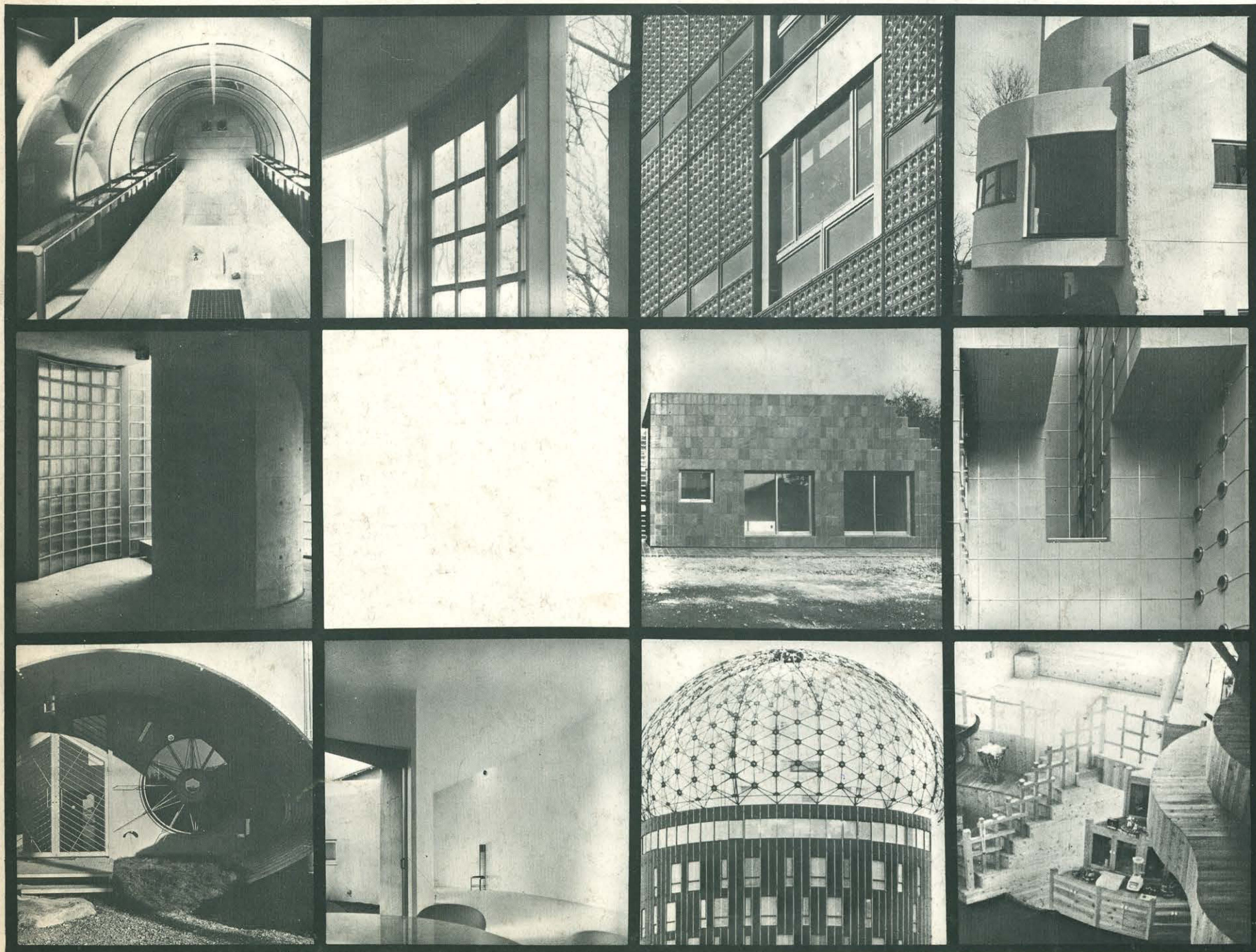


ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

NUMERO 216 - ENERO-FEBRERO 1979





GRES CATALAN

Departamento comercial: Buenos Aires, 28. Tel.: 321 11 00. Barcelona-36

ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

NUMERO 216 - ENERO-FEBRERO 1979

Equipo director
Jerónimo Junquera
Estanislao Pérez Pita

Secretaría de redacción
Leonor Pérez

Proyecto gráfico y producción
Francisco Cortina

Coordinación
Martha Thorne

Edita
Colegio Oficial de Arquitectos
de Madrid

**Dirección, redacción,
administración y
suscripciones**
Barquillo, 12
Teléfono 232 54 99. Madrid-4

Publicidad
Regie Prensa, S. A.
Rafael Herrera, 3. Madrid-16
Teléfonos 733 40 44 - 733 21 69
P.º de Gracia, 101. Barcelona-8
Teléfono 227 28 71

Distribución
Barquillo, 12
Teléfono 232 54 99

PRECIO: 250 PESETAS

Sumario

- 2 Notas breves. Arquitectura. Arquitecturas en peligro. Meier en Madrid.
- 5 Los postmetabolistas. Andrew Mac Nair: El lápiz contra la goma de borrar. Notas sobre una arquitectura en blanco.
- 30 Michael Mc Donough. Grid House.
- 32 Michael Graves. La necesidad del dibujo: La especulación tangible.
- 38 Luis Azurmendi. La remodelación de Orcasur.
- 55 Carlos Sambricio. Francisco Sabatini: Arquitecto madrileño.
- 58 Alfonso Alvarez Mora. Cartografía básica de la ciudad de Madrid.
- 61 Francisco Calvo Serraller. Consideraciones sobre el urbanismo de las ciudades españolas en el siglo XIX antes del Plan de Ensanches.
- 66 Crítica de libros. Libros recibidos. English sumarium.

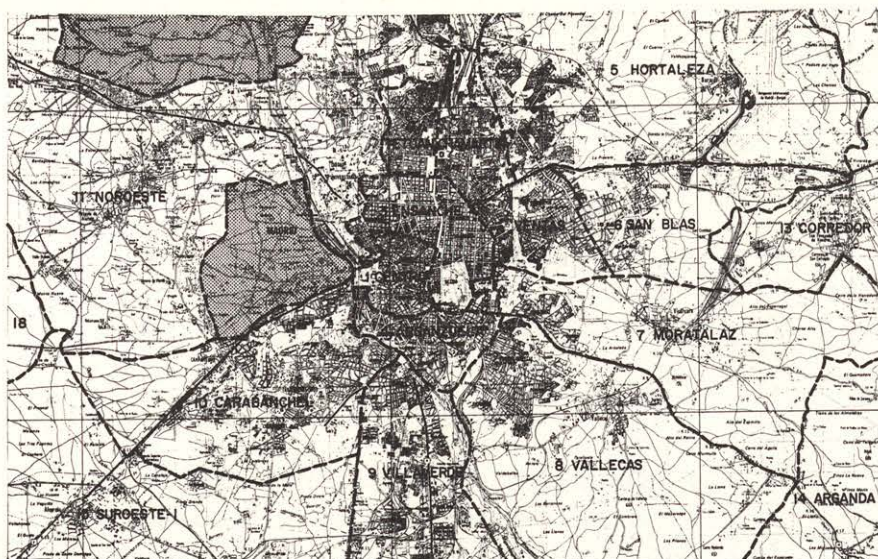
El año pasado el Institute for Architecture and Urban Studies americano, en colaboración con la Japan Society, organizó una serie de conferencias y exposiciones en diez ciudades americanas del grupo de arquitectos japoneses *New Wave. Arquitectura*, a través de nuestro corresponsal Gabriel Allende y con la ayuda de Andrew Mc Nair del Instituto, ha considerado interesante introducir las arquitecturas jóvenes japonesas para contrastarlas con las últimas aquí publicadas de sus inmediatos antecesoros, los metabolistas.

Orcasur, intervención totalmente atípica en los mecanismos que hasta la fecha han conformado el crecimiento de Madrid, es suficientemente sugerente para enseñar los resultados concretos, a nivel de proyecto. Luis Azurmendi introduce, como protagonista máximo que fue, el tema.

Michael Graves, Paco Calvo, Alvarez Mora y Sambricio completan el resto de la revista con una serie de artículos relativos al dibujo en arquitectura el primero, y a Madrid los otros.

Compuesto en tipo Aster en los talleres de composición Fernández Ciudad, S. L., Pasaje de la Fundación, 15, Madrid. Impreso en papel offset Aster, de Papelería Española, en los talleres litográficos Closas-Orcoyen, Martínez Paje, 5, Madrid. Fotomecánica Ferli. Encuadernación Faesa. Depósito legal: M. 617-1958.

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.



PAIS de Madrid

La Dirección Técnica de Planeamiento Metropolitano de la COPLACO está realizando estudios urbanísticos de los pueblos de la provincia y barrios de la capital, como desarrollo del programa de planeamiento que el citado Organismo presentó a los Parlamentarios de Madrid en enero de 1978.

Estos estudios son la primera fase de un Programa de Acciones Inmediatas y se irán terminando a lo largo de este año. En estos momentos se está editando para su divulgación el primero de ellos que corresponde al Distrito de Hortaleza. Los estudios y una posterior programación en actuaciones públicas se realizan con participación de partidos políticos y de todo tipo de asociaciones y sindicatos para la mejor definición de la problemática de la zona y las posibles prioridades de actuación, si bien las decisiones quedan en cada caso en manos de los organismos competentes. El COAM ha asistido a la comisión de Administración, partidos y asociaciones (vecinos, promotores, etcétera) que garantizaba la participación en el estudio de Hortaleza.

El programa de acciones inmediatas tiene un doble objetivo: — Detectar, inventariar y valorar jerárquicamente, los problemas

concretos más acuciantes de la situación actual en la conflictiva realidad metropolitana, para producir, en consecuencia, un razonable programa de acciones administrativas, encaminado a dar solución en corto plazo de los problemas que así lo requieran. — Disponer de un conocimiento detallado de la problemática y de una base de datos adecuada para acometer la elaboración de un nuevo plan que sustituya al de 1963.

F. A.

Exposición Héctor Horeau

El Musée d'Arts Décoratifs de la rue de Rivoli de París se expone la obra del arquitecto utópico Héctor Horeau, del 27 de abril al 1 de julio de este año. La exposición, organizada por la Académie d'Architecture y el Service de Recherche Architectural muestra los proyectos visionarios de este arquitecto francés para el Concurso del Palacio de Cristal (1851), un tunnel debajo del Canal de la Mancha, el Metro y otros diseños.

Reflexiones sobre la Villa, Centre Pompidou

Esta exposición en la galería del Centro de Creation Industrielle

del Centro Pompidou de París tiene lugar del 9 de mayo al 10 de septiembre de este año. El propósito de la exposición es proponer teorías contradictorias y una crítica sobre la villa. Se plantea una serie de preguntas como: ¿la villa es un ideal?, ¿la villa juega un papel en nuevos modos de decisiones?, etc.

5.ª Conferencia Mundial de Ingenieros y Arquitectos

La conferencia titulada «Diálogo en Desarrollo hacia el siglo XXI» tendrá lugar del 16 al 20 de diciembre de este año en la ciudad de Tel Aviv. Los temas de las sesiones incluyen; planificación urbana y regional, energía, transporte, arquitectura y otros. El comité organizador está aceptando resúmenes de trabajos para su posible presentación en el congreso. Para más información dirigirse a: Profesor Dan Soen, Congress Coordinator ITCC Engineers' Institute PO Box 3082 Tel-Aviv, Israel

Conferencia Internacional de Diseño

La I.D.C.A. anuncia la 29.ª conferencia sobre diseño con el tema «Japón en Aspen» que tendrá lugar del 17 al 22 de junio de este año en Aspen, Colorado (EE.UU.). Para más información dirigirse a: International Design Conference Association PO Box 664 Aspen, Colorado (EE.UU.)

Conferencia Internacional sobre Transporte

Con el título «Tráfico y Tecnologías de Transporte» esta conferencia internacional tendrá lugar en Hamburgo del 18 al 20 de junio de este año. Para más información dirigirse a: Hamburg Messe und Congress

GMBM Postfach 30 23 60
D-2000 Hamburgo 36 Alemania

Arquitectura oficiales para la «Escuela» de Barcelona

Por iniciativa de Juan Antonio Solans Huguet, el municipio de Barcelona ha encargado a distintos arquitectos de la ciudad los proyectos de aquellos edificios que, en un plazo inmediato y en obligada relación con los organismos centrales, salen al paso de algunos problemas urgentes. Viviendas, Escuelas, otros equipamientos, y hasta propuestas urbanísticas, no han salido, pues, en este caso, de los despachos de la administración central o de los arquitectos en que ésta venía confiando, sino de los profesionales barceloneses. Los 39 proyectos, actualmente en tramitación, se exponen en la sala del Colegio de Arquitectos de Cataluña.

Organizados en la sede colegial una serie de coloquios en torno al nuevo hecho y a sus incidencias, cumple aquí dar mejor noticia de la mesa redonda del 27 de febrero, destinada a examinar, desde un plano crítico en cuanto a arquitectura se refiere, la respuesta de aquellos arquitectos que fueron llamados precisamente por su mayor compromiso crítico con el producto de su trabajo. La mesa se componía del propio arquitecto gestor de la operación, Juan Antonio Solans, del arquitecto de Lérida, Ramón María Puig, y de los «madrileños» Francisco Sáenz de Oiza, Rafael Moneo y Antón Capitel. (Tal vez buscando de Madrid un frente crítico con diferentes posiciones generacionales. Lamentablemente, y por problemas imprevistos de última hora, Sáenz de Oiza no pudo asistir).

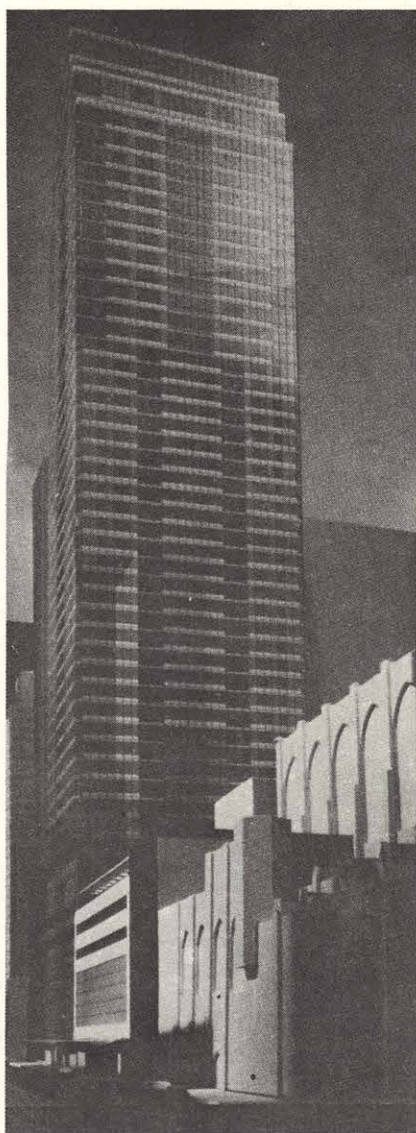
La «Escuela» de Barcelona —incluso en lo que hoy tiene de fusión con la institución docente— se alinea, pues, en la exposición. Para los madrileños, muchos nombres, por jóvenes, son

ARQUITECTURA

desconocidos, mientras hay ausencias, muy contadas, entre los que nos sueñan. La cierta aproximación común de los trabajos permitió a los críticos establecer el diálogo sobre algunos comentarios de conjunto. Así, el realismo con que los profesionales barceloneses más empeñados salen al paso de la administración (paso que, en lo que tiene de primero, ha supuesto un pequeño trauma, sensible en la **prudencia** de los proyectos) quedaba combinado, en opinión de los críticos, con las dificultades de asumir una transformación arquitectónica capaz de olvidar viejas deudas con la **modernidad**. Tales dificultades se hacían, en algunos casos, visibles: la decidida senda de la disciplina, tomada por tantos, aparecía más como corsé académico de seguridad que como engarce con un rico tronco; el conflicto entre moderno y **post-moderno** quedaba patente en aquellos trabajos cuya insistencia en una composición **exterior** como forma urbana se acompañaba con disposiciones y tipos directamente heredados de arquitecturas desinteresadas en los valores en que ahora se insiste.

Por otro lado, los proyectos de mayor interés venían a coincidir, sensiblemente, con los nombres más conocidos; esto es, con los de mayor experiencia. Por contra, la mayor voluntad de cambio y de olvido de viejos temas caía, tal vez, más del lado de los jóvenes, no tan «prudentes», en general, como los mayores. Y, desde Madrid, a destacar finalmente la capacidad de los arquitectos barceloneses —bien que apoyados por una realidad y un sentimiento comunitarios— para asumir esfuerzos en colectivo, y para someterlos a juicio, a crítica.

No dudamos de que tal capacidad es el mejor soporte, no sólo para vencer el «trauma» frente a la administración, sino, sobre todo, para lograr plenamente la transformación emprendida y, con ella, mantener la potencia a que la arquitectura catalana nos tiene, desde antiguo, acostumbrados.



La torre del Museum of Modern Art de Nueva York

Hace casi un año fue publicado por primera vez el proyecto para la ampliación del MOMA de Nueva York y la adición de una torre por encima del Museo dedicado a viviendas. Desde entonces el proyecto, la torre de Cesar Pelli y Jaquelin Robertson y la ampliación de

Pelli, choca frente a numerosos problemas legales y es el objeto de crítica, o por lo menos escepticismo por parte de la profesión.

La torre podría llegar a tener 50 plantas y la ampliación propuesta significa el derribo de la existente ampliación del Museo de Philip Johnson construida en 1951 (parte del jardín de escultura del Museo), la casa de Hunt y Hunt construida en 1902 en el estilo de Beaux-arts, y otros edificios pequeños de la Calle 53.

La idea de construir la torre de viviendas fue propuesta como salida a los problemas financieros que tiene el Museo que actualmente tiene que utilizar sus donaciones para cubrir gastos de mantenimiento. El vender los derechos de espacio (air rights) de encima del Museo significa una ganancia de unos 57 millones.

La crítica que viene de la profesión incluye el efecto que esta enorme torre va a tener en términos de la imagen del Museo, la destrucción de obras notables de la manzana, y la posible desarmonía entre viviendas y la institución cultural.

El arquitecto Pelli alega que no hay ningún problema en combinar actividades culturales con ideas comerciales para ganar dinero. «Las ciudades son aglomeraciones de muchas actividades que dan vitalidad a su entorno. El Museo tiene que aumentarse simplemente porque no es la misma institución que ha sido en los años 30 cuando tenía pocos cuadros y defendía un arte que no era apreciado por el público.»

Sin embargo, muchas preguntas persisten: «¿Qué respuesta darán los tribunales con respecto a los cambios de ordenanzas necesarios para construir una torre? ¿El dinero obtenido de la venta de los derechos de espacio (air rights) resolverá los problemas financieros del Museo? ¿Qué significa el proyecto en términos de la calidad arquitectónica y urbanística de esta zona de la ciudad? O ¿qué pasará al Museo sin esta alternativa para intentar resolver sus problemas financieros?

ARQUITECTURAS EN PELIGRO



Derribo del «Casón Romántico»

Situación: Calle de Goya, 1
Arquitecto: Isaac Rodríguez Avial
Fecha: 1882

En el pasado mes de diciembre se redactó un proyecto para el derribo de la finca situada en la Calle Goya, 1 en frente de la Plaza de Colón, propiedad de la Unión y el Fenix Español, S.A. El derribo se calificó como urgente por cuanto la Gerencia Municipal de Urbanismo decreta que el estado físico de la finca era de ruina inminente. Esta casa, muestra de la arquitectura residencial campestre del siglo XIX, fue construida cuando la ciudad acababa en la puerta de Recoletos. Sus columnas procedían de la iglesia del Buen Suceso de la Puerta del Sol, derribada en 1857. A pesar de la inclusión de la llamada «Casa Roja» en el Precatálogo de edificios a conservar y de los esfuerzos por parte del COAM y otras organizaciones, Madrid se ha perdido otro ejemplo importante de la arquitectura del siglo pasado.

Invitado por la Cátedra de Proyectos I de la Escuela de Arquitectura, cuyo titular es Javier Carvajal Ferrer, el conocido arquitecto americano Richard Meier ha dado en Madrid tres conferencias sobre su obra. La abundante obra de Meier es bien conocida a través de las múltiples publicaciones en que se ha difundido.

Su primer conocimiento a través de su integración en el grupo de los Five Architects de New York (... el grupo lo formaron cuatro amigos y un extraño...) ha quedado superado por el conocimiento de todas sus últimas obras que le clarifican como el más «arquitecto» de todos ellos y te sitúan en primera línea a nivel internacional.

La consideración de la enorme cantidad de obra realizada para su edad (sólo tiene 45 años) toda ella dentro de unas altísimas cotas de calidad, hacen suponer que nos encontramos ante una de las figuras que pueden dar más de sí en estos próximos años. La exposición directa de su obra en Madrid, centrada en unos presupuestos teóricos de gran sencillez y claridad, nos ha vuelto a sorprender, tanto en sus obras más conocidas como en sus trabajos menos difundidos, mostrándonos abiertamente la maestría indiscutible de Richard Meier. El contacto personal de estos días también nos ha proporcionado la grata sorpresa de encontrarnos ante una persona con una humanidad desbordante. De una gran cordialidad, accesible y de trato directo, con un fino sentido del humor, y siempre agradecido. En definitiva un gran tipo humano.

La intención al traer a Meier ha sido clara y directa: remover de algún modo el panorama arquitectónico de Madrid, produciendo las tensiones positivas que se derivan del contacto directo con una gran obra de arquitectura, y que lleva a un aumento notable del interés por la Arquitectura tanto a los alumnos de la Escuela como a los arquitectos. Así de sencillo. La exposición de su obra completa la hizo a través de tres

conferencias que, abarrotadas de público, tuvieron lugar en la Escuela de Arquitectura, en el Museo de Arte Contemporáneo y en el Paraninfo del Hospital de San Carlos, los días 22 y 23 de marzo.

Se cerró este ciclo con una sesión de mesa redonda o debate en el Museo de Arte Contemporáneo.

Y lo que podía haber sido, así se pensó al prepararlo, un interesante diálogo entre la Mesa, el público y Richard Meier, se convirtió en el acto más polémico de todos.

Lo que prometía ser una fructífera batalla dialéctica, se convirtió en un acto premioso que, abarrotado hasta los topes como las tres conferencias anteriores, el numeroso público tuvo la enorme paciencia y educación de aguantar hasta el final, por respeto y cariño a Meier. Las exposiciones (interesantes sin ninguna duda) de los ponentes de la Mesa, tuvieron un carácter general de *miedo a mojarse*, ni a favor ni en contra de la arquitectura de Meier, adoptando en su ensimismamiento posturas ambiguas de difícil traducción. Se trataba, sin necesidad de caer en un canto de alabanza, por supuesto, de provocar el diálogo con Meier para que explicara, dentro de la valoración positiva que tenía su venida a Madrid, los aspectos menos explicitados de su trabajo.

El tono de las exposiciones fue resumido por el propio Meier, sorprendido, en su breve intervención (un poco más y no le dejan hablar) contestando a los ponentes: «... al principio de estas intervenciones yo creí que estaba oyendo mi nota necrológica... pero mientras siguieron las intervenciones... pensé que finalmente iba a ser enterrado...».

Pienso que Rafael Moneo, moderador del debate, no acertó, no acertamos, en la estructuración del mismo. Moneo, en una exposición demasiado extensa, de gran altura, y ambigua y pesimista respecto a la obra de Meier, acabó definiendo la postura de Meier como de intento de consolidación de un lenguaje,

lo que calificó de *tragedia* imposible.

Con una gran admiración y reconocimiento de su trabajo, Juan Daniel Fullaondo (al que agradecemos el abandono de su voluntaria reclusión) insistió en *las tragedias de Meier*, e hizo una interpretación psicológica de la mano de Donatti, de la que concluyó un *superego* reflejado en las obras de Meier. Estimo que en ningún momento estuvo en el ánimo de Fullaondo el cargar tanto las tintas.

Juan Navarro Baldeweg, en su posición tan personal a caballo entre la arquitectura y la pintura, hizo un análisis en términos iconográficos, con incursiones



a la psicología, y estableció relaciones posibles con el *minimal art* y lo conceptual. Apoyándose en el discurso anterior intervino con acierto Juan Manuel Bonet, entendiendo la postura de Meier en relación con un *hacer pintura*, como un *hacer arquitectura*. Buscó las relaciones, claras y explicitadas por Meier en otras ocasiones, de esta obra con toda la Escuela de New York. Miguel Angel Baldellou, en un intento fallido de provocar el debate, resumió todo lo expuesto anteriormente, sin tampoco definirse con claridad. Finalmente, Anton Capitel hizo

una exposición de la incidencia de Meier en las últimas generaciones de la Escuela de Madrid, y se sintió obligado a aclarar que nadie había descubierto nada nuevo al traer a Meier a Madrid. Era tan evidente que no entendimos la alusión. Richard Meier, con enorme corrección contestó breve y sencillamente a las exposiciones anteriores, mostrando a veces su sorpresa en los términos que ya hemos expuesto.

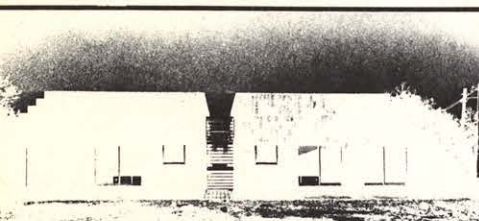
Para terminar, Moneo intentó bajar el debate a la sala que, exhausta como estaba, naturalmente no supo responder. Las escasas preguntas no lograron levantar el debate, que acabó por derribo exactamente a las dos horas de haber comenzado. Podría deducirse de la crónica de este último acto, que el paso de Meier por Madrid no hubiera resultado todo lo positivo que se hubiera deseado. Por el contrario, entiendo que el resultado final ha sido totalmente positivo. Para los que entienden, entendemos, apasionadamente la arquitectura, ha sido el reencuentro de una arquitectura apasionante, realizada por un arquitecto, un maestro, más apasionado aún que nosotros por la arquitectura.

El fin pretendido, como ya apuntamos en las primeras líneas, remover, empujar, aumentar el interés a todos los niveles, pensamos que sí se ha conseguido. La realización de estas conferencias ha sido posible gracias a la colaboración de la Universidad Politécnica de Madrid con el Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas y la Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Se prevee la publicación de los textos de estas conferencias junto con una selección de los dibujos de Meier en un próximo libro editado por el Colegio Oficial de Arquitectos. Se preveen próximas conferencias de este tipo con Peter Eisenman (Abril), Mario Gandelsonas (Mayo), Luis Peña Ganchegui y Eduardo Chillida.

Alberto Campo Baeza

LOS POSTMETABOLISTAS

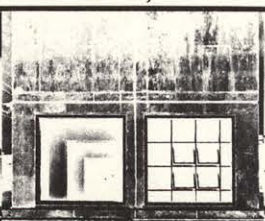
Takefumi Aida



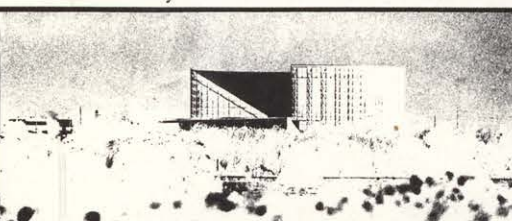
Hiroshi Hara



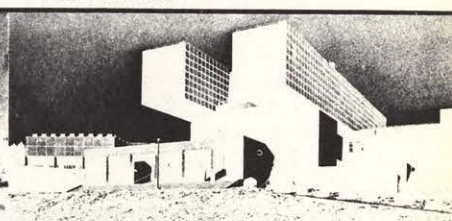
Hiromi Fujii



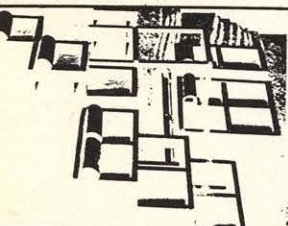
Minoru Takeyama



Arata Isozaki



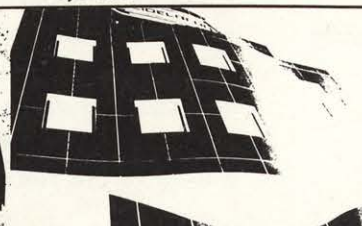
Tadao Ando



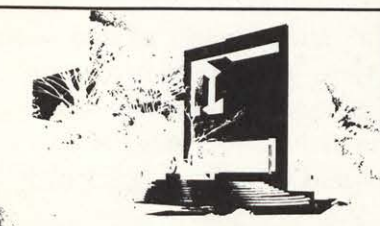
Osamu Ishiyama



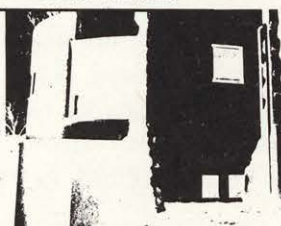
Toyo Ito



Fumihiko Maki



Monta Mozuna



Atelier Zo



Andrew MacNair

El lápiz contra la goma de borrar

Notas sobre una arquitectura en blanco

Notas sobre una arquitectura en blanco

Los breves textos escritos a continuación son apuntes de una posible interpretación del trabajo de los once arquitectos participantes en la Nueva Ola de la Arquitectura Japonesa. La gama comprende desde el

trazo más variado y tupido hasta las arquitecturas más silenciosamente vacías basadas en la noción de la ausencia. Andrew P. MacNair, miembro de IAUS, colaborador de *Skyline*, director del National Architecture Exchange, arquitecto de la Architecture Company de Nueva York.

El punto de vista americano de una ola japonesa

Prevalece la idea de que las olas van aumentando en una sucesión regular hasta que alcanzan el máximo y la sucesión vuelve a empezar. No hay dudas de que cuando dos olas se juntan forman una mayor, pero esto no ocurre a intervalos fijos. La teoría más común es que la ola más grande es la décima,

pero Tennyson en *The Holy Grail* dice que es la novena:
*Y entonces bajaron los dos a la caleta y miraron
cómo rompía el mar, ola tras ola, cada una más poderosa
que la anterior, hasta la última, la novena,
que recogiendo la mitad del fondo del mar y llena
de voces, se levantó lentamente y se lanzó rugiendo,
y toda la ola fue una llama.*

Ahora, diez años después de los desenfundados años sesenta, el grito de batalla de los hippies *Doing Your Thing* ha saltado a la portada del último *Time* magazine. Una fotografía de Philip Johnson acunando un modelo del ATT Building en la azotea de una torre de Nueva York teniendo como fondo el Rockefeller Center constituye la primera portada del año sobre los arquitectos nor-

teamericanos. Dentro escriben que los arquitectos norteamericanos están haciendo, por fin, lo suyo. Celebran una nueva libertad de hacer cualquier cosa, en cualquier lugar y de cualquier forma. Dicen que el Modernismo ha muerto. El regionalismo, el historicismo y el ornamentalismo viven y gozan de buena salud. Cualquier cosa puede ser arquitectura, la arquitectura está en todas partes

y cualquiera puede hacerla. A esto se le llama Post-Modernismo.

Y en medio del fragor de la rabia contenida en el nuevo eclecticismo de la arquitectura americana, la exposición *Una nueva ola de arquitectos japoneses* y las conferencias de cinco arquitectos sobre su obra mostrando un esbozo de lo que está ocurriendo actualmente en el Japón, ha viajado silen-

ciosamente por diez ciudades norteamericanas. Allí, en el Japón, el ambiente es muy diferente con un modernismo occidental que proporciona un pretexto para un eclecticismo del Este. Acompañando a las conferencias de la Nueva Ola, hubo una serie de diez pequeñas exposiciones sobre la arquitectura reciente de once arquitectos. Tanto las exposiciones como las conferencias estuvieron organizadas por el IAUS (Institute for Architecture and Urban Studies) en colaboración con la Japan Society y con la generosa participación de Arata Isozaki y Fumihiko Maki en la planificación y coordinación de la Ola. La Nueva Ola fue la primera parte de un programa del National Architecture Exchange del IAUS con el propósito de llevar a América nuevas ideas sobre la arquitectura. La obra de los diez arquitectos se documenta con un catálogo publicado por el Instituto con una introducción debida a Kenneth Frampton.

La Nueva Ola se estructuró como forma para introducir en América el particular perfil de una nueva generación de jóvenes arquitectos japoneses. El propósito perseguido por el Instituto al llevar la Ola a América fue el de definir el resultado del debate dentro del Japón entre escuelas de pensamiento opuestas que respetan sus actitudes hacia sus raíces y tradiciones orientales como opuestas a las influencias occidentales que reciben tanto culturales como arquitectónicas. La Nueva Ola presenta la obra de once arquitectos, dándonos a la vez una amplia visión y presentándonos a un grupo homogéneo. La Ola Japonesa llegó desde el Pacífico para romper en las playas de California, produciendo una serie de ondulaciones que empiezan a sentirse y sólo empiezan a ser comprendidas. Su importancia y su influencia en el pensamiento y en la discusión sobre la arquitectura es difícil de medirla ahora, pero está claro que la irrupción de la Ola nos ha mostrado grandes contrastes y comparaciones dentro de la arquitectura japonesa actual.

La Nueva Ola de la arquitectura japonesa ha llegado en un orden curioso. Sabemos que el orden de una ola en el océano se basa en el azar y en la impredecible naturaleza de la superficie del mar. De esta forma, esta secuencia es conceptualmente vaga dándonos un aparente y accidental perfil de ondas, espumas y largas olas. Era la hora del surfing y los japoneses avanzaban a través de la tierra, teniendo en la proa como piloto a Takefumi Aida y en la popa a Arata Isozaki como ancla.

Takefumi Aida inició las conferencias con la presentación de su audio-visual llamado *Silencio*. Después de empezar con una declaración provocativa e ingeniosa sobre su obra, urdió una terna de imágenes sobre las relaciones existentes y los puntos de referencia entre su obra y las formas, imágenes y símbolos de la cultura japonesa. Su pirámide de imágenes fue introduciendo gradualmente sus ideas sobre una arquitectura del silencio. Su presentación fue didáctica y seria, conteniendo divertidos arranques de humor. Fue algo sereno y poderoso, visualmente complejo y conceptualmente claro. La

conferencia de Aida marcó el camino para las conferencias de Takeyama, Fujii, Hara e Isozaki.

Minoru Takeyama fue el siguiente en la cresta de la primera ola con su conferencia sobre *Heterología en la Arquitectura*. Describió sus proyectos de forma articulada y elocuente, pero careció del rigor intelectual de sus escritos y de los proyectos de sus edificios. Su obra es compleja e intrigante y necesita de una disección y de un examen casi microscópico de cada proyecto, en vez de un análisis general. Por ejemplo, el Pepsi Canning Plant fue mostrado solamente mediante fotografías lejanas sin entrar a examinarlo en detalles de planta, alzado o interior. Takeyama fue muy cauteloso sobre lo que dijo, ya que en sus escritos es mucho más analítico y revela mucho más de lo que nos mostró en su conferencia.

Hiromi Fujii fue el siguiente en presentar su texto escrito sobre *La arquitectura existencial y el papel de la geometría*. Su exposición fue seria y meditada, presentó varios proyectos intensamente estudiados, examinados y diseccionados con gran rigor. Lo introspectivo, la seriedad y lo extraño de sus expresiones señalan a un arquitecto obsesionado por unas cuantas ideas sobre la esencia de la arquitectura más que por el espectro entero de las posibilidades a utilizar. Su conferencia fue aparentemente académica por la lectura del elaborado texto, pero su obra fue profunda. Se movió desde sus primeras manifestaciones sobre su filosofía hasta las descripciones literales de los asuntos prácticos de la Casa. Su obra, no obstante, habla por sí misma.

La cuarta ola rompió en la costa de California con una mezcla de energía y alegría mientras Hiroshi Hara describía rápidamente el desarrollo de su experiencia en dos fases, una primera, de hace diez años, con grandes estructuras monolíticas, y una posterior de pequeños paisajes domésticos metidos entre muros en blanco. La reversión del edificio en esta segunda fase indica las diferencias entre los años sesenta y setenta. Su conferencia fue un comentario rápido, agudo, lúcido a la obra que progresa cronológicamente iluminando la evolución de sus ideas sobre la arquitectura anti-tradicional.

La última oleada que rompió del Pacífico fue Arata Isozaki, que expuso un sumario extremadamente condensado del contexto actual de la arquitectura japonesa. Repasó la obra del grupo entero, tanto de la gira como de la exposición, haciendo un severo hincapié en la visión irreal que tienen del Japón las agencias de viajes y los turistas presentándolo como un mundo idealizado de paisajes perfectos de postales y ocultando la realidad de sus chabolas, población y congestión. Isozaki mostró brevemente su obra como parte de la continua lucha dentro de su país contra el medio ambiente y las crisis sociales. Fue de forma clara el hombre-ancla de la Ola.

La exposición estaba organizada para viajar a nueve ciudades americanas que albergarían las

conferencias. Cada ciudad recibió un panel de cada arquitecto que ejemplificaba su obra. Aún así, la exposición daba la impresión de ser demasiado modesta, pero la comparación entre los paneles de los diez arquitectos ofrecía un rápido conocimiento para poder entender el lugar en el que se colocaba cada conferenciante dentro del contexto general. Cuando el ciclo de conferencias llegó a su fin, todas las exposiciones se reunieron en el Institute for Architecture and Urban Studies de Nueva York. Las obras de la Nueva Ola fueron ordenadas por edad, empezando por Fumihiko Maki y acabando con Atelier Zo. El orden cronológico fue un intento de colocar las obras de la forma más neutral posible sin hacer comentarios sobre posibles grupos, interpretaciones y direcciones.

Pero, no obstante, podemos establecer una posible división de pensamiento dentro de la Ola, y es la de las dos grandes Universidades representadas entre los diez arquitectos. De acuerdo con el examen de Takefumi Aida, los arquitectos de la Universidad de Tokio mantienen posturas sobre la arquitectura muy diferentes a las de la Universidad de Waseda. La obra de Tange, Maki, Isozaki, Hara e Ito parece considerar a la arquitectura desde una posición altamente formal *intelectualizada* y refinada. La obra de Takeyama, Aida, Fujii, Ishiyama y Atelier Zo muestra una postura de pensamiento sobre la arquitectura desde un punto de vista más metafísico y teórico. Y más aún, la arquitectura de la Universidad de Kobe por Mozuna y la autodidacta de Ando, representan el pensamiento de dos arquitectos independientes, pero que se pueden clasificar dentro de estos dos grupos si nos referimos a su filosofía sobre el diseño. Mozuna pertenece más a la escuela de pensamiento de Waseda, mientras que Ando parece más cercano a la de Tokio. Una discrepancia primaria entre las dos escuelas es que en el grupo de Tokio el propio arquitecto parece generado por las implicaciones formales de la geometría para alcanzar un nivel abstracto y poético. Sus textos escritos, sus conferencias y descripciones son secundarias a la arquitectura, y sus dibujos son interpretaciones poéticas hechas después de realizar el proyecto, y que no parecen actuar como significado hasta el final. Mientras que en el grupo de Waseda la relación entre la palabra y la imagen está mucho más relacionada. La palabra actúa como la continuación de la forma. Las palabras actúan como metáforas para hacer una línea argumental literaria de la arquitectura. Los textos casi siempre son guiones para el desarrollo y la comprensión completa del significado de su obra. Con Aida, vemos que sus dibujos caligráficos presentan ideogramas literales para las fachadas antropomórficas. Hasta sus dibujos se presentan como paralelos directos para la comunicación de sus ideas sobre sus obras.

Andrew P. MacNair.

17 de enero de 1979.

Takefumi Aida

El sonido del silencio

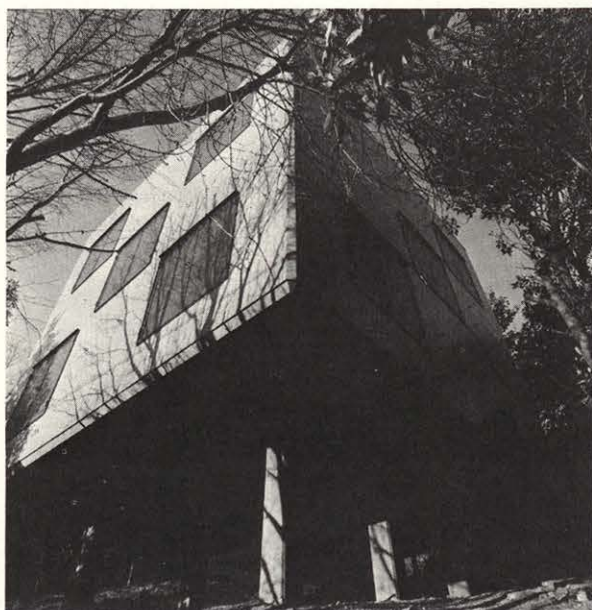
Casa como un Dado, Casa Aniquilación y Casa Escalonada.

Aida cree en una poesía simple para hacer arquitectura, basada en ideas sobre el silencio. Una arquitectura sobre el silencio debe ser pura, con formas puras que contendrán una multitud de significados. La arquitectura actual del silencio es oscura, sin luz, a pesar de que los espacios oscuros tienen luz. Dice que el significado de los espacios silenciosos está contenido dentro de los materiales *que deben ser utilizados como cosas que pueden ser sublimadas*. Intenta crear una ar-

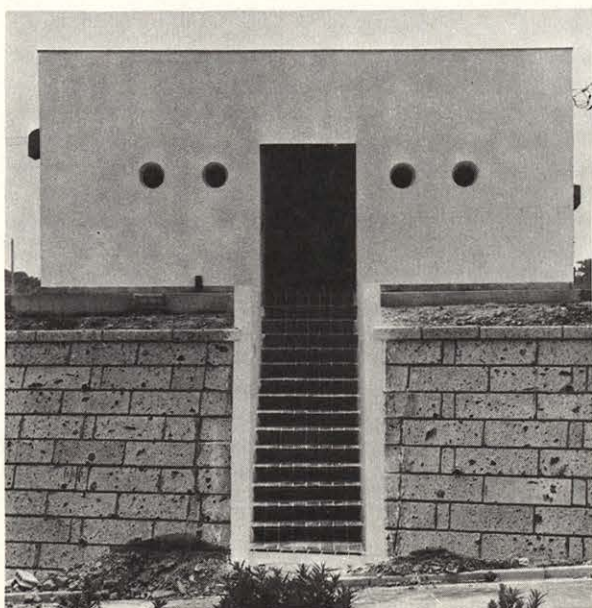
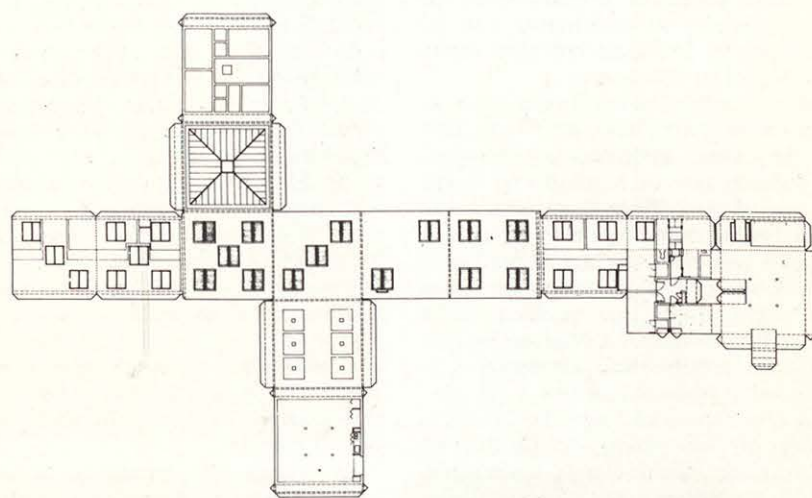
quitectura que no rompa lo callado de la naturaleza. Solamente una estructura clara y definida puede realizar una arquitectura de silencio, que no sea vista por el *ojo*, sino sentida por el corazón. Aida se interesa por lo metafísico y no por lo físico. Dice que esta arquitectura de silencio se genera fuera del pesimismo, no del optimismo. Su arquitectura se opone al ruido. Escribe que *uno debe sentir la frangancia del silencio en el espacio arquitectónico de la misma forma que puede oír*

al pez en el arroyo. La forma del silencio se hace manifiesta cuando está iluminada por la silueta arquitectónica. El espacio del silencio da la impresión de estar escondido en algún lugar indefinido e invisible. *Existió el silencio en la arquitectura japonesa del pasado, pero... ¿dónde se ha ido el silencio en la actualidad?*

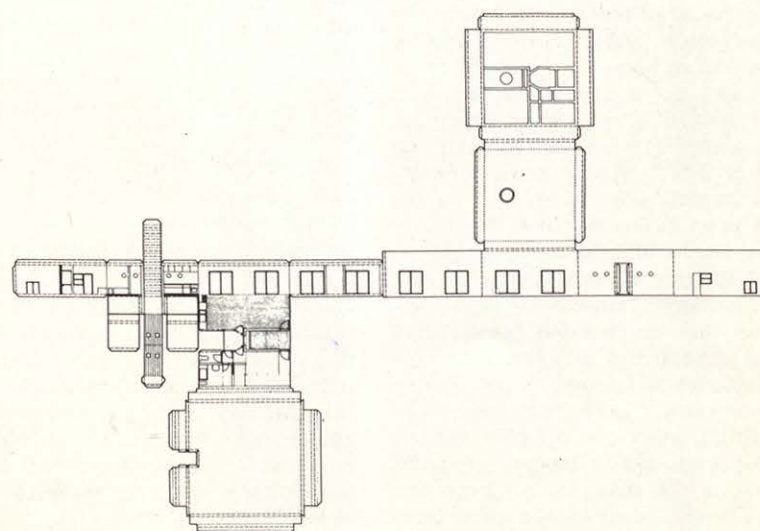
La arquitectura de Aida es algo así como el sonido del silencio, del espacio entre las canciones.



