismo docente y la ciudad como utilizadora de sus «saberes». Todo el acento compositivo y, por tanto, simbólico recae en esta forma que se ofrece como sala de la ciencia para la ciudad. Coloquios de ciencia, exposiciones, certámenes de todo tipo dentro de este gran salón polifuncional de suelo horizontal, que fácilmente se adecua para teatro o proyecciones. La ciudad, sin penetrar en el recinto técnico de la Universidad, tiene así acceso a este importante instrumento de cultura.

4. *Composición funcional:* Una sola figura organizada en piezas menores desde el dictado del espacio entre bloques. Corredores paralelos y transversales organizan la accesibilidad y comunicaciones al modo de un sistema de calles.

El eje de simetría termina en la zona deportiva. La biblioteca y la zona de bar, son los dos extremos de la composición simétrica.

El desarrollo en dos plantas de gran altura, entre 3,60 y 3,75 metros.





En el anteproyecto se ha considerado el solar de 1.^a y 2.^a fase. La ordenación se ha realizado preveyendo ambas fases, aunque naturalmente se ha desarrollado exclusivamente la 1.^a fase dentro del solar correspondiente a ésta.

Condicionantes iniciales del trabajo han sido:

- Funcionamiento específico de la facultad en cuanto a la diferenciación del programa de las tres áreas.
- Desarrollo en fases.
- Condiciones climáticas.

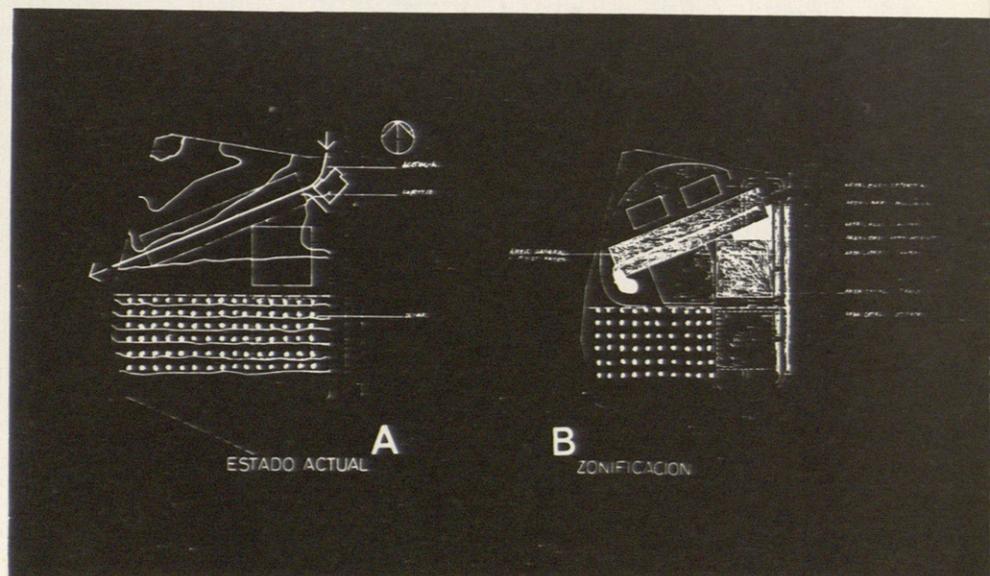
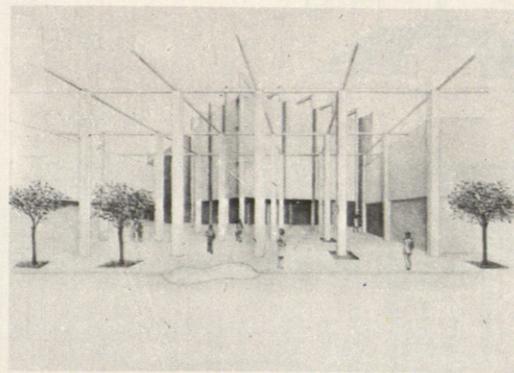
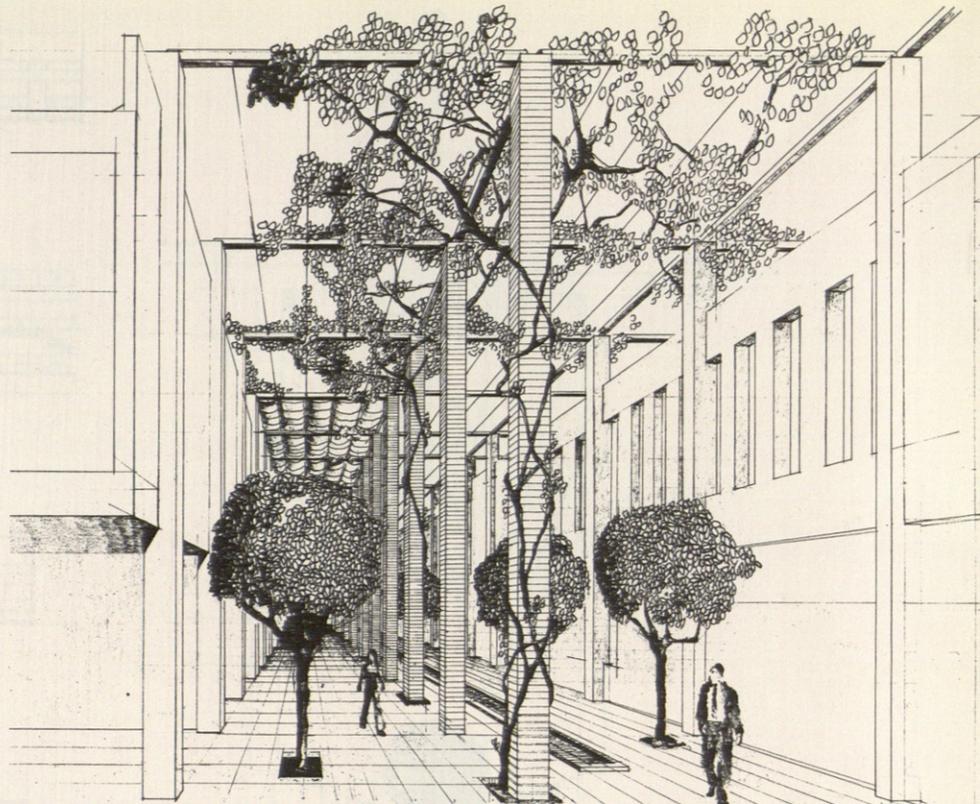
El planteamiento general responde al intento de respetar simbólicamente el carácter rural del entorno conservando unas pequeñas referencias (acequia y olivar) y creando una edificación (área general) marcadamente neutra, aunque muy contundente en cuanto a idea inicial. En contradicción con estos elementos la edificación correspondiente al área departamental de carácter más tecnológico.

El área libre, fragmentada en distintas zonas —deportiva, aparcamiento, campus, etcétera— arropa, relaciona y estructura el resto del solar.

La concreción formal volumétrica de lo anteriormente expuesto es un lazo de circulación ampliable en 2.^a fase, que se desarrolla paralelamente al vial de acceso y sobre el que se montan los aparcamientos de superficie y los edificios de cuatro alturas de los departamentos. Uno de los brazos de este lazo, mediante rampas, descende al sótano de estos edificios, donde están los aparcamientos reservados a profesores, instalaciones, talleres y almacenes generales de la facultad. Oblicuamente y apoyado sobre la acequia existente, la edificación correspondiente al área general se desarrolla sobre una trama ortogonal linealmente y a ambos lados de una calle central que articula las diferentes dependencias de este área. La calle, así como las edificaciones, se cubren por medio de una pérgola. Esta estructura admite un nivel de complejidad formal, conceptual y estructural muy amplio (el propuesto es muy elemental).

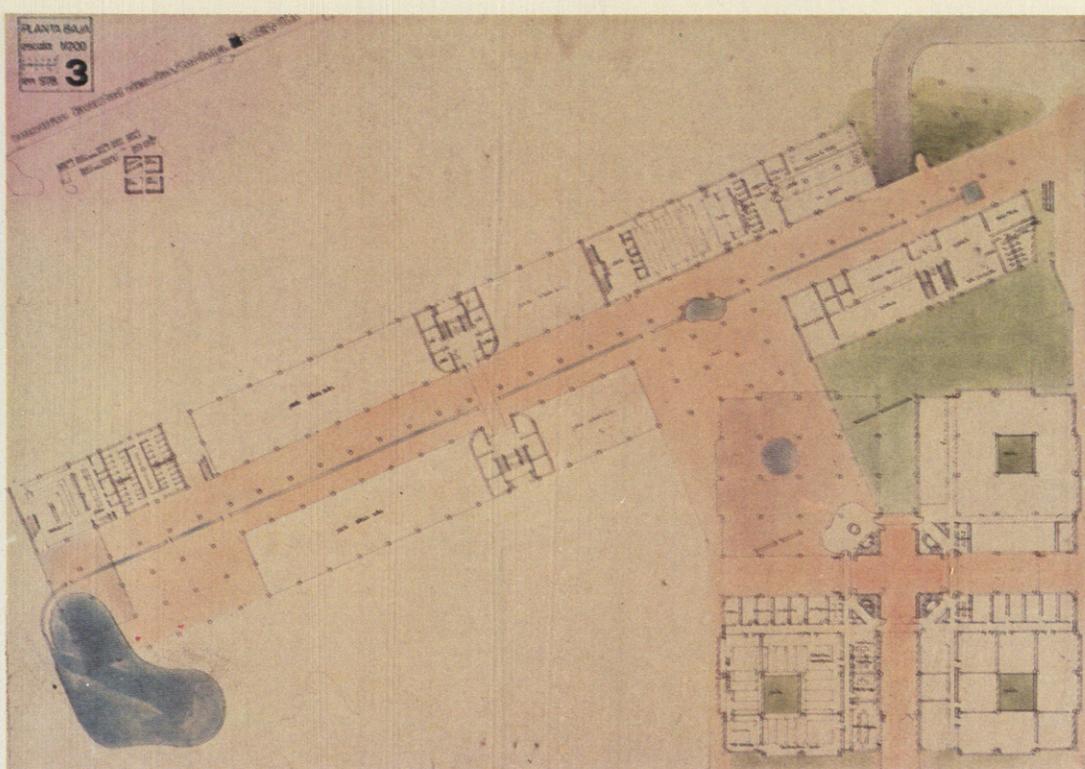
El lazo de circulación rodada con sus edificios departamentales y el elemento lineal o área general se articulan en un punto donde se organiza una plaza, centro gravitatorio del conjunto.

En la cuña norte resultante en la parte alta del solar se sitúan dos polideportivos, y en la sur —planta también en su topografía—, el campus. Se consigue así liberar la 2.^a de las referencias anteriormente mencionadas: el olivar.



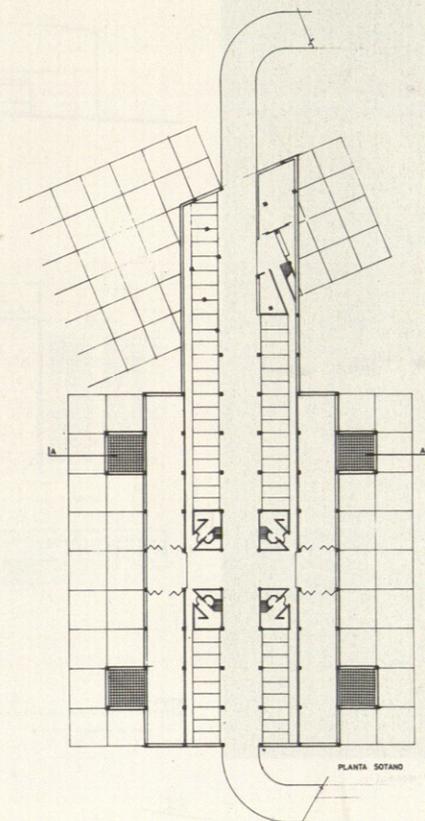
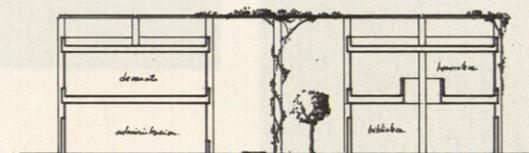
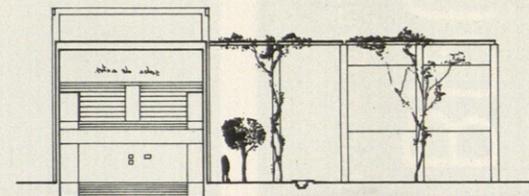
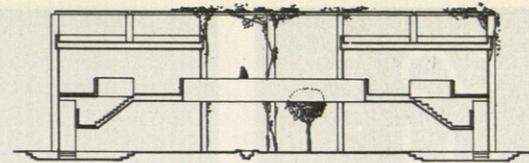
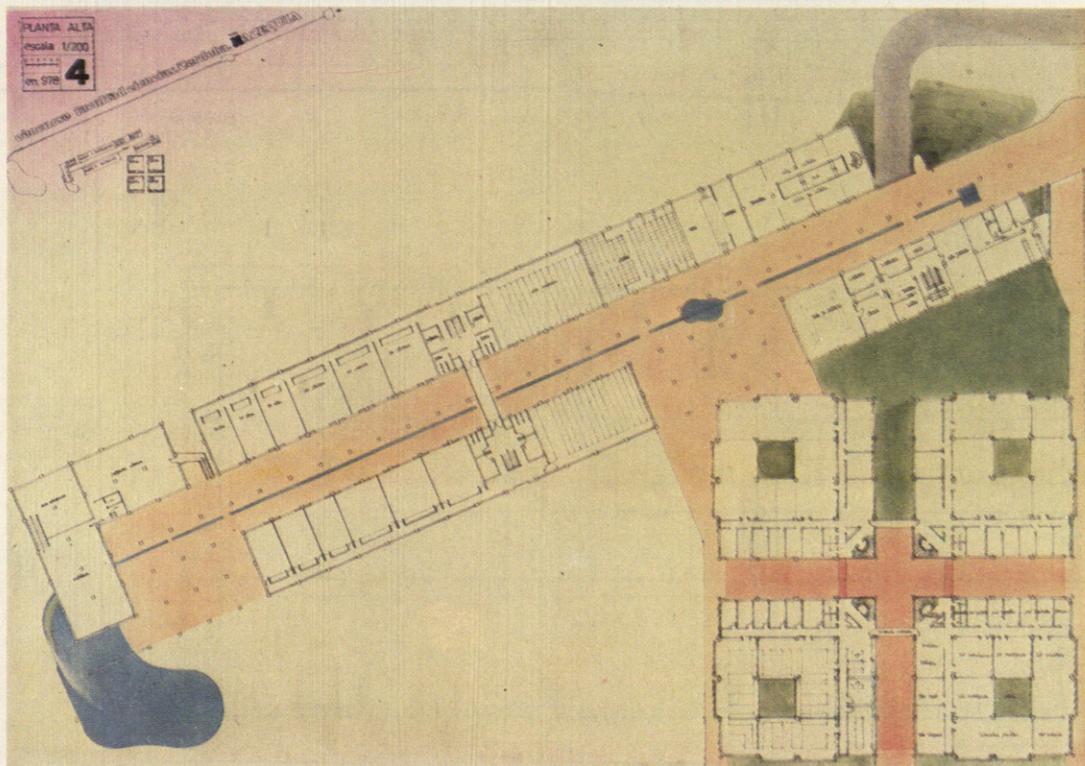
PLANTA BAIXA
escala 1/200
em 578