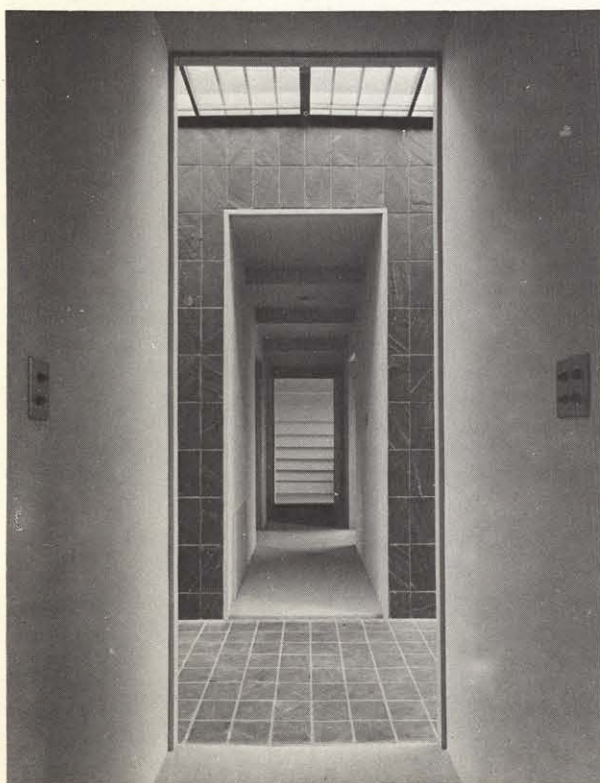
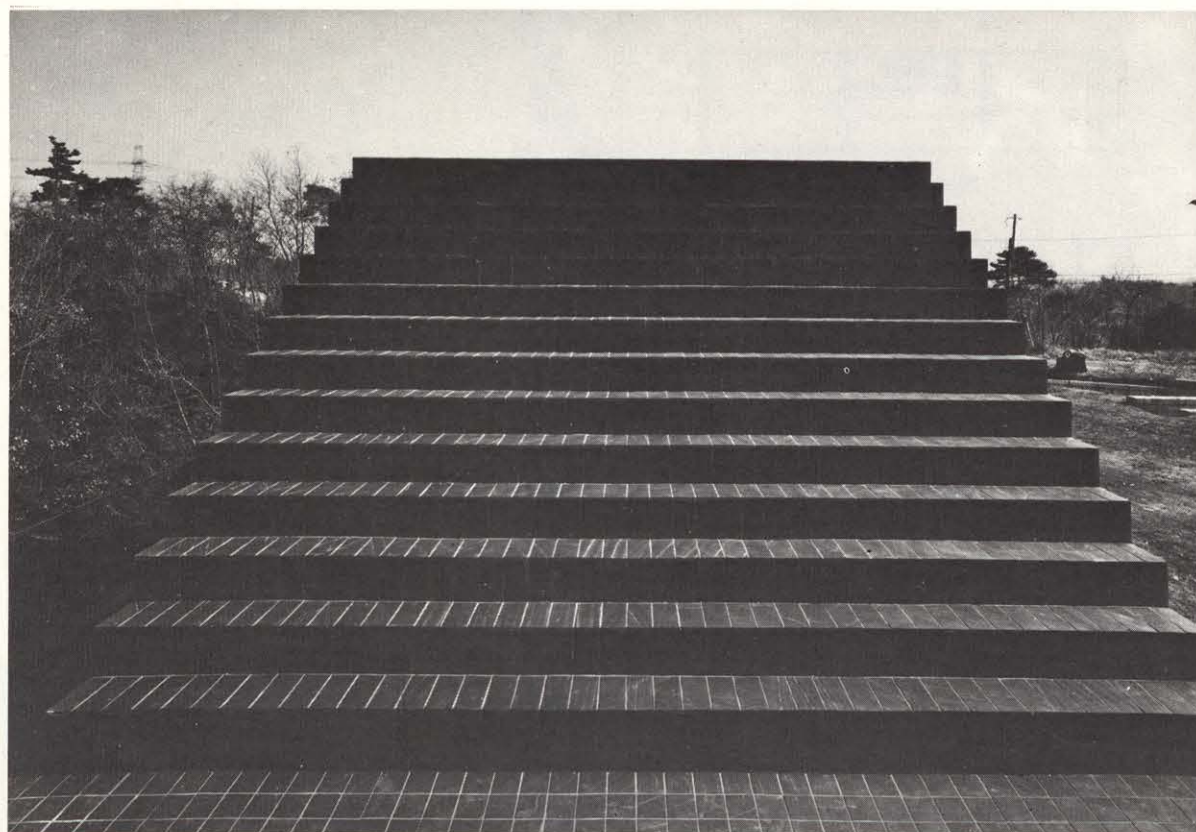
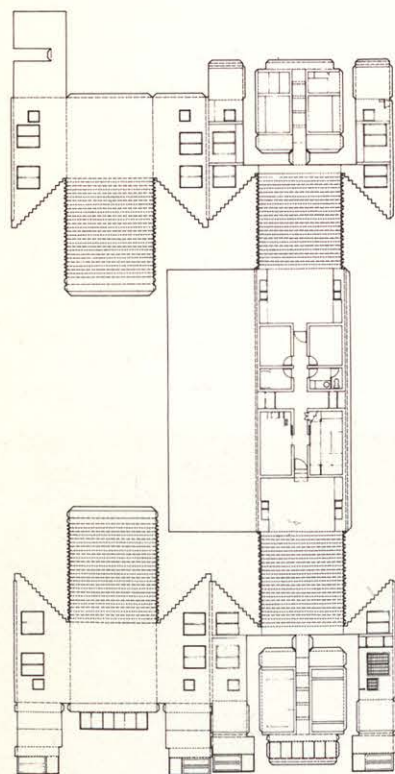
Casa como un Dado



Casa Aniquilación

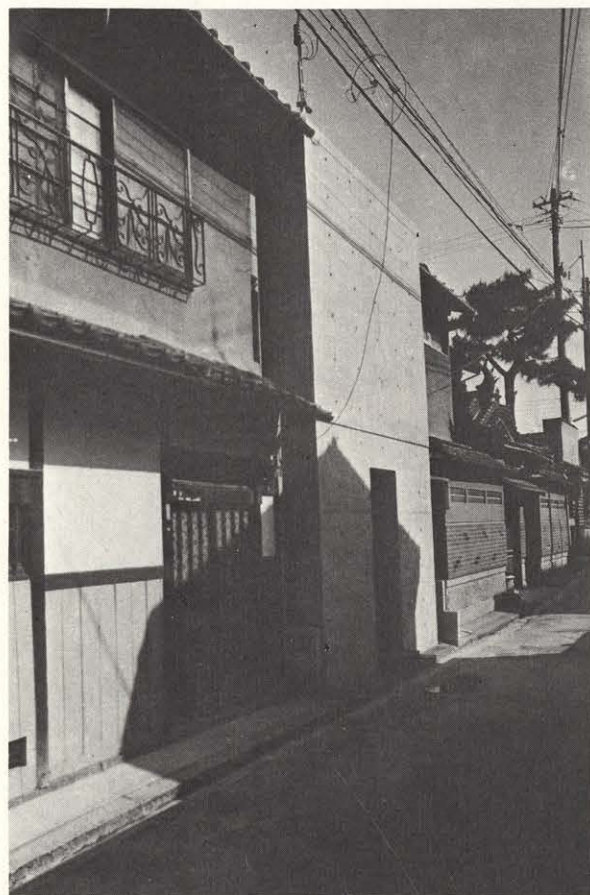
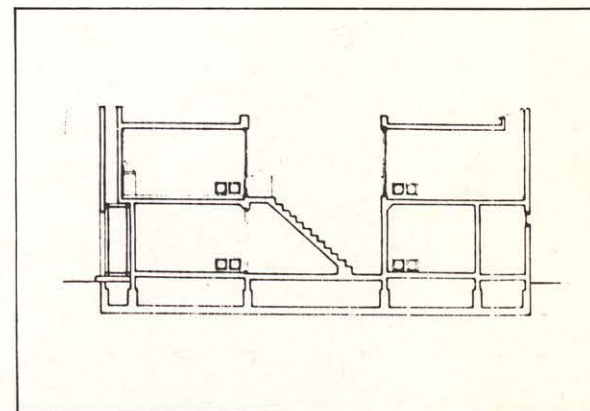
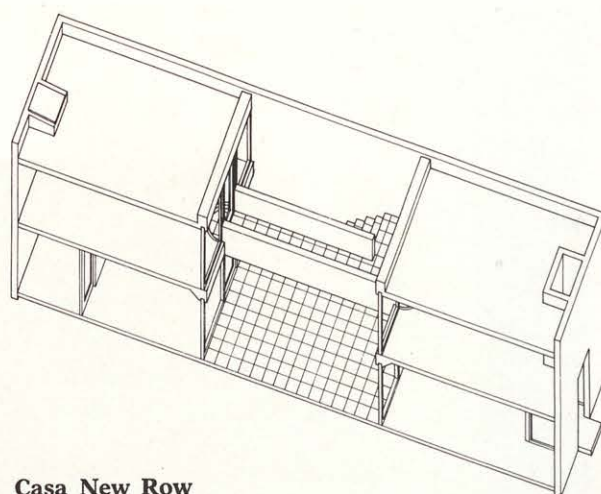
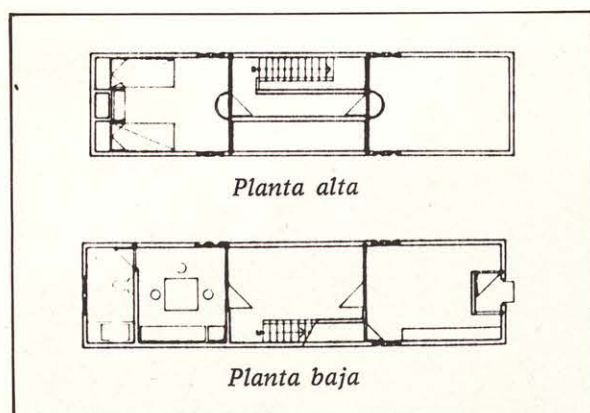


Casa Escalonada

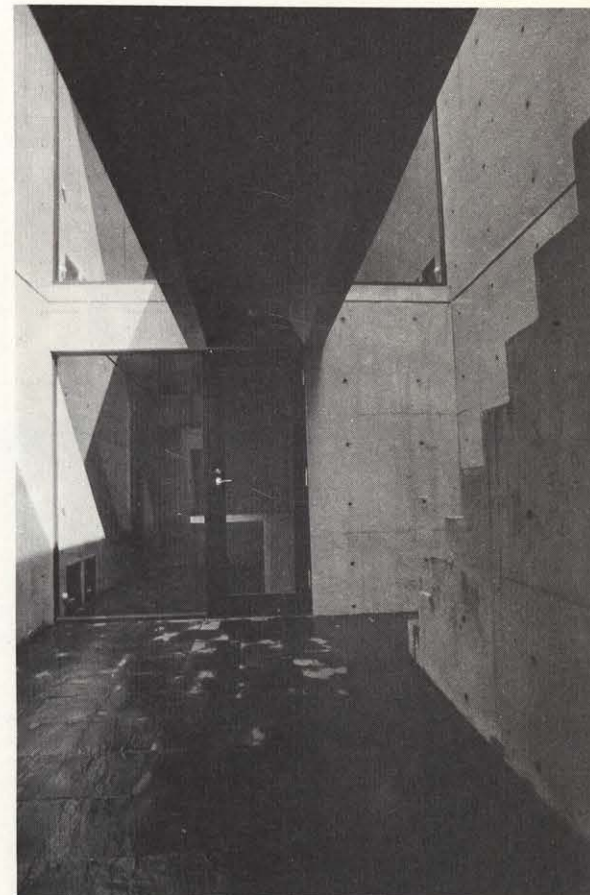
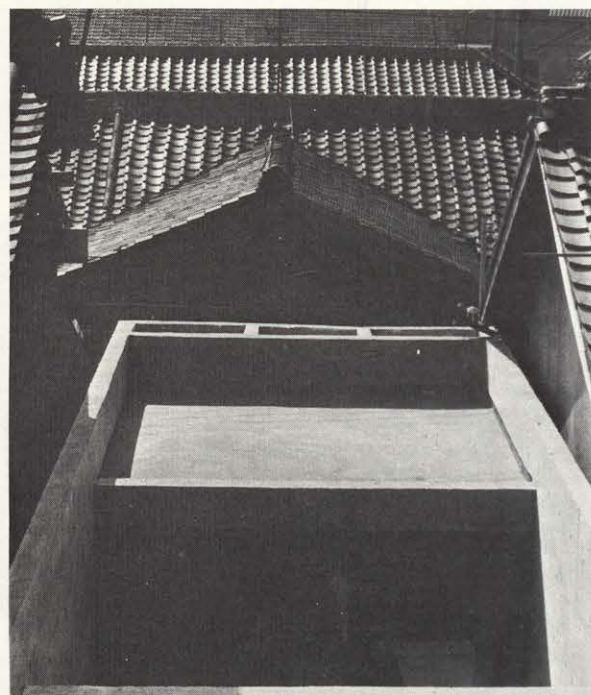


Tadao Ando
La arquitectura correcta

Casa de Cristal y Casa New Row



Casa New Row

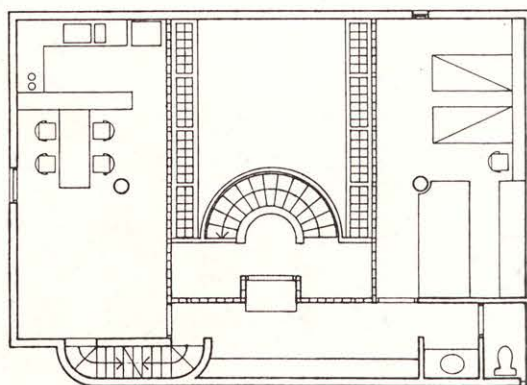
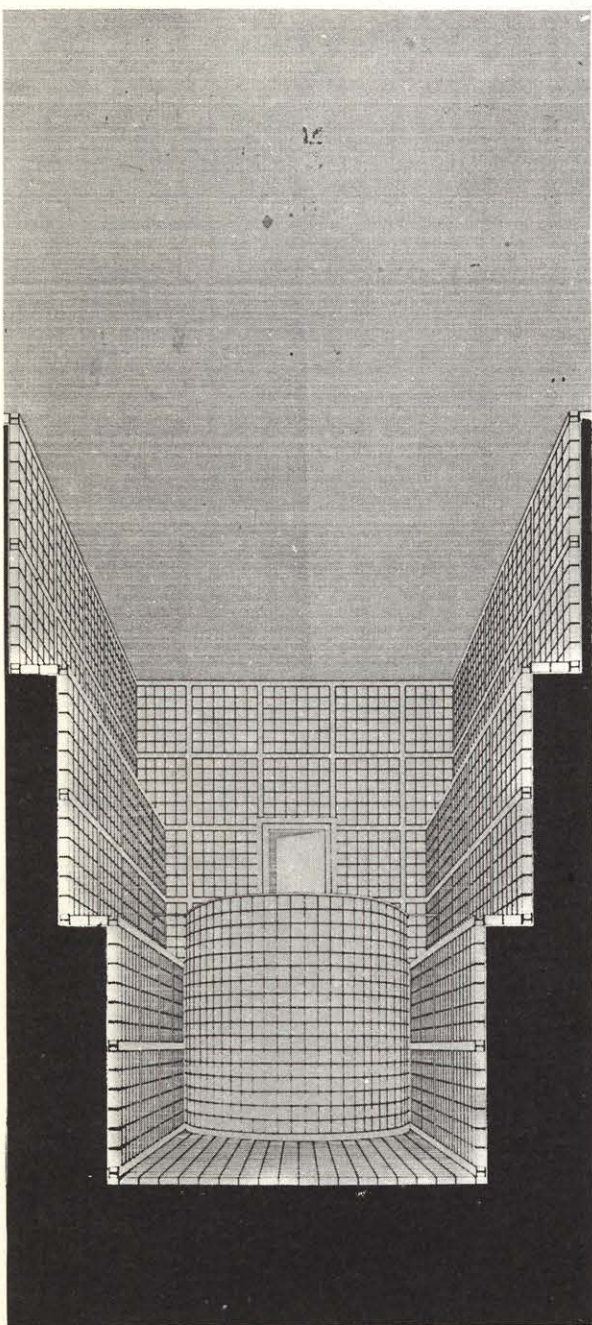


La Casa Glass Block de Tadao Ando es una casa con patio volcada hacia el interior, con una parte trasera vuelta al mundo. La casa se interpreta como un bloque delgado y sólido con bloques de vidrio alineando el patio interior que actúan como indicación de una membrana interior y como una fuente central de luz. Las atestadas condiciones de las casas apretadamente trabadas de las calles japonesas, ofrecen a Ando su segunda oportunidad para realizar una protesta bastante áspera

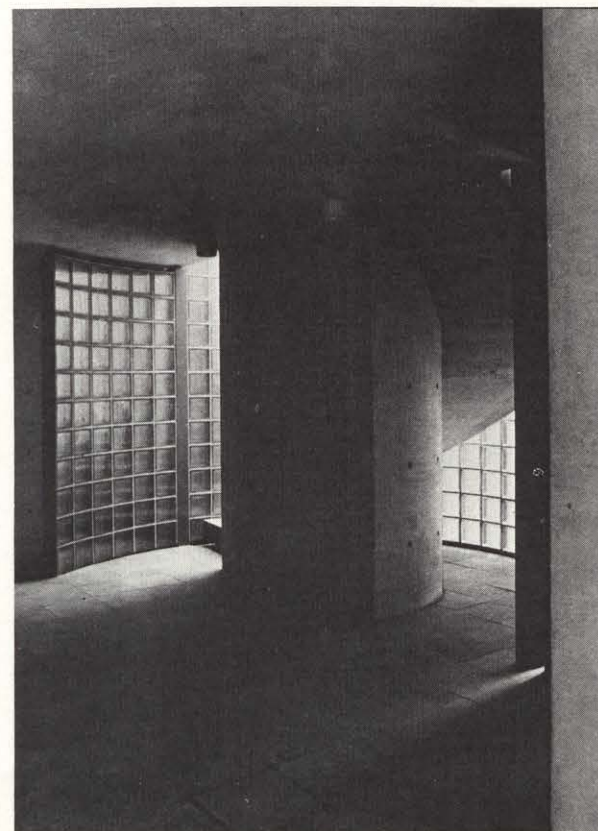
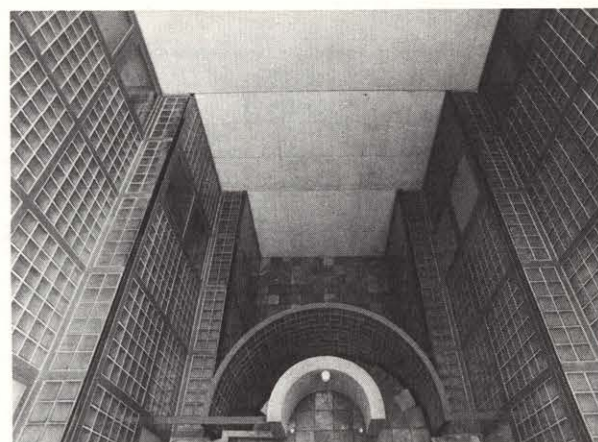
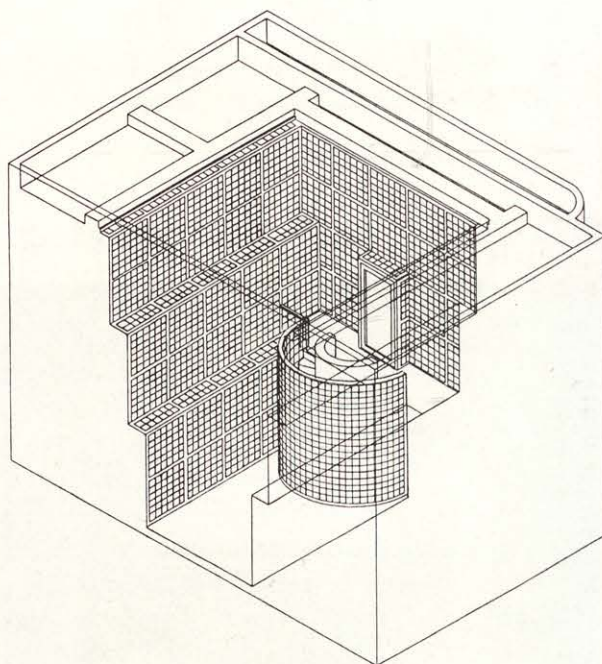
contra los desorganizadores alrededores existentes. La obra de Ando se muestra, esencialmente, muy pragmática con los intentos relativamente cortos de realizar planificaciones y estructuras complejas. Su arquitectura es muy evidente excepto por sus dos casas que chocan con el resto de los edificios de la calle debido a sus muros de hormigón despiadadamente vacíos.

En la nueva versión de su casa Old Row, Ando ha realizado su muro vacío no sólo como protesta

sino también como una manifestación sobre la necesidad de una mayor privacidad en las casas japonesas actuales de la ciudad. El muro desnudo incrementa el empuje centrifugo del patio abierto en el medio que empuja a la casa literalmente fuera de la calle y dentro de su cuarto central de luz, aire y agua de lluvia. La Casa New Old Row es un intento realizado por Ando para hacer la inserción aún más poderosa dentro del edificio japonés como si se tratara de cortar una rebanada



Casa de Cristal



da del paisaje tan tejido y variado de la ciudad.

Lo curioso de Ando es que es un arquitecto autodidacta y que ha elegido hacer las manifestaciones escritas más poéticamente agresivas acompañadas por ideogramas crípticos que son muy diferentes de la sensibilidad de sus edificios actuales. La división entre su teoría y su práctica es enorme. Escribe sobre recuerdos, muros sin final y masas de hormigón fluctuantes. Sus poemas teóricos dibujan imágenes sobre *El deseo del mu-*

ro, La composición semántica y En ninguna parte. Después de construir su casa New Old Row, la titula *Una ciudad microcósmica hermética.* El aspecto refrescante de la obra de Ando está en que parece saber lo que puede omitirse en una arquitectura básica para hacer estructuras muy simples y claras. Cuando se vuelve gimnástico con sus espacios y sus volúmenes retorcidos y entrelazados como en el Art Gallery Complex Project, donde empuja la estructura lineal hacia afuera de lo

ortogonal para encontrar la línea diagonal de situación de la propiedad. Ando rompe su disciplinada lealtad a los muros lineales y paralelos. Sus entramados y muros se cruzan para realizar una intersección inteligente de luz y sombra, de espacio y de lugar, de casa y de ciudad.

La banda de Ando toca el clásico ritmo duro del rock de Chuck Berry y la directa, firme y machacante de los discos de Little Richard a 45 r.p.m.

Hiromi Fujii

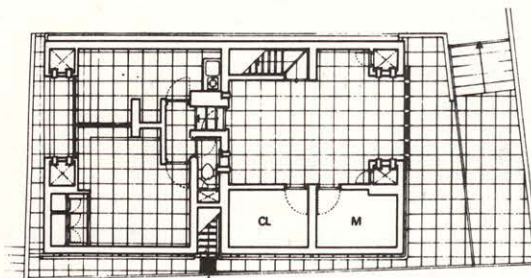
Carne cruda

Residencia Miyajima

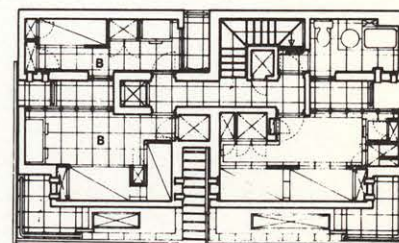
La obra de Fujii se sitúa, teóricamente, como la serie más compleja de hipótesis de trabajo revelando una búsqueda analítica muy introspectiva dentro de una serie finita de asunciones para la investigación. Su obra arquitectónica paraleliza directamente sus escritos conceptuales tratando de construir lo que piensa y dejando desaparecer las tendencias usuales pictóricas y escultóricas de algunos de los otros arquitectos. Debido a su obsesiva búsqueda analítica, somete las abstracciones más asombrosas a replegarse sobre el interior y evita las asociaciones de contexto con el exterior. Las únicas referencias con el mundo exterior son la obra de Giuseppe Terragni, Superstudio y Peter Eisenman. En su inquietud intensamente dogmática sobre el significado transcendental frente a la arquitectura, yuxtapone la más lúcida de sus ideas, tanto del pensamiento occidental como oriental, aunque dentro de una metodología reductivista que dilucida sobre la eliminación, la vaciedad, la simplificación de la imagen y la suspensión en el aire.

Su obra presenta agresivamente el acto necesario de desnudar la arquitectura de sus funciones mundanas que yacen en el acto de transformar el mundo a través del acto de volver a inducir la primordial condición del hombre. Más allá de la utilidad y de la universalidad, Fujii está realizando una arquitectura verdaderamente privada y vacía.

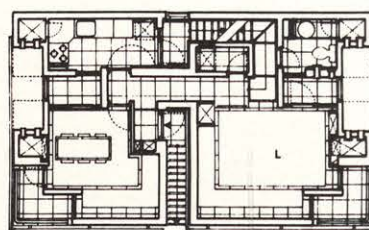
La arquitectura de Fujii es la música atonal de John Cage.



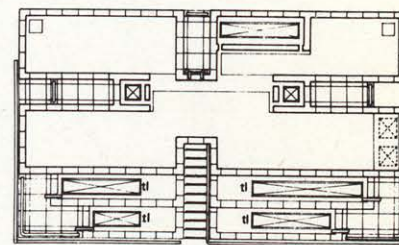
Planta baja



Planta segunda

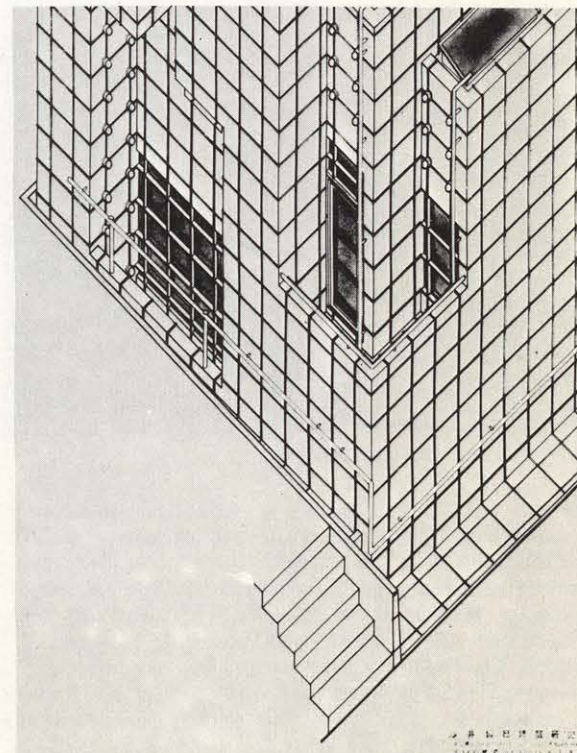
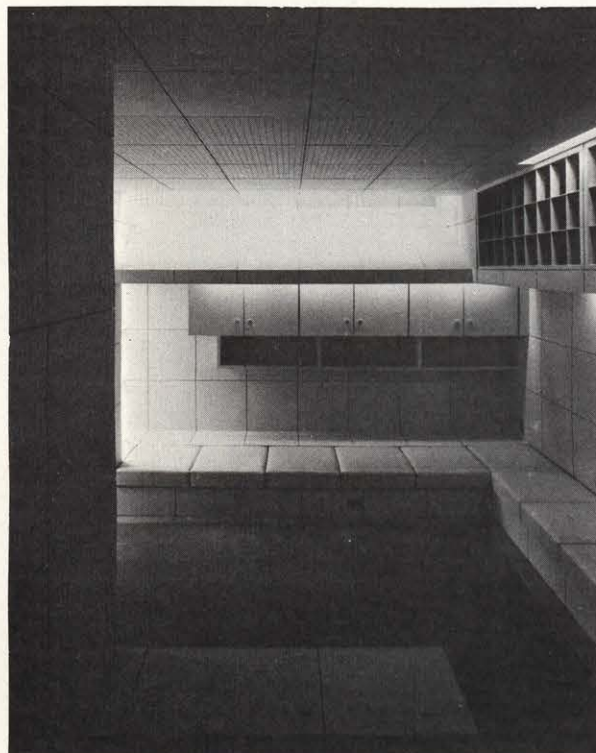
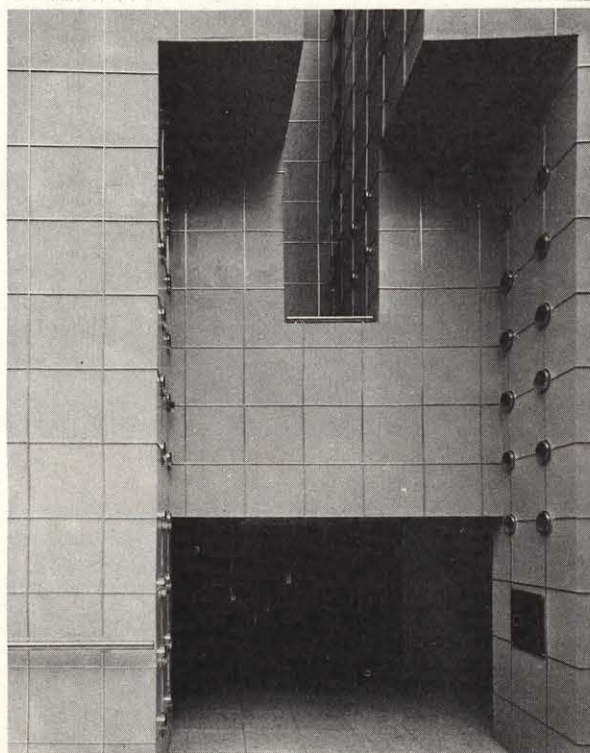


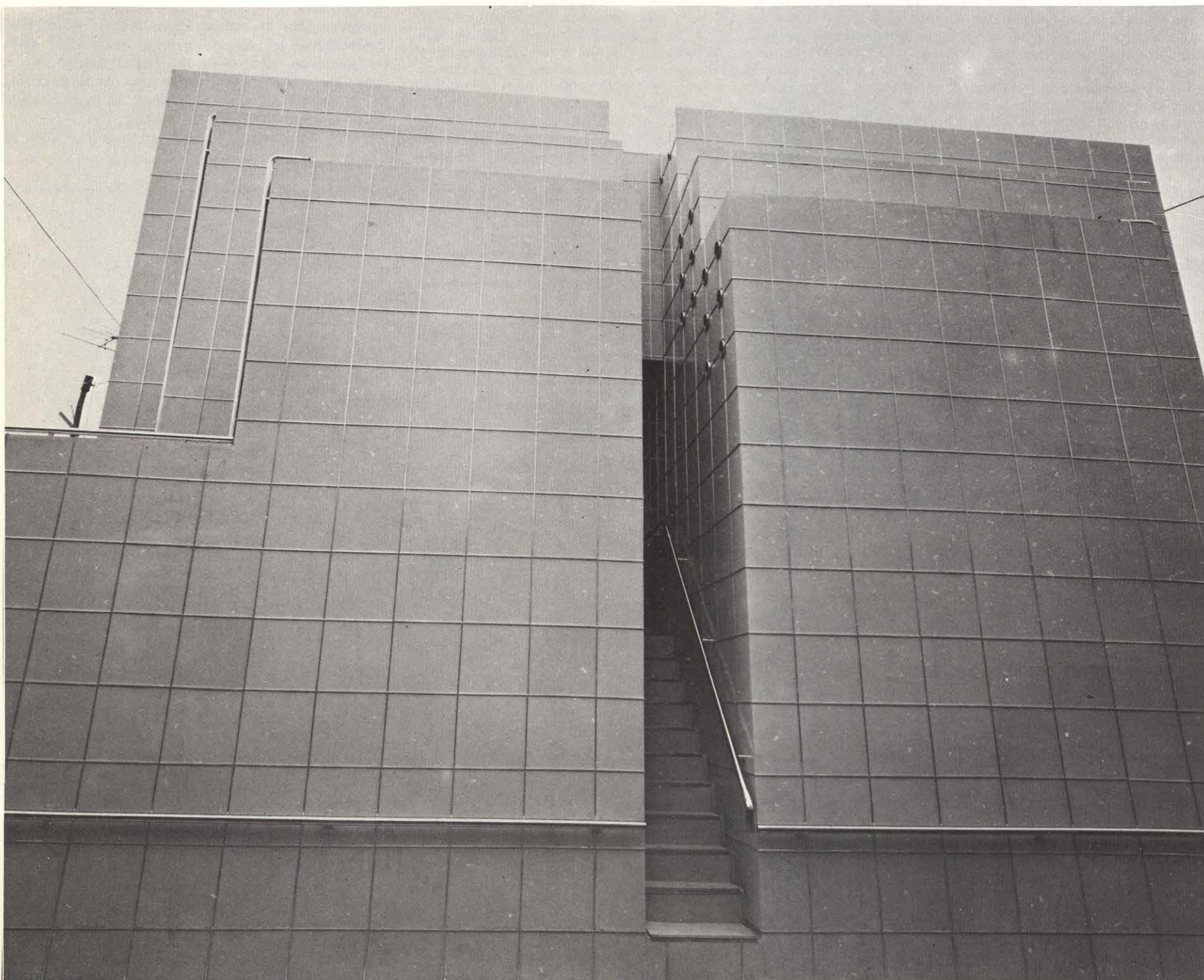
Planta primera



Planta de cubiertas

Residencia Miyajima





Hiroshi Hara

El espacio entre medias

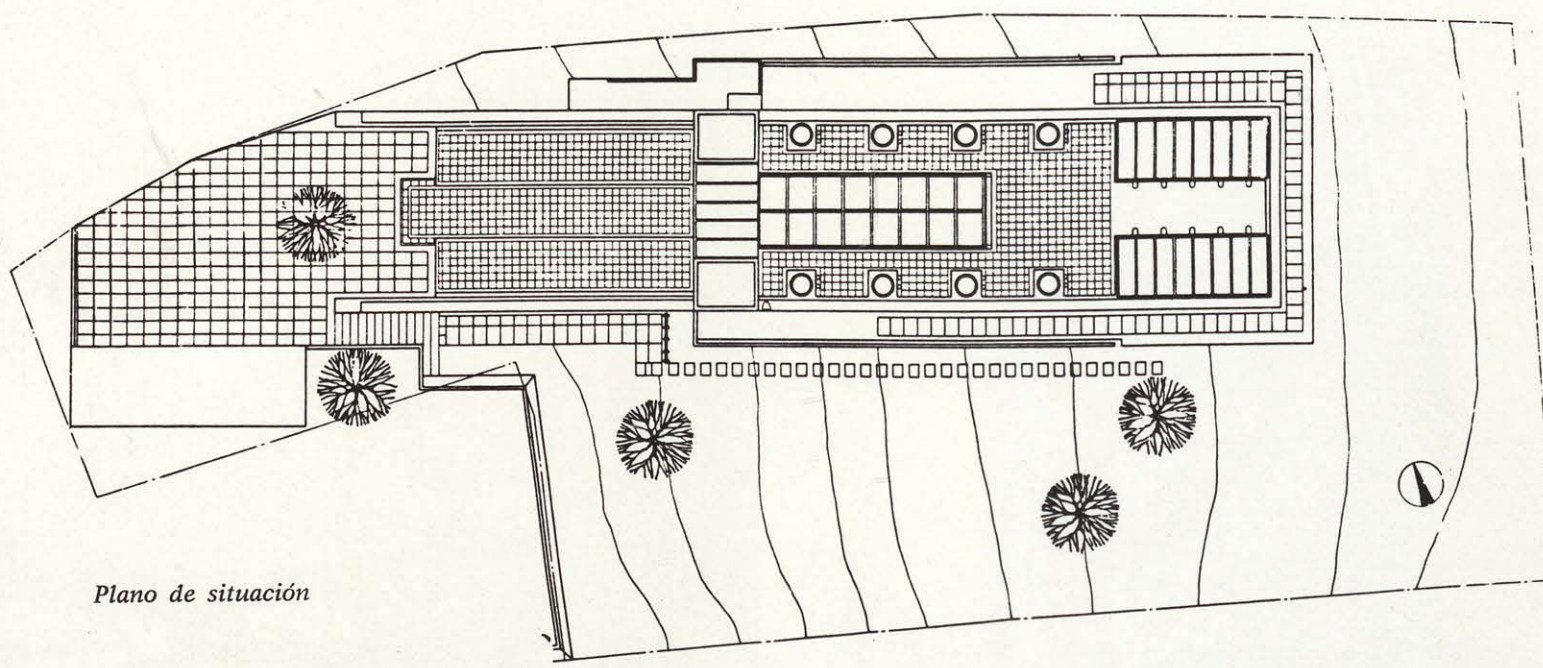
Casa Awazu

Aunque Hara escriba sobre los aspectos negativos de la modernización —el cambio en las relaciones humanas y la destrucción de las posibilidades tradicionales de vecindad; el incremento constante de la población; la densidad que crea más ruidos, suciedades, tráfico, polución en el aire —su trabajo se basa en el interés por realizar una arquitectura introvertida que no sea necesariamente introspectiva. Convierte sus viviendas de afuera hacia adentro, expone las fachadas de las calles y los elementos de la casa dentro de un corredor interior central; lleva la vitalidad de la vecindad y de la ciudad dentro de estos emplazamientos de sus casas que son relativamente residenciales. Trabaja a partir de la noción de una arquitectura

abierta que cuando está habitada por la decadencia de la sociedad y de la ciudad, sólo puede ser reconstruida detrás de sus muros paralelos, que, curiosamente, continúan manteniendo el aspecto de la casa con elementos que parecen ventanas y puertas. Realiza calles de columnatas dentro de los lugares centrales. Persigue firmemente la intersección de un lugar interiorizado que aluda a un exterior natural o a una cualidad espacial al aire libre basada en la luz como el recurso natural para su lugar hermético, pero de alguna forma realista, literal y natural. Sus viviendas mezclan el paisaje doméstico interior de las casas pequeñas a lo largo de una calle rudimentaria en un gesto valiente, lleno de optimismo y de espe-

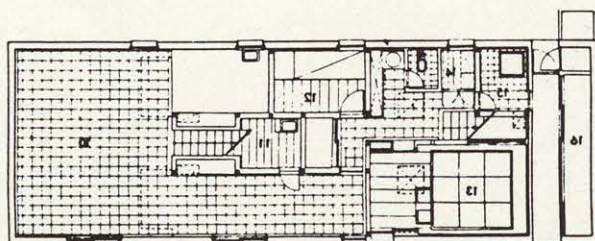
ranza. Su obra no se basa en las convicciones teóricas de Fujii, pero ensaya con el potencial más tradicional de continuar un paisaje tradicional doméstico moderno detrás de muros cerrados y bajo un cielo abierto. Hara no está tratando de cambiar el medio ambiente contaminado, ni intenta provocar una transformación propia, pero cree simplemente en hacer un lugar para vivir para las personas, ocultando la ciudad dentro de la casa. Para Hiroshi Hara, su casa es lo primero, la ciudad lo segundo y la idea de ocultamiento yace en algún lugar entre medias.

Su arquitectura es el punk rock de The Talking Heads.

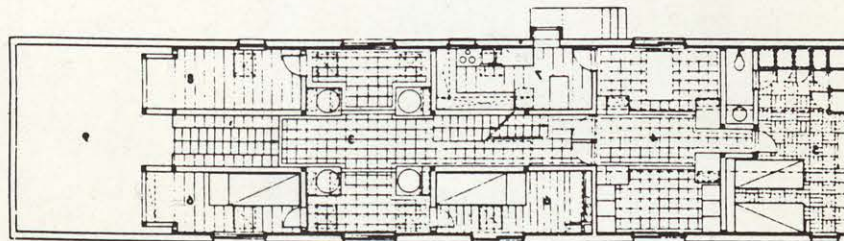


Plano de situación

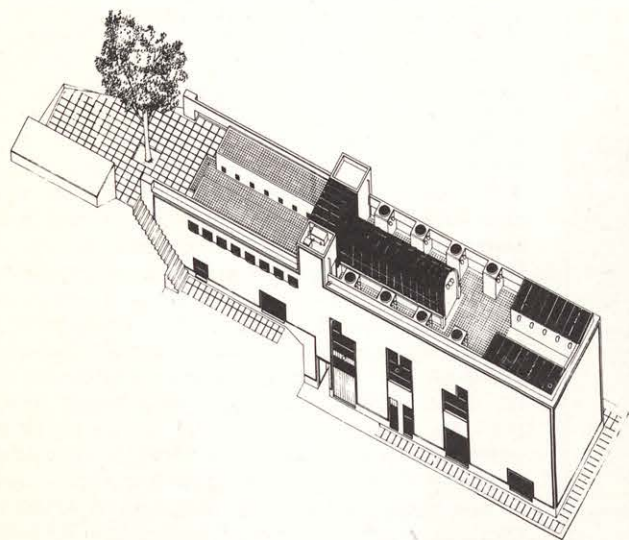
Casa Awazu

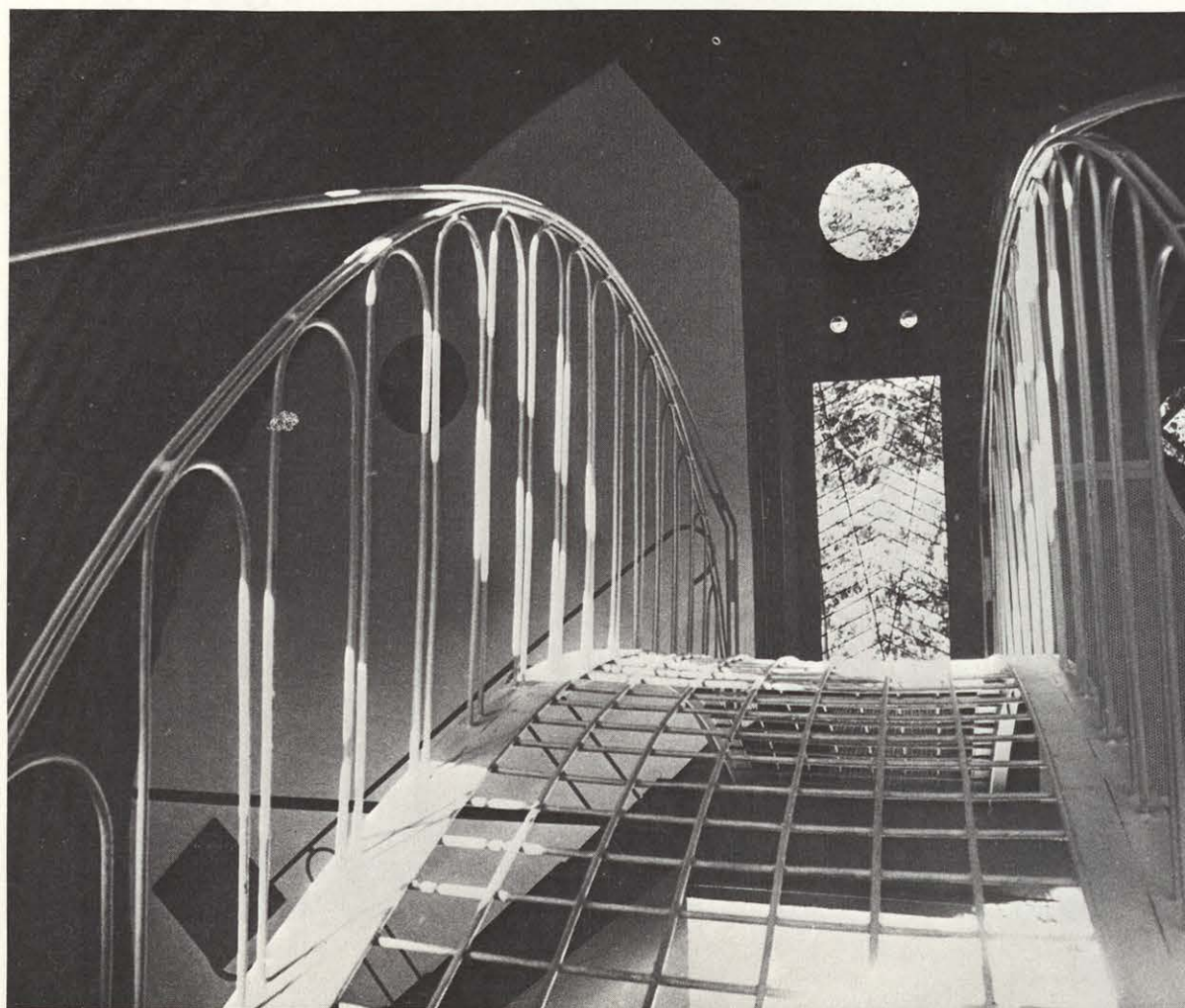
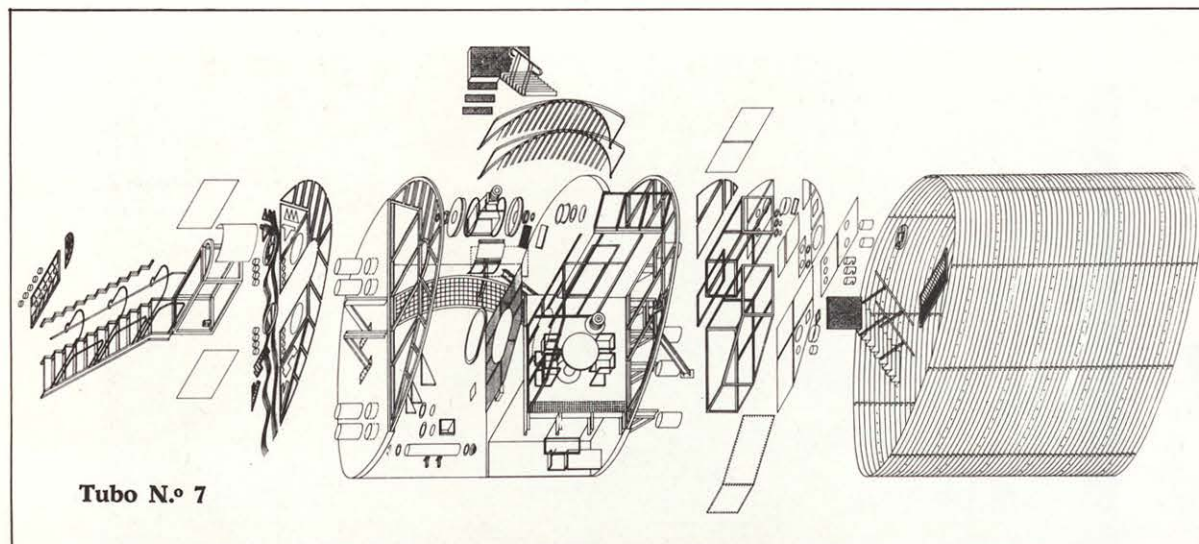


Planta baja



Planta primera

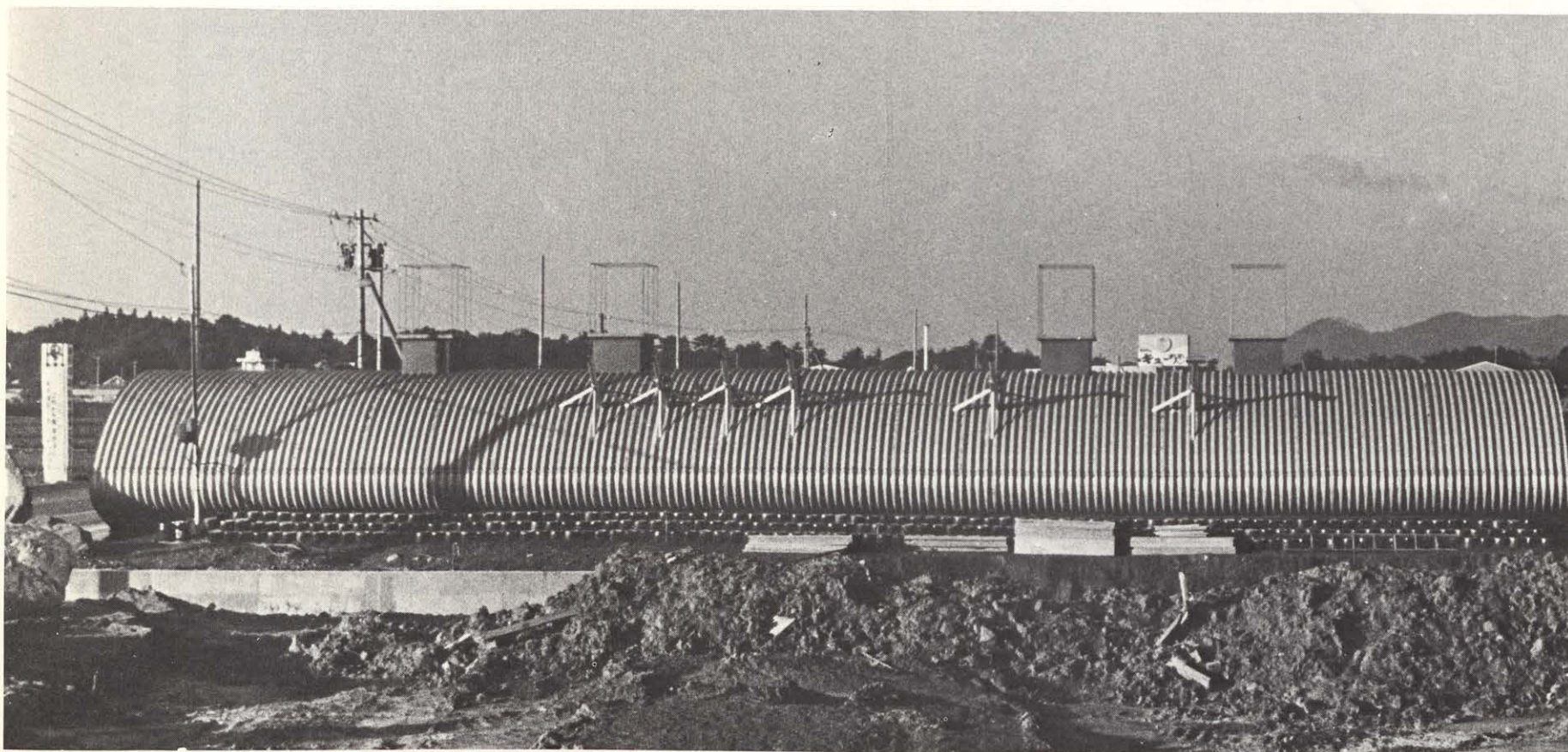
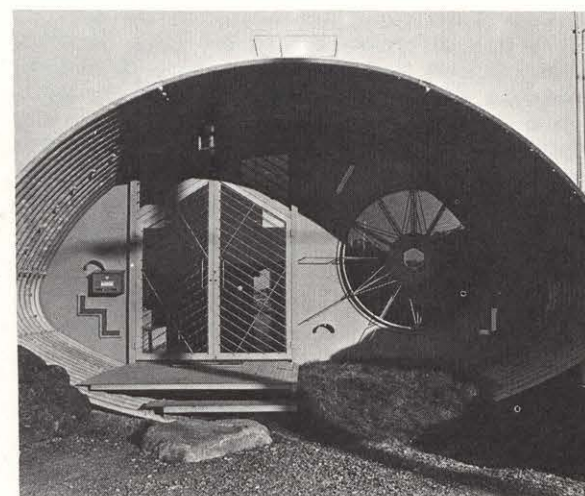
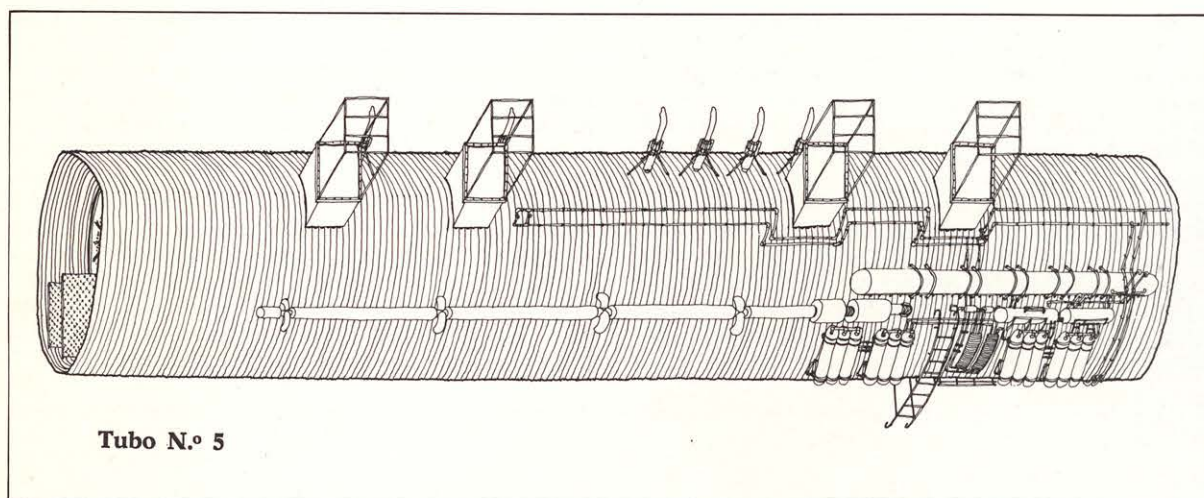




La arquitectura de los tubos del alcantarillado. Es muy propio el que Ishiyama empiece su texto transformando el aforismo de Hans Holbein *Todo es arquitectura* por el de *Todo puede ser utilizado en arquitectura*. Y lo es por dos razones: la primera, coloca a Ishiyama conceptualmente entre la tierra del pop, hip y el amor de los años sesenta donde lo único que se necesitaba era amor. Y la segunda, porque al transformar la declaración Ishiyama se coloca fuera de las fantasías iniciales de los años sesenta respecto a una acción tecnocrática casi-práctica sobre la arquitectura manual. Ishiyama no condena el *Todo es arquitectura* sino que lo acepta y lo amplía para poder incluir el *Todo lo que puede ser utilizado en arquitectura*. Por supuesto que aparte de las columnas y las paredes cualquier caso puede utilizarse, pero ¿es arquitectura? Holbein en su primera fase volvió al teorema del Old Mother Hubbard que dice que si tomamos un zapato, lo agrandamos y le añadimos una puerta, ventanas, cuartos y una escalera tendremos una arquitectura instantánea. Ishiyama, como Holbein y Mother Hubbard, utiliza los tubos de alcantarillado como el objeto encontrado más apropiado para la vulgaridad del paisaje super construido y super industrializado. Debido a su dimensión pura y a su brutalidad, el tubo de alcantarillado supone un reto: es un enfrentamiento al paisaje paralelo a la actual autopista: el tubo contra el automóvil. *A este objeto, a una fuerza evidente habrá que enfrentarla otra fuerza evidente*. Proclama que ésta es la forma moderna de arquitectura capaz de competir y coexistir con el poder y el impacto de la anárquica autopista.

Afirma que *el espacio arquitectónico es un producto industrial con ornamentos figurativos*. Decorando el exterior e interior con variados ornamentos significativos figurativos o tachonando la superficie con ingenios ornamentales, uno transforma un tubo de alcantarillado de acero en un espacio complicado, diverso y profundamente elegante. Siguiendo el método de Sukiya, figura clave de la arquitectura japonesa tradicional en el que se ensamblan exquisitamente la madera, la tierra y el bambú, nos encontramos ahora con que es posible ensamblar productos que sirvan de forma completamente nueva.

Ishiyama reúne materiales encontrados del paisaje industrial en un bricolage que se parece mucho a la tradición californiana de las casas hechas de madera y objetos encontrados, latas de cerveza y ventanas antiguas. Ishiyama coge el tubo de alcantarillado como su bloque edificio, eliminando todas las nociones del edificio de ladrillo, paredes, pisos, etc. Su bricolage se añade sobre la piel del casco. El casco es expelido como láminas metálicas, y después soldadas, modeladas y moldeadas como si fueran largos tubos expelidos. De este modo, esta doble apariencia de expulsión produce un poderoso tubo que parece tanto una má-



quina como un objeto hecho a mano. El tubo de alcantarillado y el adorno alaba al catálogo industrial de la misma forma que ha hecho Charles Eames, y actúa como un camuflaje para la vivienda dentro de la tiranía de la autopista y de la tosquedad de las granjas. Sin embargo siempre

participa del cobijo necesario, del bricolage y abandona las nociones de una arquitectura tratada con muros, pisos, columnas, etc. Es un no-diseño. Se inclina hacia una arquitectura simple que es rápida, temporal, fácil, traviesa, barata y deliciosamente idiosincrásica.

Hay que señalar que el dibujo es muy necesario ya que la obra de Ishiyama se encuentra entre el límite del edificio y de la arquitectura. Sus tubos de alcantarillado suenan como las canciones Country y Western que escuchamos en los jukebox de Texas.

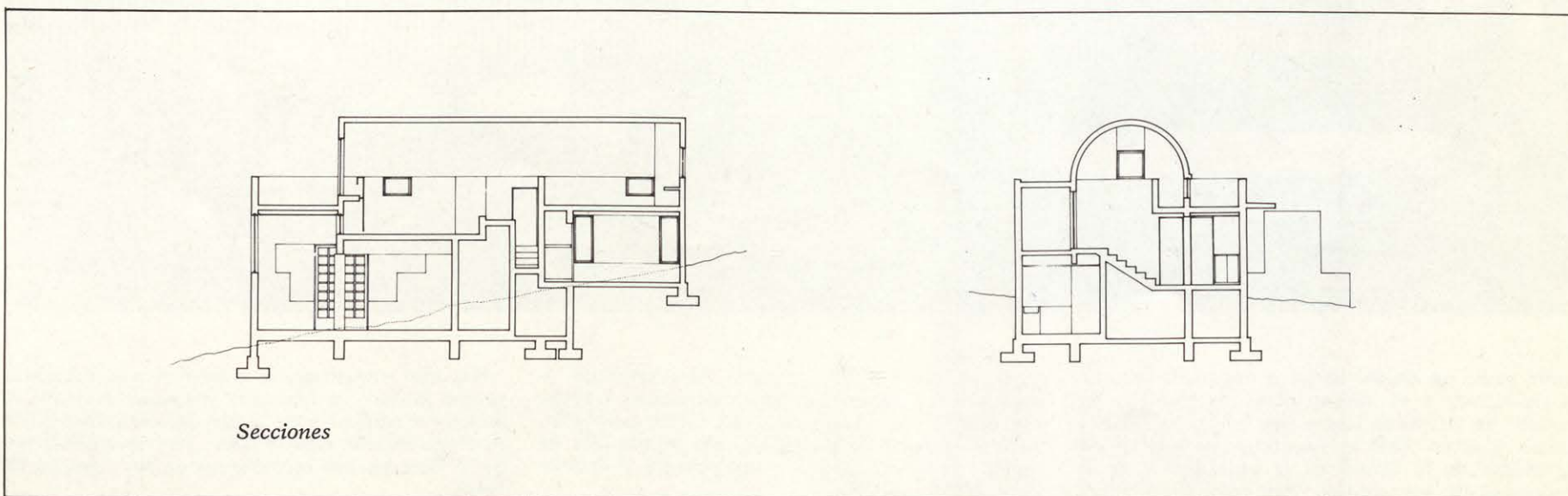
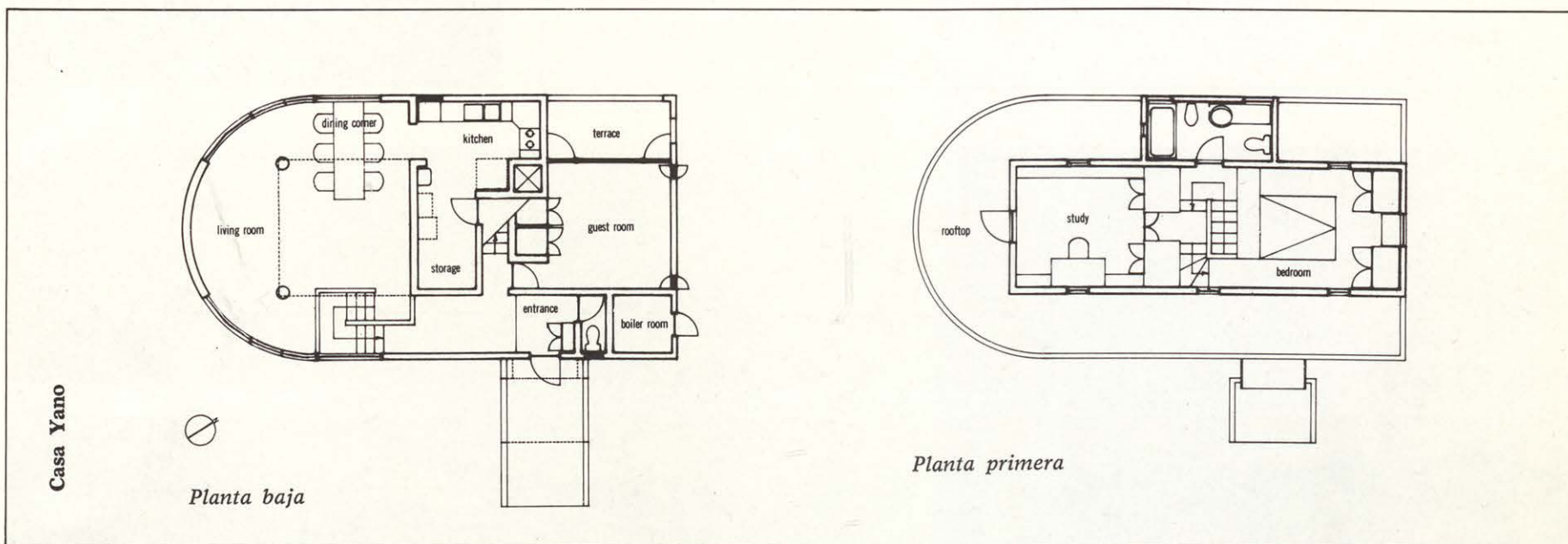
Casa Yano

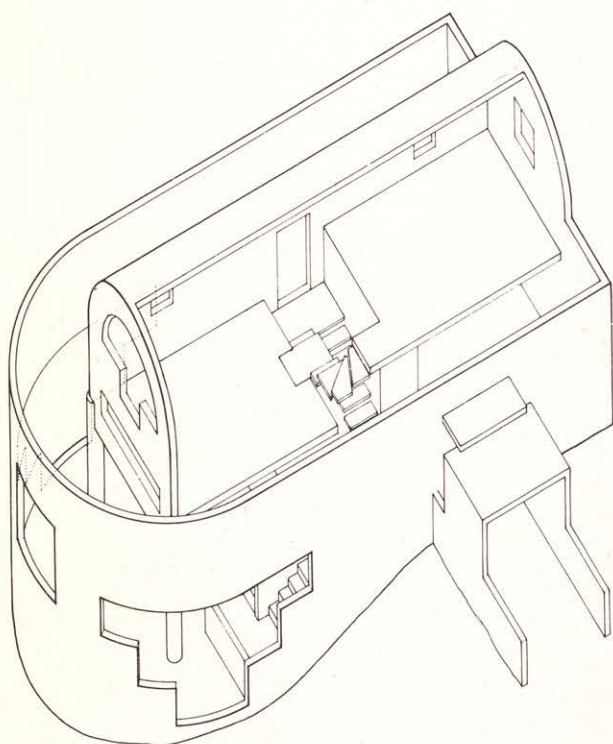
La Casa Yano constituye otro ejercicio de volúmenes que se cruzan dentro del juego japonés. La simplicidad pura de la Casa Yano de Isozaki empieza a definir una arquitectura basada en la casa dentro de la casa o del cuarto dentro del cuarto. Isozaki posee una enorme sensibilidad para realizar los edificios más elegantes basados en la noción de un modelo microcósmico dentro de un mundo macrocósmico. La Casa Yano delinea la intersección de dos curvas como las cualidades de pertenencia y amparo de la casa. El muro curvado ampara los cuartos que se encuentran en la esquina interior de esta pared, mientras que la cúpula curvada sostiene los techos sobre

los dormitorios. Lo que sirve de madre del espacio del dormitorio y el espacio de los cuartos de trabajo produce una de las casas más parecidas a un útero dentro de la Nueva Ola. El sentido de la luz en Isozaki no está muy bien representado en estas vistas interiores oscuras, ya que apenas puede apreciarse aquí el papel que la luz y las sombras juegan por la panoplia de ventanas a lo largo del muro curvado. Aunque Isozaki realiza una arquitectura plácida y sincera, su casa proyecta un sentido de control y una manipulación segura de los espacios pequeños pero monumentales, y de los volúmenes provocativos aunque confortables. La mayor dificultad que parece tener

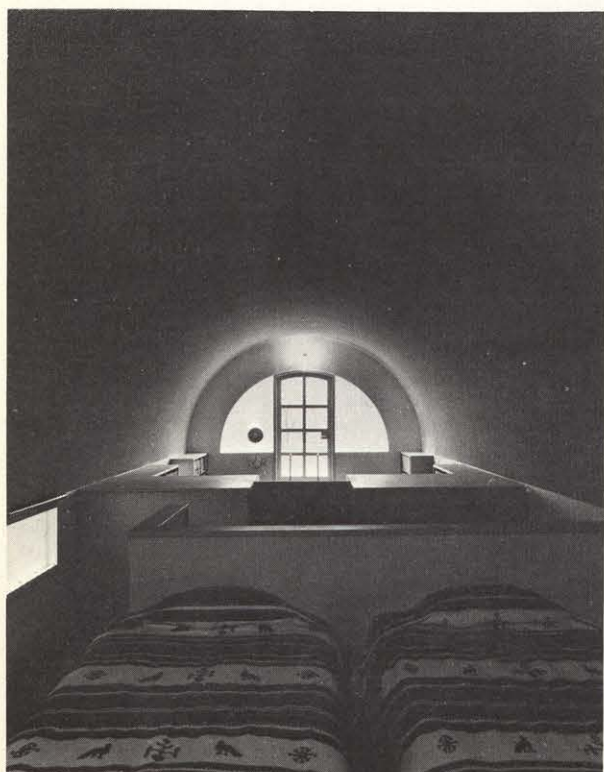
Isozaki con esta casa, es la extraña trama de ventanas a lo largo del muro exterior. Por la manera en que están colocadas estas ventanas, en diversas posiciones y distintas formas, el muro queda labrado en pequeños fragmentos entre el puzzle de vidrio. El muro de Isozaki tampoco es tan delgado ni tan sustancial como en Fujii, ni tan delgado y transparente como en Ito. En el interior, el muro trata de ser un plano sepultado aunque en el exterior realiza la tensión de esta superficie curvada alrededor de un centro simétrico.

Isozaki realiza los sonidos hipnóticos y uniformes del disco beat. Sus canciones son melodías líricas girando alrededor del espacio exterior.



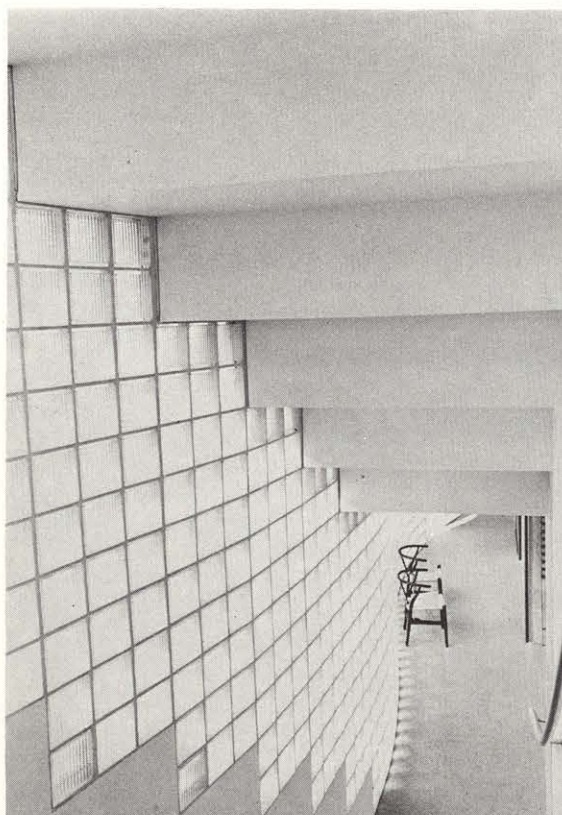


Axonométrica

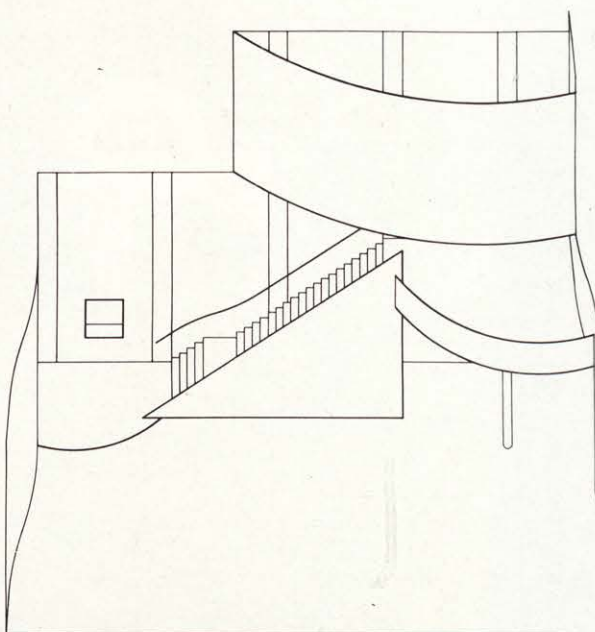


Toyo Ito
Más delgado que el papel

Edificio PMT y Casa en Nakano



Edificio PMT



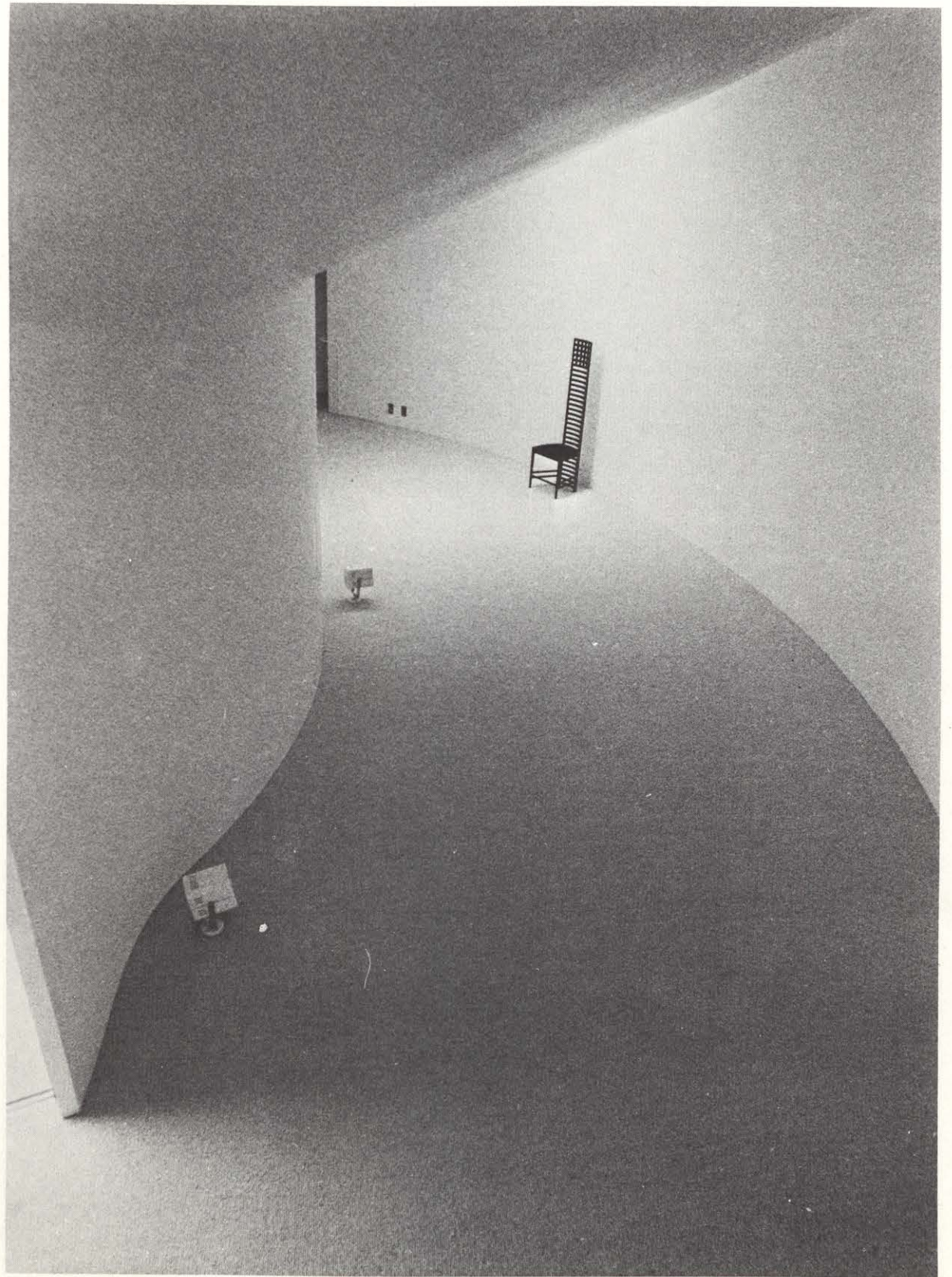
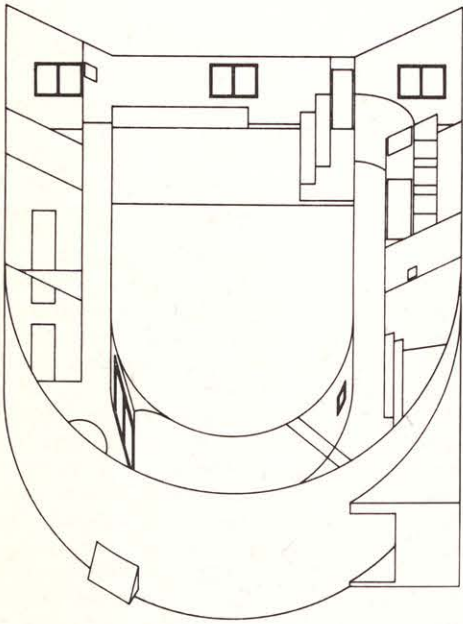
De toda la arquitectura que nos a traído la Nueva Ola, la obra de Toyo Ito se sitúa aparte. Aunque existan obsesiones similares como las yuxtaposiciones de curvas que encontramos en Isozaki y las fachadas metafísicas de Aida, Ito triunfa en lograr una arquitectura del nivel espiritual más elevado. Su reflexión sobre las nociones de *collage* y *superficialidad* son mucho más que una simple vuelta a la abstracción para abandonar cualquier énfasis. Por el contrario, toma sus apuntes de la proximidad y la vitalidad de la ciudad japonesa que ha caminado a través de *incesantes cambios* y de *rápidos desarrollos favorecidos por su luz, su superficialidad y su desorden...* nos hemos visto envueltos en una membrana compuesta de iconos mezclados como composiciones empíricas de símbolos esparcidos discontinuamente. Ito rechaza la búsqueda de otra arquitectura basada en una nostalgia occidental y recalca la superficialidad oriental de la arquitectura a *Presentar la verdad de que no hay nada más allá, pero que es completamente vacío y tenue.*

Ito está realizando una nueva arquitectura; es el único que construye una arquitectura vacía. Ha encontrado el espacio de la nada, La arquitectura de Ito es silencio. Es el extremista que alcanza la arquitectura cero. Sus paredes son tegumentos que se convierten en pantallas que son más delgadas que el papel. No existe profundidad, sólo superficie. Como escribe: *Esta resulta ser la estructura de nuestras ciudades donde nosotros solo despellejamos su superficie. Ya sea en los edificios o en las ciudades, andamos a través de un espacio donde los símbolos están amontonados alrededor y tejen nuestro propio espacio de significación.*

Los interiores de Ito se encuentran entre los espacios más obsesivos y sin embargo más atractivos de toda la Nueva Ola. La severidad nunca es fría o dura, aunque los proyectos sean algo más que paradigmas clásicos de espacios sumamente ordenados. Sus interiores enmarcan a las personas como cuadros resplandeciendo por la luz, y la decoración es llevada a cabo como si fuera la puntuación de un poema Dada. Hasta sus dibujos van más allá de las abstracciones apabullantes e infantiles de John Hejduk para realizar ideogramas enérgicos y conceptuales perfilando la esencia con notas al pie y flechas de la morfología a mano. Su arquitectura es, a la vez, clara y melodramática. Es la imaginación más rara y a la vez lógica que emerge de la espuma de esta Ola.

Ito pertenece al mundo de Brian Eno, David Bowie y de toda la música que nunca hemos oído.

Casa en Yakano



Fumihiko Maki
Sin acrobacias

Universidad Tsukuba, Museo Iwasaki y apartamentos Hillside Terrace



La serie particular de fotografías sobre la arquitectura reciente de Fumihiko Maki revela un diálogo intrigante entre las nociones de casa y de ciudad. Maki continúa desarrollando y refinando su creencia en la viabilidad de la forma colectiva realizando sus proyectos de edificios de gran escala partiendo de pequeñas casas como si fueran piezas. En la universidad Tsukuba, Maki presenta la gran estructura como volúmenes cúbicos pequeños y bastante simples bajando escalonadamente hacia el paisaje que lo rodea. Mientras que el muro frontal presenta un muro de vidrio descaradamente plano como un plano sumamente tejido de deslumbrantes luces reflejadas y refractantes, los espacios interiores son una serie de pequeños volúmenes que se cruzan a lo largo de un gran hall central. A Maki no le importa realmente si el museo parece un museo pero sí el que parezca la imagen del *paisaje interior de la conciencia colectiva de la cultura japonesa que define un contexto para la arquitectura*.

En los apartamentos Hillside Terrace, Maki hace un posterior refinamiento de su catálogo de posibles estrategias para construir este paisaje interior en el que una serie de edificios parecidos aparentemente a fortuitas casas delinean la calle y encierran los lugares públicos colectivos de los patios, escalinatas y porches. Maki ha utilizado en este proyecto los típicos elementos domésticos del medio ambiente residencial en una escala mucho más amplia e hinchada haciéndoles actuar como símbolos para este collage público aunque doméstico. Más interesante es el pequeño final del edificio que comprende el sagrado montículo con el antiguo templete y responde a la topografía de la colina con sus sátiros barrocos.

Este pabellón final es una pequeña casa de diseño muy modesto que, indica, para mí, una mano sumamente madura y una notable y calmada paz de pensamiento sobre un clásico modernismo claro y simple. El Post-Modernismo no le interesa a la Nueva Ola. Su persistencia en ensanchar el vocabulario moderno demuestra con tales proyectos como este pabellón, que el espíritu inicial y la vitalidad de una arquitectura abstracta puramente reducida, puede estar intensamente cargada de emoción sin tener en cuenta lo modesto que sea su diseño.

Finalmente, en el nuevo Museo Iwasaki que acaba de ser terminado en la isla Kyushu en el extremo del Sur de Japón, Maki realiza otro calmado paisaje de piezas congregadas de escala pequeña para hacer un paisaje ciudadano de muchos edificios dentro del edificio. En planta los muros y los espacios primarios se extienden dentro del paisaje, mientras que las escaleras contienen el plano extrovertido. Otra vez su obra vuelve a ser pura y sin hacer, sin gesticulaciones ambiciosas. Su arquitectura se refiere siempre a conglomeraciones de bloques de edificios relativamente modestos a través de la repetición de formas particu-

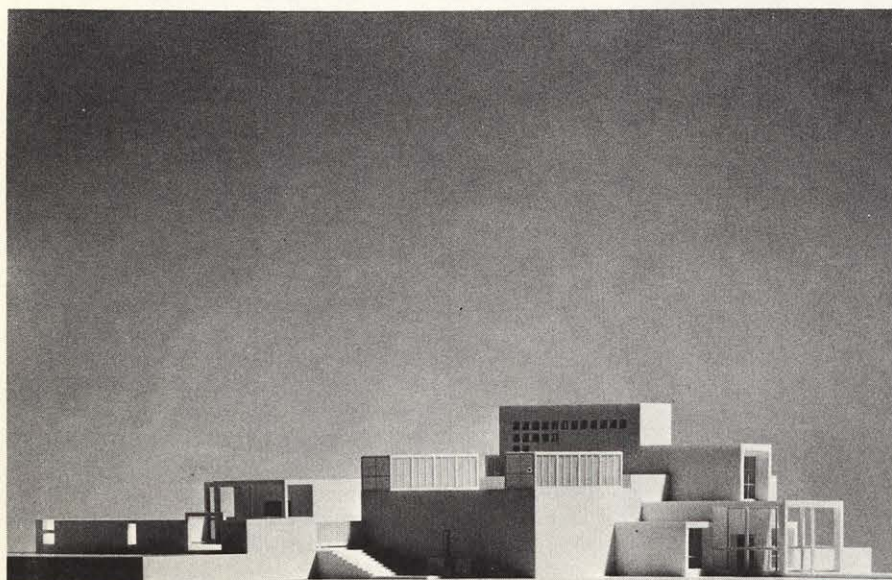
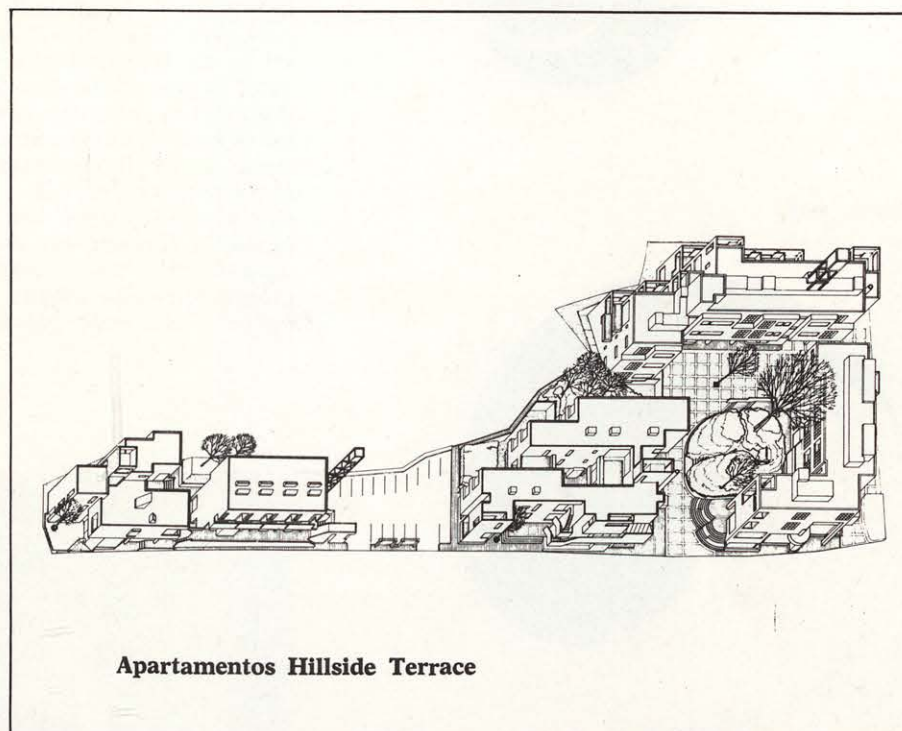
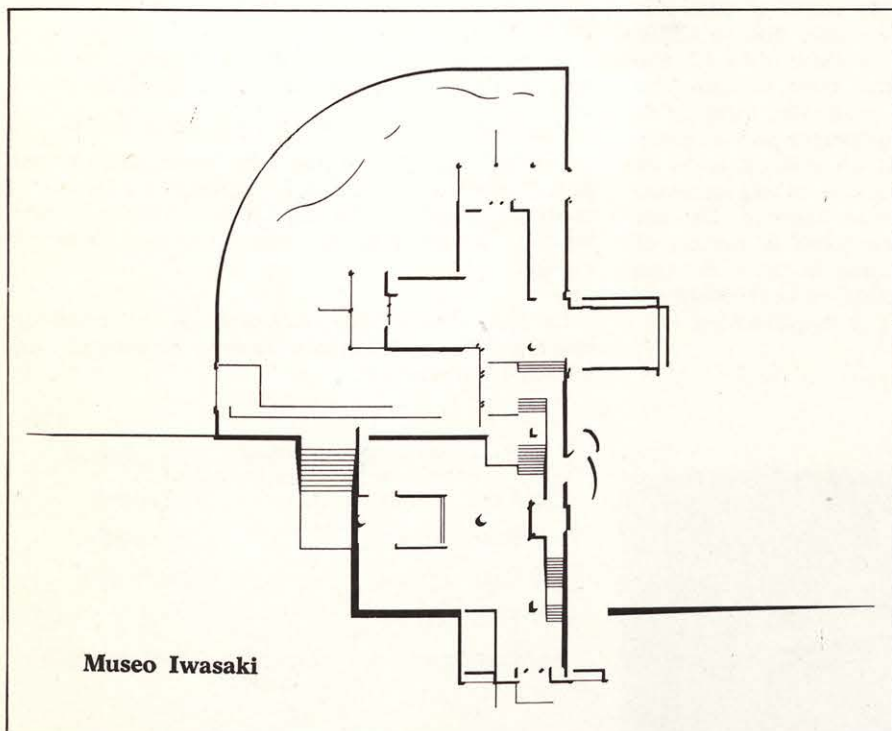
lares. Dice que está interesado en la figura de la pirámide escalonada porque expresa una configuración visual muy estable. En lo opuesto a la forma amodillonada en T que *simboliza todas las acrobacias a las que se entregan los arquitectos modernos*. Por otra parte, la figura de la pirámide escalonada es la abstracción del perfil de la casa corriente o *la silueta de una ciudad medieval que*

tiene en el centro el edificio más alto. Tanto el Museo Iwasaki como el Museo Tsukuba tienen esta forma para realizar un lugar para la arquitectura que sea discreto aunque sumamente humano.

El pequeño pabellón al final del Museo representa la forma más básica de la casa para Maki. Un niño dibuja normalmente la idea de la casa

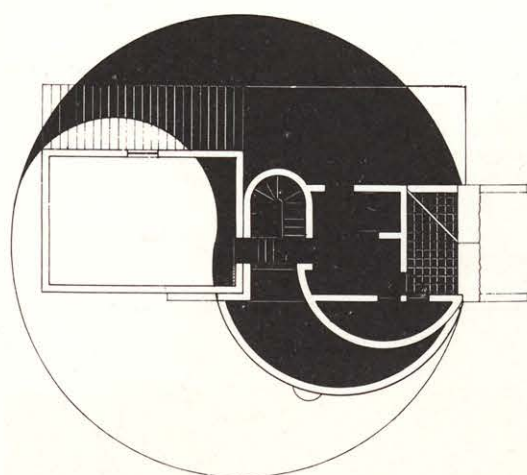
como si fuera una cruz. De este modo, Maki utiliza este símbolo básico como la unidad primaria desde la cual crear un paisaje colectivo.

La arquitectura de Maki canta con la seguridad del último Frank Sinatra. Su tono es profundo y sereno. Su canción es cálida y melodiosa. Sus temas son las alegrías y penas universales de la vida amorosa japonesa.

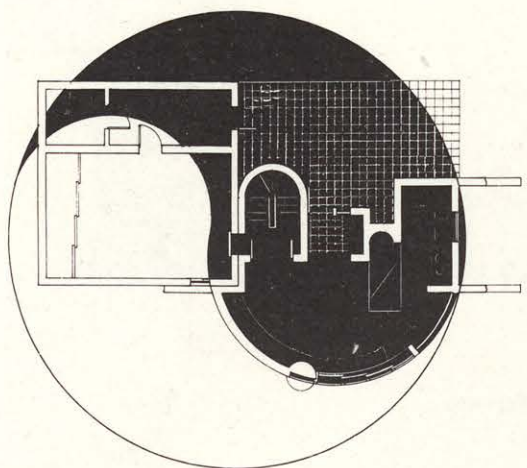


Monta Mozuna ¿Qué tal estás?

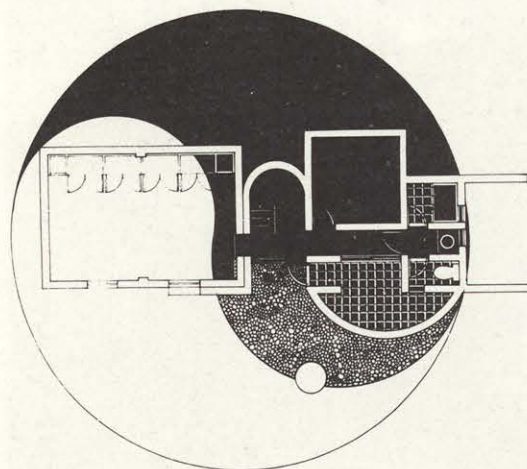
Casa Ying/Yang



Planta baja

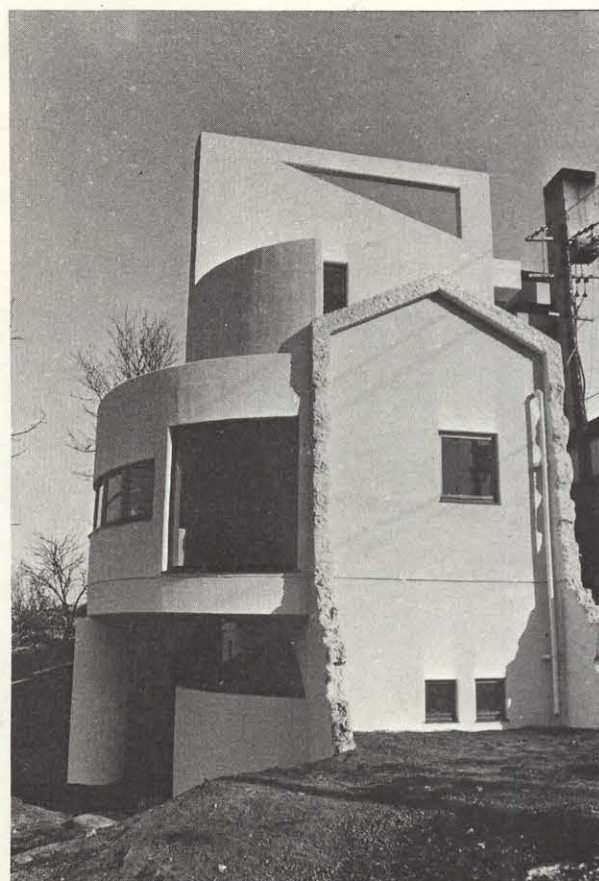


Planta primera



Planta segunda

Monta Mozuna produce, curiosamente, un texto teórico, filosófico y místico como una ideología rígida para inventar una arquitectura cósmica. Su obra quizá sea la más fanáticamente religiosa entre la Ola Japonesa por su método y por el significado de modelos que indican un ritual creativo muy estructurado. Por ejemplo, en la Casa Ying/Yang, sitúa inmediatamente el signo constitutivo de las dos curvas cruzadas del Ying y el Yang como el símbolo para ambas de *arquitectura gemela* y *una arquitectura dentro de una arquitectura*. El símbolo actúa como el principio para esta casa como *Partes celestes* que se adhieren a los diez principios de su *Manifiesto 10*. Mozuna escribe sobre diez figuras para realizar una arquitectura cósmica como imitación terrena de los palacios celestes. Se compromete con el manifiesto como vía de conseguir un conocimiento de *la perspectiva sobre la tierra* que se correlacione con *una perspectiva del cuerpo humano*. De este modo, la filosofía de Mozuna toma la noción de *Uchu-an* (universo-ermita) como la base de una arquitectura cosmológica basada en la trinidad del universo, el cuerpo humano y la arquitectura.



El método que emplea Mozuna en la arquitectura para aplicar el principio Taoísta del Ying/Yang consiste en un sistema: un mecanismo director del universo, con una escala de diferenciación, y el dualismo del *Ken* y del *Kon*.

— Un mito: imágenes reflejadas o doblemente reflejadas y mapas de ciudades legendarias, mapas de Utopía.

— Circulación: como un circuito condensado o pasaje de una calle famosa, o una galería arquitectónica histórica.

— Espacio: el lado derecho y el revés del espacio; la reversión del espacio de arriba y de abajo.

— Símbolo: el recinto sagrado de la forma.