3



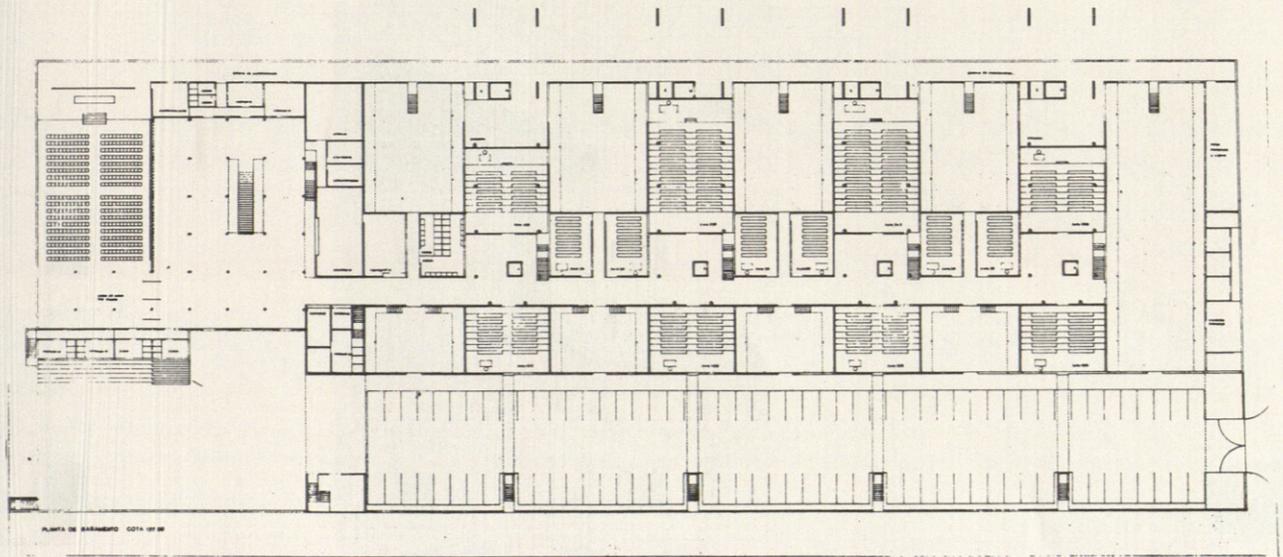
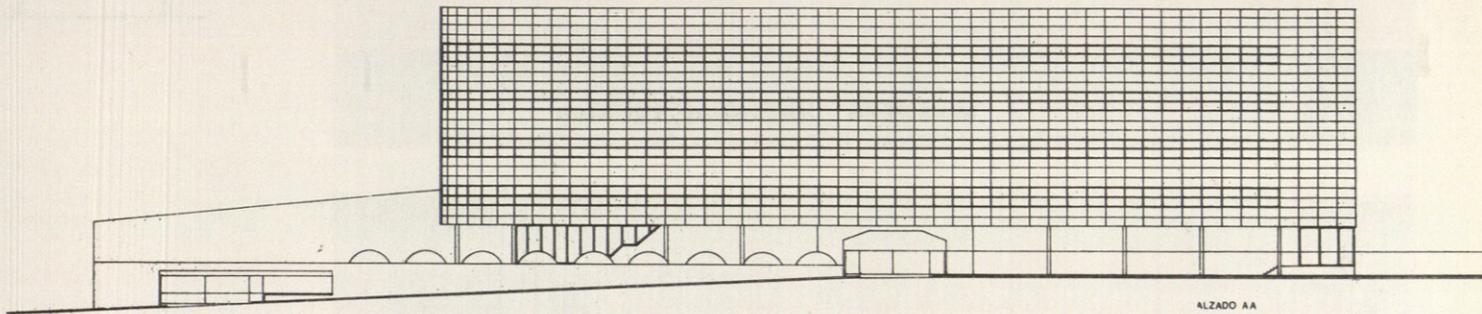
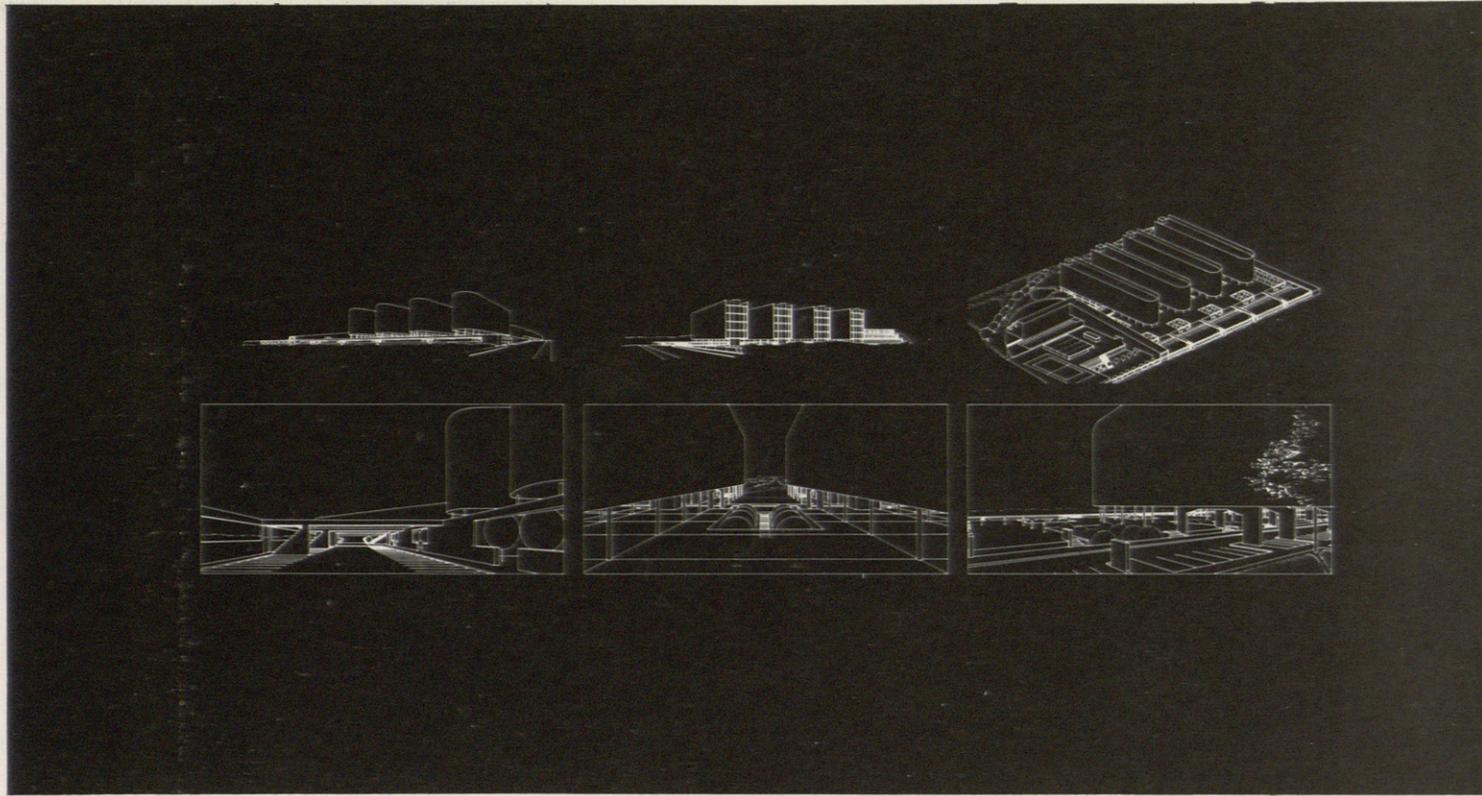
PLANTA ALTA
escala 1/200
em 578

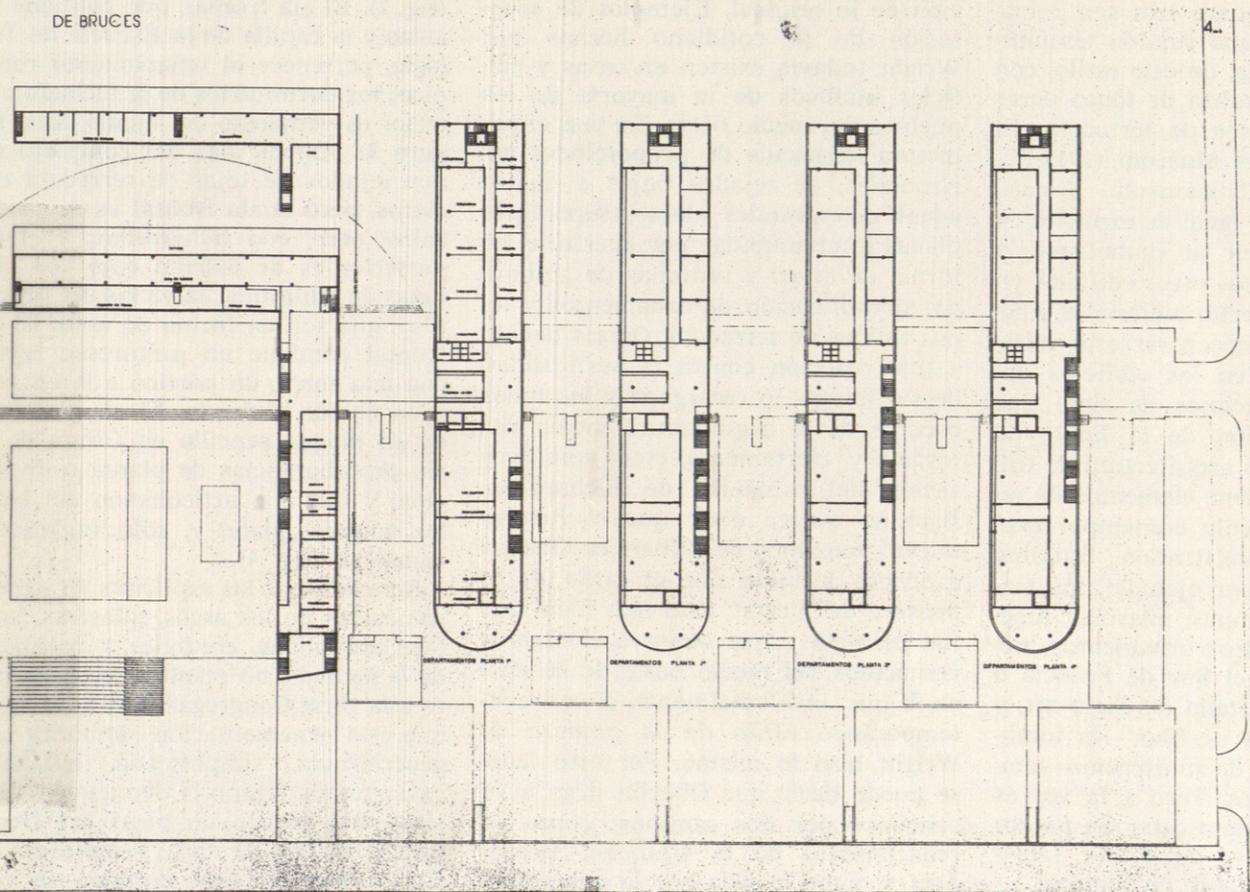
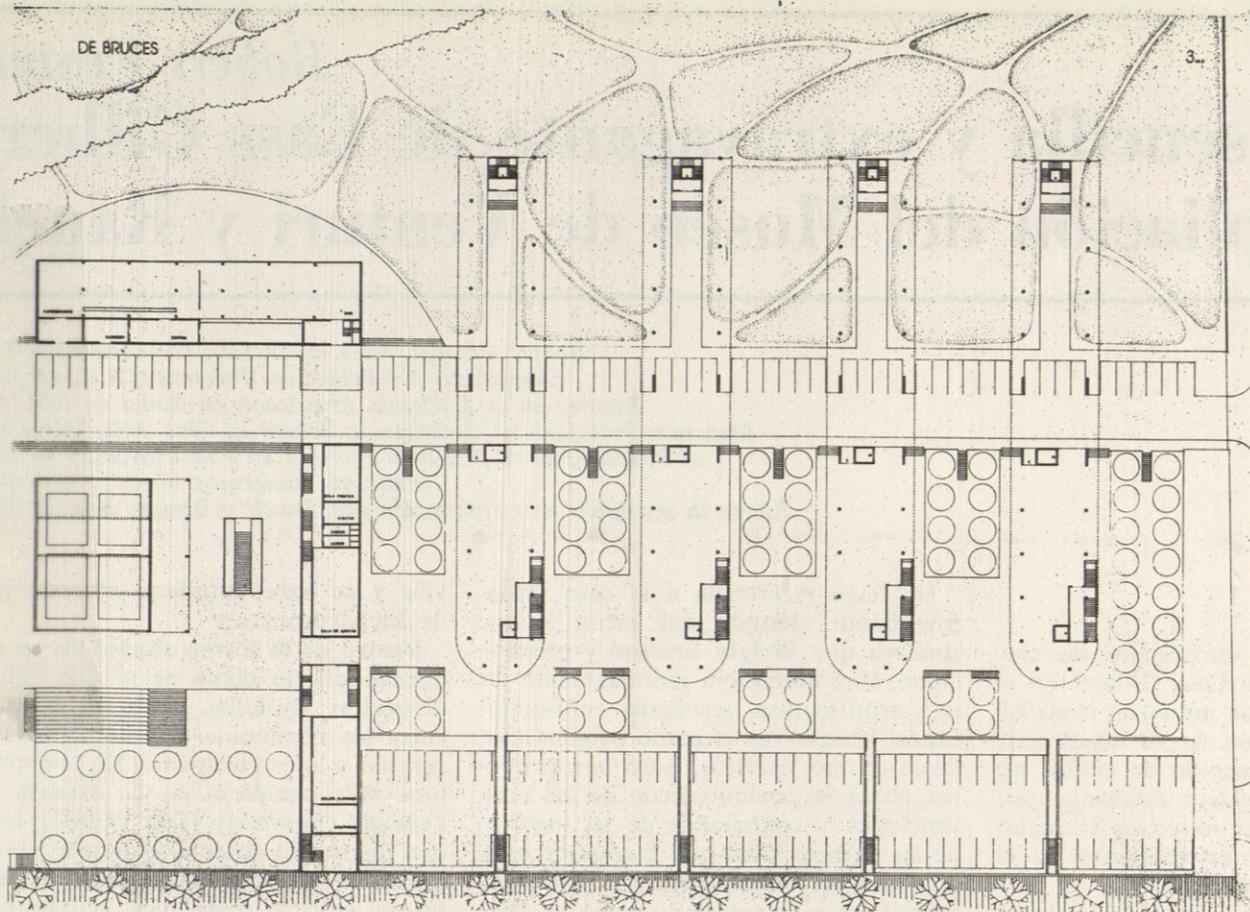
4



DE BRUCES

Antonio Cruz - Antonio Ortiz





El terreno elegido para la Facultad de Ciencias se eleva suavemente hacia el Norte en terrazas sucesivas, salvando el desnivel mediante terraplenes fijados con olivos y alcanzando la cota más alta en el límite Sur del sector en el que han de ubicarse las dos secciones que ahora se proyectan, que aparece ya como sensiblemente plano.

De otra parte, la zona presenta un alto grado de indefinición. No existe planeamiento aprobado en ella y su imagen futura es difícil de prever. Sólo aparece como segura una vía que ascenderá en sentido Sur-Norte, tangente al solar por el Este, desde la que se accederá al mismo.

Ante esta situación se ha optado por operar a dos niveles, por superponer dos modos diferentes de intervenir en el lugar.

Una primera intervención entiende el paisaje como un continuo, natural o construido, recogiendo las sugerencias que los datos actuales proporcionan. Así, se refuerza la cornisa que el terreno ya es, elevándola lo suficiente por encima de la más alta de las líneas de olivos, permitiendo desde la plataforma formada las dilatadas vistas hacia el Sur. El resto del solar queda convertido en parque, decisión propiciada por el grado de indefinición que el terreno presenta al Norte y al Oeste. De igual forma, se prevén dos accesos desde cotas que presumiblemente tendrá la vía pública de nuevo trazado y desde el más importante de los cuales se dará servicio al resto del solar y se proponen las reglas de juego con las que habrían de proyectarse las tres secciones restantes de la Facultad.

Una segunda intervención, la de los bloques de departamentos, se sitúa a caballo sobre la plataforma y el parque, entendidos como una base sobre la que se depositan y actuando respecto al paisaje como un objeto que lo mide y nos da su escalada. La imagen elegida, la de un bloque que se repite, podrá instalarse con comodidad en un futuro entorno presumiblemente menos bucólico y más agresivo que el actual.

La arquitectura sencilla y extravagante de Cass Gilbert y la ampliación del Museo de Venturi y Rauch

Robert Venturi. Nace en 1925 en Philadelphia (USA)

Arquitecto por Princeton University, N. J., en 1943

Becario en la Academia Americana en Roma en 1954-1956

Associate Professor en el Graduate School of Fine Arts, University of Philadelphia en 1957-1965. Profesor en Yale University en 1966

Autor de numerosos libros y artículos

Ejerce la profesión en colaboración con Rauch y Denise Scott-Brown

I

Como arquitectos encargados de continuar el estilo de Cass Gilbert en el Oberlin College, nos interesan especialmente dos aspectos de su arquitectura: uno, la combinación de estilos arquitectónicos simples y extravagantes; el otro, el contraste entre las fachadas principal y posterior existente en el conjunto de sus edificios.