— Palabras (signos). fachadas reflejadas de imágenes reales e irreales, por ejemplo: 1/2, 1/4; y el volumen gemelo de la cúpula, la pirámide, la top-light, y la imitación de muro, escalera, columna y viga.

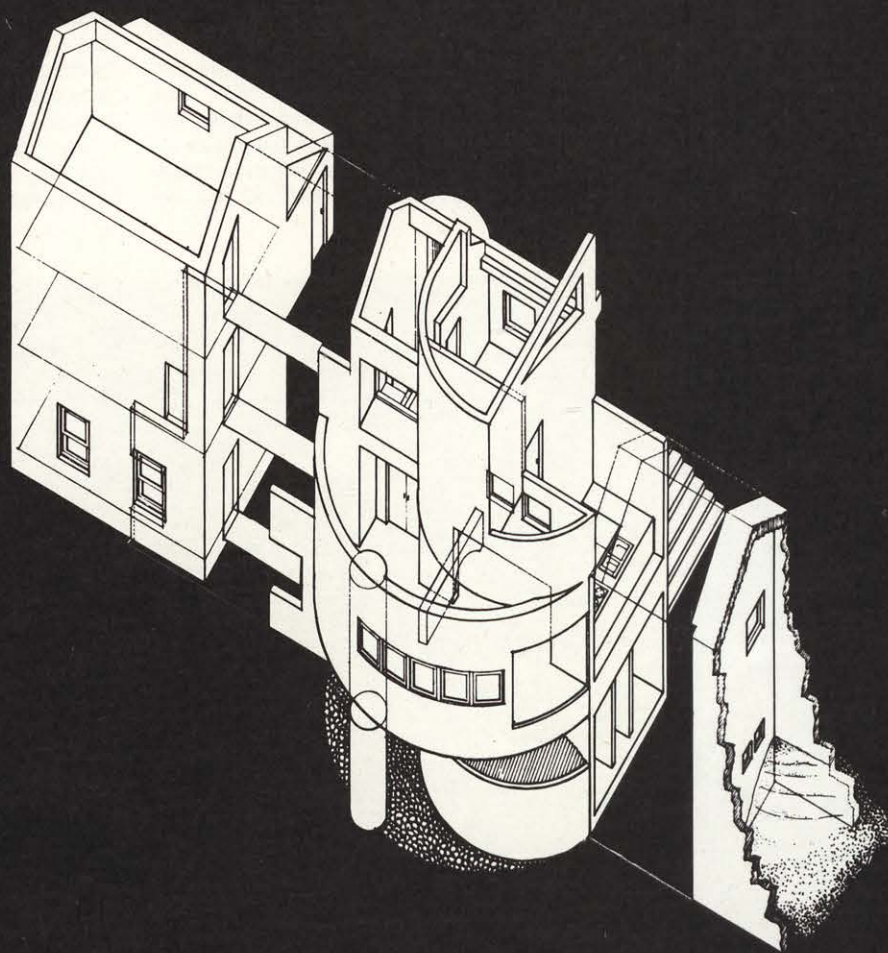
La casa Ying/Yang se adapta a las primeras casas de Mozuna en una secuencia de acuerdo con las series siguientes:

1. Casa adornada reflejada (Cuadrados)
2. Fase celeste (Círculos)
3. Fase humana (Triángulo)
4. Fase terrena (Cuadrado)
5. Fase celeste (Ying y Yang)
6. Capularola 2/5 (Pentagrama)

Después de toda la teoría, la Casa Ying/Yang de Mozuna parece ser una progresión de la idea de una casa tradicional cotidiana con tres pisos y un tejado inclinado a la izquierda, y a la derecha, pasa a convertirse en un estado de decadencia o ruina. En medio se encuentra la curva semi-circular que cruza el cuadrado con el signo femenino del Ying/Yang. Sin la ideología oriental, la casa es un estudio básico de la línea recta y curva, del círculo y del cubo, del anabolismo y el catabolismo, todo oculto bajo paredes blancas de estuco. Recuerda bastante a la tabla de chilla blanca de la Costa Este y a las villas de la playa de Long Island de un temprano Meier y Graves.

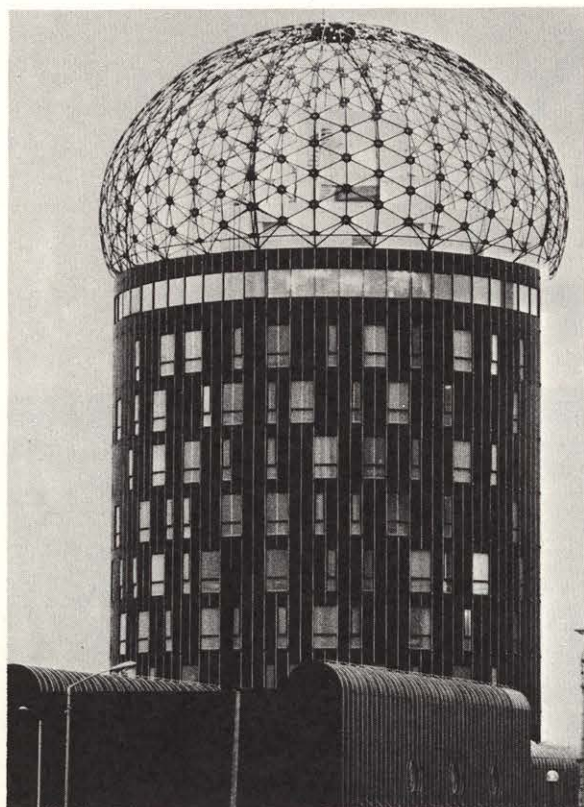
La Casa Ying/Yang de Mozuna es arquitectura dentro de arquitectura, además une en sí misma un vocabulario americano y europeo que resulta ser muy oriental. Esta lejos de la arquitectura cósmica de la mente y descansa más sobre referencias terrestres.

La arquitectura de Mozuna es el rock n'roll con ecos del sitar Indio para dar los matices más exóticos.



Minoru Takeyama
Cabezas de tortuga

Hotel Beverley TOM y Atelier Indigo



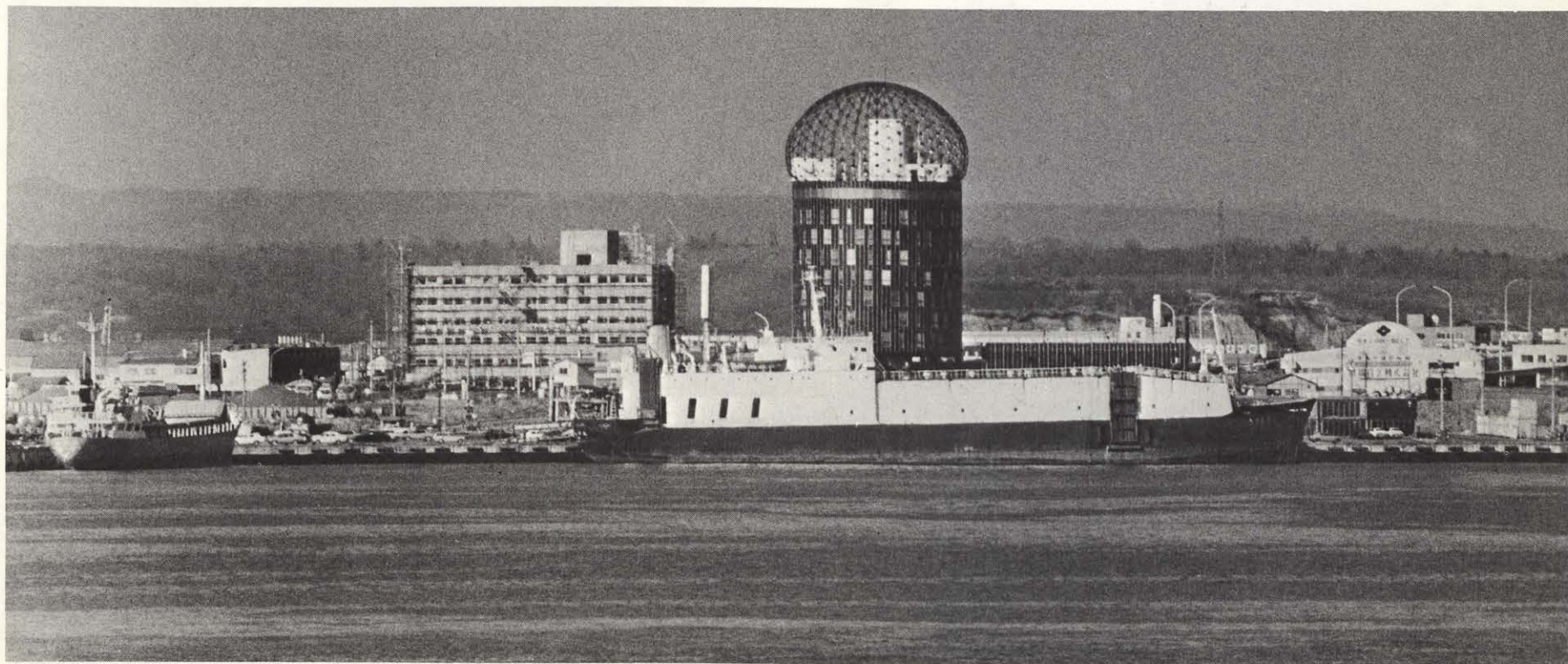
Minoru Takeyama, colocado al final de la lista de la Ola como el último y el onceavo, en orden alfabético, ilumina bastante interesantemente la esencia del debate y las diferencias y las distinciones entre la obra de un supuesto no-grupo seleccionado para representar una variedad de posturas sobre una nueva arquitectura japonesa. Takeyama escribe de la misma forma que construye. Sus escritos son increíblemente densos, caóticos, compactos y comprimidos. Intenta amontonar variados argumentos y proposiciones dentro de un lugar único. Es diestro con la reproducción de ecuaciones entre ideas normalmente desconectadas en el pensamiento arquitectónico. Por ejemplo: su secuencia sobre la continuidad en la que discute la progresión de significado de la analogía, homología y heterología, presenta un sistema de clasificación no sólo de pensamiento sino también de proceso. Presenta simultáneamente un armazón para yuxtaposiciones formales par ir de prisa más allá de la normal conexión literal, paralela y directa a la analogía como la base de realizar la forma. Procura establecer un significado para cualificar las polaridades de *parecido* y *no parecido*.

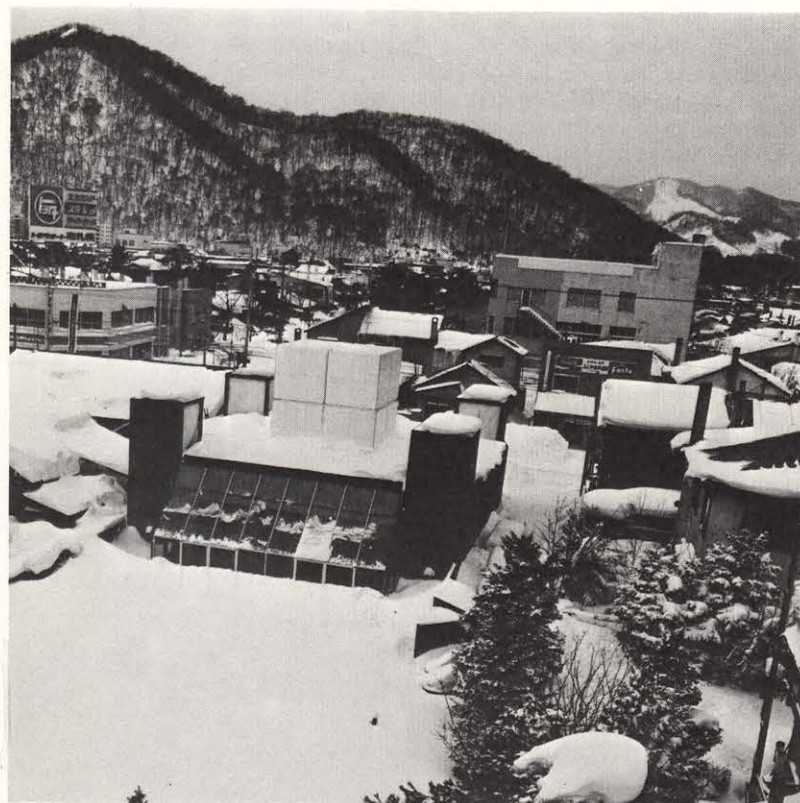
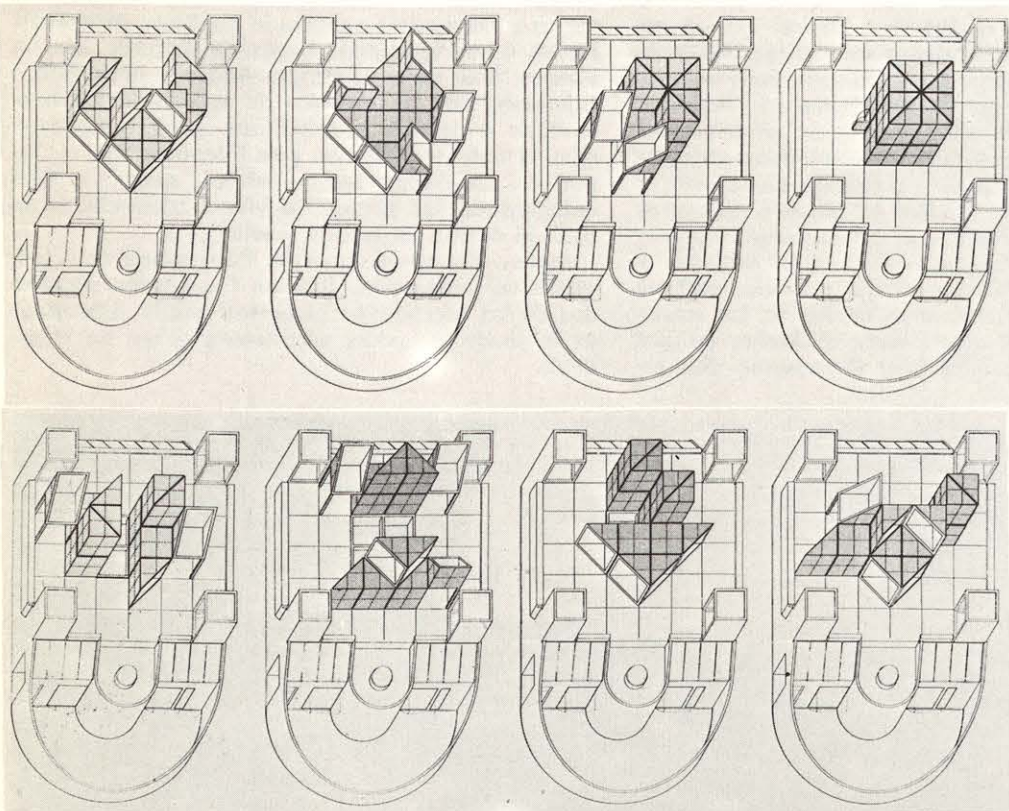
También su argumento de que *Japón puede ser visto como un gran calidoscopio de signos que presentan una visión que es extremadamente heterogénea. Esta heterogeneidad visual participa de un contenido homogéneo que está caracterizado culturalmente por su univalencia racial, étnica, re-*

ligiosa y lingüística. En este clima cultural la arquitectura se convierte en el narrador de la expresión heterogénea de contenido homogéneo.

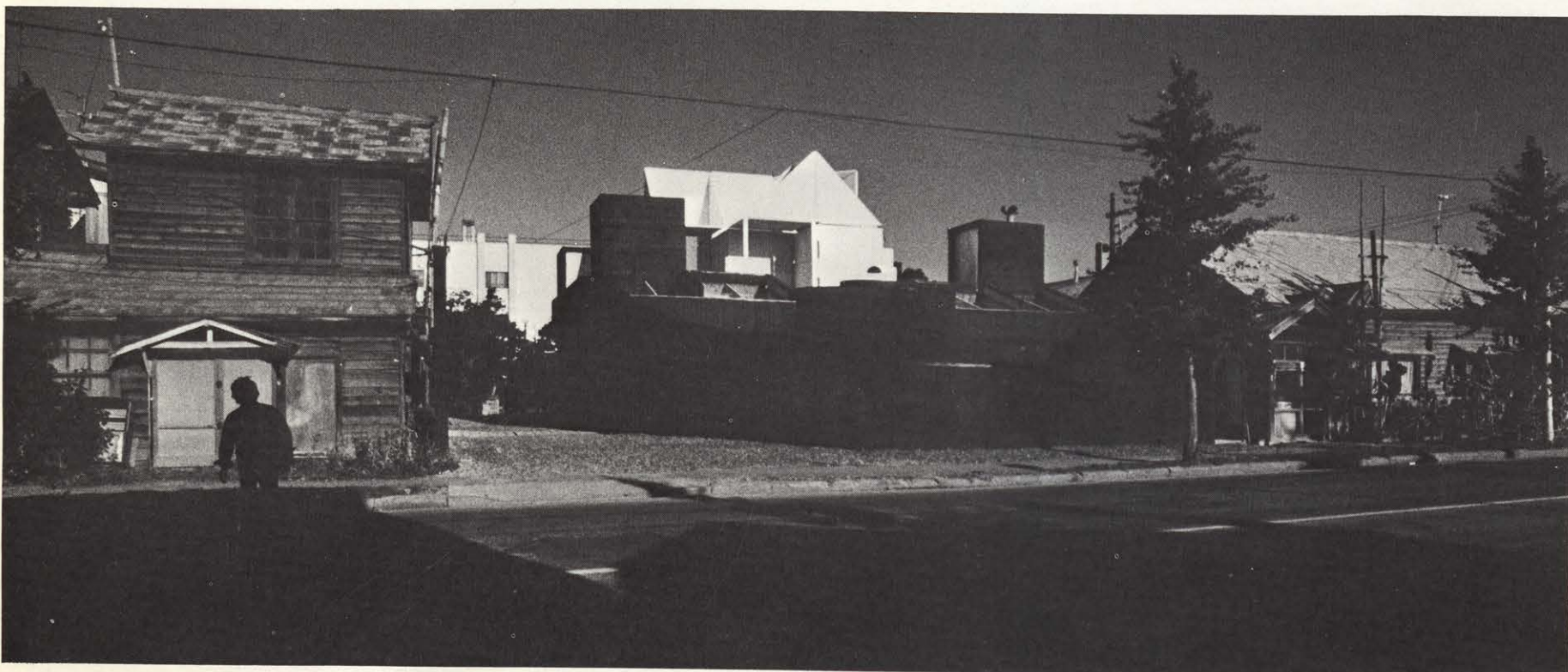
Es curioso señalar que el énfasis que Takeyama pone en la heterogeneidad, que va más allá del significado potencial de la homología y de la heterología para medir y definir los variados niveles de continuidad, está basado en la relación de dos objetos en condiciones de su significado metafísico generado por la articulada disparidad de la yuxtaposición de los dos elementos. La disparidad de una cabeza de tortuga y de un hongo no revelan similitudes biológicas y formales, pero se emparentan y se conectan a través de significados similares como el ser símbolos fálicos en la cultura japonesa. *No están emparentados de acuerdo con sus significados intrínsecos sino con respecto a su significado simbólico, que es un producto de una subcultura histórica profundamente enraizada en un aspecto particular de la mente humana.* A través de la heterología podemos trazar la relación continua entre factores que tienen conexión a nivel de estructura, no a nivel de contenido, sino en términos de su significado extrínseco dentro de una cultura particular. Es una herramienta conceptual para competir con la aumentada multivalencia de nuestro medio ambiente.

El sonido de Takeyama es el del feliz optimismo del rock de los Beatles de los años sesenta. Su arco iris resplandece siempre, haga sol o llueva.





Alternativa de los ocho cubos en cubierta



Domo Celakanto

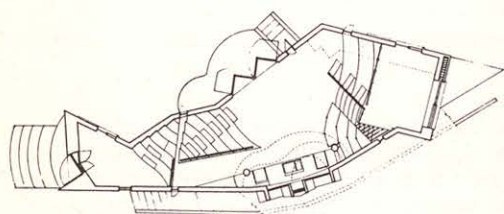
Este Atelier permanece lo más lejos posible de una arquitectura pura y vacía. Por un lado escriben que parten de lo que piensan: *el universo empaquetado en la arquitectura*, pero después dicen que esto puede ser *vacuo, vacío, vago*. Las palabras francesas para Nueva Ola son *nouvelle vague* o la nueva vaguedad. Su idea de ser una pareja realizando poemas escritos a dos manos, casas construidas a mano y una arquitectura manual como asombro, ambigüedad y ambivalencia, indican una cuadrilla espacial de enérgicos tipo-hippy realizando notables casas que exceden largamente a las contorsiones expresionistas de los dibujos a tinta de Eric Mendelsohn y de las casas

fluctuantes de Finsterlin. El Atelier Zo en su Domo Celakanto construyen un collage verdaderamente calidoscópico cruzado por resquebrajaduras formando ventanas agrietadas a lo largo de halls negros. *La manifestación de la grieta-esto es arquitectura*. El plano está roto, el muro exterior curvado sobre una cara y retorcido en la otra, y en algún lugar entre medias del plano y los muros se encuentra la grieta; una grieta larga, interior, estrecha, alta; montaña y valle a la vez, luz y sombra, negro y blanco, arriba y abajo, garbosa y torpe. Un testamento maravilloso de las lecciones alucinantes del cadete espacial. Atelier Zo dice que *la forma no debe buscar la novedad*. Sus es-

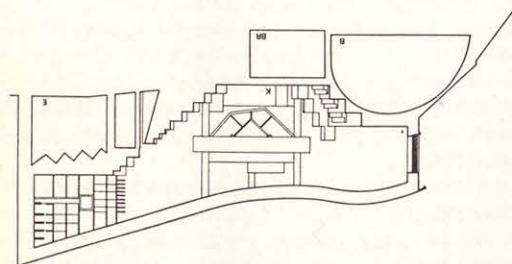
pacios están hechos apartando puntales, separando muros y sobreponiendo capas de texturas, planos y luces. Esto no es el Peligro Amarillo ni la Fiebre Japonesa, sino un ejemplo de arquitectura *empaquetada* o de una arquitectura como representación visual, de edificios como teatros. Hasta los millares de diagonales de madera que se cruzan enmarcando los planos de vidrio triangular celebran el drama de la vida diaria.

Atelier Zo convierte a la Convención de Violinistas en progresiva. Exudan los ritmos sincopados de las legendarias bluegrass bands. Sincopada es la unión de notas acentuadas sobre un ritmo débil.

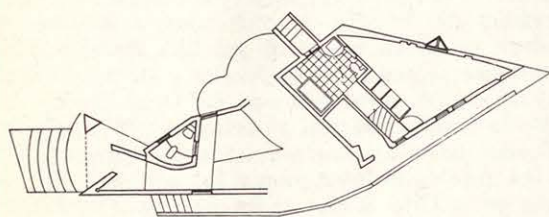




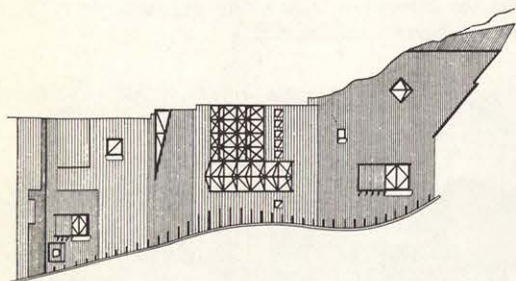
Planta baja



Planta primera



Alzado



Sección



Michael Mc Donough

Grid House

La Grid House es una granja con granero típica de la Nueva Inglaterra del siglo XIX que ha sido pintada de blanco y cubierta por un enrejado pintado de negro. El enrejado negro consta de líneas de 1 y 7 octavos de pulgada de ancho que se encuentran en ángulos rectos en intervalos de 2 pies. Rodean la baranda del porche, las contraventanas, puertas, ventanas y las bajadas de las cañerías, envolviendo la forma general del edificio. El sistema de enrejado se preparó primeramente en los dibujos de instalación, y después se transfirió al edificio línea por línea, constituyendo un sistema bidimensional predeterminado superpuesto sobre estructuras añadidas.

El enrejado, una vez realizado, es un plano artificial inexorable que aparece y desaparece alrededor de los cristales de las ventanas y de los intervalos espaciales. Su yuxtaposición con las formas composicionalmente arbitrarias de la arquitectura vernácula da como resultado una gran riqueza visual. Los edificios se caracterizan por una variedad de detalles, texturas e idiosincrasias que producen ilusiones.

El proyecto se compromete igualmente con las condiciones psicológicas que refuerzan estas percepciones visuales. La información visual se reestructura constantemente para el observador dentro de las estructuras creadas por las líneas que se cruzan. El enrejado, que como forma es estático, se percibe como dinámico: envolviendo, desviando y cambiando de plano. De forma similar, la relación de las partes articuladas de los edificios entre sí, la relación de la casa con el granero, y la relación de los edificios con el paisaje, están continuamente abiertos a nuevas interpretaciones. La Grid House transforma los edificios en procesos de descubrimiento, invitando al observador a participar en la construcción de imágenes e ideas.

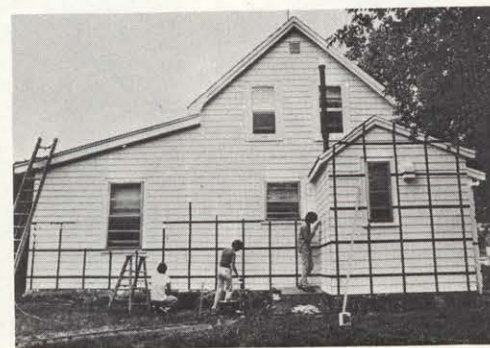
La comunicación arquitectónica se basa en una ambigüedad rica y evocativa y en la proposición de que un edificio es tanto una actividad conceptual como un objeto.

Los enfoques tradicionales de la fachada son inadecuados para expresar lo que se puede hacer en arquitectura; muchas alternativas estéticas exploradas por artistas contemporáneos han sido ignoradas por los arquitectos. Históricamente, la fachada ha sido un tema compositivo regido por consideraciones arquitectónicas. Este arreglo de partes, formas y colores consigue determinar un acercamiento a un equilibrio visual, a un orden o a otros fines compositivos, a menudo de contenido simbólico o narrativo. Este enfoque, que fue básico para la pintura y la escultura, no se da en la arquitectura. Hasta los arquitectos avant-garde los satisface trabajar con una yuxtaposición estudiada del espacio y de la forma y con una composición pictórica colorista. Los artistas, por otro lado, han adoptado el medio ambiente, el proceso, la transformación, el comentario social, la referencia cultural, la expectación emotiva y otros fenómenos no visuales y psicológicos como base para su trabajo.

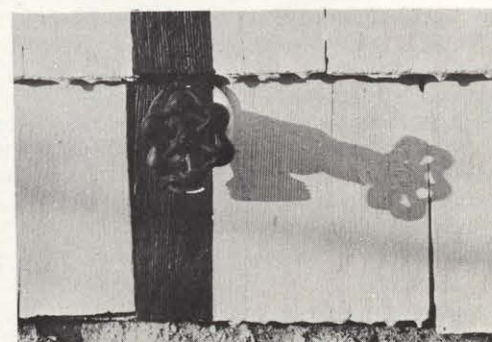
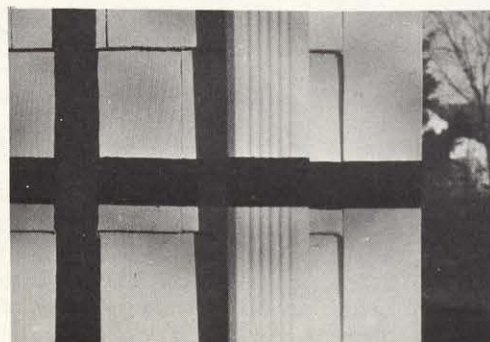
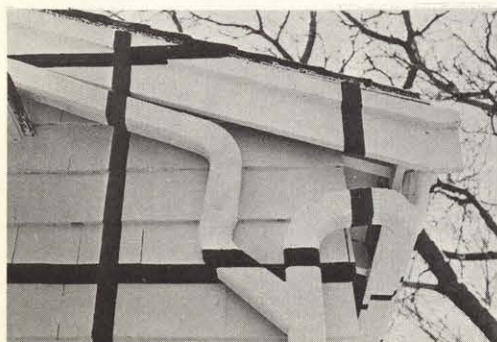
La Grid House rompe con las proposiciones tradicionales a la fachada. El proyecto no se interesa por las iconografías arquitectónicas de función, construcción o representación pictórica. Explora el principio psicológico y perceptivo como base para una comunicación arquitectónica: es tan importante el proceso como el resultado. Esto se refleja en la simultánea desenfatisación de los principios formalísticos, y la concesión de indeterminación en la relación entre el sistema de enrejado idealizado y la ejecución de la casa y el granero. Los edificios son tomados como objetos: pintados de blanco, su coloración tradicional se neutraliza, enfatizando

sus cualidades de objetos. El enrejado es una mínima articulación escultural de las superficies del edificio: forma, color y composición se elementalizan. Dentro de este sistema híbrido, se suceden las decisiones y omisiones *arbitrarias*. La casualidad en la relación visual entre el enrejado y los edificios se paraleliza con el azar en su relación conceptual. El tamaño y la colocación del enrejado, por ejemplo, se basa en consideraciones visuales de escala más que en consideraciones matemáticas. Los errores humanos en el enrejado ejecutado tienden a romper la relación entre el sistema idealizado y los objetos realizados. Estas ambigüedades refuerzan y enriquecen el énfasis del proceso sobre el resultado y forman parte integral del proyecto.

Las expectativas de la comunidad son también importantes en la Grid House, los edificios son típicos de la arquitectura vernácula de Nueva Inglaterra. Antes fueron estructuras rurales aisladas, pero la rápida urbanización de la zona les ha hecho visibles desde los cercanos centros comerciales y desde las autopistas. Situados entre árboles y separados de la carretera por un prado o por una cerca, la casa y el granero son estructuras abigarradas de tejados tradicionales, cubiertas de madera y con chimenea de ladrillo. Encarnan las mitologías arquitectónicas locales y su cotidianeidad las cargas de significado. La Grid House consigue la transformación psicológica utilizando significados tecnológicamente modestos e incorporando las mitologías inherentes a los edificios. El proyecto de la Grid House es un tipo de hito instantáneo que muestra una actividad artística. La casa y el granero se reintroducen en la comunidad para rechazar, aceptar o interpretar con un propósito último de alterar o despertar expectativas en el medio ambiente edificado.



...La decisión de poner el enrejado sobre esta casa fue instantánea. La casa fue blanca durante unas semanas, mientras hacía los preparativos. La casa blanca parecía como si estuviera esperando el enrejado... de las notas del proyecto.



La necesidad del dibujo: La especulación tangible

Hace poco, en una aburrida reunión de profesores, hice una serie de trazos en mi cuaderno que semejaban el principio de un proyecto. Después de un rato de intentar lograr algún acierto llegué a un impasse. Le pasé el cuaderno a un colega que añadió un número correspondiente de trazos y me lo devolvió. El juego había empezado; el cuaderno iba de un lado a otro, y el dibujo pronto empezaba a tener vida propia, cada trazo dando pie al siguiente. La conversación a través del dibujo se apoyaba en una serie de principios o convenciones comúnmente aceptados pero que nunca habíamos explicitado: sugerencias de orden, diferenciaciones entre tránsito y reposo, acabado e inacabado. Nos cuidamos de hacer que cada gesto fuera fragmentario para que así el juego quedara abierto a mayor elaboración. La escala del dibujo era ambigua, dando lugar a que se pudiera ver como una habitación, un edificio o un plan urbanístico.

Después de habernos turnado varias veces, nos dimos cuenta de que el dibujo había vuelto a fallar. Invitamos a un tercer colega a entrar en el juego. Sin darle demasiada importancia, añadió una escalera bastante grande en su primera jugada: la ambigüedad se había perdido. Parecía que, o bien el juego había sido tan bien entendido que el salto en escala había invertido las reglas, o que el tercer jugador no había comprendido nada y sus trazos habían subvertido el sentido anterior. En cualquier caso, el aspecto especulativo del dibujo original no podía asimilar el cambio de significado que la presencia de la escalera había supuesto. El juego había terminado.

Este pequeño episodio sirve para ilustrar algo que antes solamente había intuido. Pues mientras que probablemente no es posible hacer un dibujo sin una intención consciente, el dibujo sí posee una vida propia, una insistencia, un significado que es fundamental a su existencia. Que una serie de trazos en un papel puedan entrar en la mente y consecuentemente salir con mayor elaboración, muestra la naturaleza de este maravilloso lenguaje. El buen dibujo, por virtud de esta reciprocidad intrínseca entre la mente y el acto, va más allá de la simple información, permitiéndole

a uno participar totalmente en su significado, en su vida.

Al explorar una idea a través del dibujo, sospecho que el aspecto que tanto intriga nuestras mentes es lo que podría verse como el acto especulativo, ya que el dibujo como instrumento es generalmente entendido como algo más experimental que otros sistemas de representación, quizá sea una notación más fragmentaria o abierta. Es precisamente esta falta de acabado o irrevocabilidad la que contribuye a su naturaleza especulativa.

Hay, por supuesto, varios tipos de dibujo arquitectónico. Si aclaramos la naturaleza dominante de cada tipo de acuerdo con la intención que el arquitecto asume por su dibujo, encontramos tres categorías primordiales: 1) el apunte; 2) el croquis, y 3) el dibujo definitivo. Este tipo de clasificación nunca puede ser puro, pues todos los dibujos tienen aspectos de cada categoría. Sin embargo, es importante identificar los motivos inductores de cada uno.

1) Los apuntes

Este tipo de dibujo se puede considerar como el diario del arquitecto o crónica del descubrimiento. Es una referencia taquigráfica de naturaleza generalmente fragmentaria, y que al mismo tiempo tiene poder de desarrollarse en una composición más elaborada cuando es recordada o combinada con otros temas. Como el artefacto físico coleccionado o admirado como un modelo que contiene alguna importancia simbólica, el croquis referencial es una base metafórica que puede ser utilizada, transformada o de alguna manera empleada en una composición posterior (1).

Supongo que la mayoría de nosotros somos vagos por naturaleza, y cuando vemos algo que nos interesa en el paisaje natural o edificado, podemos engañarnos al creer que podemos recordarlo sin un dibujo. Sin embargo, si hacemos un dibujo para acordarnos, la posibilidad de que se nos queden grabadas la imagen particular o la serie de imágenes, es obviamente mayor (2). Al hacer tal anotación de nuestras observaciones, lo hacemos naturalmente con un punto de vista. Es precisamente ese prejuicio a través del cual interpretamos

el fenómeno natural, vuelto a observar, el que permite que el artista se identifique con la imagen y el que hace que tenga un significado especial para él. No hace falta decir que lo que el artista o el arquitecto elige para dibujar, utilizando su cuaderno de apuntes como recopilación de observaciones, revela el examen de su conciencia artística (3).

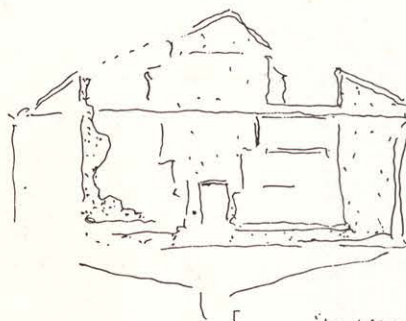
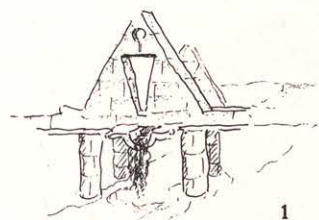
2) Los croquis

Este tipo de dibujo sirve como documento del proceso de indagación para un trabajo más definitivo. Examina cuestiones suscitadas por una intencionalidad de manera que establece las bases a desarrollar. Estos dibujos son deliberadamente experimentales por naturaleza, producen variaciones sobre temas y son claramente ejercicios que llevan a fines más puramente arquitectónicos. Como tales, generalmente se desarrollan en serie; no es un proceso totalmente lineal pero que supone la reconsideración de determinadas cuestiones (4).

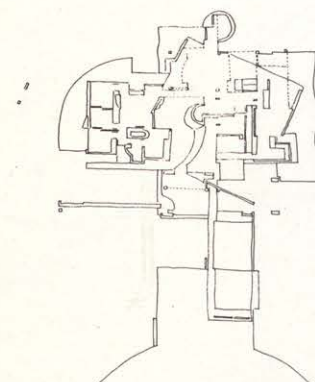
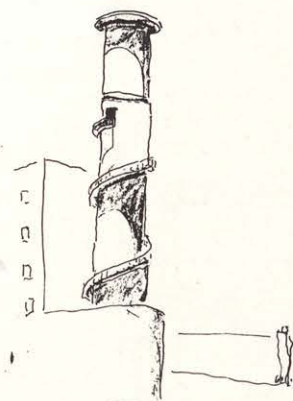
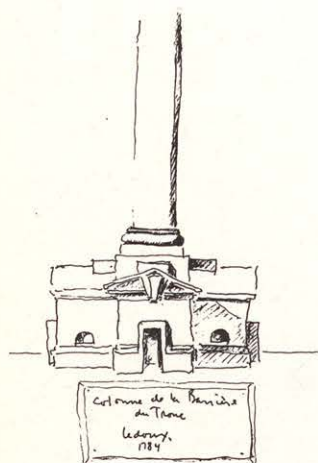
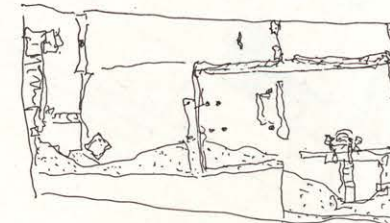
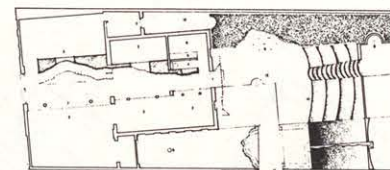
De naturaleza generalmente didáctica, estos estudios informan tanto por lo que esbozan como por lo que nos dicen. La manera en la que son capaces de probar ideas y proporcionar las bases para un futuro desarrollo, implica un método de dejar cuestiones abiertas a través de la suposición de inacabado y la técnica del *pentimento*, la borratura y la subsiguiente reconstrucción de la representación temática y figurativa (5).

Se ha dicho que el arquitecto moderno ha hecho una sola contribución a las técnicas empleadas en la conceptualización del edificio, el uso del papel transparente. Este medio, con el cual se pueden superponer los cambios sucesivos del trabajo sobre los temas básicos, puede que sea en parte responsable de las transparencias conceptuales expresadas en algunos edificios modernos. La exactitud de esta afirmación no viene el caso. Sin embargo, es verdad que la diferencia entre trabajar sobre superficies opacas o superficies transparentes afectará en definitiva al entendimiento y la conceptualización de cualquier composición (6).

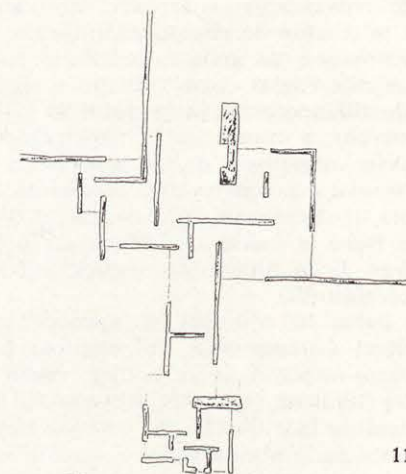
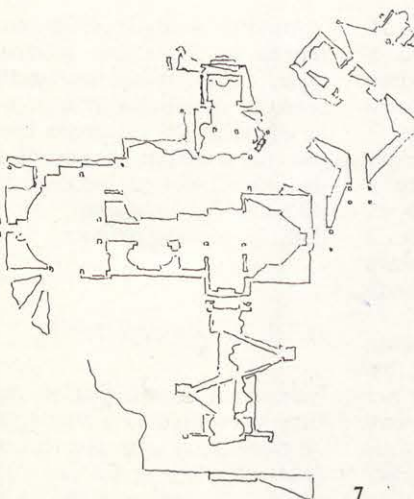
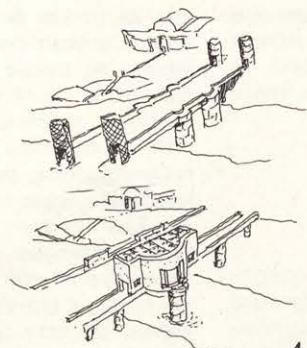
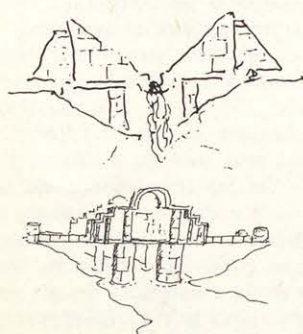
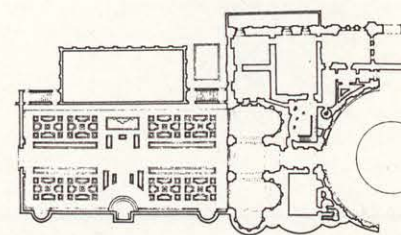
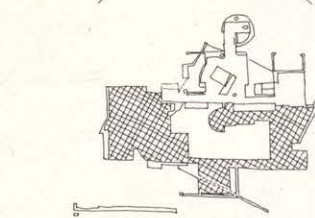
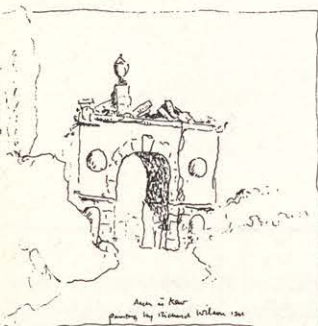
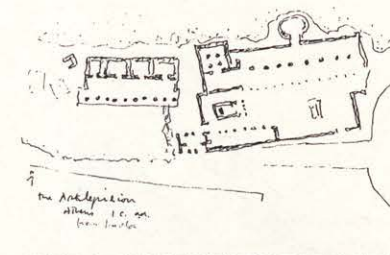
Si vemos la planta como el generador del proyecto arquitectónico general, entonces el plan ini-

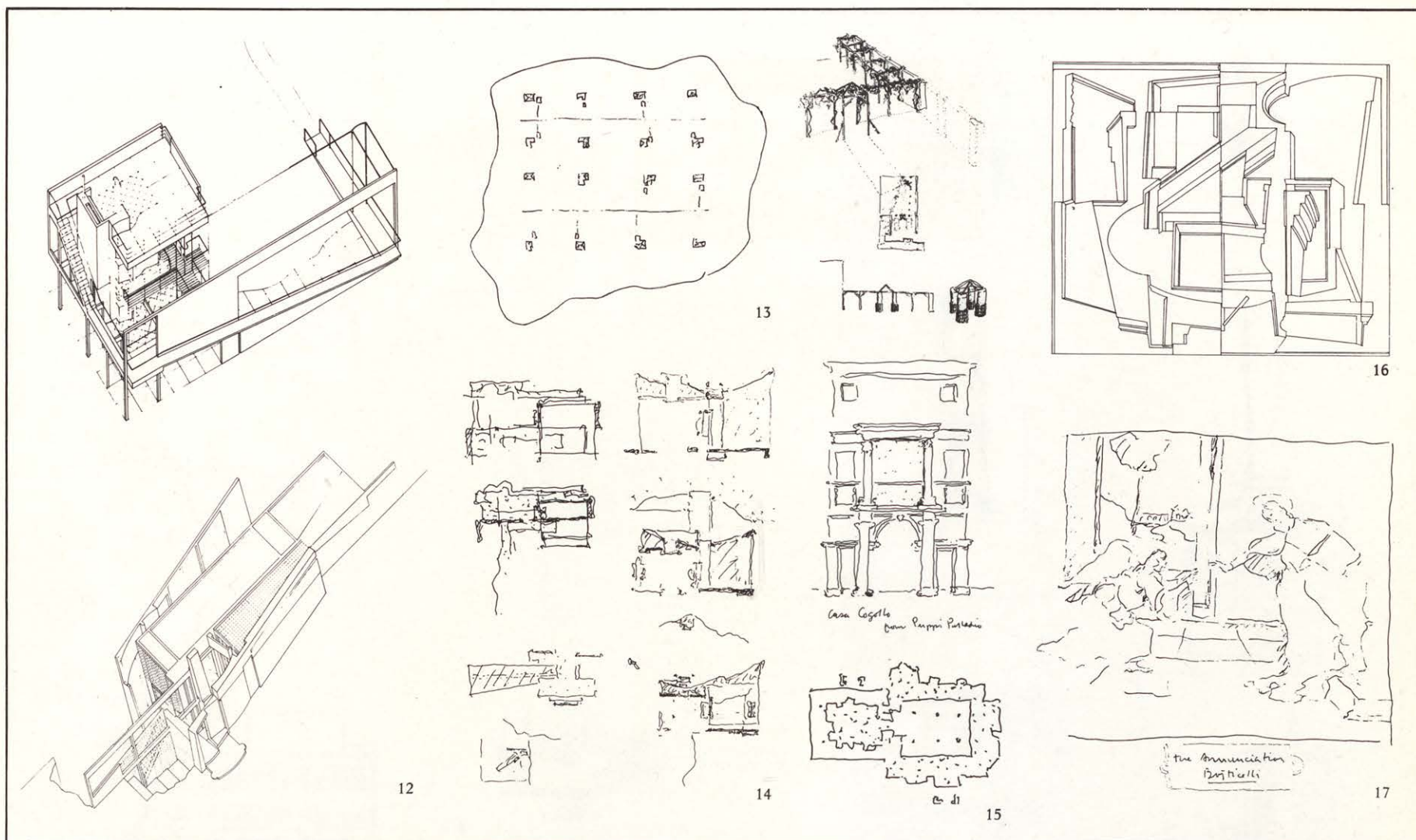


5



6





cial de organización, o la *parti*, derivará su claridad y la tensión de composición de las proporciones relativas a las anotaciones de la planta como son las diferencias entre tránsito y reposo (7). Al ir desarrollando estas ideas desde lo general hasta lo concreto, a través de la superposición de las sucesivas variaciones de las plantas, la configuración empieza a concretarse gracias al acierto en la toma de decisiones (8). Además, el dibujo de la planta tiene la fuerza de indicar las proporciones relativas de la dimensión vertical en la fachada y la sección (9).