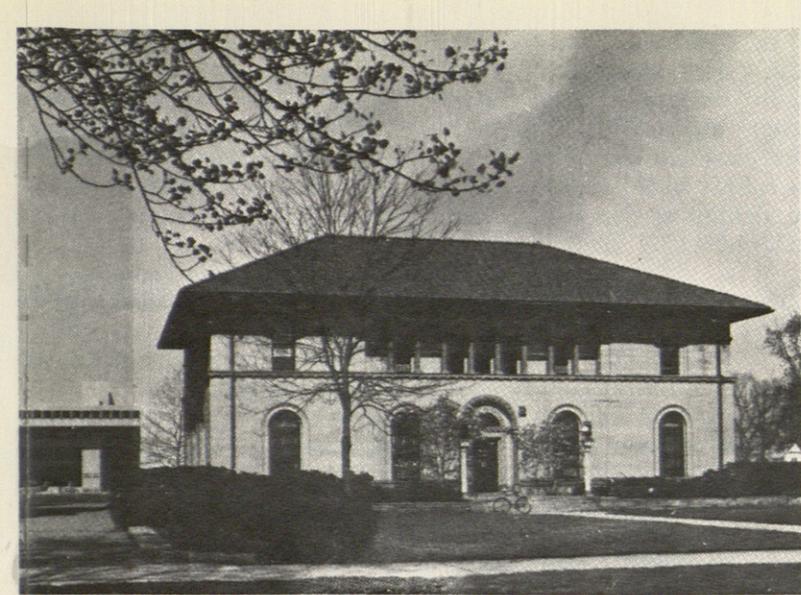
De los cuatro edificios de Gilbert que dan al Tappan Square tres son románicos, dentro de una versión simplificada, pero explícita, de este estilo, con muros de piedra caliza de tonos ocres y tejados con aleros de terracota. El Allen Memorial Art Museum (1915-17), aun siendo estilísticamente Renacimiento toscano, es igual de explícito en su ornamento y en su simbolismo, y es casi idéntico a los otros edificios en cuanto a escala, perfil, materiales y color. Es frecuente encontrar este eclecticismo histórico en los edificios importantes de principios de siglo que seguían la tradición de la Ecole de Beaux-Arts, pero la arquitectura de Gilbert también contiene elementos de un vocabulario vernáculo contemporáneo. En el Cox Administration Building (1913-14) (fig. 1), por ejemplo, los materiales y las columnas, pilastras, lunetos, cordones y otros ornamentos, tienen su origen en el Sur de Francia o en el Norte de la Italia del siglo XII, y sus proporciones y perfiles —la totalidad de su forma y de su espacio— también son románicos. Pero a la vez es medio-oeste norteamericano. Se parece a la casa Winslow de Frank Lloyd Wright de River Forest, en Illinois.

No hago referencia a la casa Winslow como ejemplo del *estilo de la pradera* que Wright inventó y promovió, sino como una manifestación de una arquitectura vernácula contemporánea. Wright fue el genio original que decía en sus escritos, pero sus primeras obras se enriquecieron de las convenciones y tradiciones de su lugar y de su tiempo igual que cualquier otro gran artista, residiendo su genio en realzar tanto lo cotidiano como la creación de lo original. Ejemplos de adaptación de lo cotidiano hechas por Wright todavía existen en casas y edificios públicos de la mayoría de los pueblos del medio oeste. Es una arquitectura vernácula de proporciones horizontales, de tejados bajos a cuatro aguas con grandes aleros, superficies planas interrumpidas por aberturas en forma de arcos y ventanas de guillotina, simplificación de ornamentos y tonos cálidos de terracota. Quizás debido a una reacción contra la verticalidad de su tiempo, lo recargado y los tonos oscuros de la arquitectura media victoriana y, ciertamente, como una derivación del románico de Richardson. Esto no quiere decir que el Renacimiento románico de Gilbert en Oberlin estuviera influido por el *estilo de la pradera* de Wright, sino más bien, que fue paralelo y que contuvo elementos vernáculos del medio oeste de su época. Y que, incidentalmente, el casi contemporáneo *estilo de la pradera* de Wright hizo lo mismo. Por otro lado, se puede decir que Oberlin llega a su románico por dos caminos: como un renacimiento de la tradición Beaux-Arts, y como la vida por la que sobre-

vive y se hace cotidiano el románico de Richardson.

Dentro de la forma simple de un pequeño edificio como es el Cox Administration Building, Gilbert combina entre los elementos arquitectónicos lo sencillo y lo extravagante. En la estructura más compleja de la Escuela de Teología (Bosworth Hall, 1930-31), hace una distinción entre arte mayor y arte menor al diferenciar la fachada frontal del edificio respecto a la posterior (fig. 2). El ala frontal, que contiene las aulas y la capilla de la Escuela de Teología, pertenece al renacimiento románico; los dormitorios de la fachada posterior es vernáculo del medio oeste (figura 3). Ambas alas del complejo tienen tejados de tejas de terracota con aleros, pero el ala frontal es de piedra caliza ocre, con buhardillas, y el ala posterior es de ladrillo rojo con ventanas de guillotina, salvo las del primer piso, que son en forma de arco. El ala frontal contiene un pintoresco tejado con una torre, un pórtico a la entrada y un ábside al fondo. El ala posterior es un bloque sencillo en forma de U, sin protuberancias de planta o de sección, y con una articulación del ladrillo mínima, plana y, sólo vagamente, románica (fig. 4).

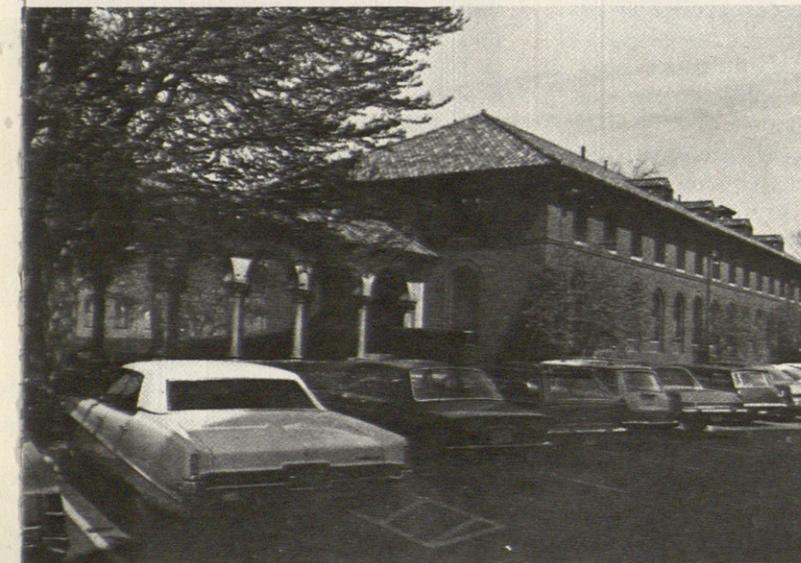
Sin embargo, las explícitas jerarquías románicas de los arcos, pilastras, lunetas, modillones, cordones y parapetos de la fachada, no resultan exóticas junto a la First Congregational Church, ya que esta ornamentación simbólica está generalizada, simplificada, aplanada, casi agotada (como la decoración de la iglesia cercana de estilo helenizante del siglo XIX, parece un poco Art Deco). Esta ornamentación también se con-



1. Cox Administration Building



2. Escuela de Teología (Bosworth Hall), 1930-31



3. Escuela de Teología. Vista lateral

centra, como demostraciones simbólicas, sobre superficies que, por otro lado, son abiertas (fig. 5). El edificio en su totalidad es de escala íntima, y hasta su simetría generaliza y simplifica su efecto. De esta forma, en la Escuela de Teología lo extravagante es a la vez sencillo, y una abadía simbólica se integra en la calle principal de un pueblo de Ohio (fig. 6).

La Finney Memorial Chapel (1907-08) es más extravagante que sencilla, quizás debido a que su función se ajusta apropiadamente al simbolismo románico. Pero aún aquí las exigencias del rito protestante prescriben un auditorium en vez de una nave, y aunque Gilbert se las ingenie con un ábside al fondo y una composición tripartita de entradas en el frente, sigue siendo un auditorium protestante (fig. 7).

El Allen Memorial Art Museum (1915-17) de Gilbert es una excepción a la regla, ya que no es una mezcla de sencillez y extravagancia. Aunque mantiene proporciones, escalas y perfiles semejantes a los del Cox Administration Building en particular y al vernáculo del medio oeste en general, es una adaptación casi literal, tanto en su conjunto como en sus detalles, de una villa de Brunelleschi (fig. 8). Y aunque sus alas principal y posterior se conecten por un claustro con arcos, igual que en la Escuela de Teología, para distinguir las funciones internas (las galerías de los estudios), la diferencia arquitectónica entre el frente y la espalda es una diferencia de escala y de forma más que de estilo. El Museo tampoco tiene la armonía análoga con el pueblo, como en el caso anterior. Esta arquitectura es arte mayor con mayúsculas. ¿Puede decirse que la diferencia reside en que este edificio sea un museo de arte, un depositario de lo que debió haber sido, aún entonces, una destacada colección de arte? ¿Un símbolo de gran cultura en las llanuras norteamericanas sin ningún influjo del medio oeste? ¿O fue que el arquitecto contó con un presupuesto mayor? Quizás la mezcla de sencillez y extravagancia del Administration Building y de la Escuela de Teología fuera simplemente una respuesta a los bajos presupuestos; aunque para un arquitecto de los años setenta es envidiable la calidad de los materiales y la destreza en el trabajo que revelan estos edificios.

En cualquier caso, el Museo de Arte no es gran arte con exceso. Sí es un símbolo de gran arte para el america-

no medio, lo que forma es una imagen viva en vez de condescendiente, y no provoca una separación entre el gran arte y la vida cotidiana, sino un contraste. Como una joya arquitectónica engarzada en una montura barata, tiene su propia armonía en la esquina de las calles Principal y Lorain. Una villa del Quattrocento simbolizando las grandes décadas del arte occidental, dentro de una trama ortogonal y entre una iglesia congregacionista, una gasolinera y algunas destartadas casitas indescriptibles, pero universales, de los pueblos norteamericanos. El Cox Administration Building y la Escuela de Teología, alcanzan su armonía a través de sus relaciones análogas con el emplazamiento en un pequeño pueblo; el Museo de Arte alcanza su armonía por el contraste, enfatizando la calidad de su contexto al provocar yuxtaposiciones tales como frisos de terracota con carteles de plástico, tondos della Robbia con logotipos de gasolineras, rejas de hierro forjado con celosías arabescas de madera, pilastras y jarrones con bombas de gasolina y carteles, y un pórtico frontal que completa un eje clásico (fig. 9). Como las latas de cerveza del Pop Art en las paredes blancas de una galería, los elementos diversos dan un contexto y se realzan a sí mismos. Un Allen Memorial Art Museum no convierte a la ciudad en Fiesole; por el contrario, intensifica la identidad de Oberlin.

Estas impresiones y teorías se basan en lo que podemos ver hoy día en Oberlin. Actuando más como arquitecto que como historiador, no he penetrado en las intenciones de Gilbert, salvo anotar una de sus cartas donde hace una recomendación para que se aplique el románico en Oberlin debido a su *flexibilidad* y porque su juego de lo sencillo y lo extravagante: «permite una gran concentración de ornamento en un punto focal y una gran simplicidad en el resto del edificio». Ni siquiera he visto o me he remitido a los planos originales de Gilbert; sólo parto de lo que materializó en los cuatro edificios que he analizado. Quizás este documento pudiera demostrar su deseo por convertir Oberlin en Fiesole o en Caen. Sin embargo, aunque él no pudiera haber anticipado la gasolinera de enfrente y pudiera haberse olvidado de las pequeñas casas de madera que existieran en la época, si su plan *era* lograr una unidad sencilla y total entre el pueblo y la universidad para un futu-



4. Escuela de Teología. Vista posterior (Asia House)



5. Escuela de Teología. Fachada



6. Vista de College Street desde Tappan Square

ro ideal, creo que su estética permitió una unión compleja y contradictoria a corto plazo (un corto plazo que se ha convertido en largo), que incluía las jerarquías entre los elementos cotidianos e ideales y los estilos sencillo y extravagante. Y fue debido a que esta estética había funcionado muy bien.

II

Ampliar un edificio de Cass Gilbert es difícil porque su arquitectura es muy buena y las comparaciones son inevitables. Ampliar el Allen Memorial Art Museum es particularmente difícil porque estás jugando con lo que ha llegado a ser para Oberlin su icono: añadir un ala al museo de arte es como dibujar un bigote a una madona. También es difícil añadir algo a lo que es una composición completa, una chistera en una venus, igual que un ala en una villa simétrica del Renacimiento nunca resultará bien. Pero además, esta ampliación se tenía que realizar hacia un lateral del edificio, ya que la parte lógica para una adición, la posterior, ya fue ampliada en 1937 por Clarence Ward. Al final extendimos nuestra villa como podía haberlo hecho un arquitecto del Quattrocento a una auténtica villa de Fiesole dos generaciones después de su construcción: yuxtapusimos un nuevo bloque funcional en un estilo arquitectónico actual. Nuestra adición, que de alguna forma contrasta con el edificio original pero que en otros aspectos es análoga, quizás sea inevitablemente torpe y demuestre una clara falta de respeto hacia el pasado. A través de los años, se desarrollaron yuxtaposiciones similares en las piazzas italianas que tanto admiramos hoy: la osadía de estos complejos justifican la pérdida de la composición. Sin embargo, y en primer lugar, nuestro impulso a yuxtaponer lo nuevo con lo antiguo no vino de una preferencia estética, sino de los determinantes concretos del sitio y del programa. El único solar para la nueva ala fue una franja estrecha y con pendiente entre el museo y el contiguo Hall Auditorium; no había espacio para extenderse hacia el lado Norte ni hacia atrás.

El programa era complejo: ampliar el Museo de Arte mediante una gran galería, aumentar las dependencias de la facultad de arte, hacer un nuevo emplazamiento para la biblioteca de arte y para el laboratorio de la Inter

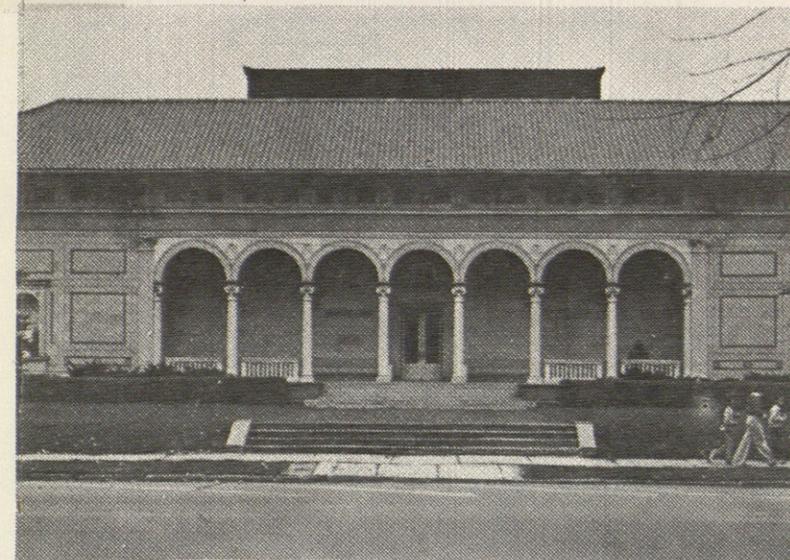
Museum Conservation Association (ICA), renovar el museo existente añadiendo un área donde poder exhibir grabados en la galería superior, aumentar el espacio de almacenaje, instalar aire acondicionado y control de humedad, y diseñar un área de abastecimiento compartido con el ala nueva. De esta forma, tuvimos que modificar el programa y la distribución del edificio existente más la ampliación de 1937, considerar éstos y la parte nueva por construir como un todo.

Las restricciones del solar y las relaciones funcionales dictaban que la nueva adición fuera un edificio largo, paralelo, cercano al viejo complejo y con una nueva galería en la parte delantera que conectase con el antiguo museo. Por razones de seguridad, sólo se podía entrar a la nueva galería por el antiguo museo. El resto de las nuevas dependencias tenía que ser accesible desde la calle. Pronto descubrimos que por razones de economía y de simplicidad todas las funciones debían estar concentradas en un ala. Nuestros clientes querían que la nueva galería (The Ellen Johnson Gallery of Modern Art) fuera una habitación lo bastante neutra en su carácter para ser el marco apropiado de exhibiciones itinerantes, y lo bastante general en su forma para poder adaptarse a exposiciones variadas y cambiantes. Sin embargo, les disgustaba la pura caja negra, tan popular en la actualidad. La caja negra—sin luz natural y con un sistema universal de luz artificial en el techo, sin carácter arquitectónico y con un sistema universal de paneles flotantes para articular el espacio—, responde a las necesidades de una absoluta flexibilidad del espacio y de la iluminación. Es la forma teatral de exponer objetos de arte; el museo pasa a ser el escenario y la exhibición el decorado. Nosotros queríamos una galería tradicional, con luz natural y con carácter arquitectónico continuo y particular; una habitación en vez de un decorado, un sentido del lugar y del espacio. Claro está que unas metas contradictorias como la neutralidad y la flexibilidad, el carácter y la luz natural, son imposibles de alcanzar en una galería de arte sin hacer concesiones que conlleven a un diseño impuro.

Para satisfacer las metas de neutralidad y flexibilidad empleamos los sistemas y los materiales actuales y cotidianos para realizar el interior de una galería de arte: luz de carril, aun-



7. *Finney Memorial Chapel, 1907-8*



8. *Allen Memorial Art Museum, 1915-17*



9. *El museo desde el Norte*

que sobre un techo de escayola en lugar de utilizar una trama atrevida; paneles flexibles para exposición y articulación espacial (dejando su construcción futura a los encargados del Museo); suelo de roble; paredes de yeso reforzado con madera contrachapada por razones de economía y de facilidad en la reparación, pintura y sustitución, y rodapiés planos con espacio de separación suficiente para acomodar enchufes, ventiladores y elementos del sistema de seguridad.