No todos los dibujos se aprovechan de esta capacidad. Comparemos, por ejemplo, las diferencias entre el plano de un edificio como puede ser la Villa Madama (10), y el proyecto de Mies, para una casa de ladrillo (11). El entendimiento de que el apunte de la planta supone control de volumen, parece existir en el primero, mientras que falta en el último.

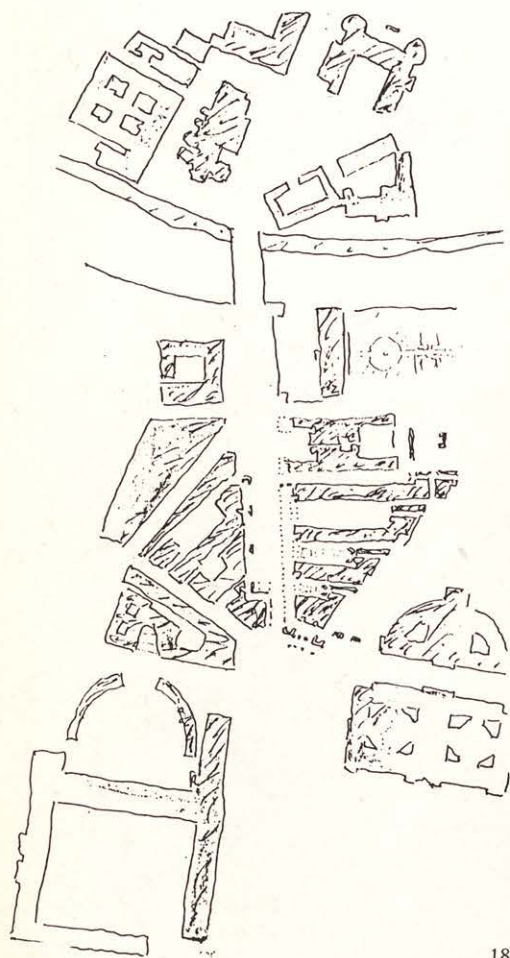
Aunque a algunos les costaría aceptar que la planta es el sistema principal de organización, y elegirían un punto de partida diferente, como la sección, queda todavía la posibilidad de expresar lo esencial del volumen en el dibujo bidimensional. La cuestión es que el dibujo que sólo ofrece dos dimensiones tiene capacidad de mostrar lo esencial del volumen y de la superficie en realidad, el sentido estético.

3) El dibujo definitivo

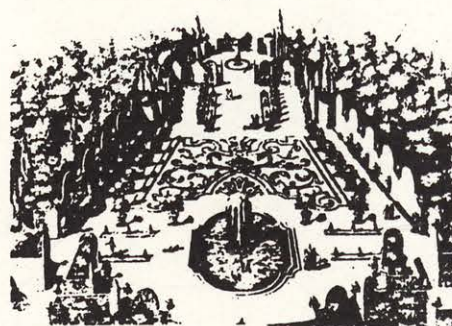
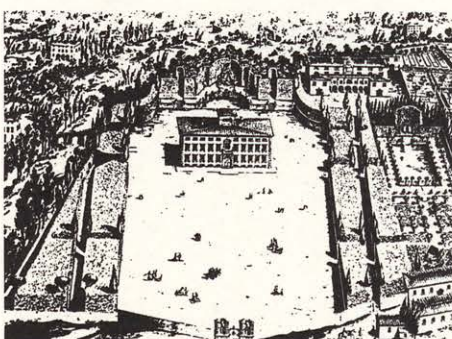
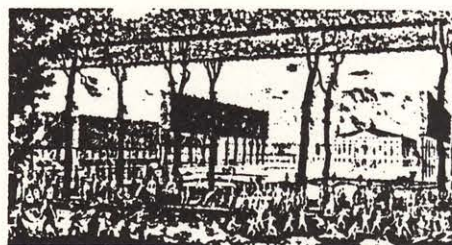
Este es el dibujo que se hace definitivo y cuantificable en cuanto a su proporción y a los detalles de dimensión —en efecto, en su forma de composición completa—. En las dos categorías anteriores de dibujos, el peso de la experiencia caía tanto sobre la semejanza del dibujo como sobre la con-

cepción arquitectónica. Sin embargo, en esta última clasificación, el peso de la investigación pasa del dibujo a la arquitectura misma. El dibujo se convierte en un instrumento para responder a preguntas en vez de plantearlas. Esto no quiere decir que el dibujo pretenda imitar la realidad; sin embargo, se puede considerar como el último paso que se da en el proceso del dibujo que permite la realidad construida. Como en las clasificaciones anteriores, estos dibujos han de ser también algo fragmentarios, pues uno solo no puede explicar los múltiples aspectos de las intenciones de un edificio. Los diversos medios de representación de ideas arquitectónicas (planta, secciones, perspectivas), muestran el edificio como un artefacto concebido no tanto a través de la existencia de un solo fragmento de este tipo, sino por la interpretación de las tensiones entre ellos (12).

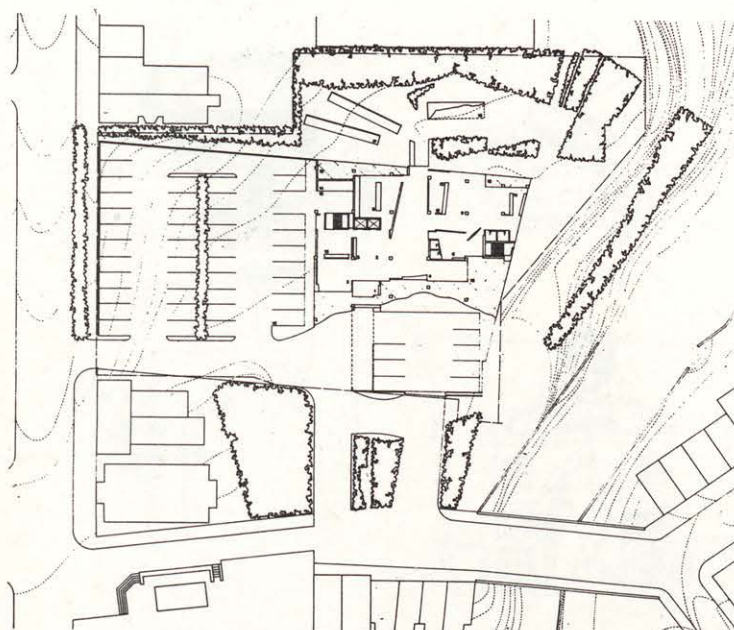
Como ilustración de los tres tipos de dibujos me referiré a unos dibujos seleccionados que fueron



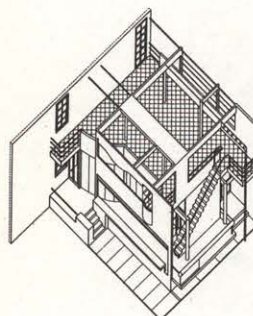
18



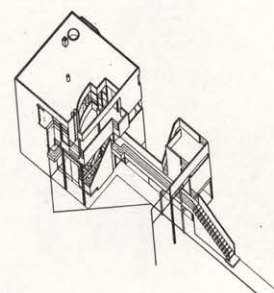
19



20



21



utilizados para desarrollar uno de mis últimos proyectos: Crooks House. Era una casa pequeña totalmente falta de personalidad. La típica solución suburbana al problema de la privacidad es colocar el edificio como un objeto aislado en el centro aproximado del solar, dejando de esta manera el terreno como residuo (13). La Crooks House intenta resolver este conflicto entre privacidad y aislamiento tratando los principales gestos formales como fragmentos incompletos de una organización mayor, estableciendo así una dependencia entre el objeto y el paisaje. En lugar de haber un solo centro, se producen una sucesión de centros tanto en el edificio como en el paisaje. Estos centros están unidos por sus adaptaciones mutuas que permiten ser vistos como un *continuum*. Mientras que la Crooks House es pequeña, su esfera de influencia se extiende gracias a la fragmentación de ambos, edificio y paisaje (14). De esta manera se intenta contrarrestar el carácter residual de los lo-

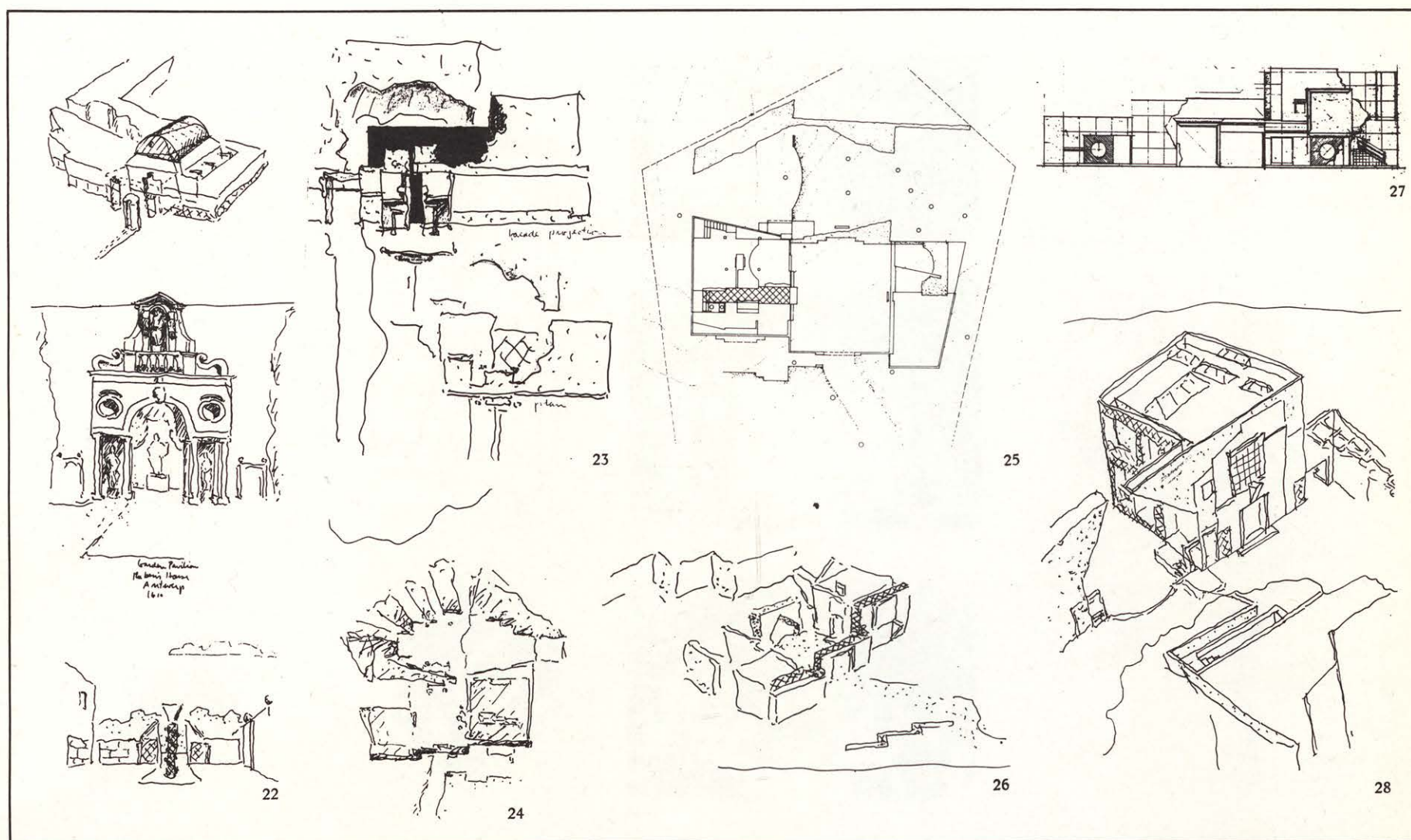
cales adjuntos y al mismo tiempo se logra una continuidad espacial que ofrece los niveles necesarios de dominio público y privado.

Los apuntes de la Crooks House surgieron de mi costumbre de guardar un diario constante de anotaciones visuales, un documento que generalmente describe fenómenos físicos que pueden ser utilizados en composiciones posteriores (15). Mi fascinación constante con dipticos me ha llevado a comprender que se pueden establecer dependencias a través de datos neutros, de manera que la *historia* pueda ser contada con tan sólo cruzar este dato (16). Se da por hecho que la composición en el diptico de las Anunciaciones es un recurso tes (17). Se pueden utilizar hipótesis similares para que permite establecer el diálogo entre las dos partes, enriquecer la potencia de la planta, creando distintos tipos de dependencias que quizá sean menos ajustadas, pero que podrían ser más dinámicas. Por ejemplo, en el proyecto de Asplund para la

Royal Chancellery se desarrolla la potencialidad de centros compartidos (18).

Para mí, la idea que diferencia estos temas generales de otros es que no sólo los había admirado intelectualmente, sino que también tenía una memoria visual de ellos. Gracias al acto de dibujar se me hicieron más accesibles, pues a través de su interpretación no sólo comprendía el fenómeno físico, sino que también lo veía con mi visión personal. No quiero decir que uno tome prestado o dibuje sobre actos previamente asimilados, pero creo que es esencial conseguir una recopilación de ideas apropiadas a las bases fundamentales de cualquier trabajo.

En la Crooks House sabía que el dilema de colocar un volumen cerrado en un campo abierto presentaría dificultades obvias. En compensación con los gestos relativamente sencillos de cerramiento posibles a través de la presencia física del edificio en sí. Las superficies que son necesarias



para establecer esos cerramientos en el paisaje fueron recordadas a partir de los setos en el diseño de jardines italiano y francés de los siglos XVII y XVIII (19). Esta idea de dependencia terreno/construcción, tanto en plano como en superficie, ha sido de continuo interés para mí, y se vuelve tanto más pertinente cuando es aplicado a un terreno abierto que tenga en sí poca definición espacial (20).

Los intentos anteriores de ver el edificio como algo fragmentario o dependiente (como en el anexo de la casa Benacerraf y en la casa Hanselmann) eran difíciles de leer a causa de su extrema abstracción geométrica (21). Los estudios preparatorios para la Crooks House me llevaron a ver de una forma menos abstracta y menos figurativa la relación entre edificación y paisaje. Por figurativo quiero decir que la localización del propio cuerpo dentro de los sucesivos centros podría ser fortalecida no sólo por la distribución de la planta, sino también por analogías de superficie a

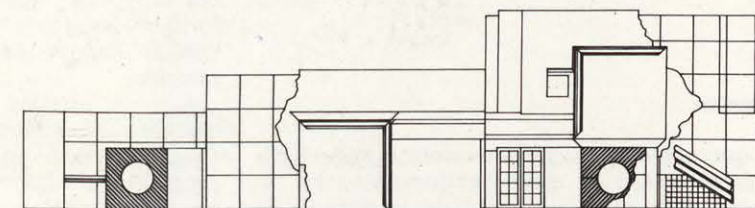
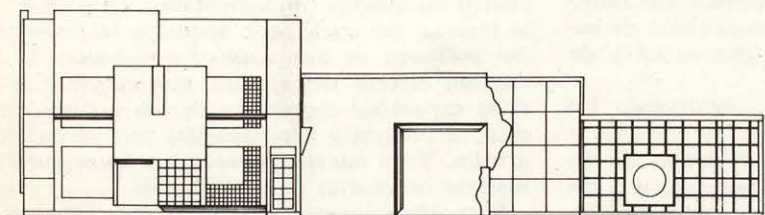
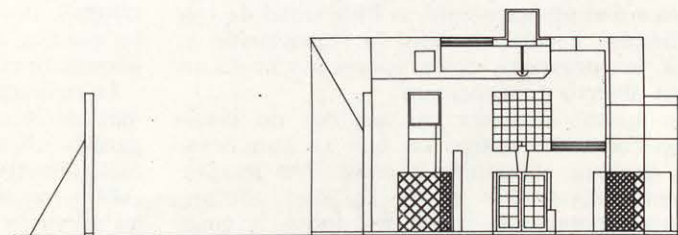
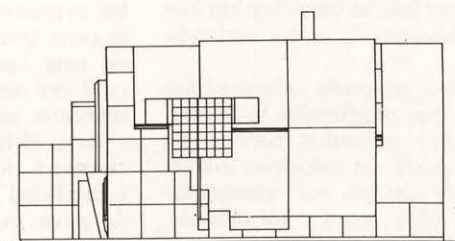
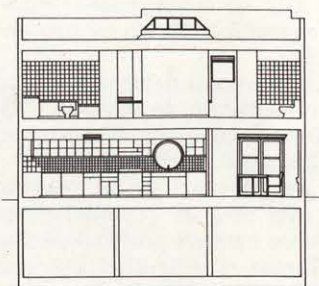
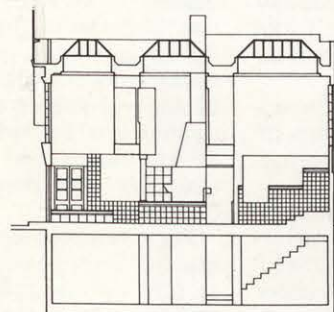
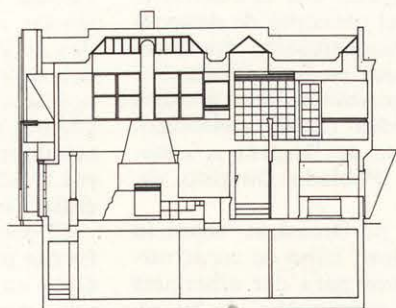
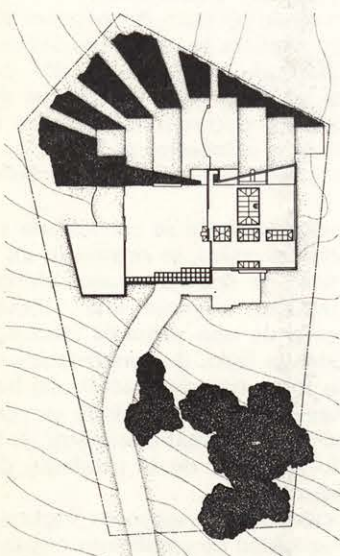
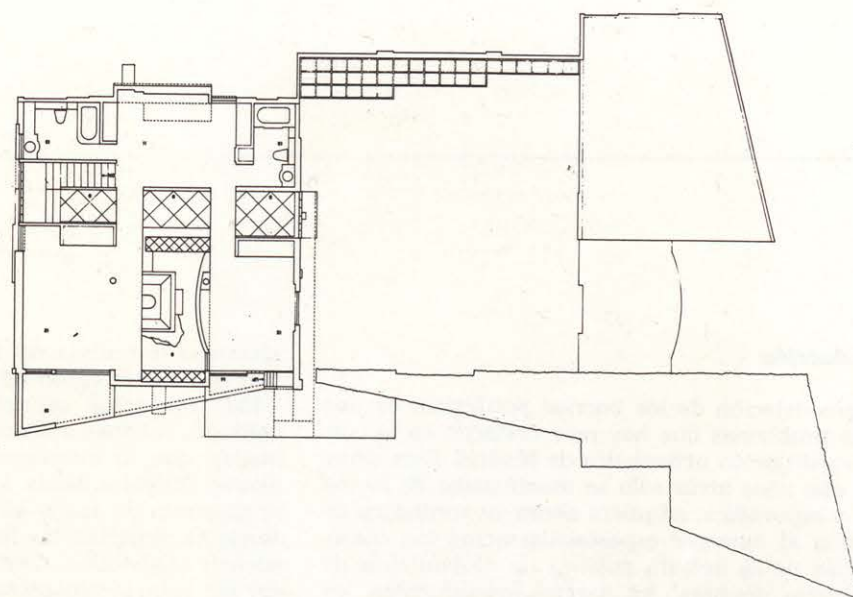
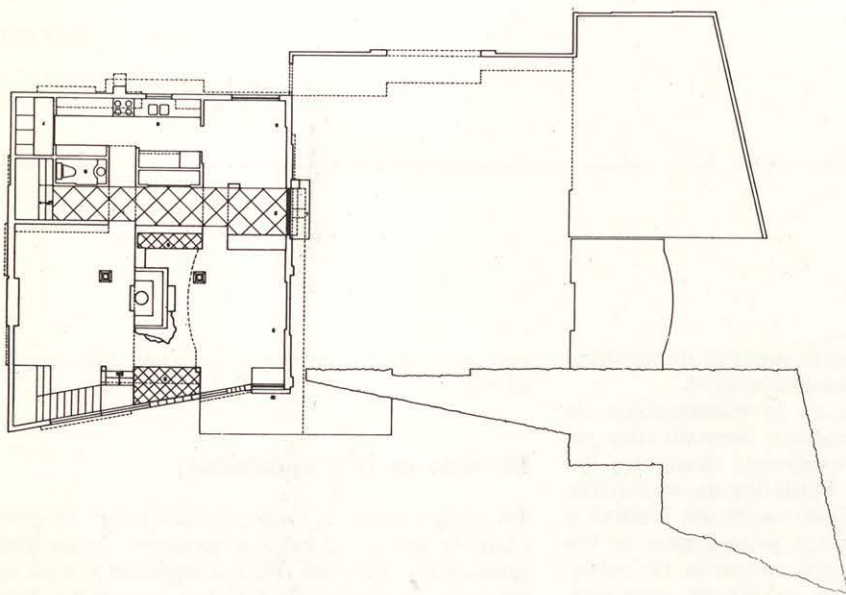
ambos fenómenos, antropomórfico y natural. Se han hecho muchos dibujos para estudiar aquellos elementos arquitectónicos que el mundo clásico daba por hecho, pero de los que el arquitecto moderno generalmente se ha olvidado. La clásica división tripartita de las superficies verticales, que simboliza pie, cuerpo y cabeza, fue ideada para engendrar una relación más directa entre el hombre y el paisaje edificado (22).

De mis primeros dibujos (que apuntaban hipótesis generales sobre llenos y vacíos, la figura y el suelo (23) se pasaba con bastante facilidad a anotaciones más detalladas que describían la continuidad del edificio/paisaje. Esta era imaginada dibujando el terreno y la planta baja como si tuvieran una continuidad (24). Las interrupciones verticales en la superficie se entendían con el grosor apropiado, extendiéndose desde el *porche* formado por setos hasta los muros de servicio internos. La posible reciprocidad en la organización interna y

externa era vista a través de notas gráficas correspondientes. Describía literalmente los setos como elementos arquitectónicos y los muros internos que se correspondían con aquéllos como sectores metafóricos. Veía la aspereza de textura de estas analogías en contraste a las superficies más suaves dadas por un supuesto orden cartesiano (25). El nivel de contraste, concebido al principio en blanco y negro y elaborado más adelante en color, proporcionaba los niveles de diferenciación y continuidad deseados para las dependencias entre edificio / solar. En estos dibujos había un intento de ver la proporción de las diversas anotaciones a través de establecer jerarquías que anunciaran las condiciones deseadas de volumen (26).

A su vez, la proporción del alzado repetiría temas que estaban inicialmente establecidos en la planta. Sin embargo, debería de insistir en que las

Sigue en la pág. 67



Introducción

La remodelación de los barrios periféricos es uno de los problemas que hoy más destacan en la conflictiva situación urbanística de Madrid. Esta situación, que años atrás sólo se manifestaba de forma local y esporádica, adquiere ahora su verdadera dimensión al emerger espectacularmente las consecuencias de la nefasta política de alojamiento de las últimas décadas: los barrios provisionales, las grandes zonas de chabolismo e infravivienda, los barrios oficiales que se hunden... son una realidad tal, que por su envergadura requerirían un tratamiento específico dentro de una política general de la vivienda.

En este contexto debe situarse también la remodelación del barrio de Orcasur, cuyos proyectos de edificación acompañan a estas notas y se presentan en las siguientes páginas.

Hay que advertir, ya de antemano, la complejidad de este tipo de remodelaciones, donde diversos factores inciden profundamente en su desarrollo. Pensemos la dificultad que encierra el control demográfico a través de un censo abierto, la gestión del suelo, la reutilización de las infraestructuras, los alojamientos *puentes*, las fases, la gestión urbanística o el planeamiento, la diversidad de responsabilidades y competencias, la financiación y, cómo no, los proyectos como consecuencia de un programa abierto a variaciones.

Por lo tanto, el hacer un análisis de estos proyectos fuera del marco en que se han desarrollado, pudiera contribuir a crear una imagen difícilmente reconocible en la realidad. Sirvan, pues, estas anotaciones como un apoyo a cualquier reflexión que desde la disciplina de la Arquitectura se realice sobre los trabajos aquí presentados.

Antecedentes

Habría que remontarse más de veinte años para reconocer el origen de estos barrios ahora en remodelación. Fue entonces, mediada la década de los cincuenta, cuando la Administración lanzó un amplio programa de absorción del chabolismo, con-

secuencia inmediata del fuerte proceso de inmigración que sufría entonces nuestra ciudad.

Esta operación consistía en la construcción de unidades urbanas autosuficientes, denominadas *poblados*, que en diferentes escalones, desde los Poblados Dirigidos hasta los Poblados de Absorción, se situarían en torno al anillo verde de Madrid y donde se alojarían las familias procedentes de los núcleos chabolistas. Lejos del concepto de poblados del primer urbanismo de posguerra, muy ligado a las teorías europeas de entreguerras, los Poblados de los años 50 supusieron, por el contrario, una importante ruptura en el concepto de desarrollo de la ciudad que la Administración mantenía hasta entonces. El caso es que en la periferia Sur de Madrid parece que se concibieron tres grandes unidades o Poblados Dirigidos (10.000 viviendas), de los cuales uno solamente se llegaría a construir: el hoy denominado Poblado Dirigido de Orcasitas.

Pero, también en la zona de Orcasitas, sobre lo que hoy es el barrio de Orcasur, hubo de construirse otro tipo de poblados: unos para dar albergues provisionales a las familias expropiadas de los terrenos a construir, como los Poblados Mínimos, otros como albergue puente entre ciudad-campo, también provisionales y con fuerte carácter agrícola, y otros, como los de Absorción, como vivienda presuntamente definitiva.

La operación, sin embargo, no pudo cubrir ni las más mínimas apariencias que pregonaba la propaganda oficial. Porque estos poblados fueron de mala construcción, con superficies mínimas intolerables (menos de 40 m²) y sin los más elementales servicios urbanos (luz, agua, etc.) y totalmente segregados del conjunto de la ciudad.

Pero aquella inicial provisionalidad se convirtió con el tiempo en permanente y Orcasur fue transformándose, tanto a nivel de vivienda como de barrio, incluso en su propia estructura social y de relación.

Así, los propios vecinos fueron realizando los arreglos necesarios para mantener la pequeña y frágil vivienda. Aquellas familias dispersas de expropiados e inmigrantes fue constituyendo una comunidad estable y organizada que ya se identificaba con la formación e historia de «su barrio», al tiempo que éste mejoraba sus condiciones al dis-

poner ya de los servicios urbanos más imprescindibles.

El inicio de la remodelación

En el año 1976 llegaron noticias sobre la construcción de viviendas en los terrenos libres que aún quedan en el barrio. En ese momento, y ya en torno a la Asociación de Vecinos, se estaba debatiendo la forma de dar solución al problema de la vivienda. La ocupación de aquellos terrenos libres, sin las reservas necesarias para las propias viviendas de los vecinos, suponía la imposibilidad de una futura remodelación que, junto al estado de las actuales viviendas, el bajo nivel económico de los vecinos y las expectativas comerciales de los terrenos ocupados, volvía a colocarles al borde de nuevos traslados y a la incertidumbre de una vivienda definitiva.

El debate, que rápidamente se convertiría en un fuente proceso reivindicativo, se centró en un principio en dos formas de realojamiento diferentes: una, menos traumática, suponía una renovación puntual, con reserva de una pequeña cantidad de suelo, que en sucesivas fases de construcción-derribo permitiese una lenta transformación del barrio; la otra, mucho más inmediata, consistía en realizar en una sola fase todo el realojamiento, para lo cual era necesario disponer de la totalidad de los terrenos actualmente libres.

Esta última opción ofrecía mayores ventajas, en cuanto a tiempo, igualdad de condiciones, garantías y facilidad de ejecución, de forma que fue la elegida para presentar como propuesta a la Administración.

En esa línea había que asegurar previamente cuatro cuestiones fundamentales: en primer lugar la reserva del suelo, que requería la delimitación del polígono de actuación. En segundo, la intervención directa del Estado, que cubriese la bajísima capacidad económica de los vecinos. En tercero, el control y participación vecinal en su desarrollo. Y en cuarto, prever las dotaciones urbanísticas necesarias para el barrio.

Para ello se necesitaba de un instrumento legal y operativo que los aglutinase, y éste no fue otro que el Plan Parcial de Remodelación.

El Plan Parcial de Remodelación

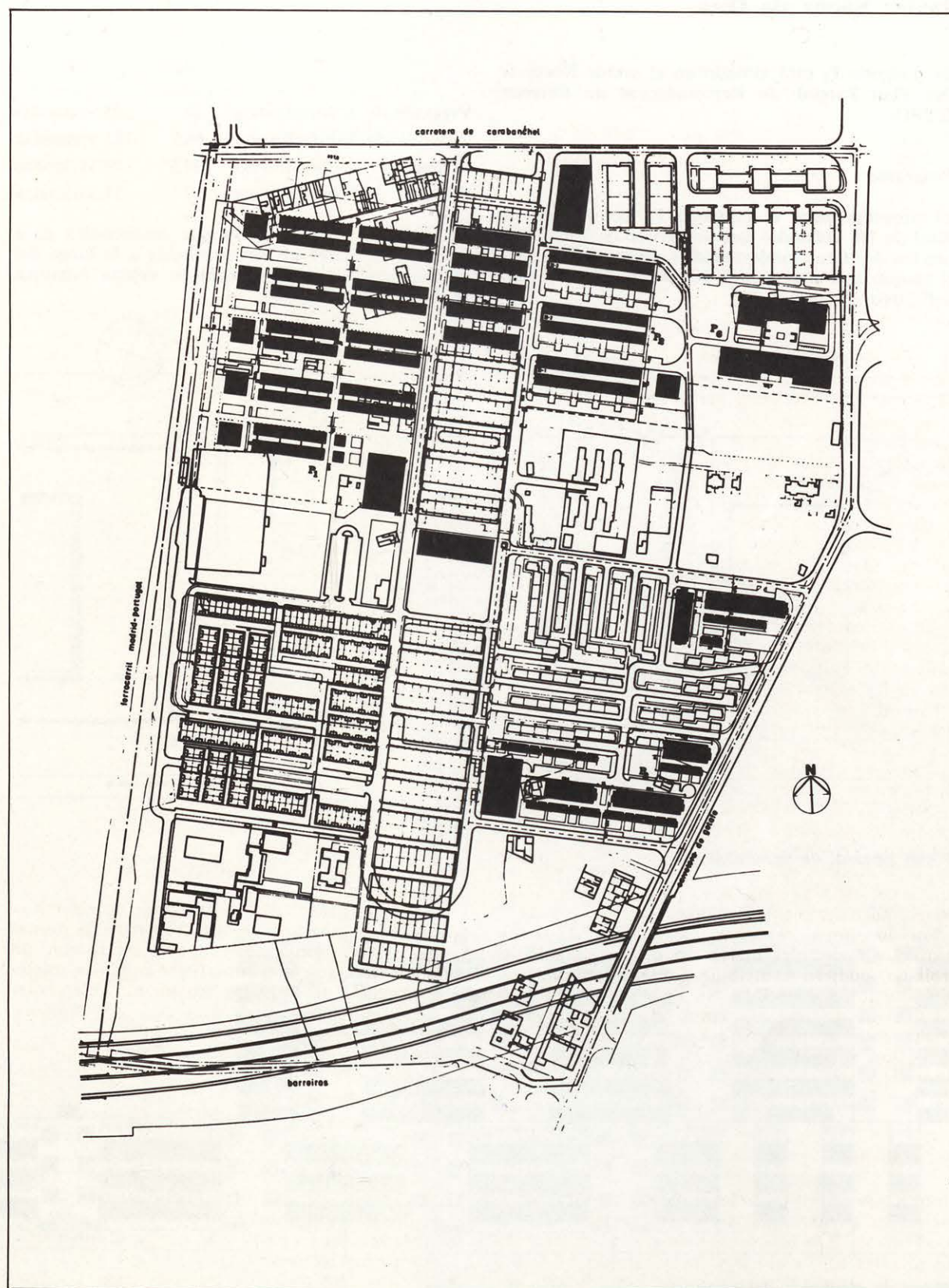
Tras una conflictiva etapa entre vecinos y Administración, fue por fin COPLACO el organismo que asumió la responsabilidad del Plan y quien encargó, además, a la Gerencia Municipal de Urbanismo su redacción, en base a un documento previamente realizado por la Asociación de Vecinos.

Aún sin entrar en detalle de su descripción, sí conviene exponer aquí algunas consideraciones en torno a este documento, que es en definitiva el soporte urbanístico de los proyectos que aquí se presentan.

Dado el reconocido carácter vinculante de la Memoria de un Plan de Urbanismo, se trataba fundamentalmente de introducir en ella los puntos básicos para la remodelación, cuya validez queda demostrada hoy día al garantizarse, al menos desde el punto de vista jurídico, la intervención del Estado, tanto en la gestión urbanística como en la promoción, financiación y ejecución de las obras.

Pero bajo estos aspectos, cuya trascendencia es evidente, aquel documento encerraba otras cuestiones que hoy, con algún tiempo de distanciamiento, cobran singular interés para comprender el proceso de remodelación. Porque allí también se encontraba latente toda una forma de entender un nuevo barrio y un especial respeto por el existente, que ruinoso en poco tiempo, es ya lugar de reconocimiento de la comunidad que lo habita. Interesaría contar cómo la idea de remodelar, y más aquí que se opta por la vía de la única fase, lleva a veces implícita la de «borrar» toda la historia pasada y, cómo aquí, con una historia realmente breve, pero única como comunidad, son los propios vecinos (reunidos en aquella obra clandestina que sería la Asociación) quienes se pronunciaban en respetar los espacios comunes del actual barrio, y cómo los niños, de los dibujos en la exposición de la plaza, donde reflejaban su imagen de ciudad de los rascacielos, pasarían poco a poco a valorar el edificio de escala más reducida, donde ya desaparecerían hasta mecanismos tan extraños para ellos como lo era el ascensor.

Lejos de mantener un dudoso paralelismo, conviene también decir que el primitivo trazado de los poblados, pese a la situación de las viviendas, posee una especial calidad de diseño y una inercia a la modificación. Este pequeño y anómalo tejido urbano, en la periferia madrileña de los años 50, posible reflejo cultural de los trazados de Hilberseimer, merecería un mayor detenimiento que esta breve reseña. El caso es que el trazado existente influyó en la propuesta morfológica para el nuevo barrio. Así, la primera intención fue extender la malla regular existente, de forma que reprodujese un tejido neutro, repetitivo e igualatorio a todo el barrio y allí donde ahora existe, en el Poblado Agrícola, en el vacío de su derribo, mantener los actuales espacios públicos como pun-



(Sigue en la pág. 54)

Javier Sáenz de Oiza

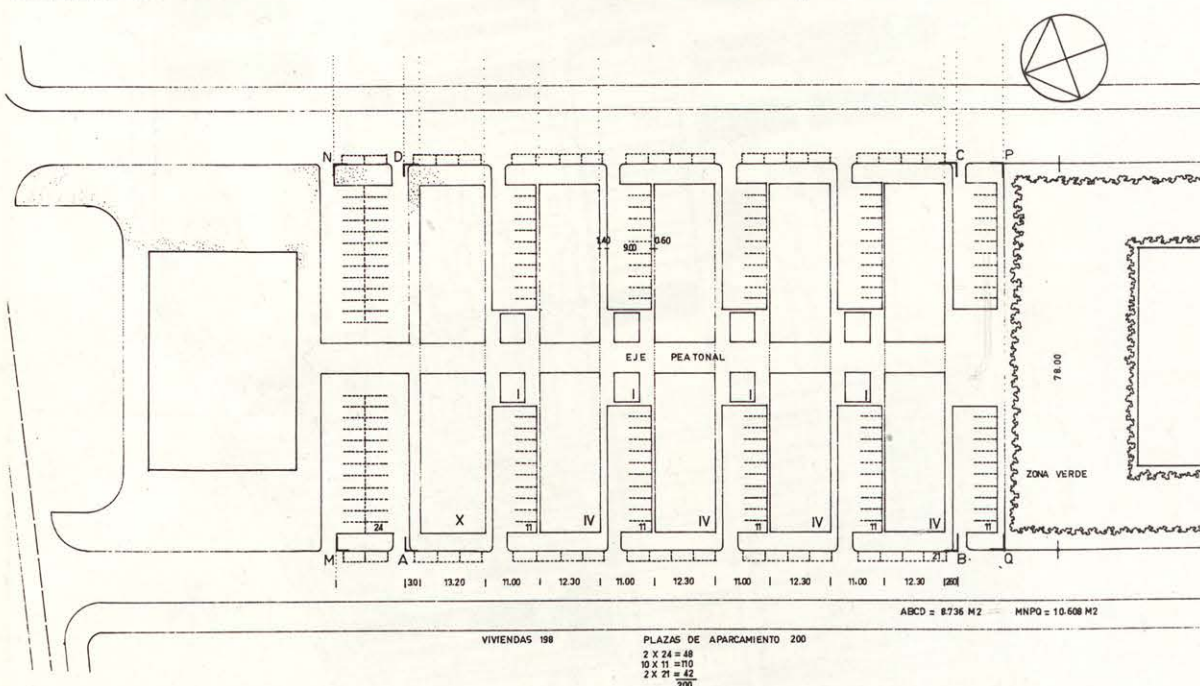
El polígono P₅ está situado en el sector Noroeste del Plan Parcial de Remodelación de Orcasur (PPRO).

Programa

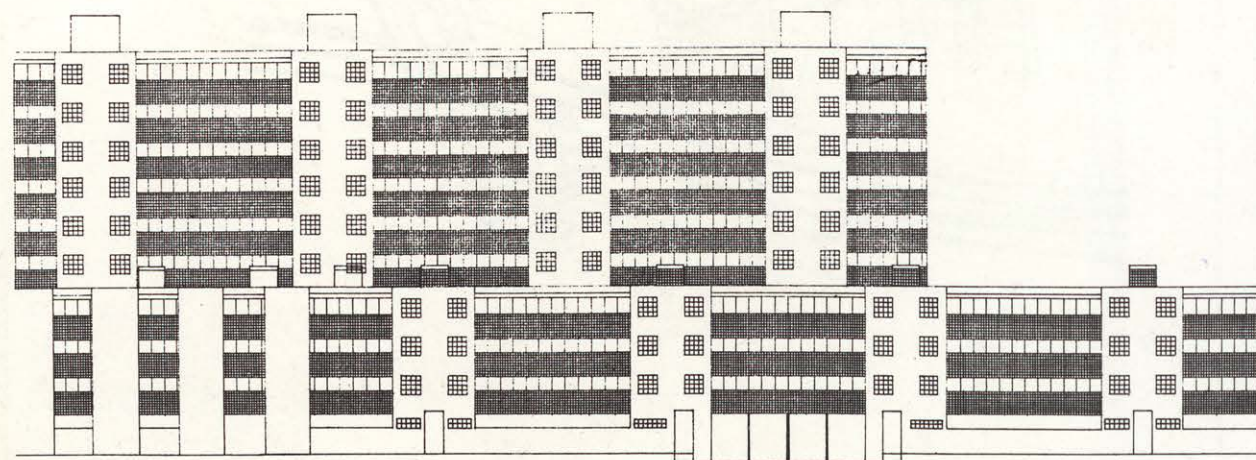
El proyecto para el polígono P₅ comprende un total de 198 viviendas que se agrupa en 8 subtipos con los dos tipos fundamentales desarrollados para el bloque de 4 alturas y de 10 alturas. El programa definitivo es:

	%	
Vivienda de 2 dormitorios	12	23 viviendas
Vivienda de 3 dormitorios	66,5	132 viviendas
Vivienda de 4 dormitorios	14,5	29 viviendas
Vivienda de 5 dormitorios	7	14 viviendas

Se incluyen también 18 locales comerciales para un total de 821,46 m² desarrollados a lo largo del eje longitudinal que a modo de espina organiza la circulación peatonal.



Plano general de urbanización



Plano de elevación del conjunto

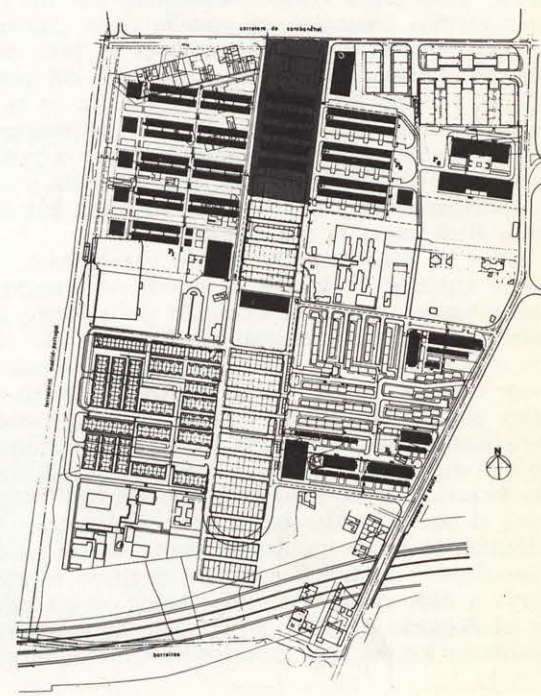
Solución adoptada

Se ha adaptado un sistema tradicional de construcción en bloque abierto, con agrupación de dos viviendas por escalera, con la adición como principal característica compositiva, de una amplia galería-terrace, de 1,65 m de fondo, a la que abren las habitaciones principales de sala de estar y comedor.

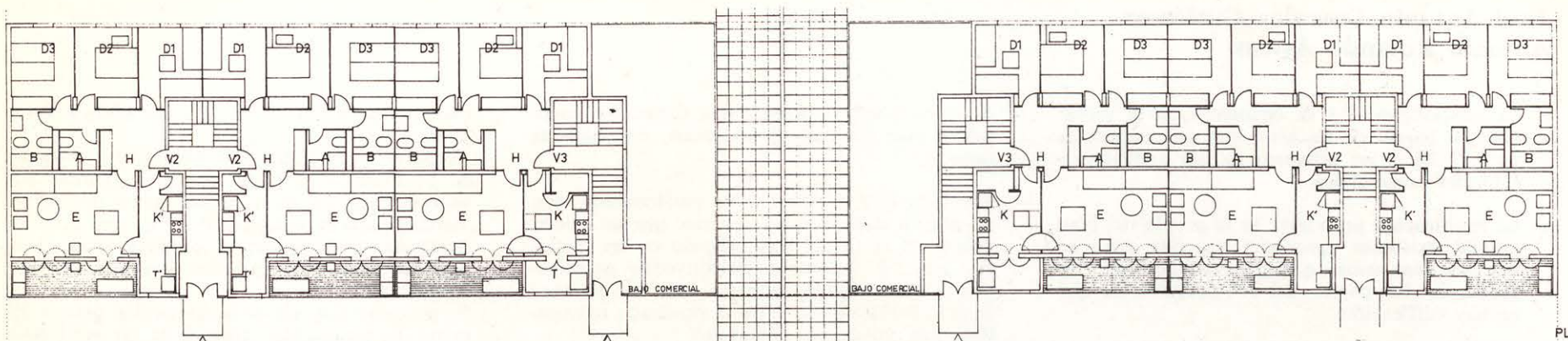
La exigencia razonable, de ordenación en bloques de orientación al mediodía aconseja disponer al Norte la zona de noche de la casa y abrir al Sur las piezas de estancia y la zona de cocina-comedor y tendedero. Este principio conduce a una división de la organización en tres zonas: la situada al Norte, para dormitorios, la situada al Sur, para cocina-comedor y estancia; se reserva una tercera zona central, para la situación de los vestíbulos y servicios, estos últimos con ventilación forzada.

En los bloques de 4 plantas se utiliza la iluminación central de escaleras, que supone ahorro de fachada y mejor aislamiento. En los bloques de 10 plantas, la escalera se abre al Norte a través de muy amplios huecos que iluminan mesetas intermedias.

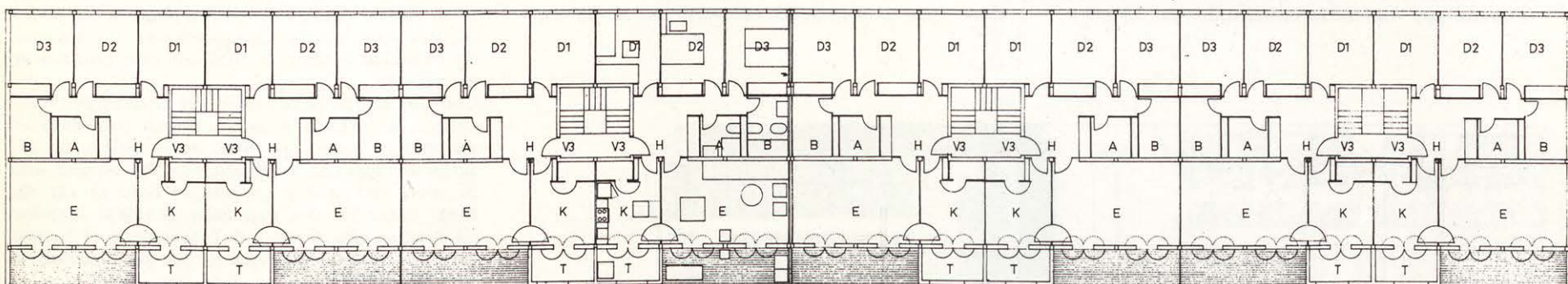
A partir del desarrollo del tipo de tamaño medio, los subtipos intermedios se alcanzan tomando o cediendo habitaciones entre ellos, con lo que es fácil la consecución del programa familiar propuesto o la adaptación del mismo, de acuerdo con ulteriores exigencias.