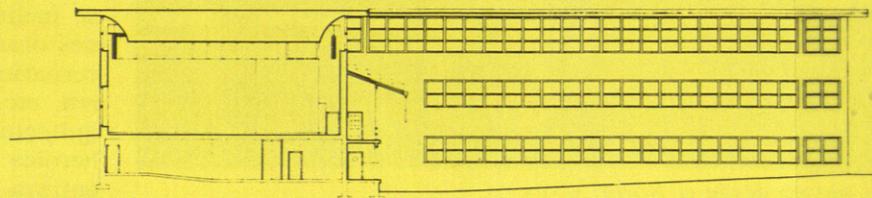
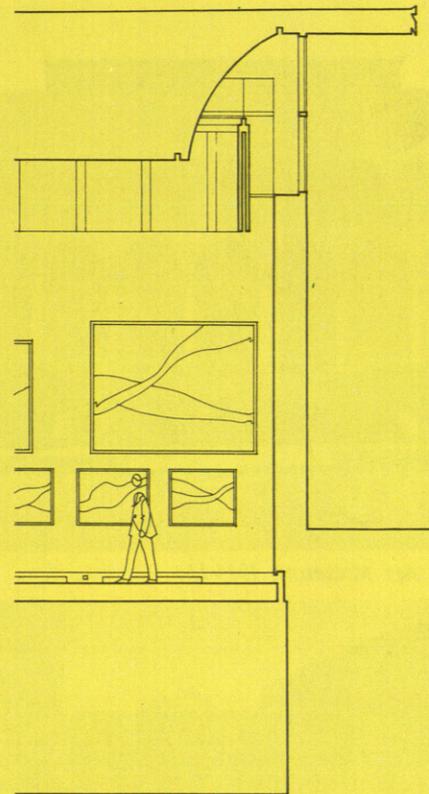
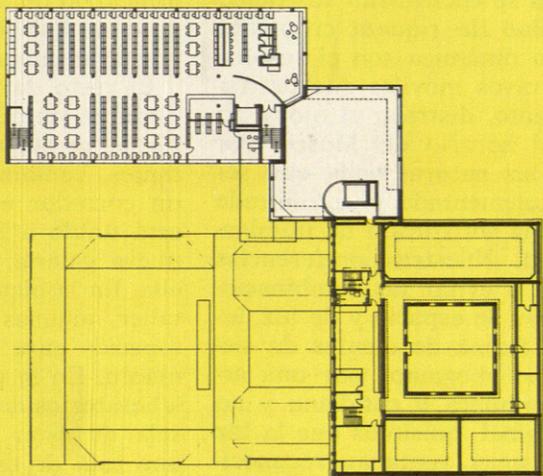
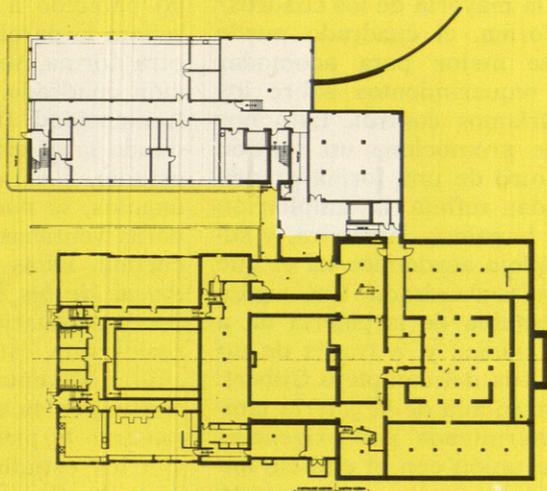
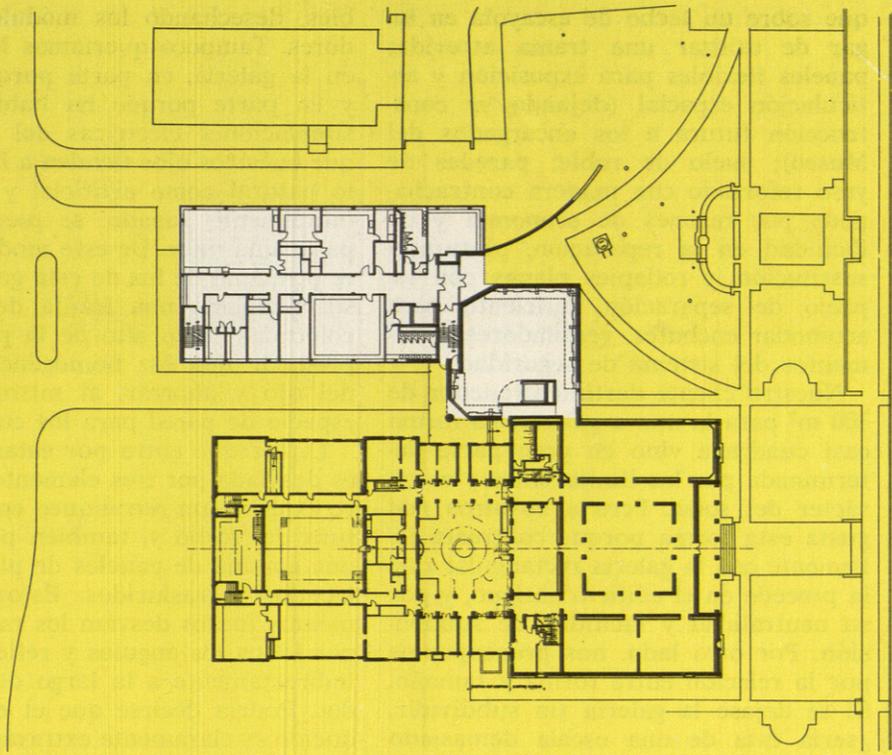
Nuestro cliente destinó alrededor de 300 m² para la nueva galería; su forma casi cuadrada vino en gran parte determinada por las limitaciones y el carácter del solar. Pero a nosotros nos gusta esta forma porque contrasta felizmente con la galería rectangular que la precede en el edificio antiguo, y por su neutralidad y facilidad de subdivisión. Por otro lado, nos preocupamos por la relación entre forma y tamaño. Si se dejase la galería sin subdividir, ¿sería ésta de una escala demasiado grande para la mayoría de los cuadros? De alguna forma, el cuadrado puede distorsionarse mejor para acomodar los futuros requerimientos sobre los que no tendríamos control. Esto nos gusta porque promueve un sentido de escala dentro de una forma grande y generalizada; refleja la ampliación asimétrica a la galería simétrica, y sugiere el complejo académico en el que la galería está encuadrada. Una ventana en una esquina de la galería da a una columna jónica y, a través de un eje, a la rosaleda del complejo Gilbert.

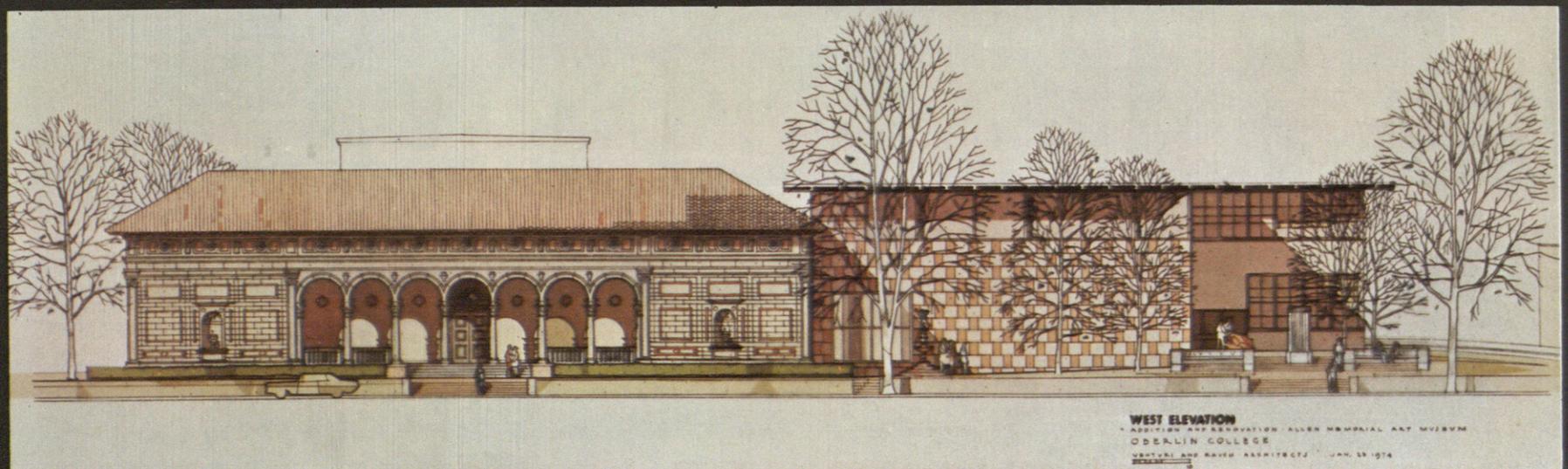
La altura inusitada de la galería también está determinada por exigencias externas a su unión con el edificio antiguo. La sección de la galería surgió principalmente por las necesidades de luz natural. Dentro de las ventajas de la luz natural se encuentran sus defectos: su calidad de riqueza cromática y la variedad dinámica son el resultado de unos rayos móviles que destruyen el pigmento, distraen el ojo y no se ajustan al horario del Museo. Por lo tanto, la luz natural tenía que ser indirecta, suplementada y equilibrada por un sistema sofisticado de iluminación artificial. Nuestras preferencias se inclinaban a evitar las combinaciones dramáticas de espacio y de luz, lucernarios en forma de dientes de sierra, etc. Como abogamos por una arquitectura simbólica y cotidiana y no heroica y original, quisimos que la luz entrara por unas ventanas reconoci-

bles, desechando los módulos innovadores. Tampoco queríamos lucernarios en la galería, en parte porque gotean y en parte porque ha habido tantas simulaciones eléctricas del lucernario que nuestros ojos tienden a interpretar lo natural como artificial y el efecto, difícilmente ganado, se pierde de no pasar una nube. De este modo, la fuente principal de luz de esta galería sería sencillamente una franja de ventanas colocadas en lo alto de la pared para producir una luz homogénea al nivel del ojo y ahorrar, al mismo tiempo, espacio de pared para los cuadros.

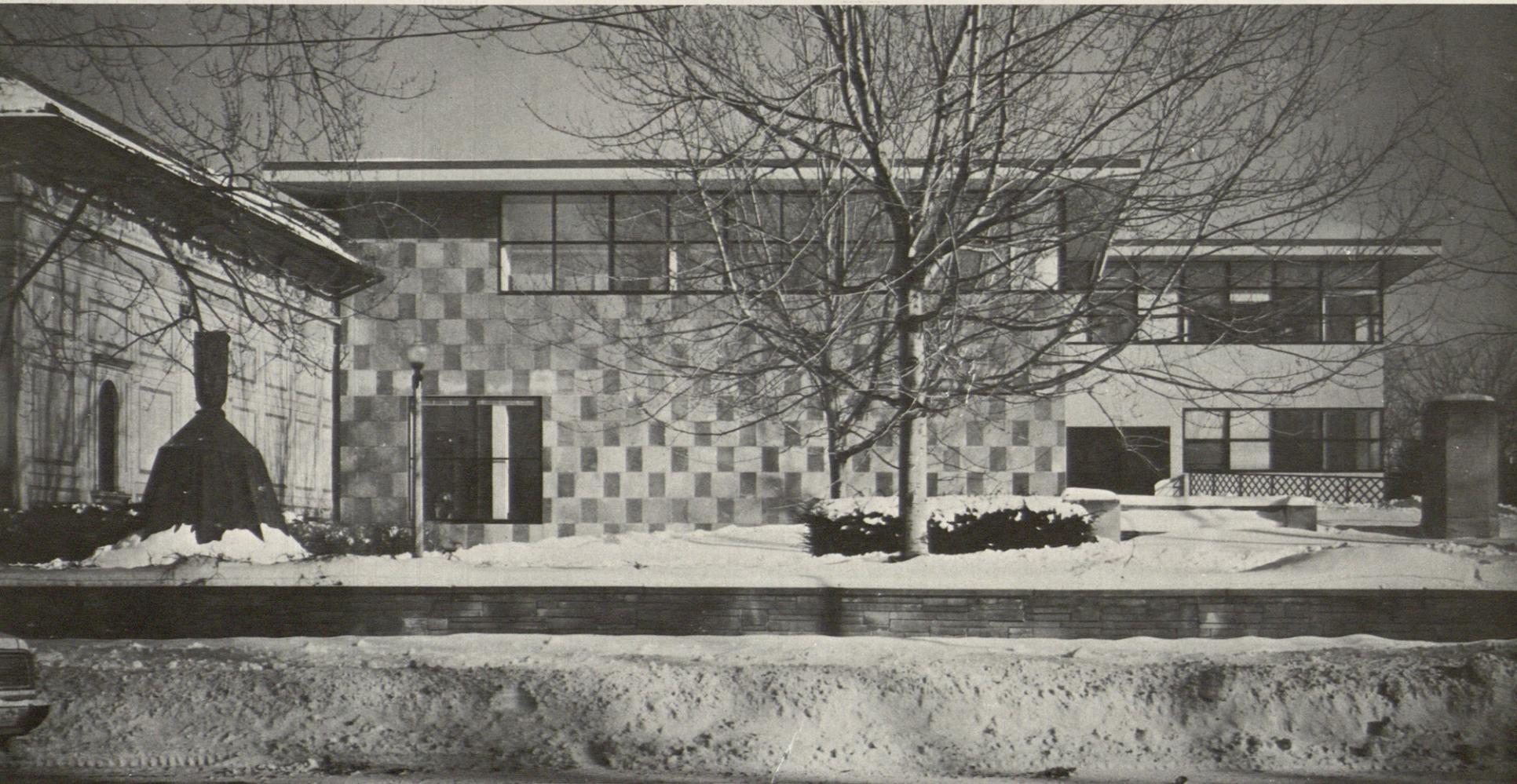
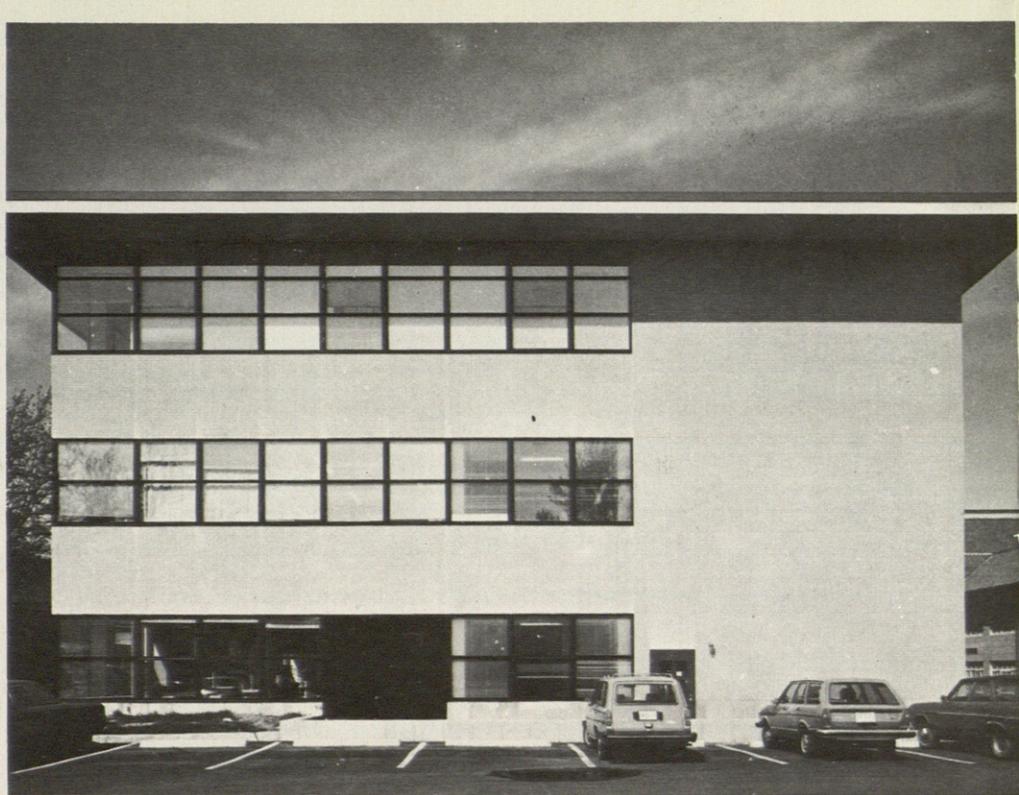
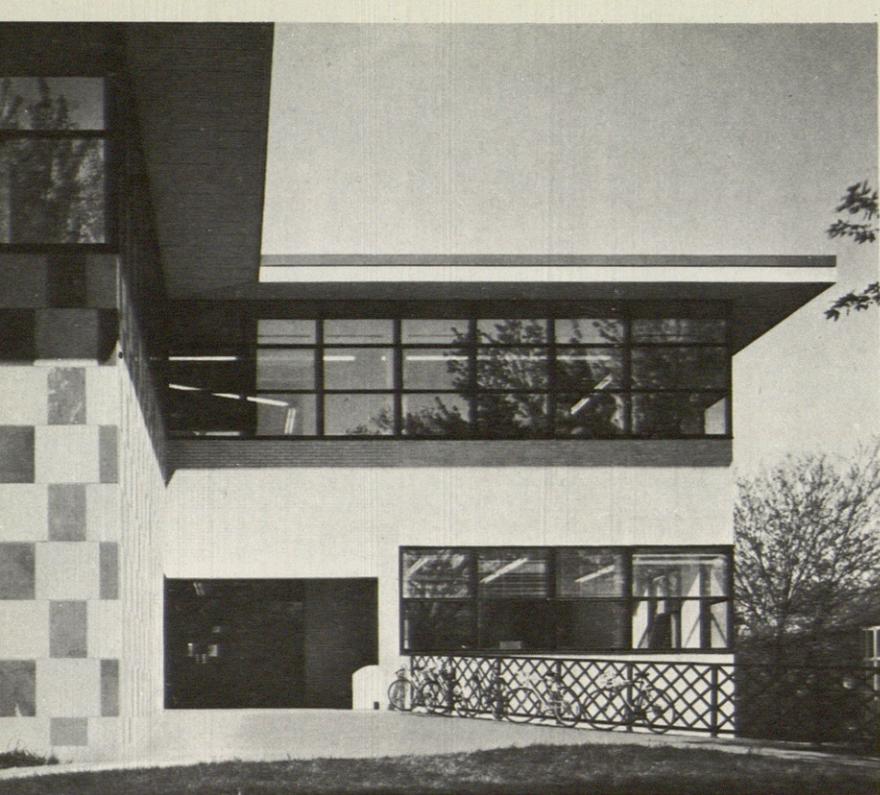
La luz que entra por estas ventanas es desviada por tres elementos: un alero exterior, un retranqueo en la estructura del techo y, también por dentro, una cortina de paneles de plexiglás solapados y traslúcidos. Estos tres elementos juntos desvían los rayos de sol por todos los ángulos y reflejan la luz indirectamente a lo largo de las paredes. Podría decirse que el efecto producido es claramente extravagante —algo parecido a un halo traslúcido que separa la pared del techo en lo que, de otra forma, sería una sencilla habitación cuadrada. Pero el misterio de la luminosidad flotante se evapora allí donde la galería se une al museo y al estudio, y es allí donde, desde ciertos ángulos, se puede distinguir las verdaderas ventanas y el alero detrás de la cortina. Estas miradas acechantes por detrás de los bastidores orientan, desde un santuario de arte, hacia mundos reales que están fuera. Como excepción, dos ventanas al nivel del ojo interrumpen su experiencia estética para mostrar la plaza Tappan por el oeste, y a los estudiantes que pasan por el noroeste. Con esta combinación de efectos sencillos y extravagantes hemos tratado de crear una habitación arquitectónica, no un salón de Pietro da Cortona en el Palacio Pitti, pero tampoco la trama mecanicista de la caja negra.

El resto de las nuevas dependencias están en un edificio de tres plantas de forma rectangular, con salientes constantes, ventanas en franja continua y un corredor en el centro. El edificio está unido a la parte posterior de la nueva galería, pero no tiene acceso a ella. En la planta baja hay estudios, un taller, algunas dependencias del ICA, espacios para equipos mecánicos y almacén. En la primera planta están los laboratorios del ICA y sus oficinas, una sala de estar para los estudiantes y una sala de estudio. En el piso supe-





WEST ELEVATION
ADDITION AND RENOVATION ALLEN MEMORIAL ART MUSEUM
ODEAN COLLEGE
VENTURI AND RAYNE ARCHITECTS JAN. 25, 1974



rior y rodeada de ventanas, está la biblioteca. Elegimos una estructura convencional tipo almacén debido a su simplicidad, economía, flexibilidad y adaptación a una multitud de usos. Pero también por su carácter: a los artistas les gusta trabajar en un lugar sencillo. Los estudios tradicionales son desvanes o almacenes reformados: un ático, un garage o una fábrica, nunca una obra de arte de un arquitecto por lo competitiva que resultaría. O dicho con otras palabras, una extravagancia de otro artista. Además, los científicos del ICA necesitan para sus laboratorios de la escala y de la flexibilidad de un desván o de un almacén.

Desde el exterior, la ampliación tiene forma de caja con superficies planas de varios materiales, algunos con diseños diferentes. Según líneas perpendiculares, el edificio en planta se encuentra desplazado hacia atrás en relación con los edificios antiguos. Tiene una franja asimétrica de ventanas, un gran alero y está unido directamente al viejo edificio sin otro eslabón que le conecte. Esta forma general se adapta a las necesidades de la galería y de las dependencias posteriores. Sus superficies planas se armonizan con las proporciones sencillas y con el bajorrelieve de la ornamentación quattrocentista realizadas por Gilbert. Por otra parte, las superficies del ala nueva, que son casi totalmente planas, aparecen recesivas en el contexto del profundo pasaje de entrada con arcadas que se encuentra en el centro de la fachada del Museo.

El granito rosa y la piedra caliza rosa de la nueva fachada son análogos en color, pero contrastan en el diseño general con los paneles policromos, pero jerárquicos, y con los salientes ordenados del antiguo edificio; nuestra fachada ni siquiera tiene una base arquitectónica. En relación con estas texturas, colores y dibujos, pensamos en un estandarte medieval colgando de un balcón renacentista durante el palio. La parte posterior de la ampliación es de ladrillo ocre, apropiado para un edificio tipo almacén, y del mismo color del ladrillo del auditorio de al lado. Este material sencillo se ve en la parte delantera, encima del último retranqueo, y contrasta con los materiales extravagantes y con el diseño de la galería.

Los retranqueos en planta entre el edificio original, la galería y el almacén, diferencian ambos edificios, permiten una entrada delantera al alma-

cén, admiten luz natural al final de su corredor, disminuyen el volumen de la gran adición con respecto al antiguo Museo, suavizan el efecto de dualidad entre antiguo y nuevo, y conserva el máximo posible de césped y de árboles. Sin embargo, mantuvimos la altura de la ampliación constante, con el fin de equilibrar la diversidad existente: rupturas de plantas, cambios de materiales y alturas. (Pero habiendo variado el plano por estas razones y habiendo articulado los desvíos por cambios en materiales, mantuvimos la elevación de lo añadido a una constante para equilibrar esta diversidad.) El solar en pendiente facilitó esto en sección. La franja continua de ventanas y el alero constante son también comunes a la galería y al almacén y mejoran la unidad del conjunto. El gran alero que protege hábilmente las ventanas de la galería da sombra también a las ventanas de la biblioteca del almacén.

En principio, unimos directamente la ampliación al antiguo museo porque funcionaba bien y resultaba mejor que de cualquier otra forma. Al final preferimos meter a la fuerza un nuevo pabellón independiente dentro de un viejo pabellón sin transición —es decir, con una transición a escala de detalle— poniendo una franja vertical plana de granito gris de unos 25 cms. de anchura en el nuevo muro donde se unen los dibujos contrastantes de cada pabellón y reciben las molduras clásicas del antiguo con un ajuste cuidadoso de la altura de la nueva ala y su alero en relación al techo del antiguo. La forma más respetuosa de resolver este problema de transición parecería ser a través de un eslabón bajo y estrecho, quizás con paredes de vidrio, entre el viejo y el nuevo: ni funcionaba bien, ni era bonito. El eslabón ocupaba espacio en el solar pequeño, empujaba la galería hacia el sur, estrechaba la entrada al almacén y disminuía la luz natural al final del corredor del ala del estudio. Hizo muy problemático el acceso al ascensor en la entreplanta del antiguo edificio, parecía demasiado remilgado y disminuía la escala y la unidad del complejo en comparación con el Hall Auditorium. Por último, un eslabón de conexión hacía que la adición pareciera demasiado independiente y, por ello, arquitectónicamente competitiva respecto al antiguo museo.

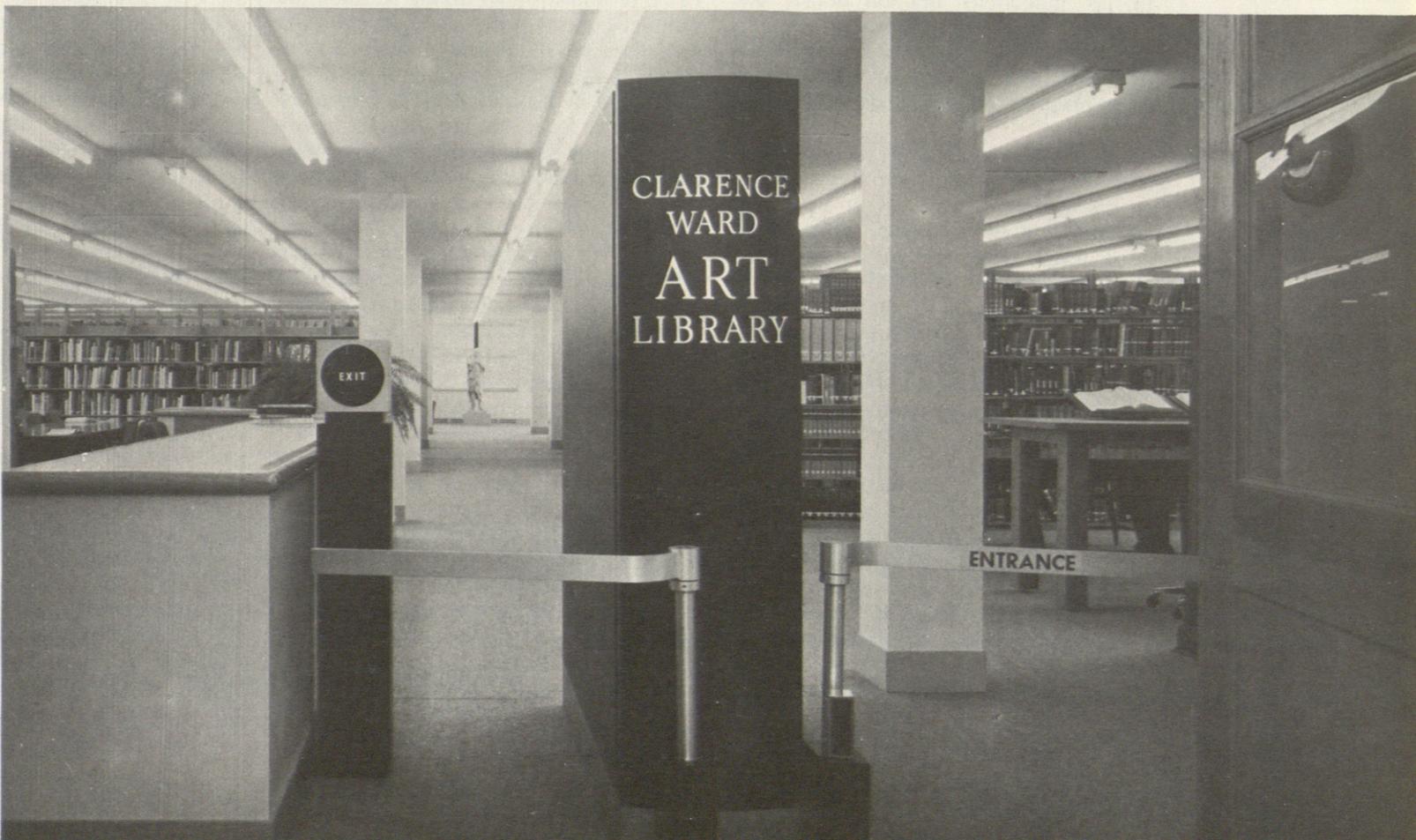
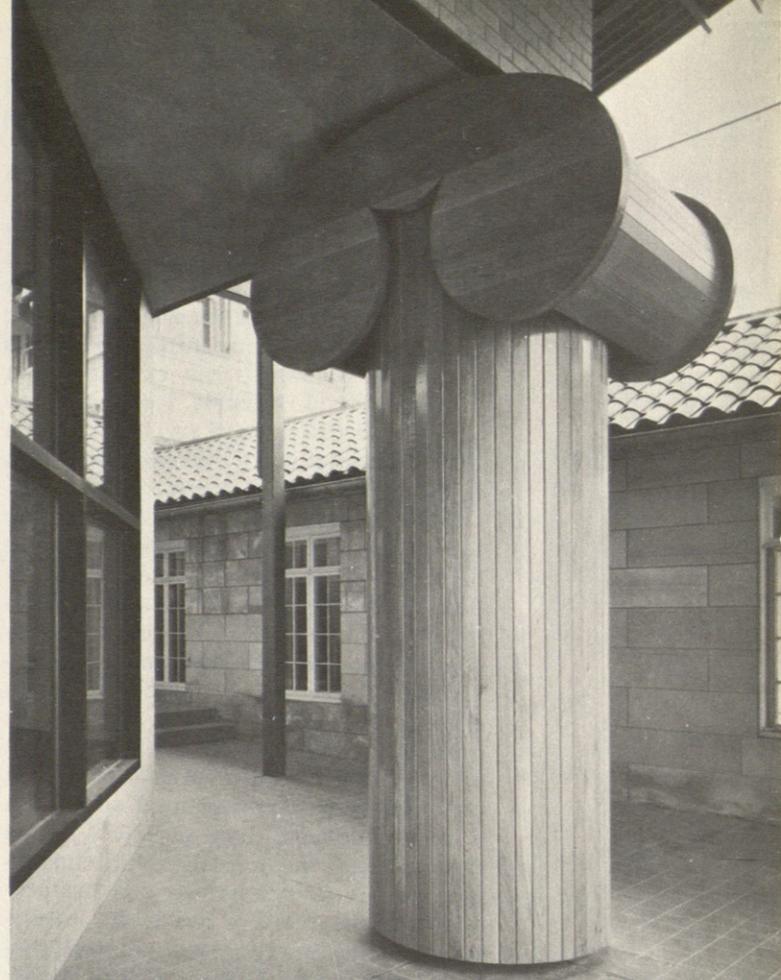
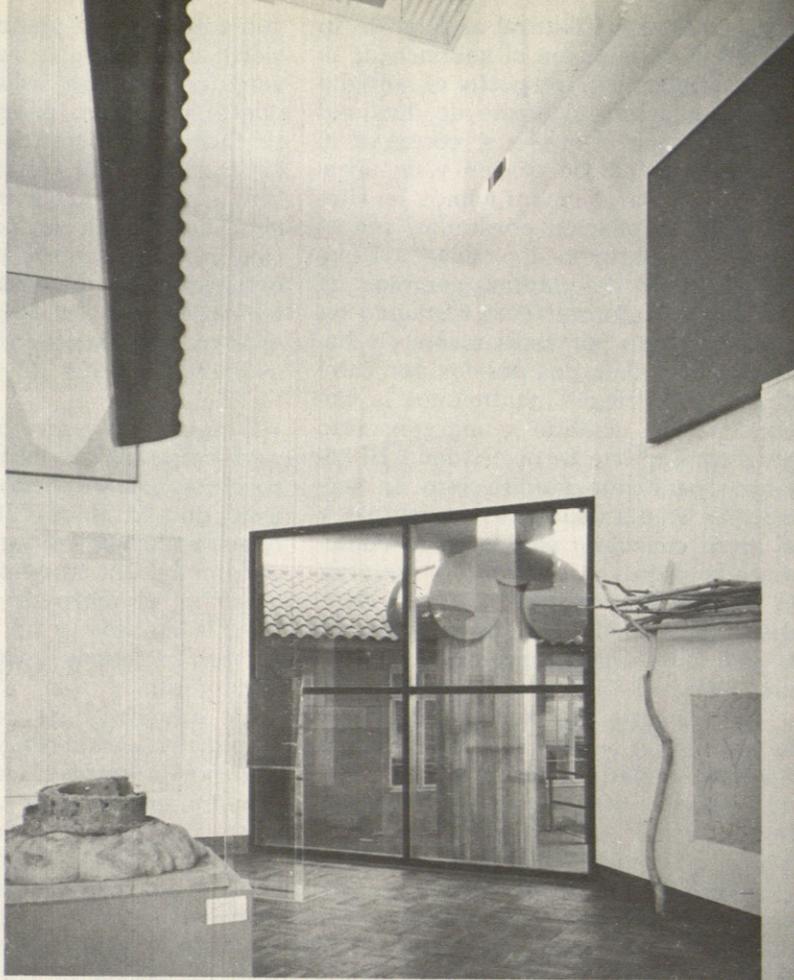
Mientras que nuestro pabellón es independiente del Museo en cuanto a forma y silueta, se articula hacia el anti-

guo edificio en el plano y en la composición asimétrica de sus ventanas. En verdad existe un eslabón transitorio dentro del nuevo pabellón inscrito en su fachada. La franja de ventanas se detiene cerca del edificio antiguo, y la ventana de abajo, la más cercana, sugiere un eslabón de vidrio. En el interior, aunque la nueva habitación es un inmenso cubo yuxtapuesto inmediatamente encima de la antigua galería, esta ventana de abajo y el bloque del ascensor, sugieren un vestíbulo transitorio.