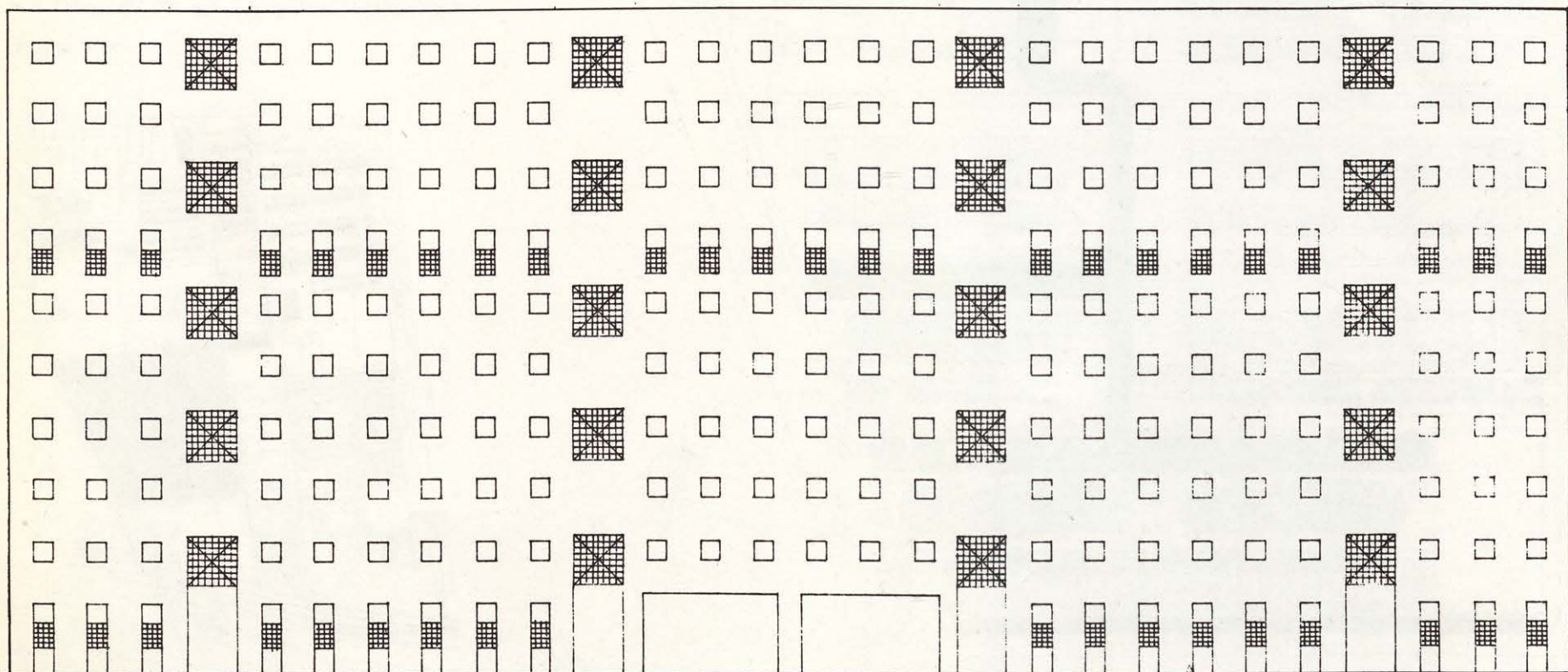
Plano de situación



Planta baja de bloque de cuatro plantas



Planta segunda, tercera y cuarta de bloque de cuatro plantas



Alzado Norte de bloque de 10 plantas

José Antonio Corrales Gutiérrez
Antonio Rolando Ayuso

- El sub-polígono P-3 se encuentra en el sector NE del barrio de Ocasur, con una superficie de 7,27 Hh y un proyecto de 238 viviendas y 8 locales comerciales.
- La zonificación propuesta es la propia del plan parcial existente aprobado; en este plan se marcan unas zonas o bandas construibles, situadas en las partes del sub-polígono en que no hay edificación.
- El sub-polígono P-3 es un caso especial dentro del conjunto; la mayor parte del terreno está ocupada por viviendas construidas en bloques

de cinco plantas, bloques que deben ser sustituidos por las nuevas viviendas, en distintas fases.

- Por todo ello el sistema de edificaciones que se adopta debe ser un sistema que se pueda aplicar al resto del sub-polígono en las distintas fases de actuación sustituyendo sucesivamente las viviendas actuales por las nuevas; de esta forma únicamente el resultado urbanístico final puede ser coherente.
- El «área de movimiento» señalada en P.P.R.O. tiene una profundidad aproximada de 26 m,

excesiva para un solo bloque de edificación y pequeña para dos bloques.

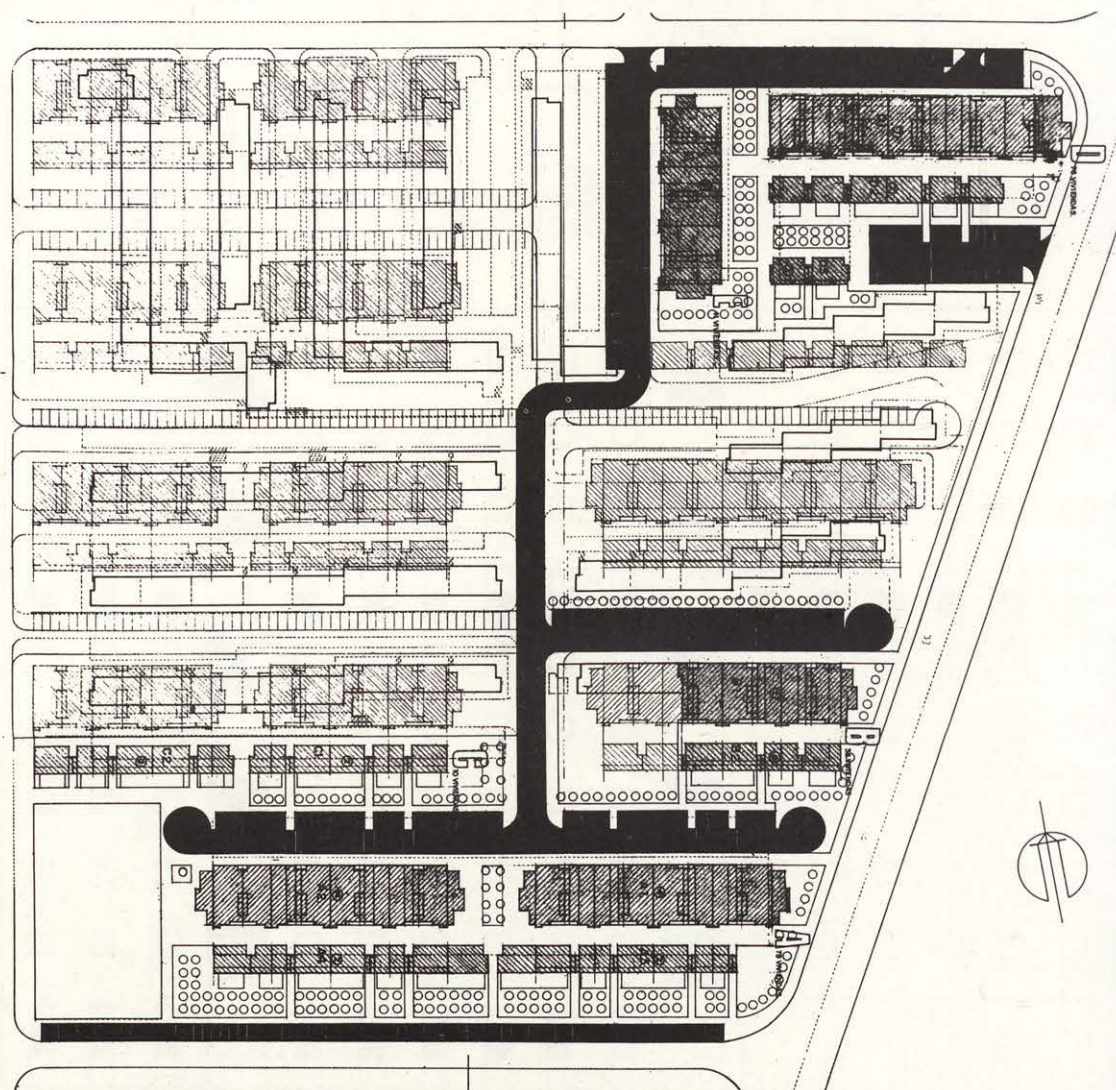
Se parte de la indicación general de viviendas de poca altura, a poder ser de 4 plantas sin ascensor, de un número indicativo de 300 viviendas para en polígono P-3 y de una premisa particular de procurar el máximo soleamiento para las viviendas; un soleamiento a poder ser controlado.

Se parte igualmente de la convicción general de evitar la continuidad formal de las edificaciones en las áreas de movimiento, creándose dentro de las limitaciones económicas del caso, unas áreas exteriores «adheridas» a la arquitectura que puedan proporcionar un mínimo de espacios exteriores vivibles que humanicen el entorno.

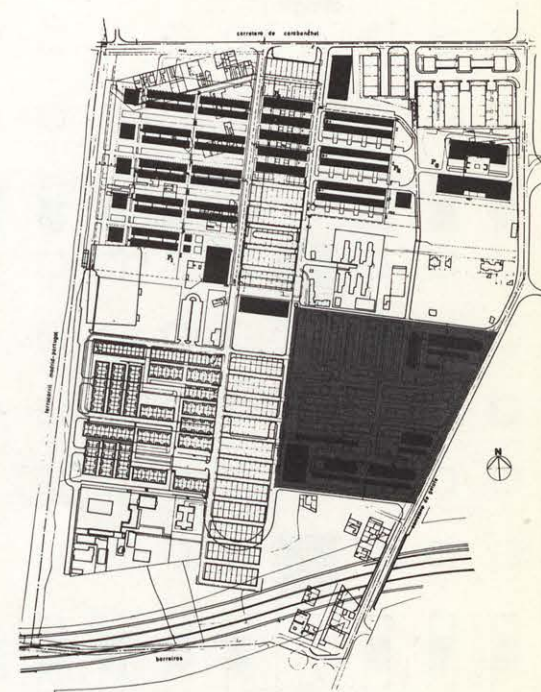
Con objeto de satisfacer a las anteriores condiciones, así como a la de poder continuar el sistema en sucesivas fases, se establece un sistema de bloques formado por un bloque alto al norte del área y un bloque bajo al sur del área; entre los dos una calle peatonal interior. El bloque alto tiene 4 ó 7 plantas y el bloque bajo dos plantas. De esta forma los dos bloques tienen soleamiento.

El bloque alto ofrece penetraciones a la calle intermedia estableciéndose el espacio exterior. La dificultad de llegar a las 300 viviendas con

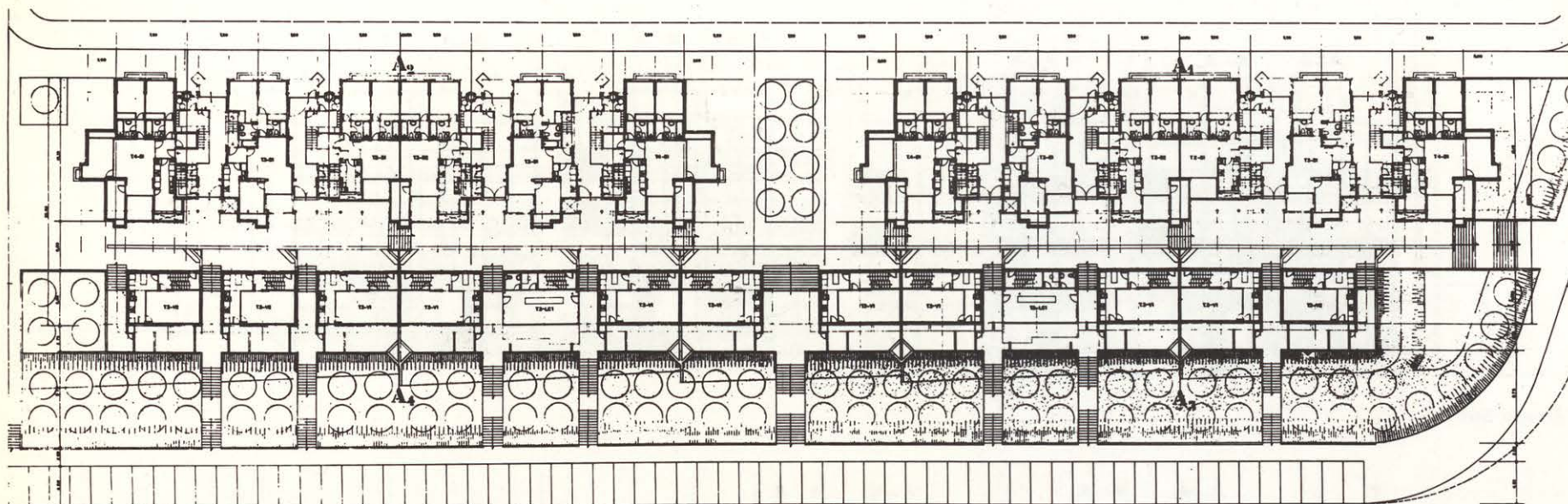
Sigue en la pág. 60



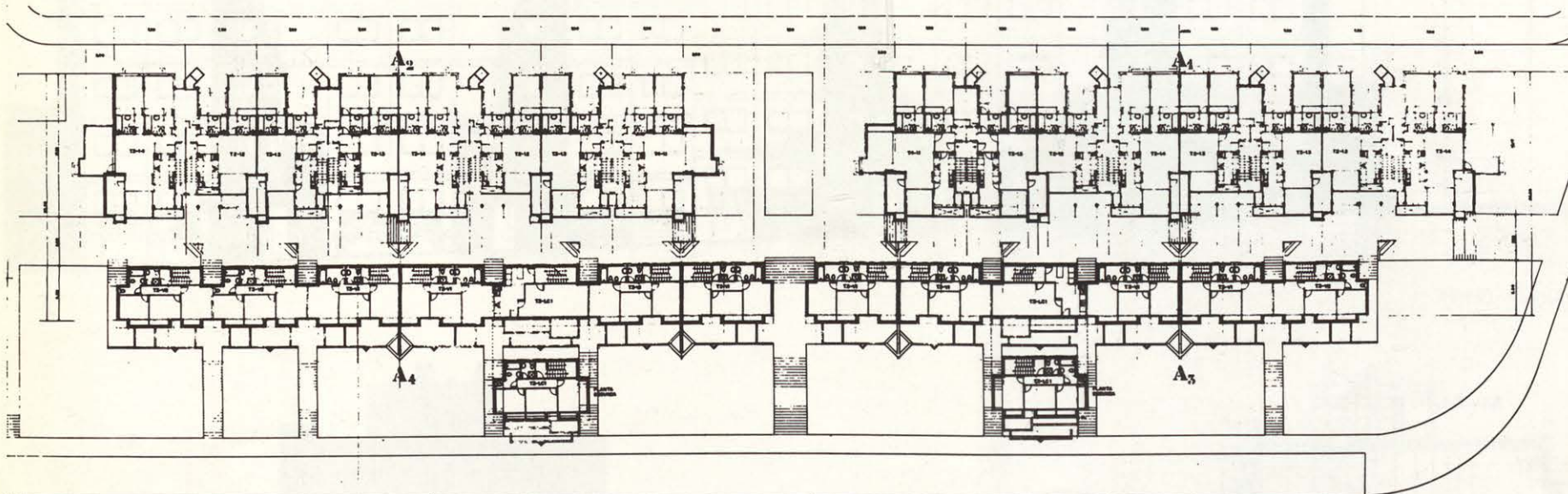
Ordenación general del polígono



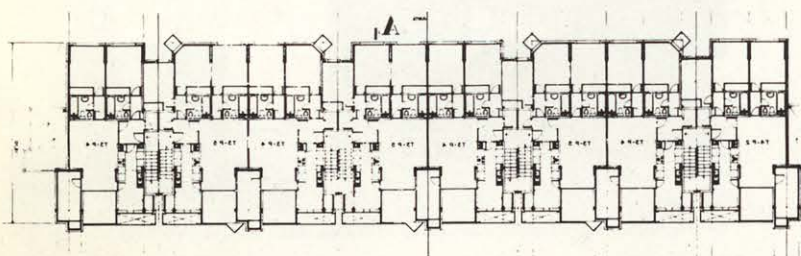
Plano de situación



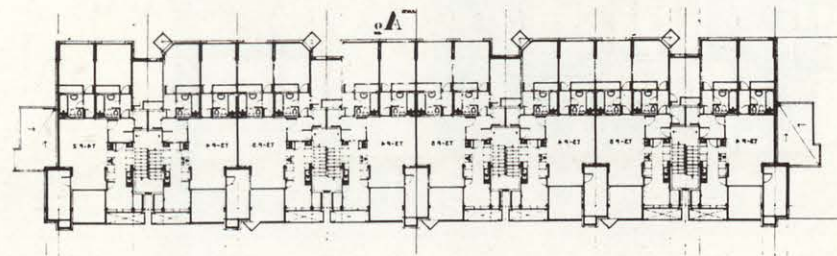
Planta baja

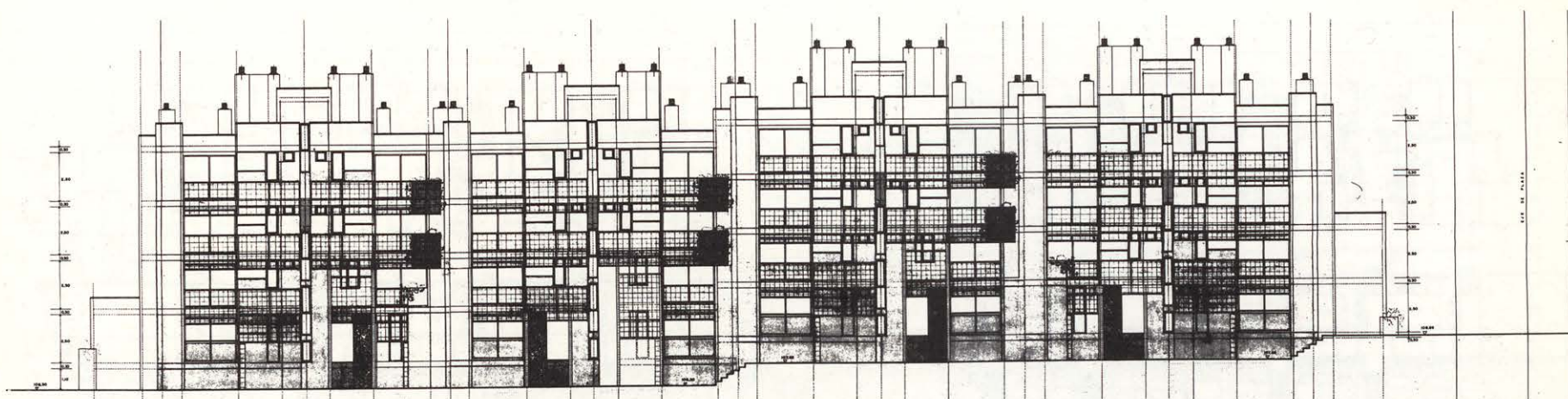


Planta primera

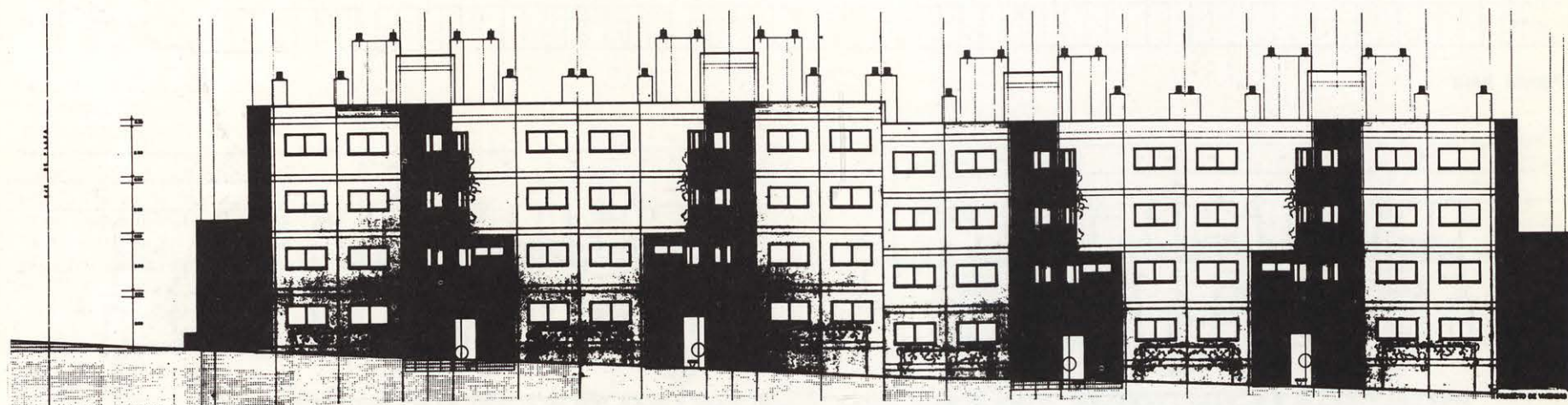


Planta tipo

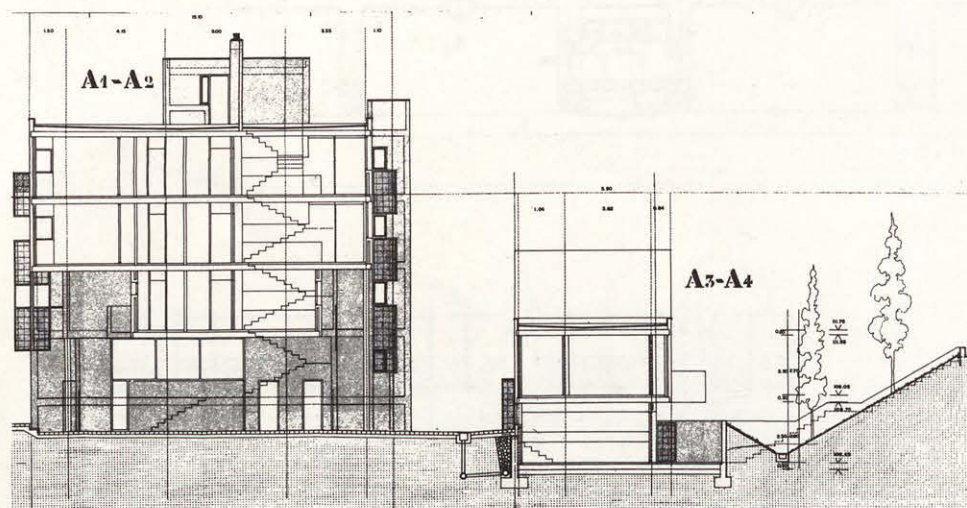




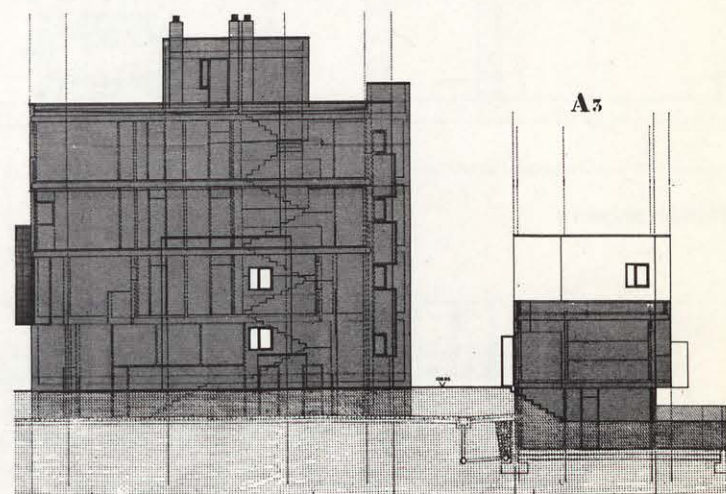
Alzado Sur



Alzado Norte



Sección transversal



Alzado Oeste

Pablo Carvajal Juan Montes

El polígono P6 está situado en el sector NE del Plan Parcial de Remodelación de Orcasur (PPRO), siendo sus límites el barrio de Sta. María Reina, la carretera de Villaverde a Leganes, un sector libre de edificación previsto para zona deportiva en el PPRO y el polígono P2 del mismo Plan.

El Solar de forma sensiblemente rectangular tiene una superficie de 1,6 Ha y está aislado del resto de los polígonos que componen el Plan Parcial presentando una relación directa con el citado barrio de Santa María Reina.

La Ordenación de volúmenes del Plan Parcial de Remodelación concentra la edificación del P6 en dos áreas de movimiento rectangulares enfrentadas, presentando ambas una gran longitud (85 y 120 metros respectivamente) y poca anchura (26,50 metros). Por otra parte, en función de las aspiraciones y características de la población, han

sido condicionantes básicos de la propuesta a realizar:

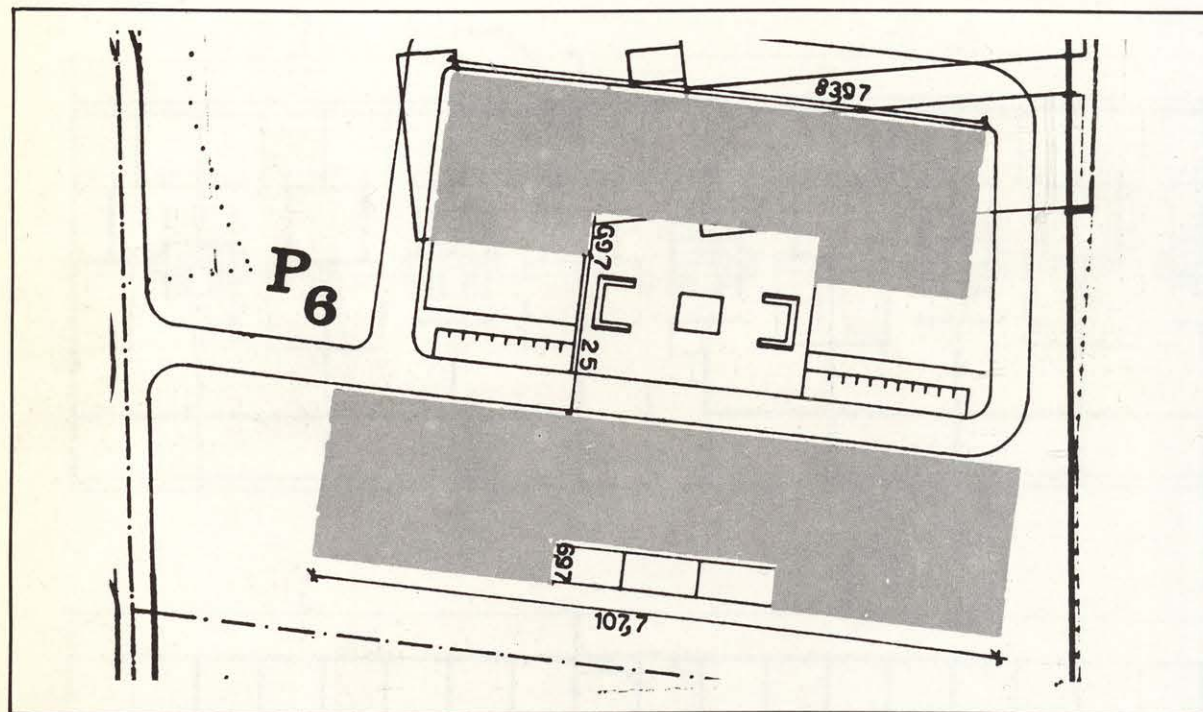
- Evitar la edificación en altura, con un máximo aprovechamiento de volumen edificado.
- Proyectar viviendas iguales para un mismo programa.
- Evitar la situación de viviendas en planta baja, excepto un reducido porcentaje para uso de minusválidos, ancianos o población marginal.

A partir de estas condicionantes iniciales decidimos desarrollar nuestra propuesta de edificación del polígono en dos bloques compactados de 4 plantas que ocupasen todo el área de movimiento, dejando la planta baja diáfana, en la que situaremos una zona de aparcamiento cubierto en la fachada norte, y una galería central que permite el

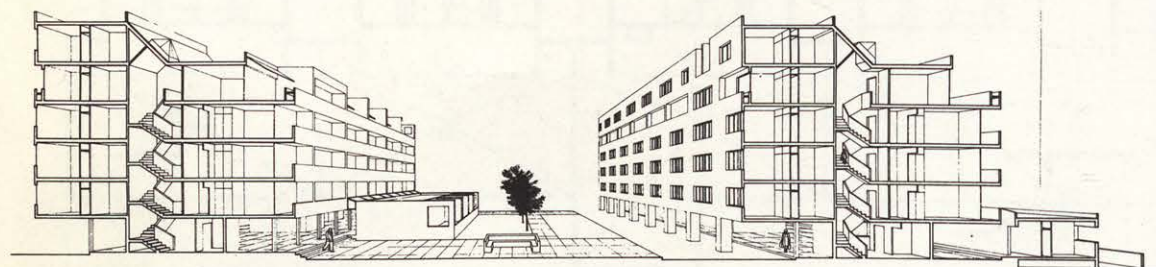
acceso a los portales y a las viviendas de menor superficie que ocupan la fachada sur. En la cuarta planta situamos, por el contrario, las viviendas de mayor superficie desarrollando su programa en doble altura. Con esta disposición hemos pretendido igualmente favorecer la conexión con el barrio de Sta. María Reina y dar mayor importancia al espacio comprendido entre los dos bloques, intentando crear un espacio urbano convivencial.

Esta disposición urbana del conjunto nos ha llevado al diseño de una vivienda tipo de gran profundidad, poca fachada y doble orientación. Esta circunstancia y nuestra pretensión de unir la sencillez del planteamiento de la vivienda con la máxima utilización de las zonas de circulación interior, ha determinado una vivienda dividida en tres zonas diferenciadas: en la zona sur se sitúan el comedor y el dormitorio principal, los otros dos dormitorios en la zona norte y en la zona central se desarrolla un espacio de usos diversos (estudio, plancha, estancia, etc.), la cocina y el aseo principal.

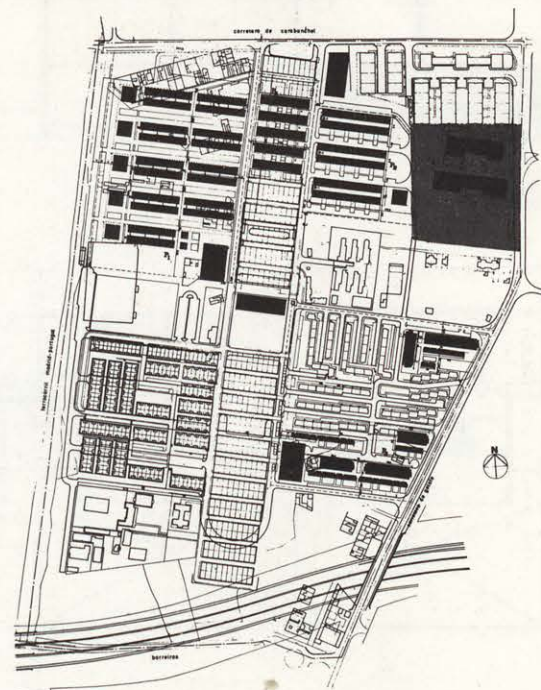
En el diseño del conjunto hemos de destacar el diferente planteamiento de las dos fachadas. La sur se proyecta con grandes huecos de terrazas cubiertas que protejan del excesivo soleamiento en verano y la fachada norte con un tratamiento de pequeños huecos que permitan la suficiente iluminación y ventilación de los espacios privados. La construcción la proyectamos en ladrillo normal, con llaga enrasada, buscando al máximo la simplificación de materiales a emplear.



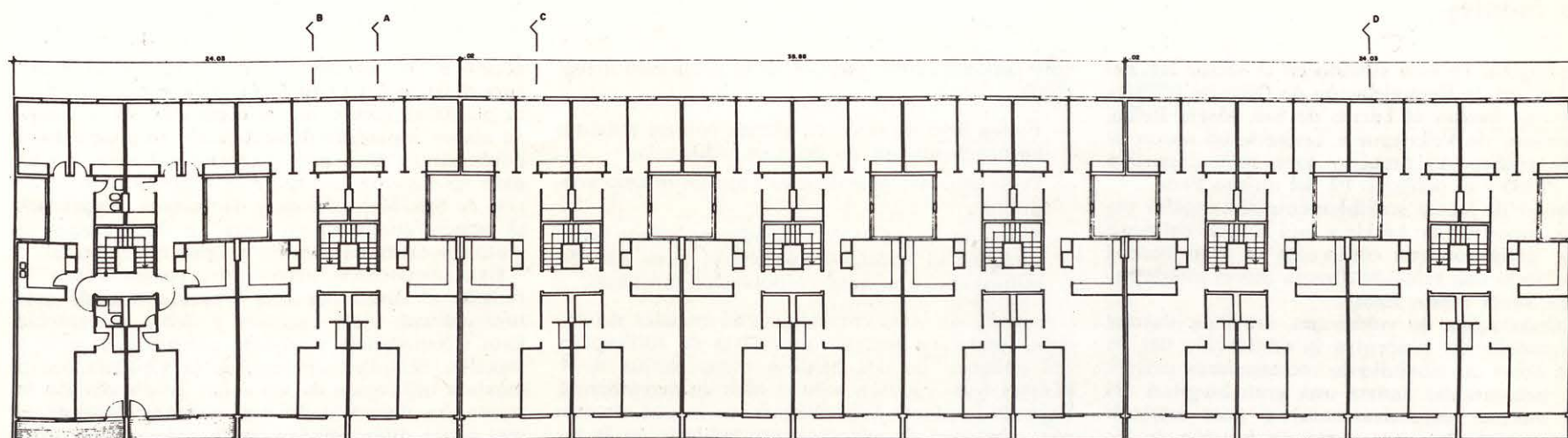
Ordenación general del polígono



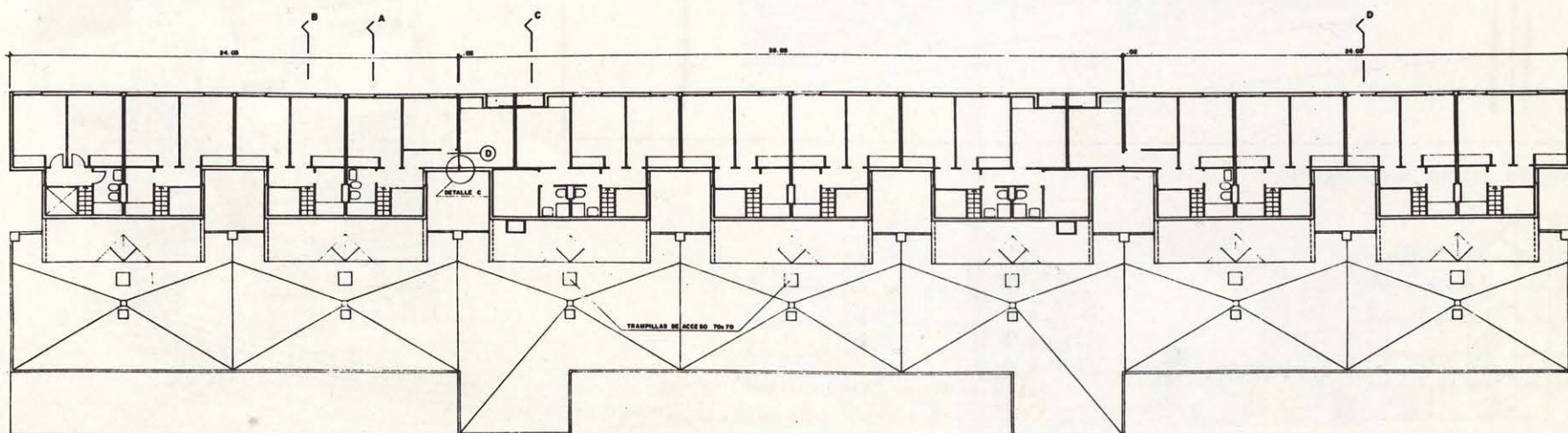
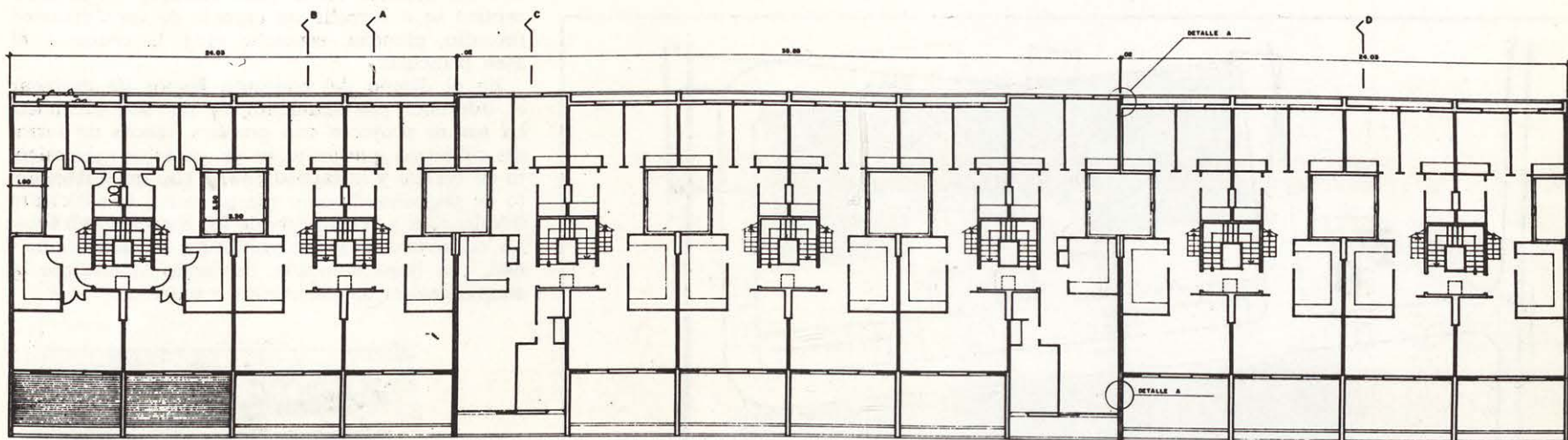
Sección fugada



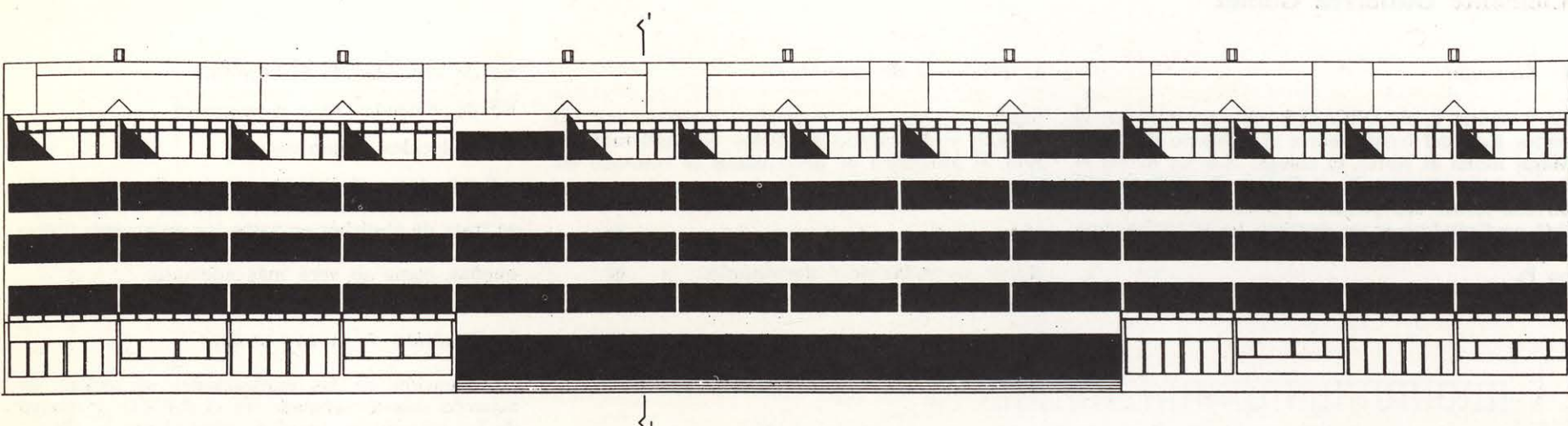
Plano de situación



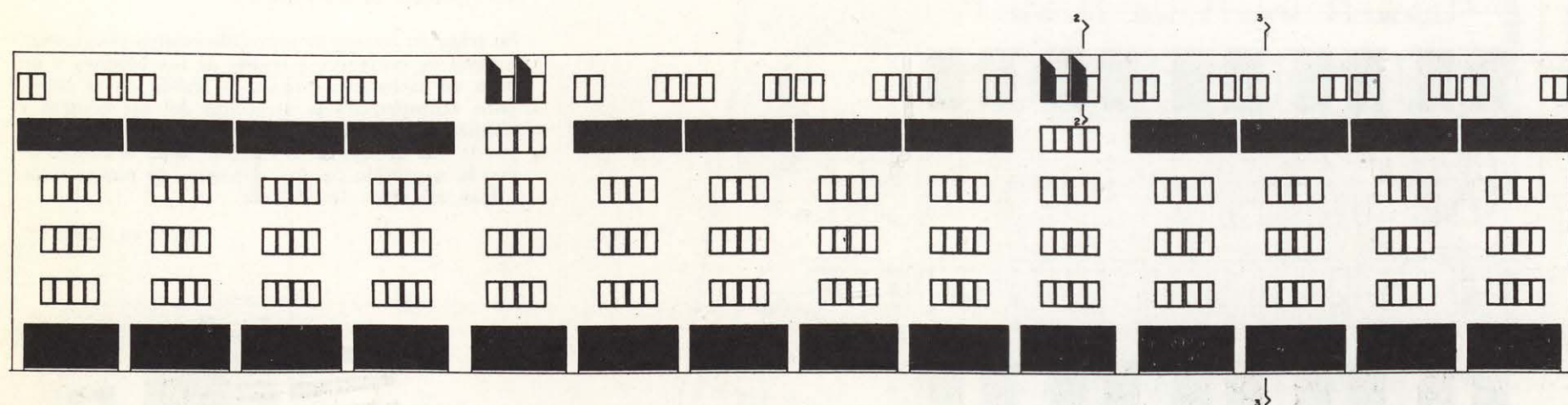
Planta tipo



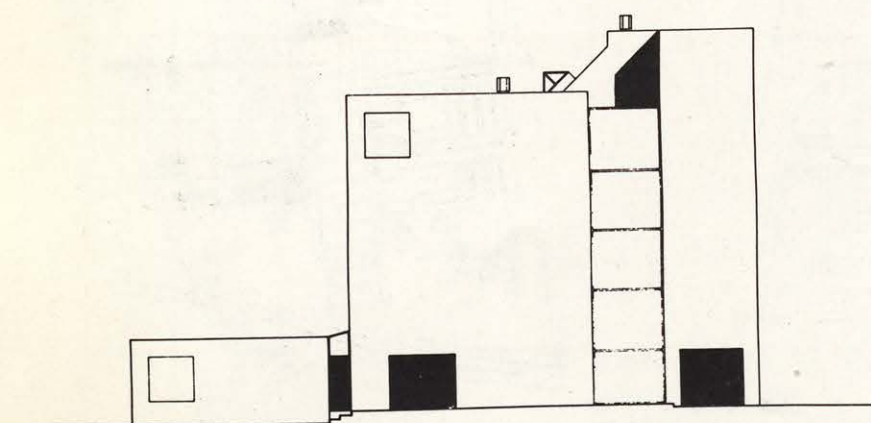
Plantas ático en dúplex



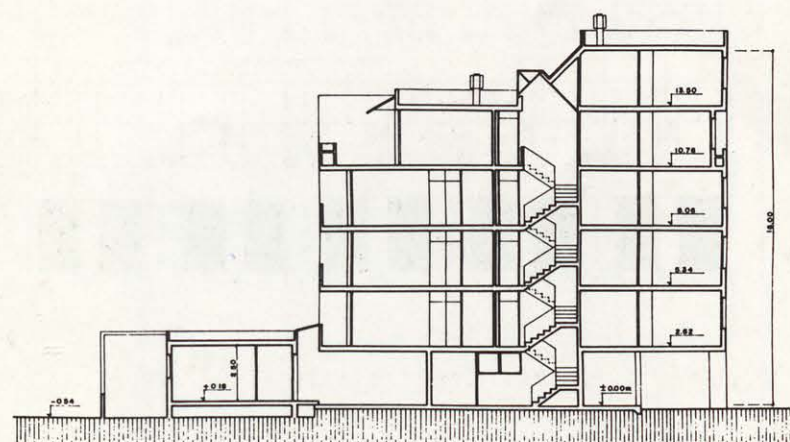
Alzado Sur



Alzado Norte



Alzado Este



Sección transversal

María Gómez Carballo
Fernando González Atalaya
Clemente Gutiérrez Gómez

1. Situación

El Polígono P₂ de ORCASUR, se encuentra en el sector N.E. del barrio, entre el polígono de Santa María Reina al Norte, el colegio N.S. de Africa al Sur y los polígonos P₆ al Este y P₅ al Oeste. El terreno forma una pequeña pendiente en dirección E-O, agulizándose en un extremo, hasta formar una importante cornisa en su conexión en el polígono P₆.

2. Programa de necesidades

Según el censo de la población, realizado por CO-PLACO, y el acuerdo del Pleno de septiembre de 1978, el programa de necesidades se resumen en:

N.º de viviendas de 2 dormitorios	58
N.º de viviendas de 3 dormitorios	88
N.º de viviendas de 4 dormitorios	60

N.º de viviendas de 5 dormitorios	12
N.º de viviendas de 6 dormitorios	12
N.º de locales comerciales	2

Es de notar el elevado número de viviendas de 5 y 6 dormitorios, debido a que en este polígono se trata de absorber en parte los programas numerosos por la posibilidad de unir dos viviendas pequeñas, como se verá más adelante.