La escala del nuevo pabellón es generosa como la del edificio de Gilbert, pero contiene alrededor de la entrada, igual que en el de Gilbert, elementos relacionados con el tamaño de la figura humana. Un enrejado de listones de acero en el muro de contención que da a la entrada, y un banco empotrado, son prácticos y añaden un toque al conjunto.

La solución final del diseño de la ampliación encaja con nuestra predilección por la *barraca decorada*, es decir, arquitectura sencilla con adornos extravagantes. El juego entre contrastes y armonías análogas, entre sencillez y extravagancia en los elementos que forman este complejo, encuentra su eco en un juego similar de su simbolismo. Nuestra galería, de forma casi cuadrada, con sus ventanas de franja y su gran alero, recuerda, por fuera, un gimnasio de escuela secundaria de los años 40, pero el dibujo decorativo que lo cubre evoca otras asociaciones más extravagantes. Y el almacén con sus grandes proporciones y sus ventanas rasas es una representación extravagante de un estilo sencillo. Por esta razón, visto desde la parte delantera, nuestro complejo quiere ser una sucesión de formas y símbolos, yuxtapuestos y alejados: un monumento del quattrocento, una barraca decorada y, además, un almacén mejorado.

Como los edificios hechos por Cass Gilbert en Oberlin, nuestra ampliación al Allen Art Building en algunos aspectos es sencilla y en otros extravagante; y es distinto visto por detrás que por delante, y cuando era necesario y apropiado, tratamos de hacerle responder por fuera a las necesidades interiores. Así como Gilbert logró una armonía compleja con un pequeño pueblo del medio oeste, nosotros tratamos, también, de armonizar nuestra arquitectura a su obra maestra, de forma no demasiado obvia.



M. Tafuri y F. Dal Co

Arquitectura contemporánea

Historia Universal de la Arquitectura
Colección dirigida por P. L. Nervi
Electra Editrice. Roma, 1977

La historia de la arquitectura contemporánea tiene una doble lectura. De una parte es la historia de una progresiva y objetiva pérdida de identidad de aquella disciplina que, en el período humanístico, había asumido un estatuto propio que sería puesto en cuestión en la crisis que marca el paso del siglo XVIII al XIX.

De otra parte, es la historia de un conjunto de esfuerzos, de intenciones subjetivas por recuperar —sobre una nueva base— la identidad perdida modificando la estructura existente en el trabajo intelectual frente a sus choques con el ambiente



humano. Definiendo la historia de la arquitectura como la historia de la contradicción, como una expresión de las luchas existentes entre las pautas marcadas por el capital —cara a su desarrollo— y aquellas propuestas que entienden la arquitectura como una posibilidad por definir y controlar el proceso de ruptura, el presente trabajo de M. Tafuri y F. Dal Co se debe de entender como el límite de la oposición que debe de enfrentar el historiador con el arquitecto.

Replantando cuestiones de metodología, hace ya años que Tafuri señalaba cómo la historia no debería consistir en

un proceso por el cual *...se trata de localizar un período heroico que revalorizar, 'descubriendo' en él valores posibles de reactualizar o frente a los cuales emocionarse, sino que centraba la historia de la arquitectura en un proceso de conocimiento que permitía comprender los mecanismos del poder, destacando la relación existente entre las propuestas emitidas por el poder y los intentos intelectuales por dirigir este desarrollo, teniendo además presente como ...aquel crítico que se quedara sin más en constataciones habría traicionado su propia función, que es la de explicar, diagnosticar con exactitud, hacer desaparecer el moralismo para excrutar en el contexto de los hechos negativos qué errores iniciales se van pagando y qué valores nuevos se alojan en la difícil y desconectada coyuntura que vivimos.*

Al tener presente qué forma de trabajo intelectual es la más adecuada para entrar directamente en la esfera del trabajo productivo, transformando sus estructuras, los antiguos interrogantes sobre el lenguaje, sobre su dimensión o sobre su proyección, quedan ahora claramente marginados y la importancia de cada uno de los capítulos se centra —en el texto que comentamos— en la forma en que plantea las tensiones existentes en la arquitectura. Señalando en un principio cómo los intentos modernistas no son sino el último intento que pretende hacer de la forma un instrumento revelador de la verdad última —como señaló Quetglas en su día—, lo que Tafuri y Dal Co intentan evitar de forma sistemática es una teoría de la síntesis o los elementos de una posible gramática arquitectónica.

Ellos, que en ningún momento aceptan el papel de la historia desde supuestos que podrían reducir el estudio a un documento arqueológico, retoman la lección que la vanguardia ofrecía planteando cómo la independencia de los valores respecto a cualquier historicismo convertido en institución es aún válido hoy en día. Rechazando, pues, el carácter ambiguo de la historia, diferencia claramente entre lo que significa *el nacimiento de la arquitectura como instrumento de formación de un ambiente humano adecuado a los intereses de una clase* y lo que supone rechazar a la historia para echarse en manos de las mitificaciones, por cuanto *el mito sustituye entonces a la historia*. A partir de esta base, el texto que comentamos es claramente polémico en cuanto

que define una voluntad de aceptar el discurso académico —la historia como continuidad— al tiempo que en cada uno de sus capítulos especifica su intento de desmontar cualquier lectura que pretenda encontrar un hilo único que ligue cada uno de los fenómenos que se presentan.

Por ello, en ningún momento el presente texto se ofrece como una historia de personajes o de movimientos, ni cae tampoco en una serie de monografías más o menos afortunadas que podrían definir un esquema parecido al establecido por Benévolo.

Olvidando una lectura tradicional, lo que Tafuri y Dal Co pretenden es más plantear los problemas que antes comentábamos —la contradicción entre el trabajo intelectual y su choque con el ambiente humano—, desglosando cuáles son los diferentes casos y posibilidades, matizando cómo las diferentes historias de la arquitectura poco o nada tienen que ver con la historia de la imaginación.

Síntesis metodológicas de toda una serie de trabajos emprendidos por el departamento de historia de la arquitectura de la facultad de arquitectura de Venecia, los diferentes estudios iniciados por el grupo que comprende —además del propio Tafuri y Dal Co— a Teyssot, Ciucci, Manieri Elia, Moraciello, Romagnelli y Rella han girado sistemáticamente en torno a un intento de sistematizar la realidad urbana viendo cómo coexisten dos intenciones claras: por una parte, la que implica la voluntad de *estilizar*, la de definir un producto formal fruto de lo visible y de lo espacial mientras que, de otra parte, se desarrolla la voluntad de comprender los supuestos de aquellos *planificadores* que rechazan los elementos formales para intentar desarrollar los supuestos de una gestión urbana que complementa la idea de la ciudad de servicios que se esboza en los primeros años del XIX. A partir de esta visión, la existencia de dos frentes de respuestas se sintetizan de forma clara, cada uno en torno a un esquema ideológico: señalando las diferencias existentes entre los conceptos de experimentalismo y vanguardia, el valor de la imagen formal por parte de algunos ha quedado limitado al del mero testimonio; otros, desde esquemas de utopía regresiva, de recuerdos y nostalgias, carean —como ha quedado señalado desde esta misma revista por el propio Tafuri— en propuestas encaminadas a recuperar ideologías *comunitarias*, enfren-

tándose con un último grupo compuesto por aquellos que inciden directamente sobre la reforma de las instituciones referentes a la gestión urbana.

Más preocupado por entender un proceso que plantea a la arquitectura como instrumento de formación de un ambiente humano adecuado a los intereses de tales clases, la historia de la arquitectura contemporánea de Tafuri y Dal Co abre las puertas a un método de comprensión no sólo de los artistas, sino —y sobre todo— del nivel de desarrollo alcanzado por el capital en su organización.

Carlos Sambricio.

Elie Lambert

El Arte Gótico en España

Traducción de Cristina Rodríguez Salmones,
Ed. Cátedra, Madrid, 1977

Perdida en peripecias secundarias o en polémicas provincianas, la historiografía artística española se ha visto con demasiada frecuencia incapaz de abordar problemas generales o de establecer siquiera unos criterios metodológicos que hicieran compatibles las investigaciones parciales dentro de un mismo horizonte histórico-crítico. Nuestra historiografía se ha visto así desbordada, una y otra vez, por la perspicacia profesional o, simplemente, por el sentido común de los hispanistas. Pensemos, incluso y por ejemplo, en que los grandes temas del arte español —esos precisamente que han soportado sobre sí el peso de un nacionalismo barato y de fétidas conmemoraciones oficiales; en definitiva: el peso de su condición de temas, ya sea de oposición, de articulito en una revista diocesana, de discurso académico o de arenga patriótica—, quedaron abandonados en manos de especialistas extranjeros, como Justi, Kubler, Guinard, Bottineau, DuGué Trapier o Rosenthal, entre otros muchos.

Se traduce ahora al castellano por vez primera (¿?) *El Arte Gótico en España* de Elie Lambert, quien fuera discípulo de Mâle y Focillon, siendo luego a su vez maestro de toda una generación de hispanistas franceses y de algún que otro historiador del arte español, como Antonio Bonet Correa. El libro de Lambert constituye todavía el manual imprescindible para estudiar los orígenes de la arquitectura gótica en España y su proyección en el siglo XIII, fundamentalmente, por más que, como parece obvio, sean ya numerosas las correcciones que cabría aplicarle a la vista de casi cincuenta años de investigación sectorial. Debemos señalar,

sin embargo, que el título de este libro resulta francamente abusivo, pues Lambert pasa por alto la arquitectura civil, apenas trata de la supervivencia de las fórmulas góticas hasta el siglo XVI (nada se dice, por ejemplo, de la Catedral de Sevilla) y desdeña casi siempre los componentes castizos. En este sentido, su obsesión por aplicar rígidamente los modelos franceses, como si Castilla y Cataluña fuesen marcas de la Borgoña y el Languedoc, respectivamente, nos parece ya inoportuna, aunque en los años veinte pueda, sin duda, haber despertado a nuestros estudiosos de ciertas alucinaciones berberiscas. Lambert, desde luego, aprovechó los trabajos de Lampérez, Torres Balbás, Puig i Cadafalch o Gómez Moreno, pero no sólo fue capaz de integrarlos en una perspectiva más rigurosa, sino que puso también al descubierto sus manías tipológicas a la hora de describir y analizar los materiales arquitectónicos.

Angel González García.

Ville panique

Revista «Traverses», núm. 9,
Editions de Minuit, Paris, Centre National
d'art et de Culture Georges Pompidou,
noviembre de 1977

La ville n'est pas un lieu

«Revue d'Esthétique», núms. 3-4/1977,
Union Générale d'Éditions, Paris, Centre
National de la Recherche Scientifique

Ciudad-pánico, ciudad sin lugar, he aquí los dos puntos de meditación que nos ofrecen dos de las revistas francesas más interesantes sobre arte en torno al controvertido tema del urbanismo contemporáneo. Comencemos resaltando que una titulación semejante, reforzada además por la simultaneidad, parece una coincidencia significativa. Esta sospecha se convertirá inmediatamente en convicción para quien, tras la sonora titulación, emprenda la lectura de los numerosos trabajos que ambas contienen. De todo ello, naturalmente, no vamos a poder hacer sino una mínima alusión que girará además sobre lo que creemos que hay en ellas de más interesante: un nuevo modo de leer —enfrentarse— con la ciudad.

Tras más de siglo y medio de revolución industrial urbana, hemos podido asistir a la más variada proyección de utopías de planificación de ciudades; más aún, habría que, apropiadamente, decir que las hemos sufrido. La ciudad, centro de riqueza y libertad, dejó, sin embargo, hace tiempo unos compromisos tan gravosos para convertirse, en la actualidad,

en la máscara más pobre de su destino: lugar privilegiado de la producción, distribución y consumo de mercancías, y monstruo de crecimiento incontrolado que asola sistemáticamente cualquier posibilidad de bienestar y belleza. Ya es demasiado tarde, pues, para que sigan teniendo lugar ensañaciones reformistas que, a base de jardines y geometrías, humanicen un rostro definitivamente alienante y hostil. Véase, al respecto, cómo aquellos ámbitos de privilegio de nuestro urbanismo por zonas sociales juegan, ya sin ambages, a estar fuera o al margen de la ciudad. La ciudad se ha vuelto insoportable y se pagan los más altos precios por su disfraz. La inmensa mayoría soporta, sin embargo, sus horrores, casi diríamos que los ha hecho suyos. Y esta identificación se ha llevado a cabo de tal manera que no es extraño que, con ella, comiencen a aparecer un caudal de imágenes organizadas en verdaderos delirios. Hace poco asistíamos a dos espectáculos cinematográficos de gran éxito cuyo único mecanismo argumental consistía en la contemplación de la destrucción irreversible de la ciudad. Secreto gozo de autodestrucción o delirio paranoico, estamos hechos ya de la piel misma de la ciudad y esta nueva Babilonia no nos permite jugar con proyecciones utópicas ni planificaciones racionales, nos devuelve simplemente el horizonte cotidiano de nuestras imágenes, nos refleja.

A este nivel de desencanto, en el que sólo es posible reconocer, describir, desentrañar el exorcismo de las imágenes urbanas que forman parte de nosotros mismos, es precisamente desde el que está escrito el discurso de la ciudad-pánico y la ciudad sin lugar: destrucción, disuasión-implosión, pánico o simplemente ficción de la ciudad..., ésta es indudablemente la prosa del discurso. A la planificación utópica la ha sustituido un cierto comportamiento cuyo modelo instintivo está en la infancia, así lo enuncia Michel de Certeau al afirmar: «La infancia que determina las prácticas del espacio desarrolla en seguida sus efectos, prolifera, inunda los espacios privados y públicos... y crea en la ciudad planificada una ciudad metafórica o en desplazamiento, tal y como la soñara Kandisky: una gran ciudad construida según todas las reglas de la arquitectura y frecuentemente sacudida por una fuerza que desafía los cálculos.»

En resumen: dos interesantes números colectivos preocupados por recuperar las imágenes del delirio urbano que nos configura; escuchar, en una palabra, lo que se está diciendo en un secreto a voces, aunque sólo sea para saber qué es lo que se debe hacer con lo que todos los días se está hablando, con más o menos poesía o delirio, de la ciudad.

Francisco Calvo Serraller.

hubiese dejado la íntima y deprimente sensación de no haber conseguido el nivel necesario para comprenderla. Digo presumible porque ciertamente en sólo dos números es prácticamente imposible concretar las ideas matrices que definen toda una trayectoria, aun cuando *a priori* me identifique con ella y prefiera, por el momento, no emitir juicios de valor que caerían lógicamente de fundamento. No obstante y anticipándome a los resultados, quisiera pasar a exponeros una sugerencia con relación al tratamiento de la información y el enfoque que debe tener una publicación eminentemente nuestra y que por tanto debiera coordinar, aglutinar y, básicamente, orientar.

Haciendo un poco de historia, vais a permitirme retroceder en el tiempo para conseguir la necesaria justificación de mi postura.

Bien conocido de todos, al menos de nosotros los universitarios, verdaderos privilegiados dentro del contexto socio-económico de nuestro país en los últimos años, es el fenómeno de la enseñanza, y concretamente por lo que a nosotros respecta, la enseñanza de la arquitectura en España.

La ausencia de todo planteamiento objetivo y rigurosamente científico, la desnaturalización de la función intelectual de la Universidad, convirtiéndola como muy certeramente define Leopoldo Uría en gigantesco aparcamiento de mano de obra cualificada, expendedora de títulos inflacionistas y por consecuencia devaluados. El empeño por una constante y urgente revisión de numerosas mitologías sobre las que se ha fundado invariablemente la cultura disciplinaria de nuestras cátedras y la usura de la instrumentalización crítica y proyectual de la totalidad del sistema arquitectónico han dado como consecuencia una incapacidad para salir del círculo cerrado de dimensiones abstractas en el que se han perdido los términos comunicativos de las experiencias.

La dictadura de las disquisiciones teóricas de algunas tendencias, definitivamente condenadas en su constitución a ser mero objeto de encuentro y polémica, esgrimida por algunas cátedras con pretensiones cultistas. La búsqueda y constante pretensión del divo, encuadrado en élites de moda, en vez de la ilustración imparcial, codificable, el oficio no tendencioso y semiológicamente universal que opera con un lenguaje cognoscible sobre raíces auténticas para una ejecutoria profesional coherente con la sociedad real de nuestro país, no hacen sino demostrar la incapacidad manifiesta de unos estamentos canerosos.

El soslayo y consiguiente sustitución de los planteamientos de fondo por unas pretendidas arquitecturas de vanguardia, más o menos intelectualizadas, pero eminente-

mente subjetivas y la inoperancia y superficialidad, hacen aún más honda la crisis de la razón última y de los valores específicos de una profesión para una sociedad cambiante, cuya mutación no puede ser pretexto para la confusión abrumadora en que nos vemos inmersos y que da forma al Babel que entre todos estamos construyendo haciendo poco a poco realidad la tesis hegeliana de la muerte del arte.

Me conmueve la frase de Einstein citada por Coderch en su discurso de ingreso en la Academia: «La cosa más hermosa que un hombre pueda sentir es el lado misterioso de la vida, en él está la cuna del Arte y de la Ciencia verdadera.» Pero me preocupa el hecho real de que tal actitud escatológica se enarbole como argumento justificable de ciertas posturas de élite con el intelectualismo que caracteriza las propuestas más recientes y ciertamente inconexas con un contexto amplio, cual es el caso de nuestras escuelas.

La pluralidad de las direcciones perseguidas y el experimentalismo que caracteriza algunas disciplinas dentro de nuestro plan (?) de estudios, unido a la más absoluta omisión de toda referencia a la realidad concreta del ejercicio profesional, hacen posible la tesis de B. Zevi según la cual la mayoría de los que construimos no poseemos un vocabulario, una gramática, una sintaxis arquitectónica, y de este modo la comunicación es impensable y el desconcierto manifiesto. Se teoriza, se elucubra y divaga casi gratuitamente sin que la praxis haga su aparición más que cuando una vez obtenido el título, el profesional arquitecto aborda su primer encargo y en poco tiempo llega a confesar su total incapacidad para resolver los problemas que conlleva la actuación profesional y desbordado por normativas, reglamentos, burocracias absolutamente nuevas empieza a cursar una nueva y diferente disciplina que, por otra parte, minimiza la importancia y trascendencia de la profesión.

Si a todo lo expuesto añadimos la ausencia de regulares contactos con otros compañeros, el intercambio de ideas y opiniones y en general la tremenda sensación de desamparo que nos invade a quienes ejercemos nuestra recién estrenada profesión en medio de esta crisis semántica de la arquitectura, llegaremos a la conclusión de que el carácter fundamental de nuestra revista debe ser aclaratorio, aglutinante y orientador.

El tratar de hacer síntesis sobre todos aquellos estilemas y planteamientos subjetivos, válidos exclusivamente en su maridaje con una realidad parcial, para tratar de encontrar aquellos valores auténticamente tipificables y universalmente admisibles que puedan constituir la base de un estructuralismo lingüístico dotado

de código propio, me parece más que interesante. Comprendo que la labor es incommensurablemente ardua por lo atomizado de las tendencias y la pluralidad de las direcciones perseguidas con referencia a la historia, pero el predominio de los manierismos en torno a las arquitecturas experimentalistas en boga hace insoporable y al mismo tiempo atractiva la búsqueda de nuestra propia identidad como servidores de una sociedad.

Bien es cierto que el manierismo es positivo en cuanto, como afirma B. Zevi, puede liberar las poéticas de los maestros de todo lo que de místico o excesivamente doctrinario tenían, sosteniendo la inderogable necesidad de una historificación que observe el pasado, no para retroceder sino para fundirse con el proyecto en una interpretación creadora muy lejos de las repeticiones eléctricas; ya que la historia no puede ser un museo al que se puede acudir en los momentos de crisis imaginativa.

Sin embargo, el peligro manierista puede estribar en la persecución de unas formas de expresión, que no son coherentes con un contexto desparticularizado y por lo tanto universal, confirmando su invalidez como cuando en tantos y tantos casos se trata de arquitecturas de importación, y con ello me remito a cualquiera de los concursos convocados en nuestro país en los últimos cinco años. Las referencias y analogías son notables y, bajo mi punto de vista, deprimentes. Stirling, Kahn, Venturi, Rossi y últimamente las constantes alusiones a Eisenman, Meier y el resto del grupo Five Architects hablan por sí solas. ¿Estamos acaso ante una semiótica universal de la arquitectura o, por el contrario, ante la crisis más absoluta de la semántica arquitectónica?

¿No sería posible que nuestra revista, por encima de posturas y visiones parciales, tratase de aglutinar a toda una clase en torno, al menos, a una misma forma de lenguaje y en suma a unas directrices coherentes sobre auténticos y operativos planteamientos de fondo? Pienso que el esfuerzo por clarificar nuestra postura ante la sociedad y ante la historia, como individuos y como grupo, puede llevarnos a unos resultados concretos altamente esperanzadores. La contemplación de la anarquía, no sólo formal, sino conceptual y en definitiva la ausencia de todo criterio ordenador en nuestras ciudades españolas de hoy, es suficientemente elocuente como para justificar el esfuerzo por la búsqueda de nuestra propia y colectiva identidad.

Santiago Fajardo Cabeza.

English summary

Beginning with this issue, «Arquitectura» changes to a bimonthly schedule of publication. Our readers will note the reduced size of the issue. This is due to the fact that we are no longer publishing double issues as in 1977, but will publish six single numbers this year. With this change there is also a slight restructuring of some of the sections we have included to date.

The central theme is maintained and delicately in this and the following issue to a group of architects from Seville.

The drawings of Margarita Suárez Carreño and the text by Juan Benet continue the series on urban landscape.

An alternative to current architectural education is proposed in this first in a series of three articles by Jorge Togneri. Robert Venturi presents 'plain' and 'fancy' architecture as seen in his addition to the Allen Memorial Art Museum of Oberlin, Ohio.

The first second and third place awards granted in the recent architectural competition of Córdoba are featured with a commentary by E. Pérez Pita and J. Junquera.

Architects from Seville

Page 3

Several articles ranging from an editorial comment to the results of a survey undertaken by the professional association of architects of Andalucía and Badajoz accompany the works shown as the focal point of this issue.

As stated in the editorial, we continue in our attempt to present a current view of architecture in Spain by featuring younger and lesser known architects. Part of this issue and the following one are dedicated to a group of architects who all are graduates of the School of Architecture of Seville (with the exception of Luis Marín de Terán) and who are currently practicing in the province of Seville.

Although we do not propose that these architects are representative of Andalucía nor do they represent any one particular mode of approach, overall, some common aspects do appear which seem stronger than the aspects that separate the architects. We can see, for example, an acceptance of the rationalist concept in the ordering of the floor plan, a clear intention to spatially manipulate the large volumes (voids, covered terraces and mezzanines are used in almost all the projects) and the rejection of elements that could be interpreted as folkloric.

Gabriel Ruiz Cabrero and Víctor Pérez Escolano give background information on the environment and personalities behind the works shown in this issue. «If the city of Seville and its monuments are well known, the opposite is true of its present day architecture.» Not only is the architecture which is constructed worth studying, but also the cultural situation which gives rise to this architecture and which is seen in the concern of these architects for the profound values of their city. A common attitude can be centered in the attempt to present architecture directly related to problems of 'context' and in one way confronts the architecture that may be called 'official'.

Crisis in Architectural Education

Page 50

Jorge Togneri refers to a crisis or contradiction that can currently be witnessed in architectural education. The purpose of this first article of a three part series is to define the crisis, the educational process and to present a synthetic definition of architecture. The methodology to be used and expounded in the following articles includes a discussion of the following: the design process, the relation of architecture with the overall productive system, a critical analysis of pedagogical and didactical principles, the consequences of the application of these principles, in light of these points, a discussion of the profound roots of the educational crisis and finally, the structure for an alternative to the present crisis.

The crisis, Togneri contends, embodies a lack of congruence between what is learned during the years of preparation for professional work and what the productive system requires in terms of knowledge and experience. This crisis, he admits may be found in the economic or cultural system, however, it is worthwhile to understand this context through a discussion of the specific problems of architectural education.

Competition in Córdoba

Page 57

More than 100 Spanish architectural teams entered this competition to design the Science Department for the University of Córdoba. The programs consisted of facilities for chemistry and biology courses including; common areas (library, cafeteria, etc.), classrooms and lecture rooms, and laboratories for a projected total of 1500 students. The three awards granted were to Francisco Sáez de Oiza, E. Pérez Pita and J. Junquera, and Antonio Ortiz García and Antonio Cruz Villalón.

The comments of the members of the jury supporting their choices for the awards include the following. The first place project showed a rational, functional and antimonumental concept, adaptable to the environment and future additions. The second place award was seen as a project showing great sensibility with well studied solutions, though slight weaknesses in the area of the laboratories. The third award represented a rational solution, however, not a daring one. The main floor was praised, but some problems were seen in terms of circulation patterns.

Plain and fancy architecture by Cass Gilbert at Oberlin and the addition to the museum by Venturi and Rauch

Page 66

Adding to a Cass Gilbert building is difficult in the words of Robert Venturi because «you are tampering with what has become at Oberlin an icon» and it can be compared to «drawing a mouse-tache on a Madonna». The aesthetic of Gilbert, one of allowing complex and contradictory unity including hierarchies among ordinary and ideal elements and plain and fancy styles can be seen in the Cox Administration Building, the School of Theology and others. Though difficult to following, the office of Venturi and Rauch has carefully analyzed the problem and created an addition which in some ways contrasts with and in other ways is analogous to the Art Museum.

The program for the addition included a new large gallery for modern art, an enlargement of the facilities of the Art Department, the rehousing of the Art Library, a renovation of the existing museum, etc. Due to site restrictions, the new addition took the form of a long building that closely paralleled the old complex. The gallery itself is a slightly distorted square which, to satisfy its goals of neutrality and flexibility, and character and natural light, employs both artificial light and natural light (which enters through visible windows) flexible display panels, cork floors, and a view to a decorative «Ionic» column in the outside garden. The other new facilities are in three-storey loft, rectangular in shape, with consistent bays and continuous strip windows which recalls a high school gym of the 1940s.

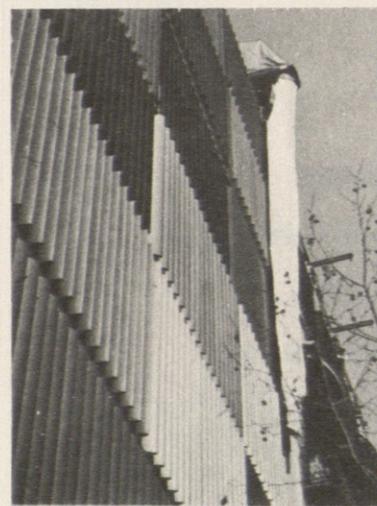
From the outside the addition is a box-like form with flat surfaces of varying materials. It recedes from the old buildings via jogs in its plan. Its flat surfaces are in harmony with the simple proportions and low relief of Gilbert's Quattrocento ornament. The pink granite and rose sandstone of the new facade are analogous in color but contrasting in overall pattern of the old building. Like the buildings by Cass Gilbert at Oberlin, the new addition by Venturi and Rauch is in some ways plain and in some ways fancy.



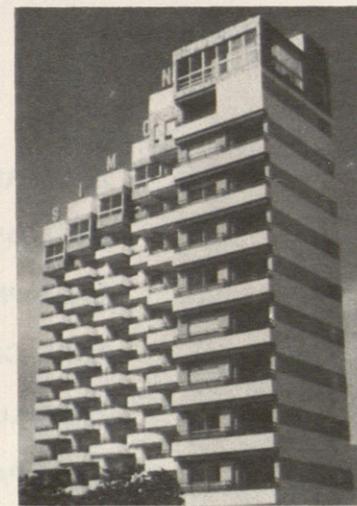
TORRES DE JEREZ - MADRID



VANGUARD - BARCELONA



MUTUA METALURGICA - BARCELONA



EDIFICIO SIMONE - ALMERIA

EN EDIFICIOS DE TODA ESPAÑA, SE ELIGIO LA SEGURIDAD

MEVO

manga de
evacuación vertical



La evacuación de edificios en caso de incendio, es un desafío constante a la técnica moderna y una preocupación por parte de autoridades, arquitectos y usuarios.

MEVO, es la solución actual, económica, eficaz y fácil de instalar en todo tipo de edificios, que ha revolucionado todos los planteamientos hasta ahora existentes.

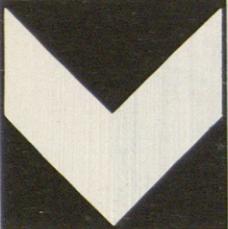
En numerosos edificios de toda España, se confió a ZARDOYA OTIS, la instalación de sistemas de evacuación, vertical en caso de incendio.

CON LA GARANTIA DE

ZARDOYA

OTIS

PLAZA DEL LICEO (PARQUE CONDE DE ORGAZ) TEL. 7591000 MADRID-33



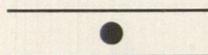
Vallehermoso, S. A.

Princesa, 5

MADRID - 8

INFORMACION DE ALQUILER Y VENTA:

Teléfonos 247 85 72 - 248 68 26 - 241 63 00 (horas de oficina)



ZONA ARAPILES:	— Pisos, apartamentos, locales comerciales y oficinas.
ZONA AVENIDA AMERICA:	— Pisos, hoteles y locales comerciales.
ZONA PRINCESA:	— Pisos, apartamentos, locales comerciales y oficinas.
ZONA CAPITAN HAYA:	— Pisos y locales comerciales.
ZONA LUCHANA:	— Locales comerciales.
ZONA PACIFICO:	— Locales comerciales.
ZONA ALTO DE EXTREMADURA:	— Locales comerciales.
ZONA CAPITAN CORTES:	— Pisos y locales comerciales.



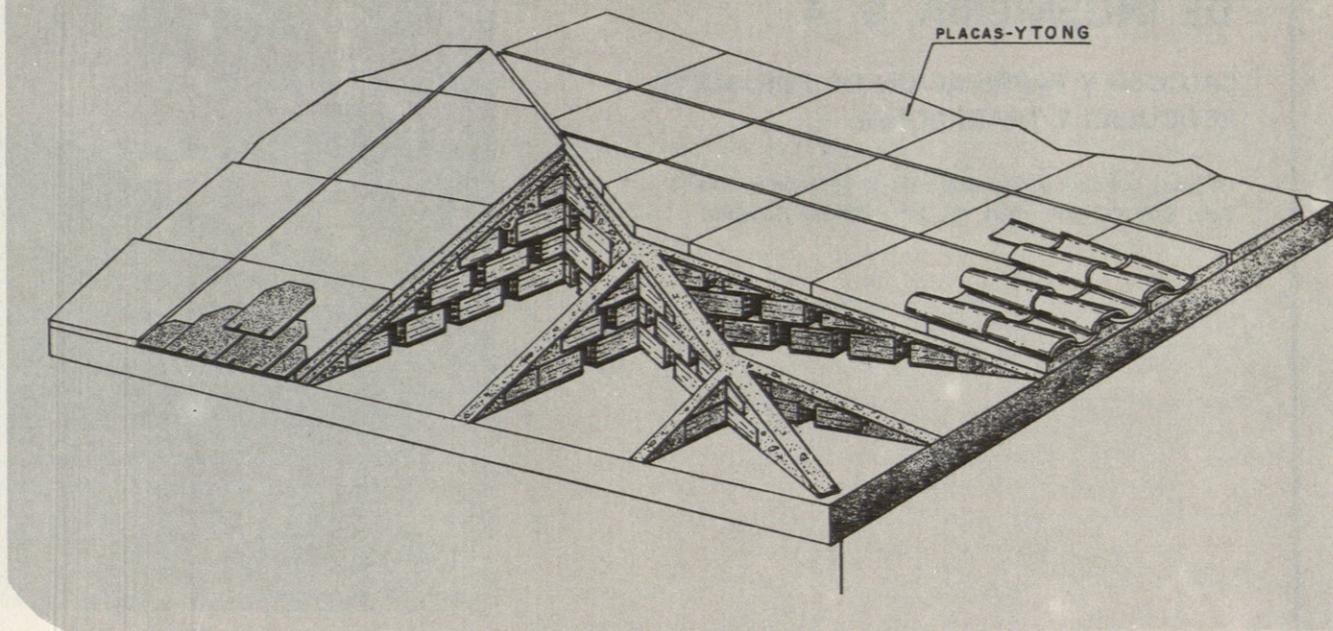
DIVERSAS SUPERFICIES

DIRECTAMENTE PROPIETARIO

DISPUESTOS PARA SU ENTREGA

YTONG CUBIERTAS

CONDE DE ARANDA, 24-3.º - Telfs. 226 56 21-2-3 - MADRID-1



- placas portantes sin armar
- aislamiento tèrmico
- clavado directo : tejas, pizarras
- colocaciòn sencilla
- facilidad de corte