3. Situación de la edificación

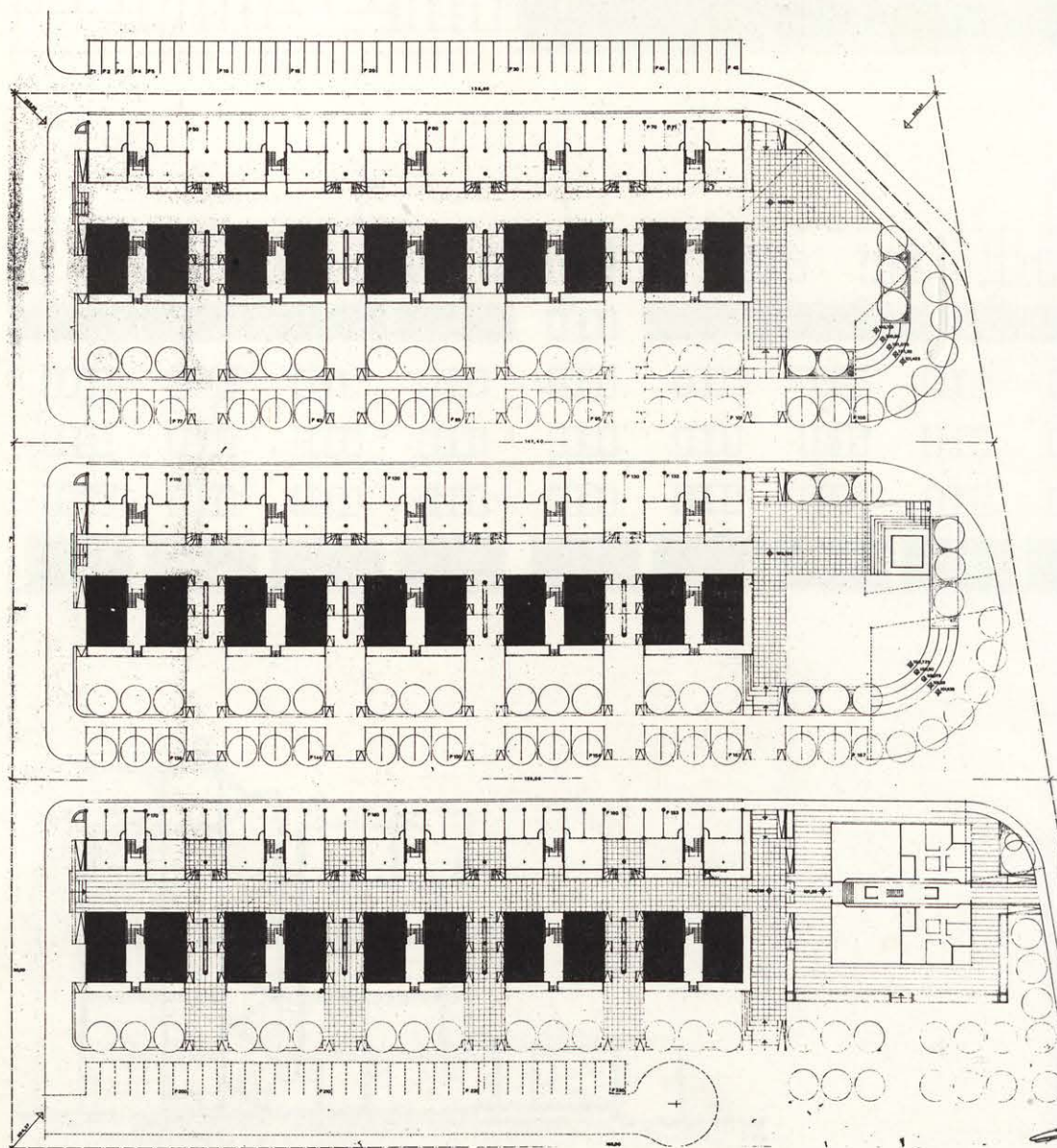
La situación de las edificaciones se realiza de acuerdo con lo señalado en el P.P.R.O. y dentro de las respectivas áreas de movimiento.

4. Tipología de los edificios

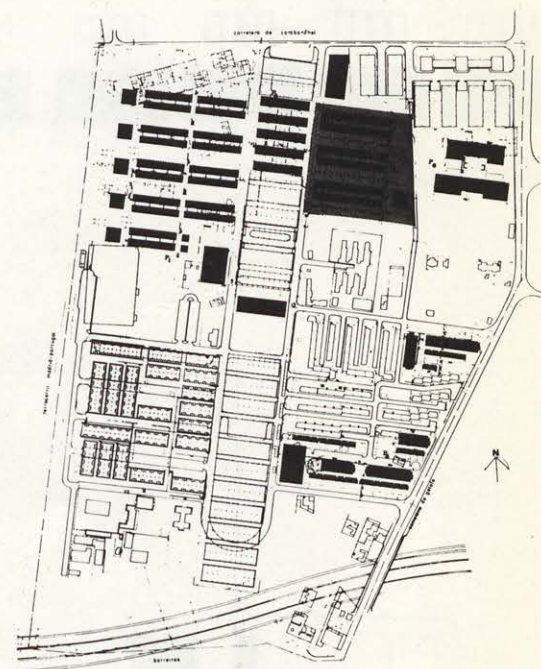
Se trata de conseguir un tejido neutro residencial, a nivel de polígono, a través de los bloques y un polo de estructura urbano a través de la torre, para «compensar» la atracción del eje central y vitalizar los extremos del polígono. Es por esto, por lo que debajo de la torre se sitúa el comercio, con la supresión de dos viviendas de planta baja.

Hay dos tipos de edificio:

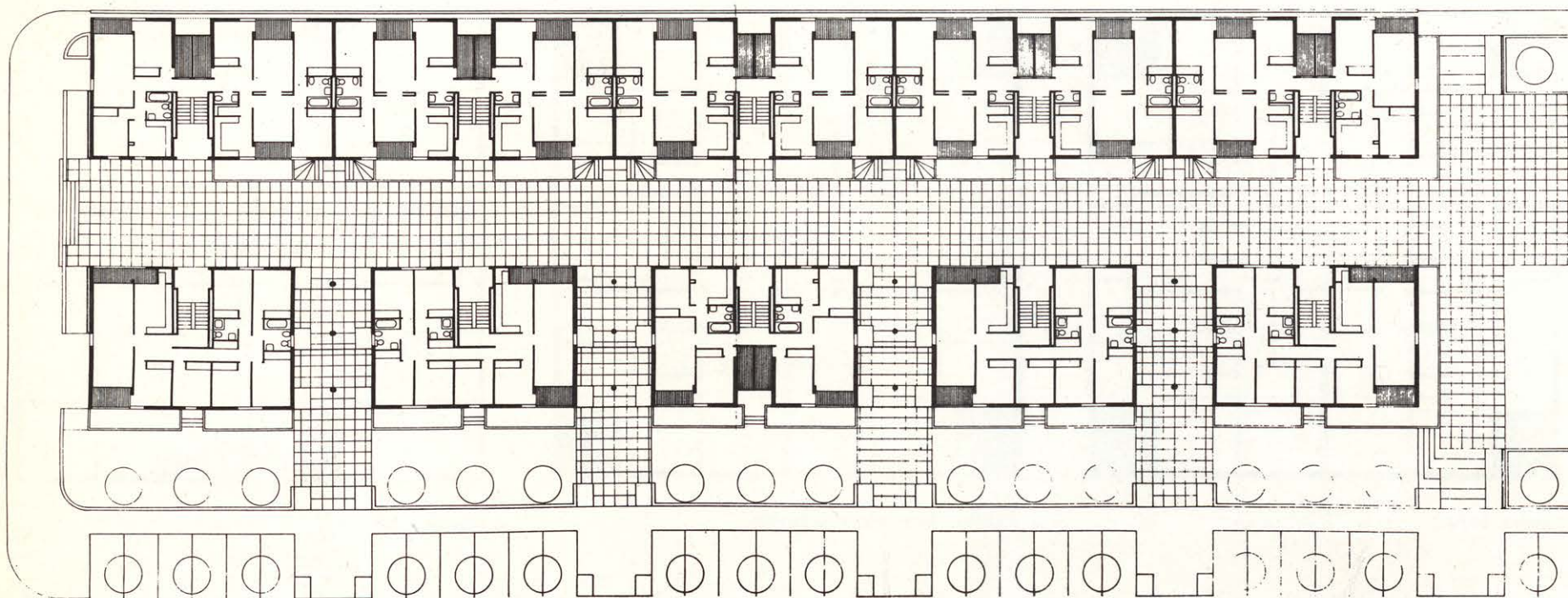
Sigue en la pág. 60



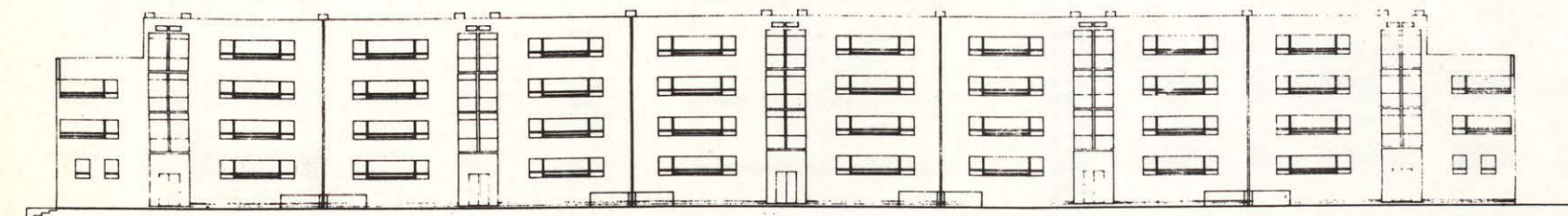
Ordenación general del polígono



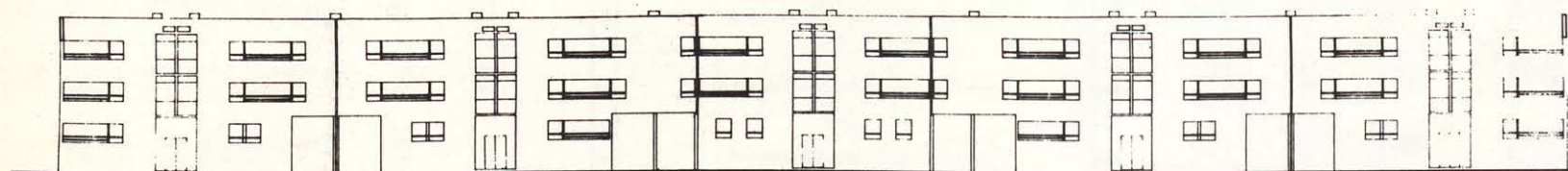
Plano de situación



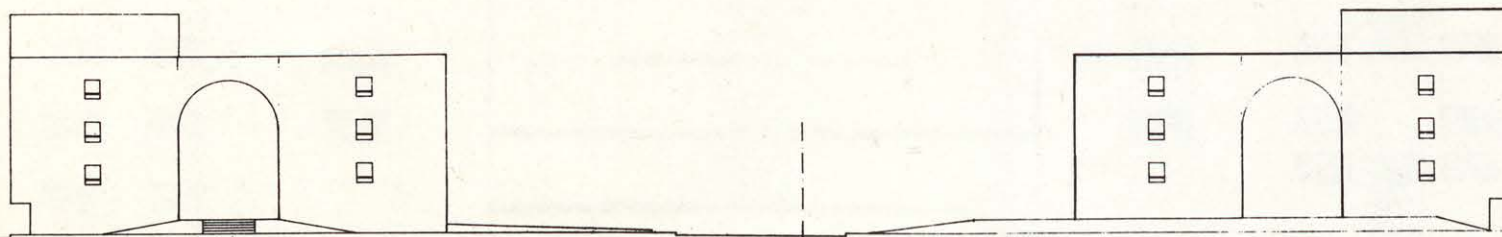
Planta baja



Alzado Norte

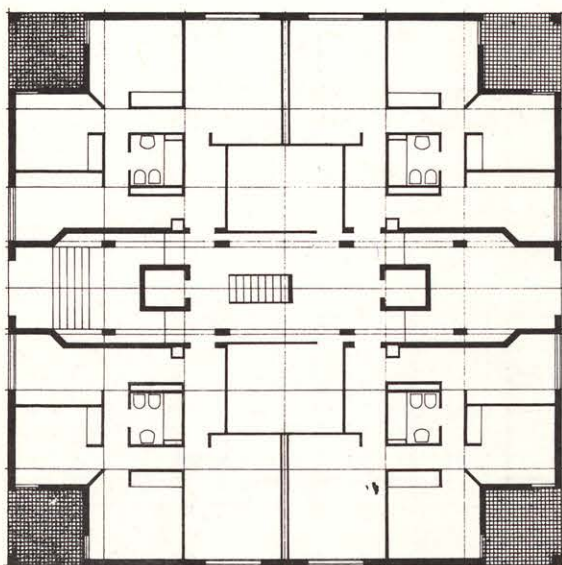


Alzado Sur

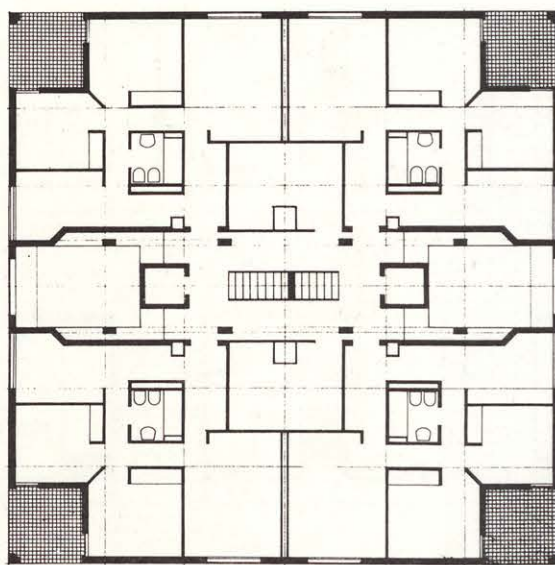


Alzado Oeste

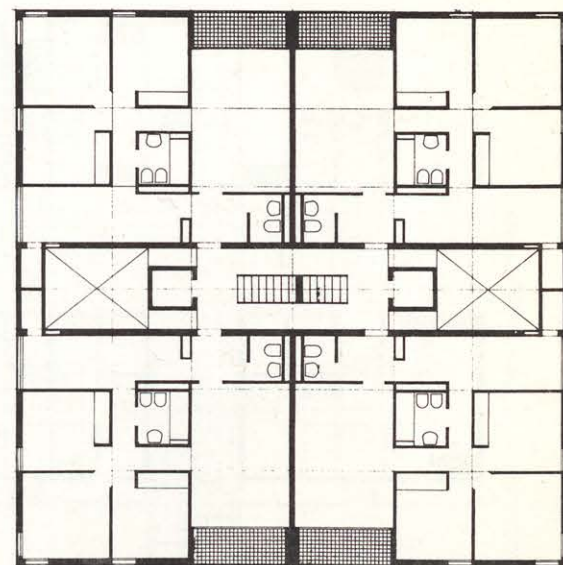
Alzado Este



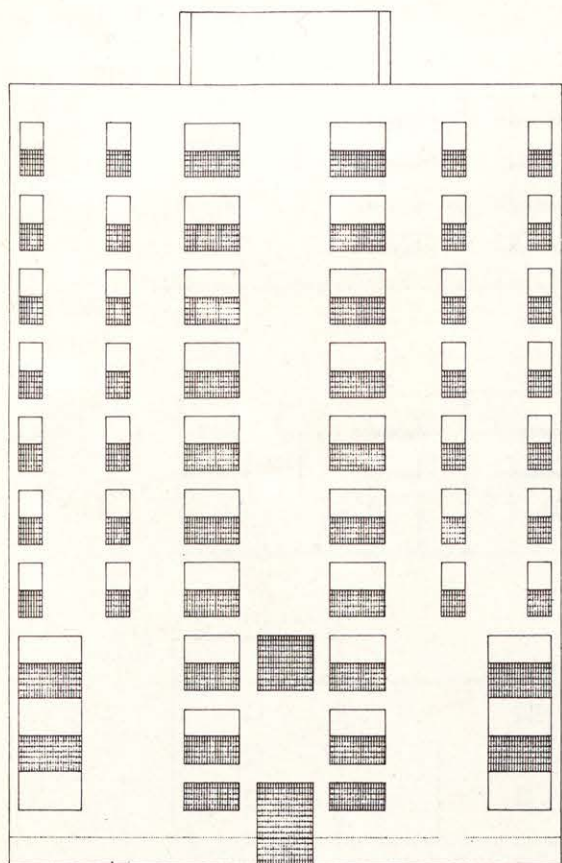
Planta baja



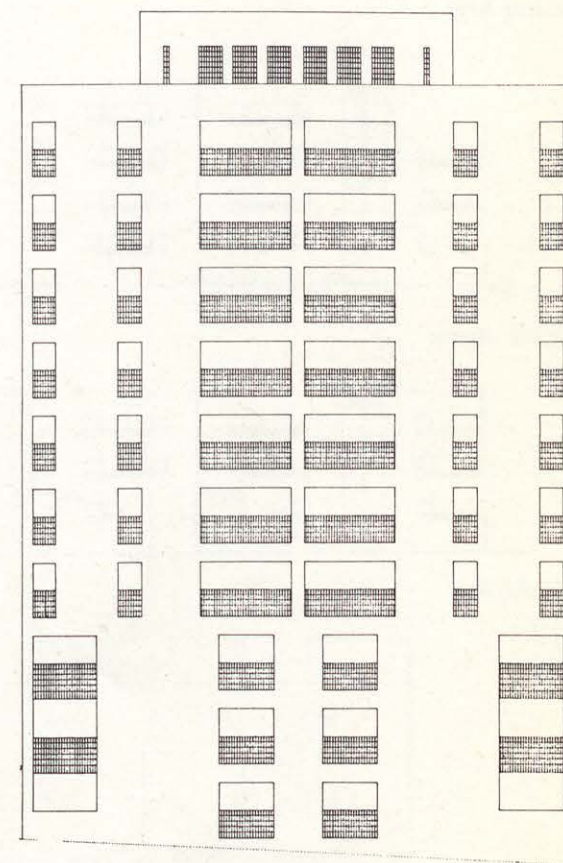
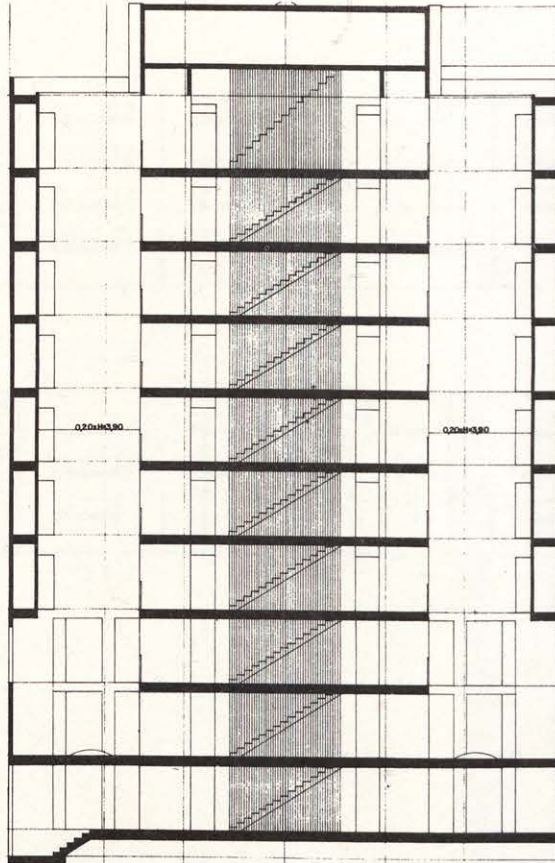
Plantas primera y segunda



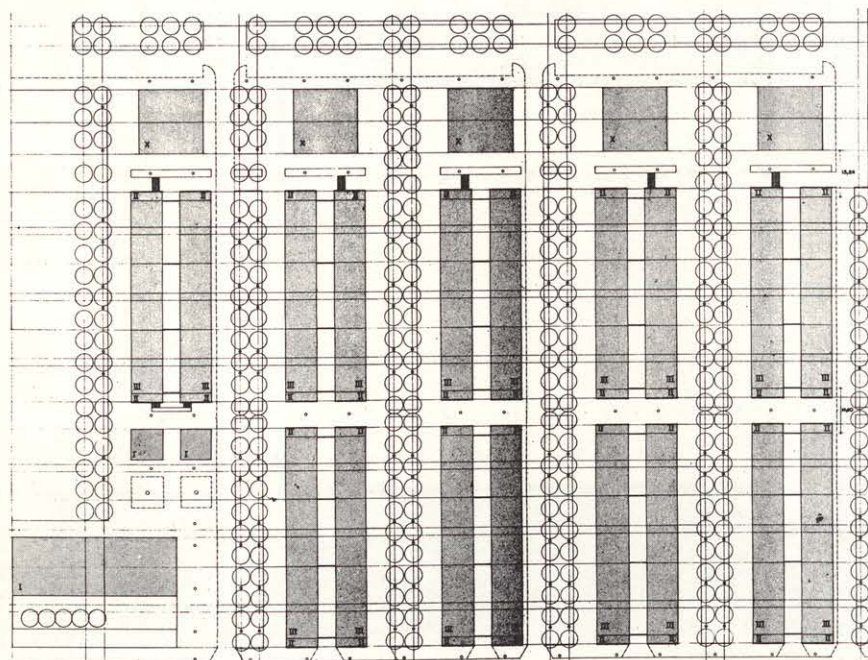
Planta tipo



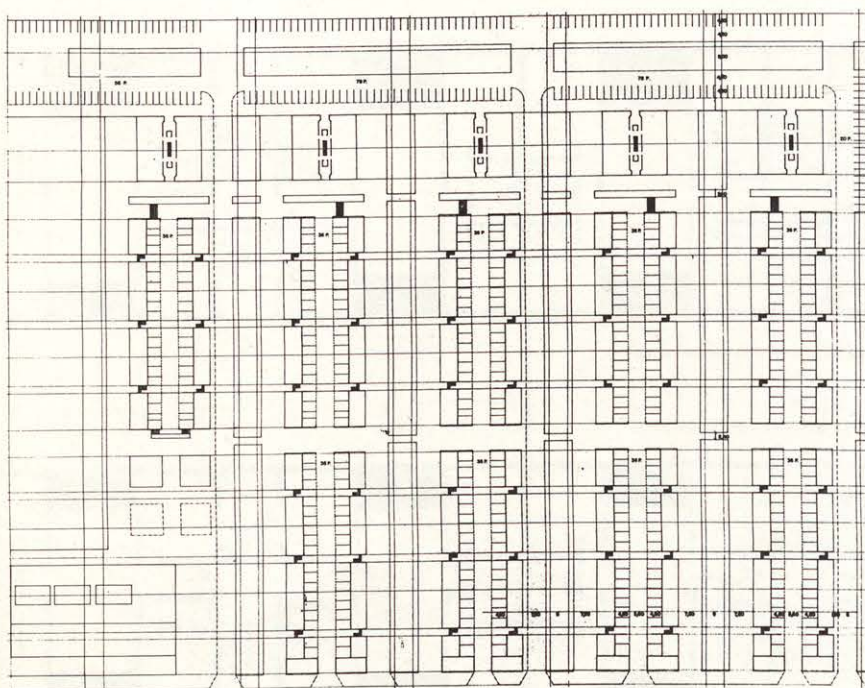
Alzados Este y Oeste



Alzadas Norte y Sur



Ordenación general



Ordenación general a nivel de aparcamiento

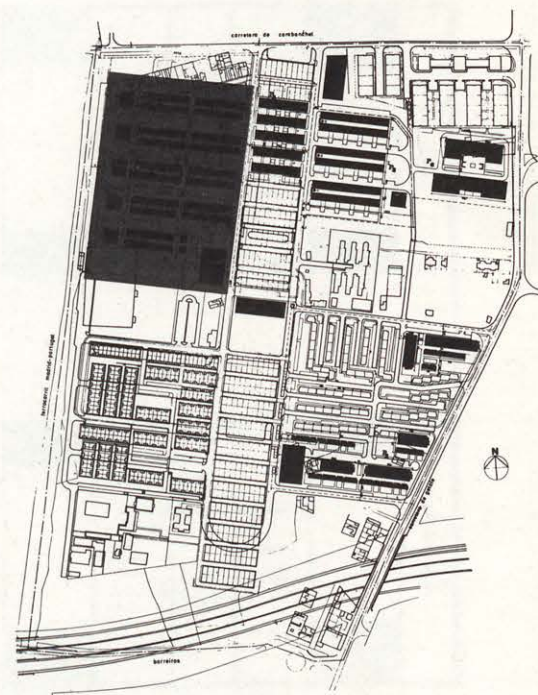
El programa de necesidades en este polígono P1 se resume en:

Viviendas de 4 personas	2 d. doble	60
Viviendas de 4 personas	1 d. doble,	
	2 d. simples	36
Viviendas de 6 personas	3 d. dobles	332
	3 d. doble,	
Viviendas de 8 personas	2 d. simples	72
Viviendas de 9 personas	5 d. dobles	24

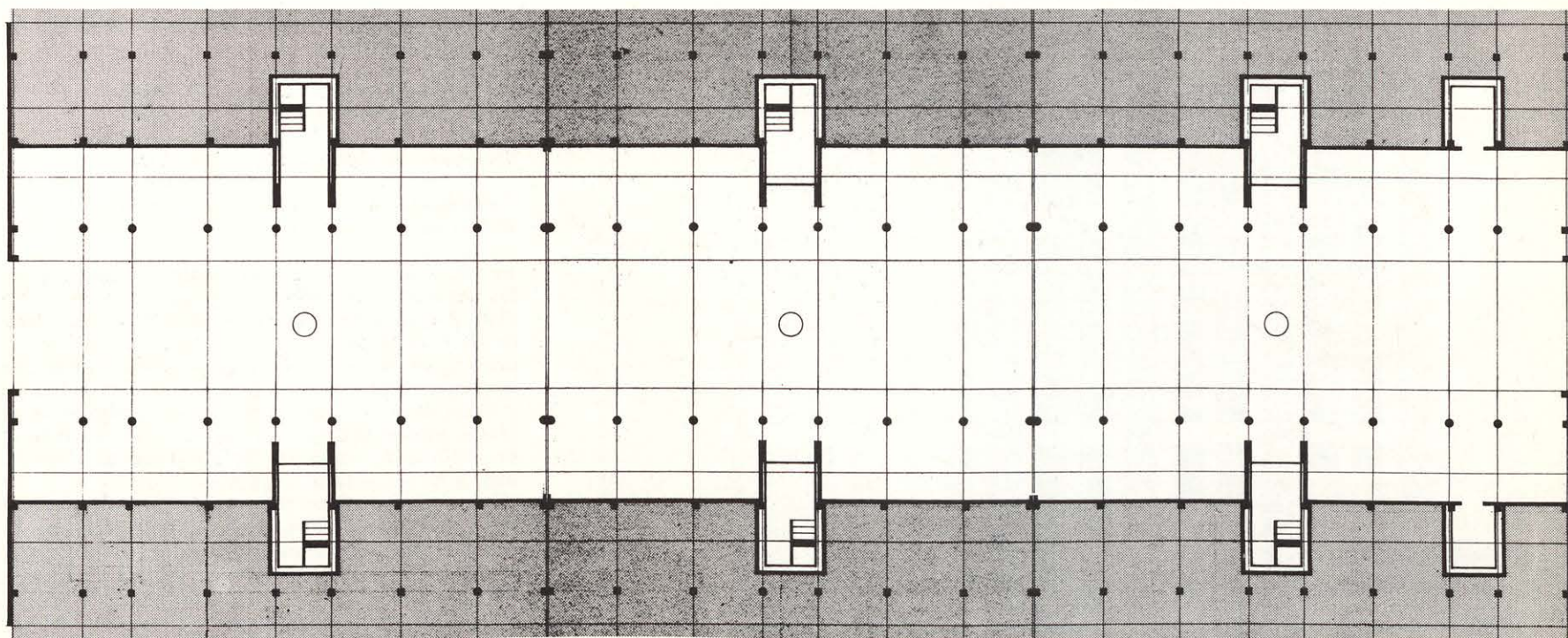
La estructura se ajusta en todos y cada uno de los puntos a las definiciones que aparecen en el Plan Parcial aprobado y comprobado en el Pleno de COPLACO de septiembre de 1978, que prevee unos viales en peine sobre el eje fundamental del barrio, en dirección E/O a 50 m de distancia, y unas áreas de movimiento —paralelas a estas vías— adosadas a su cara sur de 26 m de anchura por 180 m de longitud. El Plan prevee, además, una serie de alturas máximas.

Los espacios, entre bloques, de 24 m de anchura crean bastante dificultad en su configuración; es evidente que descontando el paso de vehículos por la calle y los aparcamientos, el posible uso peatonal quedaba prácticamente reducido a cero. Por esta razón se opta por suprimir los aparcamientos, que se introducen en una calle interior a los bloques y se les sitúan debajo de éstos. De

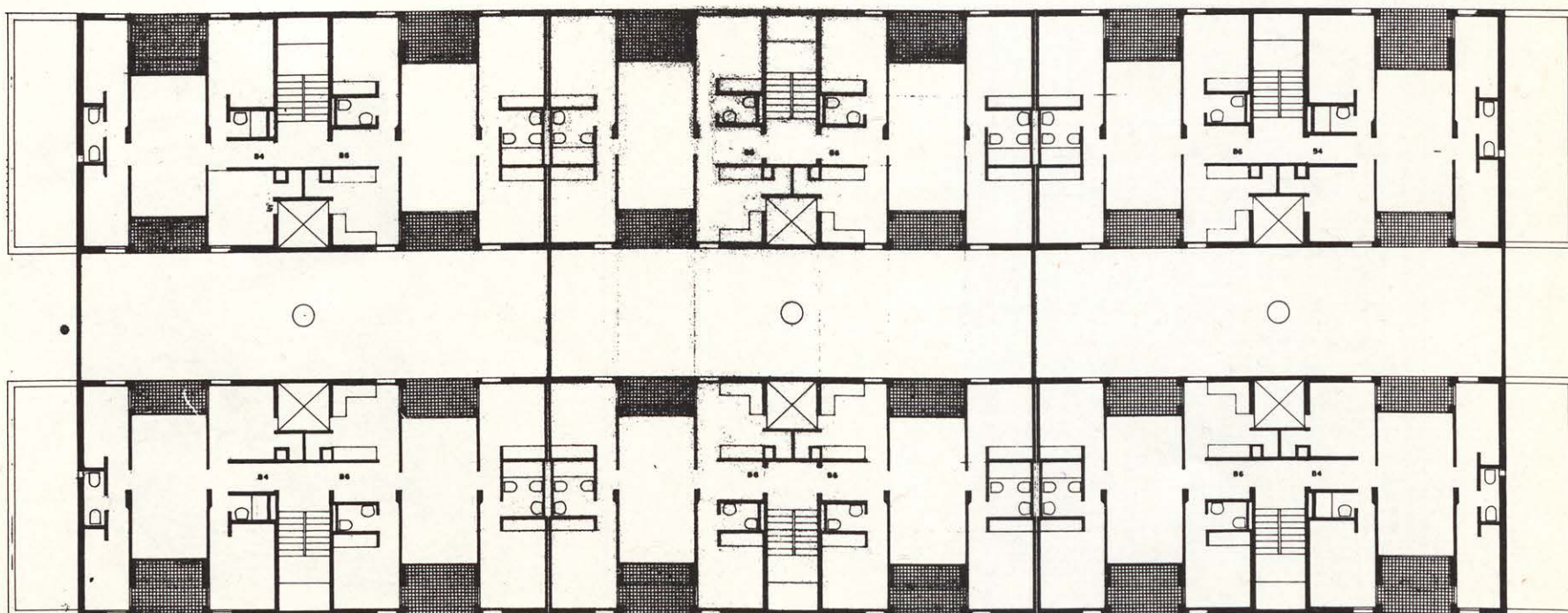
Sigue en la pág. 60



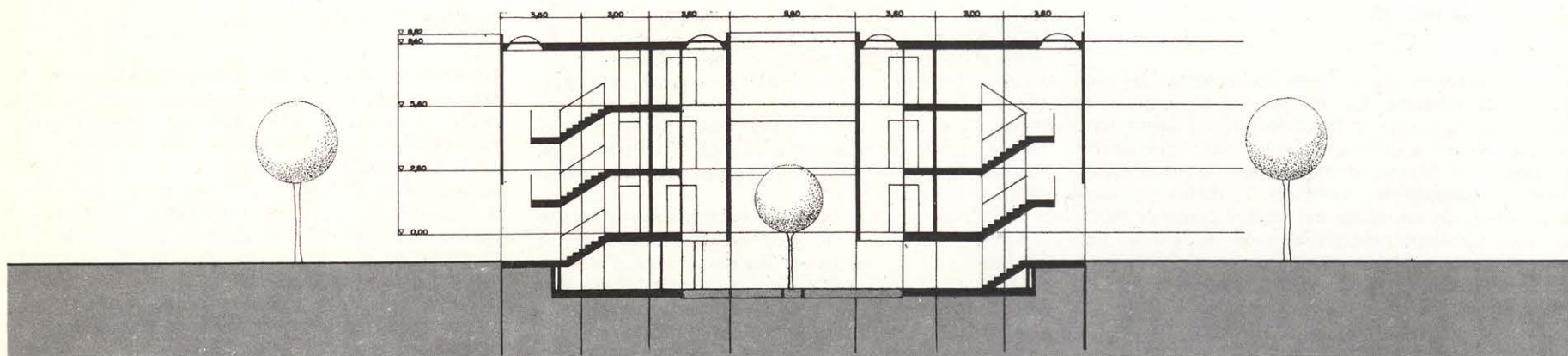
Plano de situación



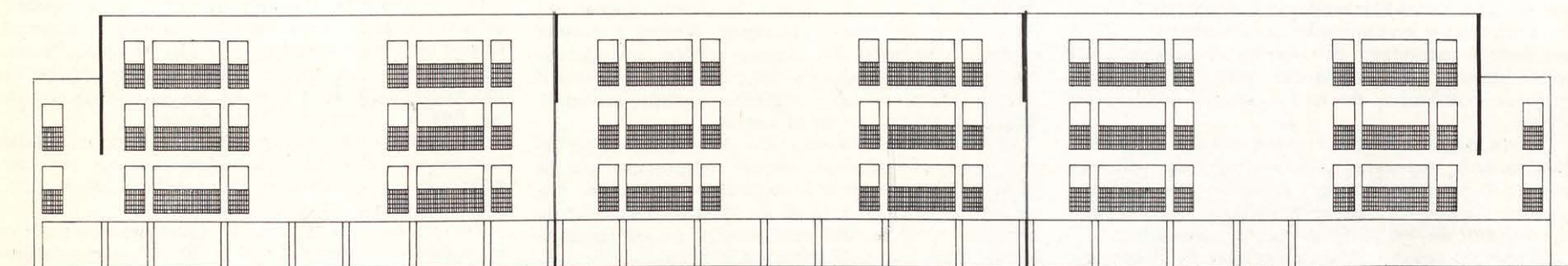
Planta semisótano



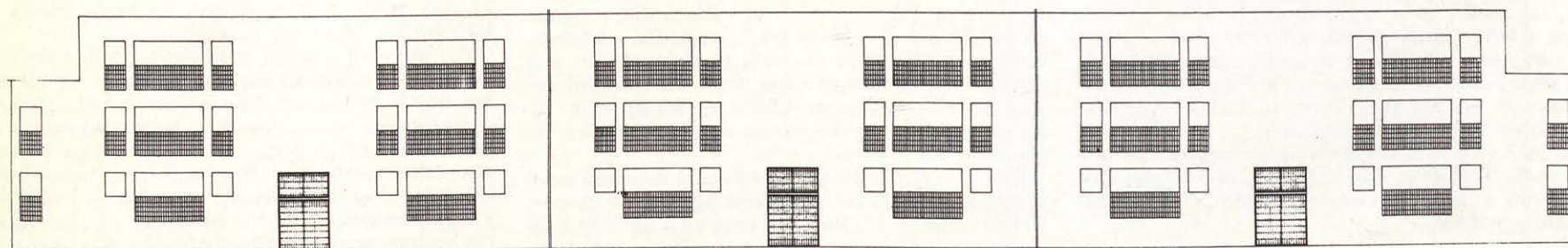
Planta tipo



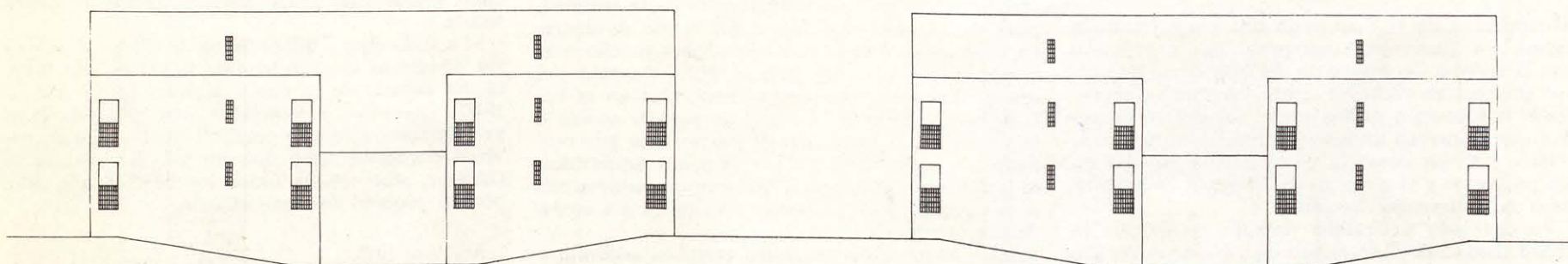
Sección



Alzados al patio interior



Alzados Norte y Sur



Alzado Oeste

Alzado Este

tos de referencia de la memoria colectiva (el mercadillo, la verbena, los juegos, las asambleas, en definitiva: la plaza). Y también allí, en aquel vacío central, crear los nuevos edificios que, como únicos símbolos del barrio, alberguen los servicios comunitarios (consultorio, mercado...); incluso, y dada la privilegiada situación del barrio como cruce de los ejes Carabanchel-Carretera de Andalucía, prever algunos servicios especiales de zona como talleres artesanales, BUP, centro cultural y el polideportivo.

Con este criterio morfológico se propuso un trazado residencial ortogonal de manzanas de 50 m de profundidad y extensión de hasta 200 m divisibles, de forma que pudiese llegarse hasta una cuadrícula de 50x50 m. También se propusieron, aun dentro de una densidad moderada (65 viv./Ha.) que los imprevistos crecimientos se absorbiesen en los perímetros exteriores del barrio, dándose allí un techo máximo de diez plantas, mientras que en el resto se mantenían de tres a cuatro plantas de altura.

Quería llegar a matizar algún detalle, como los últimamente expuestos, aun a riesgo de salir del marco de estas notas, pues entiendo que explican algunas cuestiones que se plantearan al observar el conjunto de los cinco proyectos presentado.

Lo que no resulta fácil de explicar es el camino que va desde esta propuesta al documento del propio Plan Parcial. Diré que faltó un trabajo que desarrollase estos criterios en profundidad y que esto ha traído no pocas complicaciones a los técnicos que han desarrollado los proyectos, al tener que afrontar tres líneas de ordenanzas (Ordenanzas Municipales, Ordenanza del Plan y de Vivienda Social), muchas veces contradictorias y que sólo su propia tenacidad ha superado.

El caso es que la Gerencia Municipal de Urbanismo redactó el Plan que a finales de 1977, ya con el nuevo equipo ministerial, quedaría definitivamente aprobado.

Los proyectos de edificación

A comienzos de 1978 se abría una etapa, también espesa en situaciones conflictivas, que culminaría con la aprobación por parte del Ministerio de nuevas propuestas vecinales, entre las que se encontraba la ejecución de los proyectos de las viviendas, que encierran un interés especial en lo que se refiere a temas como la participación popular en los proyectos y el papel de los técnicos en la dinámica Administración-Vecinos.

Por un lado se trataba de que, reconocida la conflictividad de todo el proceso, la parte técnica, y esto es muy importante, quedase al margen de la negociación directa entre Vecinos-Administración, y se actuase en todo momento sobre los

acuerdos ya elaborados, de forma que su papel se centrara en la elaboración de propuestas de diseño en permanente contacto con el barrio.

Por otro lado, la participación vecinal se centraba fundamentalmente en la elaboración del Programa y en el control del desarrollo de los proyectos a través de una Comisión de Vivienda y, en última instancia, de las Asambleas de los delegados de calle.

Los trabajos iniciales se presentaban y discutían previamente con cada equipo técnico en la Comisión de Vivienda del Barrio, y ésta, a su vez, preparaba la documentación necesaria, como diapositivas comparativas entre actual vivienda y la nueva, para debatirlas en las Asambleas.

Los primeros diseños despertaron una viva polémica cuyo contenido no se limitó a los detalles más aparentes, sino que trascendió a cuestiones tales como la propia relación trabajo-vivienda, donde la estructura del barrio, o la simple disposición de los portales, podía, de alguna forma, fomentar el encuentro entre los vecinos o bien, por el contrario, aislar los accesos de cada vivienda, diversificar los recorridos y valorar, en suma, la individualidad del vecino en el barrio.

El debate lógicamente dio diversidad de criterios, incluso fórmulas menos arbitrarias que la pura polaridad entre lo colectivo a ultranza (ya en otro momento el tema de la colectivización de servicios residenciales demostró su alejamiento de la realidad) o la privacidad más absoluta. Esta dinámica, a veces tan contradictoria, hizo modificar proyectos donde la relación calle-vivienda se acentuaba con accesos directos y escaleras de tiro recto siempre dirigidas hacia la calle-jardín y donde se prescindía del portal tradicional. Sin embargo, tanto los modelos de vivienda tradicional, con una dispersión aleatoria de usos, como los trazados del más estricto orden «moderno» de zonificación diferenciada fueron plenamente acogidos por los vecinos.

Quiero con esto llamar la atención de cómo manteniendo un riguroso programa igualitario (superficies, materiales, calidades, etc.) es posible una diversidad conceptual como la que reflejan estos trabajos.

Pero centrar este relato en los temas que he comentado puede, como dije al comienzo de este trabajo, crearnos una imagen falsa de la realidad, pues la actividad más fuerte del barrio se centraba en conseguir unas reivindicaciones mucho más inmediatas y urgentes que la pura cuestión del diseño. Las garantías de permanencias en el barrio, las condiciones económicas para el acceso a la vivienda y la liberación de los terrenos aún ocupados, la valoración de los derechos adquiridos, la financiación, son temas que irán cruzándose con el desarrollo de los proyectos en situaciones verdaderamente conflictivas.

Sin embargo, los proyectos seguirán adelante y una vez aprobados por los vecinos pasarán, en noviembre de 1978, a la aprobación definitiva de la Administración.

La situación actual

Tras pasadas las puertas de la Administración, los proyectos iniciaron un burlesco recorrido en el laberinto ministerial: COPLACO los recibe, los manda a informe al INV, éste los devuelve, van a Pleno de COPLACO, nuevo envío a la Central del INV, de aquí a la Delegación Provincial y de nuevo a la Central. Y claro, los respetables 250 kilos de planos, incluido carrito de transporte y sello de urgencia, se pierden y desaparecen como engullidos por esta voracidad burocrática. Y todo esto en el breve espacio de tiempo de cinco meses.

Pero mientras tanto, y justo en este período de tiempo, aparece una nueva normativa de vivienda que de aplicarse con carácter retroactivo, no sólo puede invalidar estos proyectos, sino todo el proceso de Remodelación de Orcasur.

Comprender la situación actual de la remodelación no resulta tarea fácil, sin examinar mínimamente esta nueva política del MOPU en los temas de remodelación, que en estos últimos meses ha ido apareciendo a través de los diferentes Decretos Reales y Ordenes Ministeriales.

La primera cuestión que surge es la de que cómo una nueva legislación puede aplicarse con carácter retroactivo a un proceso en marcha y, de ser así, cómo afectaría al caso de Orcasur.

Por un lado, si las nuevas disposiciones limitan la superficie máxima útil a 90 m², consecuentemente, y el INV parece confirmarlo (se propone de nuevo la utilización de la antigua norma T-72), se reducirán todos los demás escalones tipológicos en más de un 25 por 100, lo cual supondría la total invalidez de estos proyectos.

Por otro lado, el aumento del módulo y las condiciones de financiación se endurecen de tal forma que a la mayoría de los vecinos de Orcasur comprar una nueva vivienda puede suponerle un gasto mensual en torno al 40 por 100 de su salario, cifra totalmente insostenible a todas luces. Queda la opción de alquiler, pero aun en ese caso, y baste recordar que cerca de un 30 por 100 de los vecinos son jubilados, pensionistas y que posiblemente el paro afecte ya a un 15 por 100 de la población activa, las cifras pueden alcanzar porcentajes del salario inviables en economías tan reducidas y ajustadas a los mínimos gastos de subsistencia.

Si a todo ello, y mientras no se aclare lo contrario, añadimos el abandono de la promoción directa del Estado en la nueva política (programa de 15.000 viviendas de VISOMSA para Madrid), comprenderemos mejor la conflictividad actual en que viven envueltos estos días no sólo los vecinos de Orcasur, sino los de todos los barrios afectados por un proceso de remodelación.

Abril de 1978.