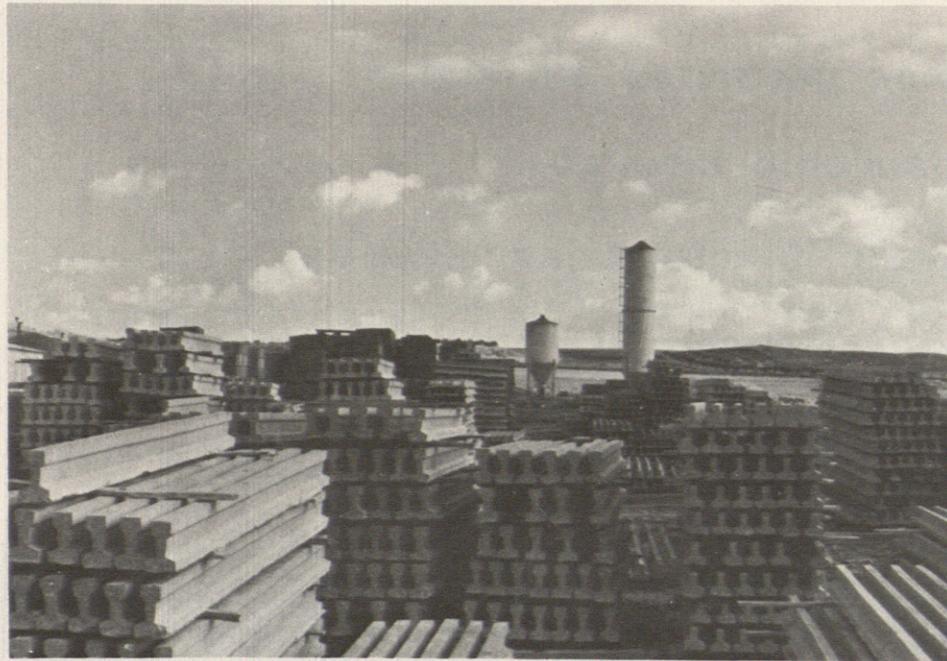
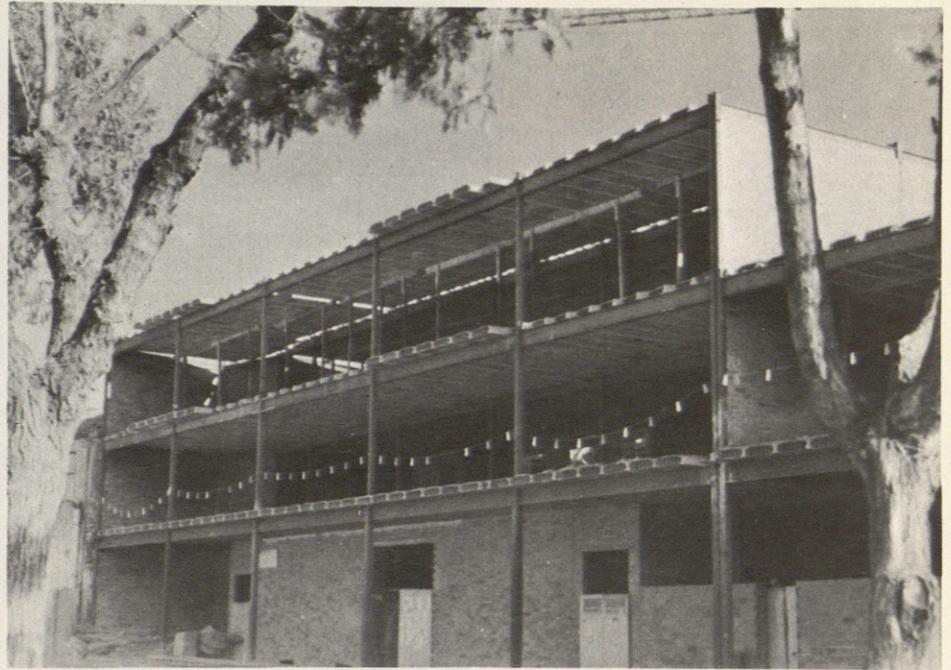
CARACTERISTICAS

PLACA cms.	Peso/ud. Estado seco	Peso/m ² . Estado seco	Coeficiente K Kcal/m ² h.º C	
			Estado húmedo	Estado seco
60 x 60 x 6	14,05	38,00	2,21	1,44
60 x 50 x 6	11,70			
60 x 60 x 8	18,70	50,50	1,82	1,16
60 x 50 x 8	15,60			

REALIZACIONES Y ESTUDIOS DE INGENIERIA, S. A.

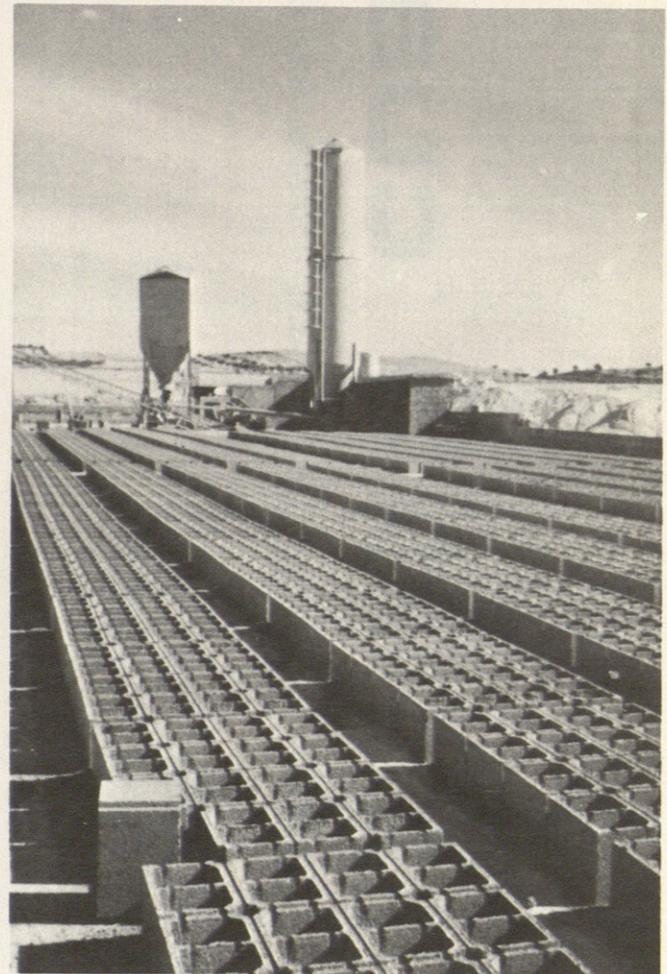
CALCULO Y FABRICACION DE FORJADOS:
RETICULAR Y TRADICIONAL

Oficinas y Fábrica: Carretera de la Marañoso, km. 1
Tels. 691 03 67 - 691 05 77 - PINTO (Madrid)



Nuestros fabricados:

- Forjados de viguetas semirresistentes de hormigón pretensado
- Forjados planos reticulares con bloques de hormigón ligero
- Prefabricados de hormigón (cerramientos, bordillos, etc.).



Merced a la tecnología desarrollada por la firma inglesa "PILKINGTON BROTHERS, Ltd." se ha conseguido, por la incorporación al cemento, de la fibra de vidrio "Cem-FIL", resistente a los álcalis, un nuevo y revolucionario material compuesto, denominado "G.R.C." (Glass-fibre Reinforced Cement).

Las aplicaciones del "G.R.C.", se basan en las características principales que a continuación se detallan.

- Alta resistencia a la flexión y tracción, como consecuencia de las elevadas propiedades mecánicas de la fibra de vidrio "Cem-FIL".
- Gran resistencia al impacto, debido a la absorción de energía por medio de los haces de fibra.
- Incombustibilidad, derivada de la naturaleza de sus componentes.
- Gran impermeabilidad, incluso en pequeño espesor.

- Resistencia a los agentes atmosféricos, insectos, corrosión, etc.
- Economía de transporte, almacenaje, montaje, etc.

El "G.R.C." se puede fabricar por pro-

yección, inyección, vibración, centrifugado y extrusión.

Se está utilizando el "G.R.C." para una ilimitada gama de productos:

Paneles para fachadas y recubrimientos • tuberías para conducciones en general • placas para cubiertas, recubrimientos, vallas • tejas • elementos jardinería, adornos, papeleras • cabinas • acequias y depósitos • puertas, ventanas y marcos • piscinas • boyas, diques de flotación • bovedillas • elementos para alcantarillado, y asimismo otros que están ya en fase de desarrollo.

El "G.R.C." permitirá a los Arquitectos, Ingenieros y Proyectistas, desarrollar toda su capacidad creativa, como consecuencia de la flexibilidad de que dispondrán para diseñar formas, modelos, acabados, colores y texturas superficiales, especialmente en aquellos productos de fachadas y elementos decorativos, en los que su imaginación tiene un incalculable valor.

TAN LEJOS COMO
USTED PUEDA
IMAGINAR...



GRC

CEMENTO REFORZADO CON FIBRA DE VIDRIO



CEMFISA

CEMENTOS Y FIBRAS, S.A.

(Licenciada exclusiva, para España de Pilkington Brothers, Ltd.)

Santa Catalina, 7, 3.º - Teléfs. 448 62 00 - 448 66 50

Telex 43513 - Apartado 14.457 - Madrid-14

Concesionarios actuales para la fabricación y comercialización de los productos "G.R.C."

DURISOL, S.A.E.

Ctra Valencia, Km. 329
San Vicente dels Horts (Barcelona)

ENRIQUE JAENICKE

Tutor, 11
Madrid

FIBROTUBO-FIBROLIT, S. A.

Ctra. Andalucía, Km. 30,200
Valdemoro (Madrid)

FORTE, S. A.

Ctra. Alicante, Km. 357
Villena (Alicante)

GOMEZ HERMANOS, S. A.

Luis Giménez, 4
Talavera de la Reina (Toledo)

**IBERICA DE PLASTICOS
REFORZADOS, S. A.**

Calvo Sotelo, 35
Valdemoro (Madrid)

INDUSTRIAL PAMOMA

Gremio Tintoreros, Manz. XI, Solar VI
Polígono Industrial LA VICTORIA
Palma de Mallorca

**S. A. INDUSTRIALIZACION DE
TECNICAS ESPECIALES
DE CONSTRUCCION**

Avenida del Aster, 52
Madrid

JALA, S. A.

Pasaje General Mola, 4
Madrid

**PREFABRICADOS
MODULARES, S. A.**

Ctra. Burgos-Portugal, Km. 113.600
Valladolid

ROCALLA, S. A.

Via Layetana, 54
Barcelona

ROCCO ESPAÑOLA, S. A.

Rios Rosas, 46
Madrid

VITRORESINAS, S. A.

Ctra. Sevilla-Málaga, Km. 15
Alcalá de Guadaíra (Sevilla)

SERGLASS

Carretera de Fogas, s/n.
Tordera (Barcelona)



**Este sello de calidad
distingue a los mejores
productos de aire
acondicionado.**

Exíjalo.

Techos "Armstrong"

ARMSTRONG CORK ESPAÑA, S. A.
Avda. del Brasil, n.º 13 - 2.ª planta.
Madrid-20

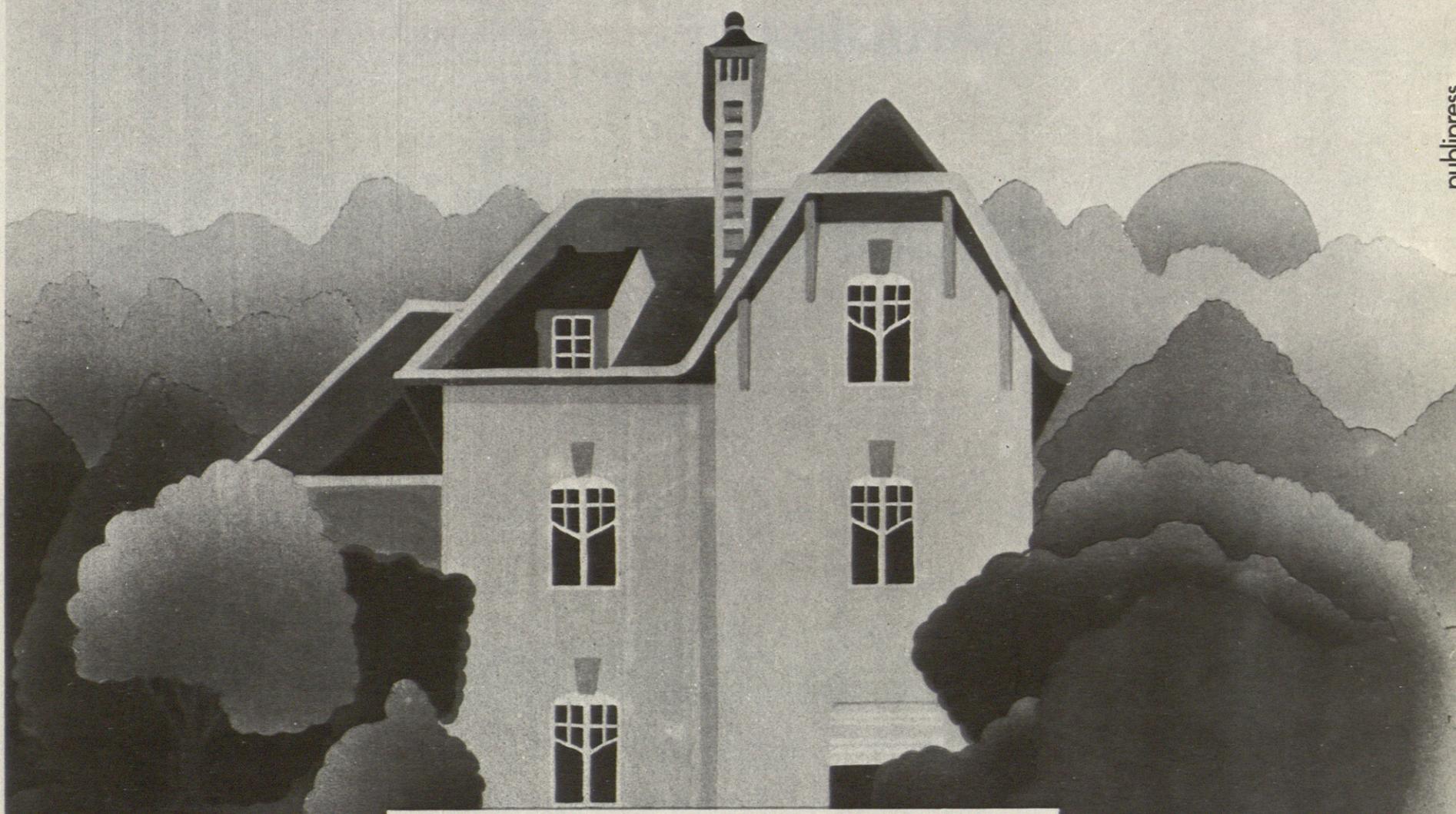


sistemas
de techos



Decorar con Railite

publipress



*Decorar con Railite.
Un producto de
la técnica y del diseño.
Por fuerte, inalterable
y resistente,
ofrece una amplia
gama de soluciones
para el mueble
y la decoración.
Con los ricos
coloridos de la
Naturaleza, garantiza,
además, un acabado
bello y sugestivo.*



RAILITE®
LAMINADO DECORATIVO

*Auténtica
belleza fuerte*

**Suscripción GRATUITA a los arquitectos colegiados
en el C. O. A. M. y residentes en su demarcación.**

ARQUITECTURA
PUBLICACION PERIÓDICA DEL COLEGIO ESPECIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

TARJETA DE SUSCRIPCION
Barquillo, 12
Madrid-4

Nombre: _____

Dirección: _____

_____ D. P.: _____

Profesión: _____

Forma de pago por suscripción anual mediante talón nominal a nombre de REVISTA ARQUITECTURA.

CUOTA DE SUSCRIPCION (1 año. 6 números):

España: **1.200** pesetas. Extranjero: **1.500** pesetas. Supl. envío aéreo: **600** pesetas

Año: _____

Firma del solicitante

A RELLENAR POR LA REVISTA:

Número de suscriptor: _____

Fecha recepción talón: _____

ARQUITECTURA
PUBLICACION PERIÓDICA DEL COLEGIO ESPECIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

TARJETA DE SUSCRIPCION
Barquillo, 12
Madrid-4

Nombre: _____

Dirección: _____

_____ D. P.: _____

Profesión: _____

Forma de pago por suscripción anual mediante talón nominal a nombre de REVISTA ARQUITECTURA.

CUOTA DE SUSCRIPCION (1 año. 6 números):

España: **1.200** pesetas. Extranjero: **1.500** pesetas. Supl. envío aéreo: **600** pesetas

Año: _____

Firma del solicitante

A RELLENAR POR LA REVISTA:

Número de suscriptor: _____

Fecha recepción talón: _____

b

BEDIA, S.A.

CALEFACCION

SANEAMIENTO

AIRE ACONDICIONADO

VENTILACION

REFRIGERACION

INSTALACIONES INDUSTRIALES

BEDIA, S. A. Polígono industrial NAVISA

Calle A, número 60

Teléfonos 63 39 16 - 63 48 04

SEVILLA-6

PILOTES SUR

- Sondeos
- Inyecciones
- Pilotes
- Pantallas

Monte Carmelo, 90
Tels. 45 25 95 - 45 23 95
SEVILLA



DARRO DARRO



DARRO

j. ortega y gasset, 40-42 : tels. 275 89 37-8-9 : madrid-6



ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

NUMERO 210 - ENERO-FEBRERO - 1978