Luis Azurmendi

En 1778, hace ahora doscientos años, la idea de ordenar el salón del Prado con respecto a los esquemas de la nueva arquitectura que en esos años se difunden en España hacen que —completando el proyecto que realizara José de Hermosilla para el conjunto del prado de Recoletos, de San Jerónimo y de Atocha— se proyecte la antigua puerta de Alcalá con una nueva traza, sustituyendo a la antigua puerta existente. En este sentido son tres los arquitectos que presentan proyectos como solución al tema: por una parte, Hermosilla, autor del paseo del Prado; por otra, Ventura Rodríguez, que ofrece cinco ideas diferentes sobre la puerta (y que fueron publicadas por Blanco Soler en esta misma revista hace ahora casi cincuenta años); por último, el italiano Francisco de Sabatini, quien presenta dos dibujos distintos. Perdidos hoy los dibujos realizados por Hermosilla, en el Archivo General de Simancas¹ se encuentra, sin embargo, el expediente relativo a la construcción de la puer-

ta, y últimamente hemos encontrado los dos proyectos de Sabatini que reflejan la idea inicial junto con una importante colección de realizaciones que el arquitecto italiano proyectó para Madrid. Coincidiendo, pues, con el segundo centenario de la construcción de la Puerta de Alcalá, estos dibujos, junto con los dos de Sabatini (propiedad del arquitecto gijonés Mariano Marín Rodríguez de Rivas, quien, hace algún tiempo, tuvo la amabilidad de facilitarme fotografías de éstos) pueden servirnos de motivo para tratar un tema como es el de la importancia de Sabatini como elemento de cambio dentro del pensamiento arquitectónico de la segunda mitad del setecientos.

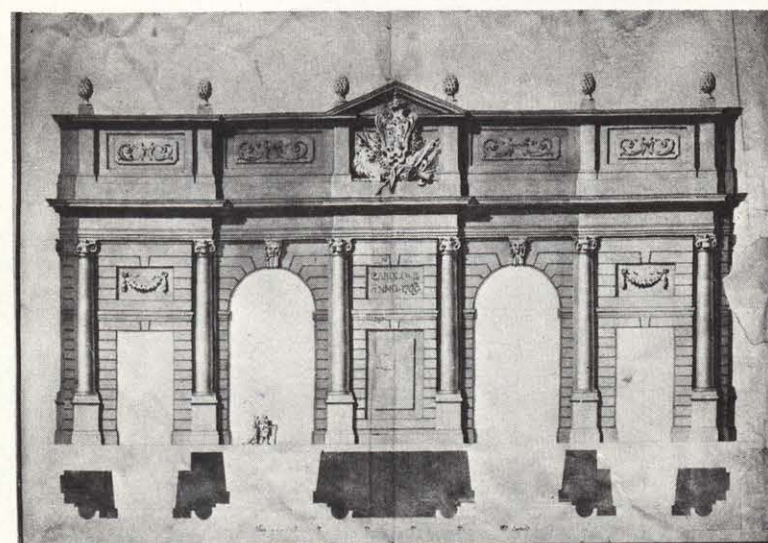
La influencia de Sabatini, o los comentarios sobre el papel por él jugado en la España de la Razón, han sido tradicional motivo de polémica y controversia, porque mientras que algunos opinaban que fue uno de los auténticos motivos o artífices del cambio respecto al barroco —y en este

sentido Chueca llegaba a comparar su tratamiento de clasicismo con el de un Bernini—, otros, tomando sin duda los comentarios que Vanvitegi emite desde Nápoles², señalan como la formación teórica de este arquitecto es prácticamente nula y cómo los motivos que plantea en Madrid responden a unos problemas arquitectónicos claramente superados³. Señalando que su importancia se debe al hecho de haber sido favorecido por la política italiana de Carlos III, él, que quedó convertido en uno de los más importantes arquitectos del país, demuestra en alguna forma cómo los ejercicios que desarropa en Madrid son reflejo en realidad de una composición y de una idea del espacio propia de un último barroco pero alejada de forma clara de aquellos ideales de la Razón que ya en estos años se precisan dentro de la arquitectura española.

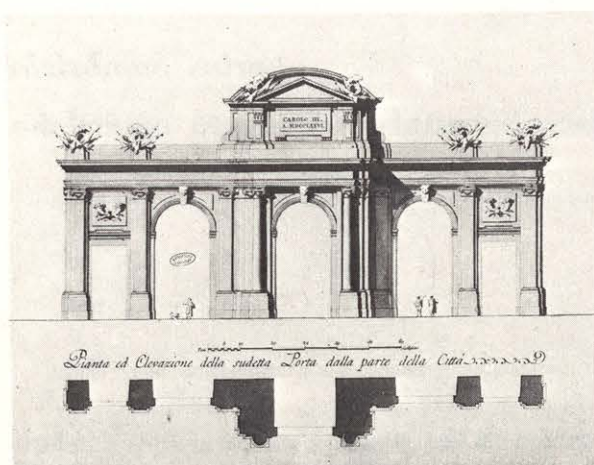
En este sentido el tema de la Aduana de Madrid y el proyecto del Hospital General de la calle de



Sabatini. Planta y alzado de la Puerta de Alcalá desde la parte exterior a la ciudad. 1776.



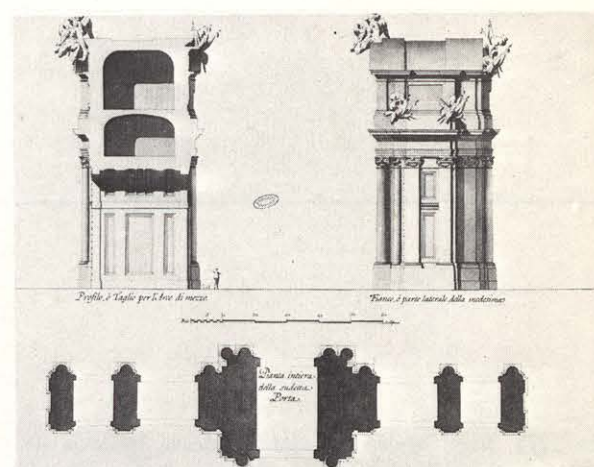
Sabatini. Primer dibujo para la Puerta de Alcalá. 1769.



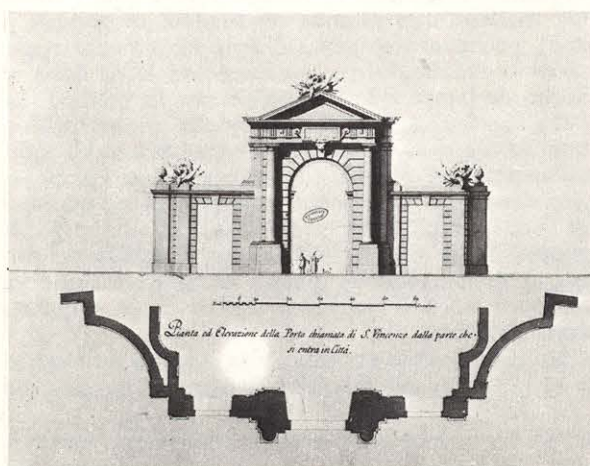
*Puerta de Alcalá.
Planta y alzado desde la parte interior de la ciudad.*



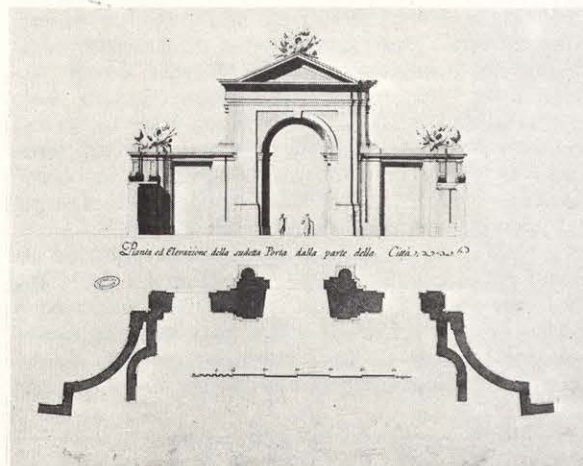
Puerta de Alcalá. Perspectiva exterior.



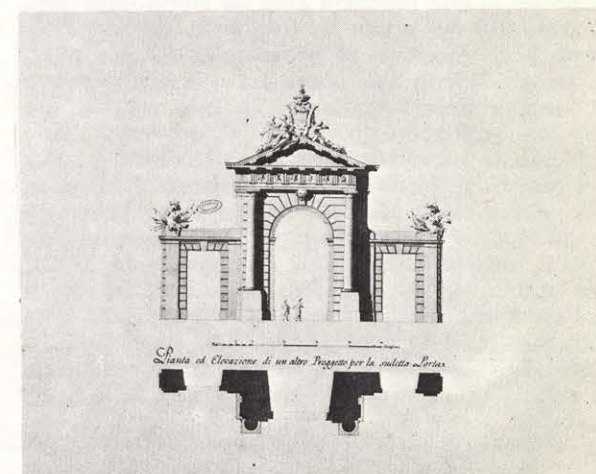
Puerta de Alcalá. Planta, sección, alzado.



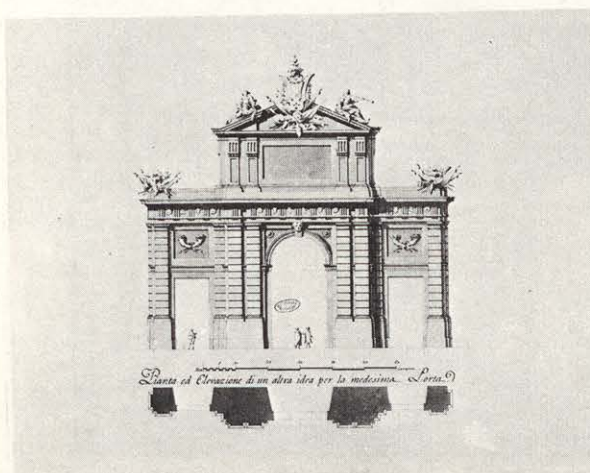
Sabatini. Puerta de San Vicente.



Puerta de San Vicente.



Proyecto para la Puerta de San Vicente.



Tercer proyecto para la Puerta de San Vicente.



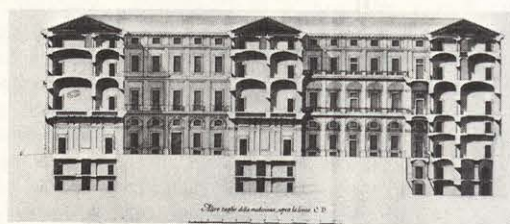
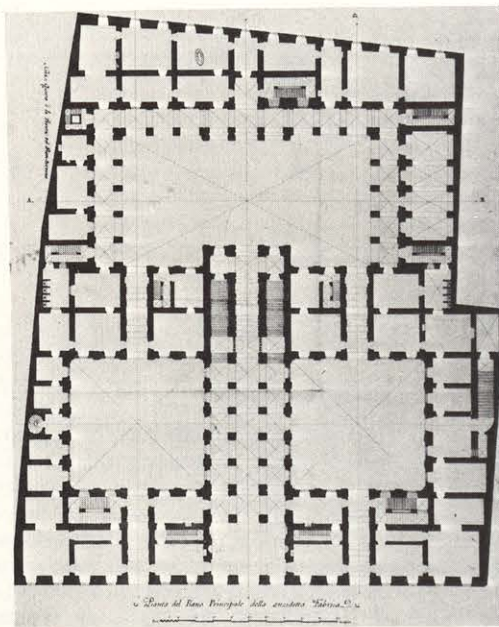
Cuarto proyecto para la Puerta de San Vicente.



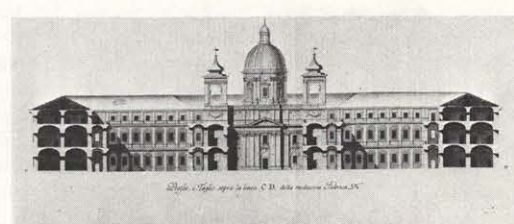
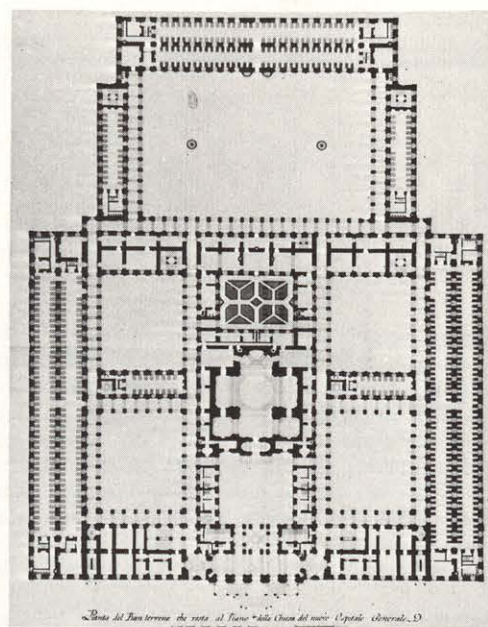
Quinto proyecto para la Puerta de San Vicente.

Atocha, demuestran la confusión de ideas de Sabatini. En efecto, en la ordenación de los espacios y en la definición de funciones de ambas plantas, se plantea una identidad palpable. Parece como si Sabatini proyectase un mismo edificio, aplicando de alguna forma lo que él considera el tipo del palacio urbano destinado a edificio administrativo. Independientemente de la diferencia de escalas que existen entre ambos, define el elemento central como zona de penetración que permite acceder desde dicho punto a cualquiera de los elementos del edificio. Concibiendo, pues, en ambos casos la ordenación del edificio adosado a los muros, la importancia del centro distribuidor que en la Aduana define como una gran escalera imperial, en el Hospicio la plantea como capilla que posibilita llegar a cualquiera de las salas del hospital. Componiendo, pues, la planta en función de los patios, la evidencia más clara de que Sabatini no sólo proyecta como un barroco sino que igualmente concibe como tal, la tenemos en el hecho que adopta una misma tipología para el edificio administrativo y para el hospital, demostrando no comprender el cambio en la valoración tipológica que esbozan los esquemas ilustrados de estos años al señalar la idea del hospital como nuevo edificio reflejo de la filosofía del momento.

Existe, además, otro tema de importancia en el que demuestra la contradicción al mantener en los dibujos de la Puerta de Alcalá los conceptos barrocos del baluarte. Así, en el dibujo fechado en 1779 que Sabatini propone como idea de la Puerta de Alcalá, queda claramente expresada la imagen barroca. Centrando el interés del proyecto en la función que deben desempeñar tres bastiones unidos entre sí por un muro retranqueado, se define entonces el elemento de paso a través de la puerta en dos arcos de medio punto trazados sobre la parte del muro que une los bastiones, logrando así una imagen de transparencia en el muro que sirve para destacar la fuerza de los elementos principales en los que, por otra parte, en los cuerpos de los extremos se apunta la existencia de dos pequeños portones adintelados. El paso, pues, del primer dibujo a la idea definitiva se realiza de la siguiente manera: manteniendo la relación de 2:1 apuntada en el primer paso, Sabatini minimiza la importancia del cuerpo superior corrido que definía como ático manteniendo sólo este cuerpo en el tramo correspondiente al bastión central, el cual, a su vez, lo trata de la misma forma que antes había definido los arcos de medio punto, logrando así una imagen nueva. Al minimizar la importancia de los tres bastiones hasta el punto que el cuerpo central aparece ahora como muro flanqueado por columnas, en su intento de dar un mayor énfasis al tema central, rompe la lineación existente anteriormente y juega con tres planos que corresponden, respectivamente, al par de columnas que flanquean el arco principal, a la línea de columnas adosadas ahora al muro y,



Sabatini.
La Aduana de Madrid.



Sebatini.
Hospital General de la c./ Atocha, Madrid.

en último lugar, a la propuesta misma del muro que de alguna forma ha sido ennoblecido con el tratamiento que hoy conocemos. Manteniendo el almohadillado y los adornos, la cartela y el mismo escudo de armas, sólo aparece una sustitución de florones por los ángeles que conocemos.

Al mantener las proporciones y verificar un cambio dentro de la simplificación de la propuesta inicial, Sabatini propone en el proyecto final la imagen de una puerta más ligera y menos densa que la anterior, qué de alguna forma pretenda ajustarse más al carácter del Paseo del Prado que a la idea casi mercantilista de una barrière como las que existen en ese momento en París. Señalando, pues, como entiende el tema del cambio en la composición arquitectónica respecto a los modelos barrocos, el proyecto de Puerta de Alcalá es rechazado en su momento como idea desproporcionada y falta de gusto.

Carlos Sambricio

NOTAS

1 Archivo General de Simancas. La documentación referente a la Puerta se encuentra en la sección Sup. Hacienda, 1.275 (1778), 18-9. Di ya noticia de este proyecto en un artículo publicado en la *Revista Contropazio*, núm. 4, diciembre 1974, pp. 72-83, nota 15, titulado «Urbanística e iluminismo en Madrid».

2 En artículo titulado «Luigi Vanvitelli y Francisco Sabatini: sobre la influencia de la arquitectura italiana en España», enviado a la *Revista de Arte y Arqueología* de la Universidad de Valladolid, reflejo el tema de la polémica entre ambos arquitectos italianos. De cualquier forma, sobre la formación teórica de Sabatini, ver C. Sambricio, *En torno a Sabatini*, Goya, núm. 121, pp. 14-21.

3 Archives Nationales de Paris. Serie NN 23. Se trata de una carpeta de dibujos que Sabatini regala al embajador de Austria, indicándole cómo se trata de una colección de los últimos proyectos por él realizados en Madrid.

Cartografía básica de la ciudad de Madrid

Los estudios acerca del desarrollo urbano, desde la consideración más general que abarca el planteamiento de todo el proceso de crecimiento histórico de una determinada ciudad, hasta el análisis pormenorizado de una específica zona urbana, han cobrado, en los últimos años, una importancia decisiva. Desde casi todas las especialidades (Geografía, Economía, Sociología, Historia, Arquitectura, Derecho, etc.) se están enfocando estudios que toman como objeto de análisis a la ciudad.

Este hecho viene a mostrarnos, cuanto menos, dos aspectos que no pueden pasar desapercibidos. En primer lugar, el paso a primera escena del llamado fenómeno urbano como algo que determina los contenidos fundamentales de nuestra cultura. Ciudad y Sociedad, en este sentido, aparecen como dos términos cada vez más íntimamente relacionados. Es evidente que cualquier tipo de estudio que se plantee en la actualidad el conocimiento de la sociedad en que vivimos pasa, inevitablemente, por la consideración de la ciudad.

La ciudad es, hoy día, la base de actuación del capital. Y esto no sólo desde el punto de vista de toda la serie de operaciones económicas encaminadas a instrumentalizar procesos de producción del espacio urbano, sino, a su vez, desde la propia consideración de la ciudad como marco gestor de las mismas.

En segundo lugar, dicha proliferación de estudios urbanos desde la óptica de las distintas especialidades aludidas, rompe, en cierto modo, la idea de interdisciplinariedad del análisis urbano. Según esta idea, los estudios urbanos se integrarían en el hipotético marco que nos ofreciera una llamada *ciencia urbana*, donde se fundirían el conjunto de las especialidades que juntas e inseparables marcarían las directrices del marco teórico de referencia. Pensamos, por el contrario, que la verdadera riqueza del análisis proviene de los distintos enfoques que pueden ofrecernos diversas especialidades que desarrollan procesos de investigación autónomos. El historiador, el geógrafo, el economista, el arquitecto, el jurista, etc., al tomar como objeto de análisis a la ciudad nos darán la oportunidad de conocer ópticas diferentes que recogidas, a su vez, por el conjunto de los mismos, abrirán nuevas formas de enfoques analíticos.

Estas distintas formas de acercarse al conocimiento de la ciudad están suponiendo, a su vez, el pormenorizado análisis de aspectos parciales que afectan tanto a su desarrollo como a su transformación. Del estudio del desarrollo global de la ciudad, a través de la consideración de su crecimiento espacial, estamos pasando al análisis de específicos hechos que se producen en la ciudad.

Los análisis urbanos se centran, actualmente, en aquellos aspectos que, en gran medida, coinciden con los procesos reivindicativos que articulan los movimientos ciudadanos. Se trata, en última instancia, de esclarecer todos aquellos mecanismos que han conformado el desarrollo contradictorio de las grandes ciudades, desarrollo que ha desembocado en la crisis que define a la ciudad capitalista que, en palabras de M. Castells: *Proviene de la incapacidad creciente de la organización social capitalista para asegurar la producción, distribución y gestión de los medios de consumo colectivo necesarios para la vida cotidiana, de la vivienda a las escuelas, pasando por los transportes, la sanidad, los espacios libres, etc.*

Estudios relativos a la *política de la vivienda, producción del espacio y medios de comunicación, terciarización de las zonas centrales, cambio de uso y propiedad parcelaria*, etc., por no citar más que enunciados generales, constituyen la materia propia de investigación de todos aquellos estudiosos que bajo puntos de vista diversos pretenden dar a conocer la dinámica estructural de las ciudades que responden al modo de producción capitalista.

Dichos estudios se enfocan no sólo al análisis de los procesos de producción del espacio sino hacia aquellos otros que partiendo de lo construido, de lo existente, están provocando una total transformación de la ciudad tradicional.

Pues bien, en el marco de estos análisis a los que hacemos referencia cobra una importancia extraordinaria el conocimiento de ese instrumento básico de trabajo que es la cartografía que presentamos. Dicho material nos ofrece, en base a una visión global del mismo, dos procesos de crecimiento o desarrollo urbano: el proceso de ocupación de un territorio a través de la simple extensión de la ciudad instrumentalizada mediante mecanismos de producción de suelo urbano, así

como la transformación de lo consolidado instrumentalizándose, esta vez, procesos de reproducción del espacio.

Por un lado constatamos el crecimiento espacial y por otro las transformaciones morfológicas en base a lo ya consolidado.

Para la recopilación de esta *Cartografía básica de la Ciudad de Madrid*, ha sido necesario, en primer lugar, un previo trabajo de investigación que ha consistido en la recogida de casi la totalidad de los planos existentes. Posteriormente al mismo, llevamos a cabo una selección de aquellos que, bajo nuestro punto de vista, hemos considerado como básicos para los estudios a los que hacemos referencia. De esta forma ha quedado definido el volumen de la obra citada, en el que se ofrecen tres planos del siglo XVII, siete del siglo XVIII, veintitrés del siglo XIX y once del siglo XX, todo ello en más de trescientas hojas distintas.

De entre ellos hay que destacar el plano de Teixeira (1656), Chalmardrier (1761), Espinosa de los Monteros (1769), Tardieu (1788), Fernández Castilla (1847), Coello (1848), Parcelario Urbano por Distritos elaborado por la Junta General de Estadística (1865), Plano Catastral del Término de Madrid, elaborado por C. Colubi (1866), Topografía Catastral (1870), Plano Parcelario de Ibáñez de Ibero (1872-73-74), Cañada López (1900), Parcelario por Distritos (1906-7-8-10), Núñez Granés (1910), Información de la ciudad (1929) y el parcelario por distritos elaborado por el Ayuntamiento en (el año) 1955.

El interés de la presente publicación reside en su carácter, casi exclusivo, de instrumento de trabajo, máxime cuando ha resultado, y sigue resultando, extremadamente difícil encontrar toda la serie de levantamientos planimétricos que se han realizado a lo largo de la historia de la ciudad de Madrid. La dificultad de dicha búsqueda reside en la diversidad de organismos en los que están depositados los citados levantamientos. La posibilidad, hoy real, de poder contar con una publicación en la que se agrupe el material citado, supone haber roto esa pérdida preliminar de tiempo que ha distinguido a los trabajos de investigación urbana que necesitan imperiosamente el auxilio del material cartográfico existente.

Por último, hacer mención a la persona de Pa-

(Viene de la pág. 42)

estas condiciones dirige a buscar un tipo de vivienda en profundidad para el bloque alto, es decir, con un mínimo de frente, que nos proporcione el máximo de viviendas.

Este tipo tiene, por otro lado, grandes ventajas en un clima extremo como el de Madrid al ofrecer una superficie de fachadas o cerramientos reducida. Se adopta un tipo de vivienda general de 7,5 m de frente y 15,10 m de profundidad, con escalera dando a dos viviendas por planta.

El bloque bajo por el contrario ofrece poca profundidad para no salirse del área de movimiento y las viviendas son en dos plantas dúplex con patio, jardín particular a mediodía.

En resumen, existen dos tipos de bloque, bloque de dos plantas a mediodía que llamaremos bloque Mediodía M. y bloque de 4 y 7 plantas a Norte, bloque Norte, N.

A pesar de ello, por la distinta longitud, distinta topografía, distinto número de plantas resultan 12 bloques distintos.

- El módulo de dos viviendas y escalera es pues de 15x15,10 m; este módulo tiene 5 dormitorios a Norte y uno a mediodía con lo cual se pueden obtener, adjudicando el dormitorio Sur a uno u otro piso, pisos de 2, 3 y 4 dormitorios. El módulo tiene posibilidad o no de colocación de ascensor con lo cual no varía al aumentar el número de plantas.

Otra característica es la de proyectar en planta baja un paso libre, independiente del portal; este paso abierto produce una variación en uno de los tipos de planta baja.

El paso en planta baja se acusa con doble altura en parte de la planta primera formándose otra variación de tipo.

Por otra parte, como el dormitorio situado a Norte detrás del ascensor resultaba muy grande se forma un retranqueo parcial en la fachada norte que al tener el bloque siete plantas aumenta de frente por razones de composición. La vivienda tiene el criterio de colocar las habitaciones vivideras, estar-comedor y cocina a mediodía. Delante del estar, una terraza de la defiende del sol directo; delante de la cocina un tendedero que también le procura protección solar.

Se puede realizar la comida en el estar o en la cocina, muy relacionados pero independientes, a través del ambiente vegetal a mediodía de la terraza.

- En la ambientación exterior en contraste con su variedad formal se proyecta una gama de color y calidad única; ladrillo visto y aluminio y chapa galvanizada, o rejilla metálica galvanizada.

zada. Los enrollables del plástico deberán tener el mismo color aluminio, marcado en barandillas y jardineras.

(Viene de la pág. 48)

a) Bloques: Tres unidades idénticas, formadas cada una de ellas por dos elementos paralelos, de tres plantas el situado al Sur y de cuatro el del Norte, unidos mediante arcos en los extremos, con patio-calle interior donde se sitúan las entradas a los portales, con el fin de que sea un espacio cuidado, con pasos peatonales en el planta baja del elemento Sur, a modo de porches que conectan con la zona verde delantera y con accesos también desde la planta baja del elemento Norte, donde se sitúan parte de los aparcamientos.

Los bloques se desarrollan sobre una trama modulada de 3 x 10,6 m., que permite absorber los diferentes tipos de vivienda y cierta flexibilidad de programa.

b) Torre situada en vértice S.E. del polígono, de diez plantas, que se desarrollan en un cuadrado de 21 x 21 m., idéntica a las del polígono P₁, sobre dos locales comerciales en planta baja.

5. Descripción de los diferentes tipos de vivienda

Todos los tipos se basan en la transformación de un modelo básico, utilizado también en el polígono P₁, o los diferentes tipos de programa.

a) *Vivienda tres dormitorios en bloque*: Es el modelo básico. Comprende tres módulos de 3 x 10,6 m., con dos orientaciones N. y S., con habitación central también con doble orientación y terrazas en cada fachada, donde dan el resto de las piezas. Dos dormitorios y cuarto de baño en el módulo extremo y un dormitorio, aseo y cocina en el primer módulo, completan la vivienda.

b) *Vivienda dos dormitorios en bloque*: Formado por dos módulos.

c) *Vivienda cuatro dormitorios en bloque*: Derivada de tipo, con la anexión del excedente del módulo de la escalera.

d) *Vivienda cinco dormitorios en bloque*: Derivada también de tipo, con la anexión del módulo que desaparece al generarse la de dos dormitorios.

e) *Vivienda seis dormitorios en bloque*: Caso excepcional en la planta baja, que nace de la

unión de dos viviendas de dos dormitorios, en torno al módulo de escalera.

6. Materiales

Son los comunes al resto del polígono, ladrillo visto en fachadas, carpintería de aluminio, celosías de Tramex en tendederos, etc.

(Viene de la pág. 51)

esta forma aparecen aparcamientos cubiertos, a los que atribuimos una doble ventaja: la comodidad de su uso, y el descongestionar los paseos interbloques, los cuales proporcionan un servicio de paso a la calle del borde O (al no estar conectada ésta con la red arterial es también fundamentalmente de aparcamiento). Aun respetando el trazado total de las calles, el proyecto se plantea el liberar al uso peatonal la mayor cantidad de suelo posible, haciendo que solamente tres de ellas sean circulación rodada.

Las condiciones del subsuelo que nos obligan a la impermeabilización (al menos de 5 m de suelo alrededor de toda las edificaciones), nos lleva a buscar en la figuratividad de los bulevares la solución formal de estos ejes. Se diseña pues un trazado de calles, con zonas pavimentadas a sus dos bordes de 7,5 m que incluyen en los casos necesarios aceras de 1,5 m y calzadas de 6 m, siendo en los demás aceras peatonales con un bulevar central de 9 m con arbolado.

Como siempre, son varias las razones a la vez las que definen la elección de un tipo. Unas pertenecen a la lógica del proceso, otras en cambio vienen impuestas desde fuera. En el análisis de un programa y del Plan Parcial, era inevitable el uso de edificaciones de más de 4 plantas en algunas zonas, y aunque la ley admite el no uso del ascensor hasta un total de 5 plantas, nos parecía ilógico forzar esta solución, pues es evidente que subir dos niveles es cómodo, tres posible, y más de tres absolutamente incómodo (no se podía olvidar las funciones que el usuario desarrolla con una cierta regularidad: carros de compra, cochecitos de niños, etc.). Por ello se optó por unos bloques de 3 plantas sin elevadores mecánicos, y unos bloques altos con ascensor (dentro de éstos el tipo de torre); es decir, concentrar al máximo el número de viviendas por planta parecía lo más adecuado. Se plantean, pues, unas torres de 10 alturas con 4 viviendas por planta, situadas en el borde O del polígono, lugar que preveía el Plan y que de alguna forma conecta con la edificación de la Meseta.

La orientación obligada de los bloques por el área de movimiento dispuesto en el Plan Parcial,

Sigue en la pág. 67

Consideraciones sobre el urbanismo de las ciudades españolas en el siglo XIX antes del Plan de Ensanches

1. Factores peculiares del urbanismo español del siglo XIX

Parece ya probado el que sea la revolución industrial el factor desencadenante de las grandes transformaciones en el desarrollo de las ciudades, tanto en lo que se refiere a la aparición de nuevos usos urbanos cuanto a la explosión y concentración demográfica que implica. Ahora bien, aceptadas estas premisas, cabe preguntarse sobre la situación de las ciudades españolas en el siglo XIX, sobre todo si tenemos en cuenta que la revolución industrial llegó a nuestro país con considerable retraso. Aunque existen pruebas de una naciente corriente de industrialización en España durante la segunda mitad del siglo XVIII, la Guerra de la Independencia y el posterior absolutismo fernandino impidieron el desarrollo natural de esta corriente, colocando a la burguesía española en esa situación tan peculiar de una sensibilización ideológica extrema, que se radicalizará progresivamente en el siglo, junto a una enorme debilidad en el terreno económico y político. Hay un dato histórico muy elocuente: la constitución liberal de Cádiz formuló, dentro de sus leyes, un principio jurídico en defensa de la libertad de comercio que sólo pudo llevarse a la práctica, como muchos otros de sus planteamientos, en 1834, es decir, tras la muerte de Fernando VII. No sorprenden, pues, las dificultades de aquella burguesía que, tras la desastrosa ruina de la guerra, ve amputada la razón misma de su crecimiento económico con la legislación Antiguo Régimen del período fernandino y, con ella, la posibilidad de su incorporación al fenómeno de la industrialización. Hay que esperar, pues, hasta la época de los años treinta —legislación liberal, desamortización, introducción de la máquina de vapor para usos industriales— para que pueda hablarse de revolución industrial en España, y aún entonces siempre que lo consideremos desde la incertidumbre y oscilación que caracterizó su limitado desarrollo¹.

Las consecuencias que para nuestras ciudades tuvo este retraso en la industrialización, determinan el peculiar desarrollo urbanístico español durante el siglo XIX. En nuestro país, por ejemplo, no existieron esas famosas ciudades-carbón de la Europa industrial, y el crecimiento demográfico que se produce no implica en la mayoría de los casos fuertes desplazamientos migratorios del campo a la ciudad, salvo en algunos casos, que no pueden ser regla general para todo el país. Nues-

tras ciudades de la primera mitad del siglo XIX no conocieron esa típica conjunción de fábrica y arrabales proletarios y, a excepción de Barcelona, no la conocerán, en algunos casos, hasta finales de siglo, y en otras hasta hace relativamente pocos años. Pero la población urbana española crece en el siglo XIX, y crece lo suficiente como para que ocho millones de ciudadanos nuevos, que además se distribuyen poco, es decir, se acumulan en los tres o cuatro centros más importantes, hagan inservibles las ciudades tradicionales y sea urgente su transformación².

Pero esta transformación tardía se caracterizará además por recoger todavía esa voluntad de adecentamiento y ornato más propia de una mentalidad como la del dieciocho: el reformismo urbano español bascula de manera peculiar entre las nuevas exigencias y un insaciable casticismo de aldea, como quedará reflejado en muchas polémicas urbanísticas contemporáneas. ¿Por qué no? Sin el apremio de una industrialización acelerada, la burguesía española aún pensaba en términos de una pura y simple fascinación formal y exterior ante lo *moderno*: la burguesía española, que comenzaba a ser viajera, se sentía acomplejada ante el espectáculo de un París o un Londres renovados, pero sus motivaciones reales, al margen de esa nostalgia por un París de miniatura, no iban más allá del souvenir. Hablamos, naturalmente, en términos generales, pues por mucha que sea la importante significación de casos como el de Barcelona, quizá el único cronológicamente equiparable al resto de la Europa industrial, y Madrid, poco, y mucho más tarde, se puede decir de las restantes ciudades españolas: *Ello explicará que los primeros impulsos de reforma y extensión urbana... estén motivados más por exigencias de un mayor bienestar y comodidad de las nuevas clases sociales —la burguesía— que por los problemas de alojamiento del proletariado industrial.*³

Ahora bien, allí donde la transformación viene urgida por una superpoblación continua y el nuevo tipo de vida *moderna*, la reforma sigue, en tono menor, los cauces paradigmáticos de los problemas conocidos por el desarrollo urbano de las grandes ciudades europeas: preocupación por la higiene —el fantasma de las epidemias, que no podía reducirse a voluntad en las zonas deprimidas, está siempre presente—, necesidad de ampliar la anchura de las calles que impedían la fluidez del tránsito, apertura de los límites convencionales de ciudad, contenidos en las murallas, que ofrecían

nuevas zonas para la inversión mobiliaria, cada vez mayor negocio dada la escasez de viviendas, perfeccionamiento del abastecimiento y racionalización de los servicios. Ni que decir tiene que este programa discurrió en medio de las dificultades características de un régimen económico que difícilmente canalizaba las necesidades públicas y el interés privado, lo cual va a dar un tinte político y jurídico a muchas de las iniciativas y proyectos de reforma urbana. Temas como el del alquiler, la figura del casero, la especulación del suelo, la progresiva mezquindad y lobreguez de los nuevos edificios van a ocupar, sobre todo, la capacidad política de los españoles del XIX, pues por encima de cualquier otro problema más complejo, fruto de economías menos rudimentarias que la nuestra, tales son las auténticas necesidades de la mayoría de nuestras ciudades en aquella época.

2. Precedentes históricos de la reforma urbana en España

Aunque las ciudades españolas vivieron momentos de importante crecimiento y expansión durante los siglos XV y XVI, la decadencia posterior del país afectó directamente a estos núcleos urbanos, haciendo que muchos casi desaparecieran o dándoles ese aspecto raquítico y desaliñado que tanto chocará a las generaciones sucesivas de viajeros que visitaron España en el Antiguo Régimen. En unas circunstancias semejantes de abatimiento no es de extrañar que las preocupaciones urbanísticas comenzaran tardíamente en España, que no tuvieran excesiva incidencia en la realidad o que su intención última fuera puramente formal. En todo caso, la legislación tradicional española responsabilizaba a los ayuntamientos del estado de las ciudades, las cuales, dentro del marco de sus respectivas instituciones locales, realizaron básicamente una estricta labor de puro adecentamiento. De esta manera, en muy pocos casos encontramos en las ciudades españolas una voluntad de planificación urbana que implique simultáneamente intenciones estéticas y prácticas de transformación, por lo menos hasta el siglo XIX. Lo más característico, por aquellas fechas, se resume en el espíritu de la llamada policía urbana, expresado en las ordenanzas municipales; éstas, eso sí, contendrán germinalmente lo que más tarde se conocerá como urbanismo, aunque la escasez de recursos municipales y el particularismo de las legislaciones locales las diferen-

cian radicalmente de la operatividad y la estrategia unitaria de aquél. Martín Bassols, recogiendo el parecer de clásicos como Olmeda y León, López Oliver o Ibáñez de la Rentería, resume así el objeto de la policía urbana: *La denominada policía urbana comprendía una serie de cometidos a cargo de Ayuntamientos que tenían directa relación con la seguridad, salubridad, comodidad y ornato de las poblaciones.*⁴

No obstante el panorama descrito, se conocen, desde fecha temprana, publicaciones o manuscritos que nos hacen vislumbrar, aún dentro del espíritu y los problemas descritos, una cierta conciencia urbanística. Se pueden recordar al respecto algunos ejemplos ilustrativos como lo son, para Madrid, el *Tratado breve sobre las ordenanzas de la villa de Madrid y policía de ella* (Madrid, 1961), de Juan de Torija, las *Dificultades vencidas y curso natural en que se dan reglas para la limpieza y aseo de las calles de esta Corte* (Madrid, 1734), de José Alonso de Arce, el manuscrito citado por Mesoneros con el título de *Discurso sobre la importancia y las ventajas que puede producir la creación del gobierno político y militar de Madrid nuevamente creado* (1746), la *Planimetría general de la Villa de Madrid* (1749) y, tras la fundación de la Academia en 1752, las famosas *Ordenanzas de Madrid* (1719), de Teodoro Ardemans. Tales son algunos de los escritos que nos manifiestan las nuevas preocupaciones urbanísticas, que culminarán en las disposiciones de Carlos III y en aquel informe que realizara Jovellanos en 1787 sobre los pasadizos secretos, el primero en acercarnos a unos problemas similares a los que caracterizarán el siglo XIX, ya que en él se alude a la escasez y al encarecimiento de las viviendas en Madrid, propiciando como solución el ilustre político y erudito una nueva demarcación de límites para la Corte y la adquisición de terrenos cuya posible urbanización abaratará el costo de las habitaciones. Pero el informe de Jovellanos interesa, no sólo como un ejemplo más de su perspicacia y buen criterio, sino en cuanto denuncia una situación que, ya desde entonces, va a constituir el principal problema de Madrid: crecimiento demográfico de la población que abarrota progresivamente la merma capacidad de la ciudad encerrada en sus murallas. Por otra parte, es fácil adivinar que las consecuencias de esa densidad de habitantes afectó directamente a las condiciones de las viviendas siguiendo la ecuación de mayor coste y menor calidad. Don Ramón de Mesonero Romanos, cuyas descripciones y noticias de Madrid son documento de capital importancia para quien desee conocer su urbanismo, nos ofrece el siguiente análisis de la situación: *En primer lugar, vemos que los límites de la villa no habían tenido sustancial alteración desde que por la Real cédula de Felipe IV expedida en 1625... se mandó al Ayuntamiento proceder a la construcción de la nueva cerca o tapias, que son las que aún permanecen gran parte. De modo que la villa de Madrid no ha crecido en extensión en dos siglos y medio, si bien ha aumen-*

*tado considerablemente el caserío, construyendo en los sitios que entonces estaban solares u ocupados por casas bajas y mezquinas, otros edificios más considerables y con cuatro o cinco pisos de elevación; razón por la cual, sin aumentar su perímetro, ha podido triplicarse su vecindario y subir de tal modo su riqueza inmueble, que calculados sus productos en 1765 (en que se dan a Madrid 7.250 casas) en unos dieciocho millones de reales, pasan hoy de ochenta los que se regulan para contribuciones.*⁵

La situación descrita por Mesoneros, que confirma plenamente las preocupaciones de Jovellanos, se irá agravando progresivamente, de tal manera que C. M. de Castro pueda aportar en 1857 unas cifras comparativas verdaderamente alarmantes, sobre todo si se tiene en cuenta que las técnicas de comparación utilizadas son las de París y Londres, ciudades que sí sufrieron una fuerte expansión industrial y que la fecha de la estadística es veintidós años posterior a la desamortización, que, al margen de cualquier otra consideración, facilitó el aumento de solares edificables; pues bien, el 1.924.000 de habitantes de Londres frente a los 300.000 de Madrid significa, para la primera, 1.126.000 de metros lineales en calles y plazas frente a los 91.008 de la segunda, lo cual, tal y como lo traduce P. Navascués, quiere decir que cada casa londinense está proporcionalmente habitada por siete u ocho personas, mientras que a cada casa madrileña le corresponden treinta o treinta y una; que los 100 metros cuadrados de superficie por habitante de Londres son 26 metros cuadrados en Madrid⁶. He aquí cómo una ciudad que no había sufrido las lacras de un fulgurante proceso de industrialización podría, sin embargo, destacar en inconvenientes, pues si Madrid no conoció arrabales de fábricas y núcleos proletarios, no por ello dejó de sufrir los males del hacinamiento y de la especulación.

Si la situación no es generalizable a todas las ciudades españolas, el caso es que algunas de las más importantes —Madrid, Barcelona, Bilbao, etcétera— se ahogan dentro de sus murallas. Barcelona, por ejemplo, que desde 1750, aproximadamente, había reactivado su comercio e iba superando lentamente las dificultades impuestas como consecuencia de su derrota en la Guerra de Sucesión, conoció una progresiva expansión económica y demográfica que, al no serle autorizada la demolición de las murallas por imposiciones militares, sólo pudo resolver con la creación de barrios en los arrabales periféricos de extramuros, como el famoso de la Barceloneta. Como quiera que, además, Barcelona es la ciudad que conoce primero un verdadero proceso de industrialización y que no se le permite la demolición del recinto amurallado hasta la tardía fecha de 1859, la industria en expansión tendrá que servirse de los citados arrabales: *Primero se instalará en los terrenos libres que todavía existen en el Arrabal al otro lado de las Ramblas —el actual distrito V— e incluso algunos ocuparán los salones de antiguos conventos desa-*

*mortizados. Más tarde buscará nuevos emplazamientos fuera murallas (Gracia, Sants, Pueblo Nuevo), siendo la Barceloneta uno de ellos.*⁷ La ciudad portuaria proyectada en la vega de Abendo en 1801 frente a Bilbao, conocida con el nombre de Puerta de la Paz en honor a Godoy, es otra significativa muestra, esta vez frustrada, de una situación de crecimiento y expansión que requiere nuevos planeamientos urbanísticos.

La Guerra de la Independencia supuso, sin embargo, un duro golpe para la continuidad y la generalización del proceso de activación económica que conociera España en la segunda mitad del siglo XVIII, y su influencia en el desarrollo de las ciudades fue, por lo demás, notable. Hay que contar entre el capítulo de desastrosas consecuencias la destrucción de gran parte de la naciente industria, muchas veces a manos —interesadas, de nuestros aliados de Inglaterra, el descenso de población y, concretamente en el terreno urbano, la casi desaparición física de ciudades como Zaragoza, Gerona y San Sebastián. A José Bonaparte se le atribuye, sin embargo, algún que otro bien intencionado proyecto urbanístico en su efímero y accidentado reinado, como el que emprendiera en Madrid, sin posible continuidad, de la mano de uno de nuestros mejores arquitectos del momento: Silvestre Pérez; la furia patriótica, no obstante, en una de sus desgarradas contradicciones convertiría a uno en el *Rey plazuelas* y al otro, mucho más injustamente, en *colaboracionista y traidor*, sambenito sagazmente utilizado en la posguerra fernandina contra todo lo que oliera a liberal. En esta época precisamente, funesta para España por cuanto supuso de negación, no sólo para las aspiraciones de una burguesía liberal, sino incluso para la continuación del reformismo burgués ilustrado, un momento de incertidumbre y marasmo. Iniciativas como la creación de cementerios extramuros, ya legislada por Carlos III y llevada a la práctica por los franceses, así como la reconstrucción de las ciudades dañadas y alguna que otra notable plaza de ambiente neoclásico, son el producto de la inercia histórica, y no hay ningún síntoma para pensar que pueda obedecer a algún plan de reforma sistemático⁸.

Si recordamos ahora lo que dijimos más arriba sobre la liberización que trajo la regencia de María Cristina y su beneficioso impacto en orden a iniciar un cierto despegue económico, tendremos que hay que esperar hasta los años treinta para que pueda considerarse seriamente en nuestro país los fenómenos de transformación urbana. Y entre las iniciativas que promovió la burguesía, por primera vez instalada en el poder con ciertos visos de posible continuidad a pesar de la inmediata amenaza carlista, hay que destacar una, especialmente importante para la ciudad y los planes urbanísticos de transformación: la desamortización de Mendizábal. No vamos a entrar aquí y ahora en la polémica sobre la oportunidad y alcance de esta medida, que entraba, por lo demás, de lleno en el credo del liberalismo económico burgués; lo

que si nos conviene señalar en su incidencia en la ciudad española del XIX, pues con ella se abrieron no pocas posibilidades urbanísticas y en nombre de ella se cometieron a su vez muchos de los abusos y fracasos que aún nos pesan en nuestras ciudades.

La localización urbana de un gran número de los (Elvira Ruiz Palomeque) 3.027 conventos que existían, antes de la desamortización de 1836, con su privilegiado emplazamiento y sus amplios huertos, supuso, como más tarde la de Madoz, un completo cambio en la fisonomía de las ciudades españolas del XIX⁹, la recuperación de un inmenso caudal de solares urbanos especialmente aptos para iniciar una reestructuración de la parte *interior*, la más difícil de modificar en una ciudad histórica. Algunos de los datos recogidos por Horacio Capel nos pueden dar una idea aproximada de la influencia que la desamortización jugó por las ciudades españolas, en algunas de las cuales, como Madrid, sólo con el huerto del convento de Jesús cerca del Prado *podría formarse un barrio entero con una plaza y varias manzanas*, como apunta Mesoneros: «En Zaragoza, el cabildo del Pilar y cuatro parroquias poseían en 1822 un total de 452 casas que fueron vendidas, parcelándose también los huertos y las propiedades de numerosos conventos. En Málaga, a principios del siglo XIX, una cuarta parte del espacio urbano interior de las antiguas murallas estaba ocupado por conventos y fundaciones, que tras la desamortización pudieron ser parceladas. Granada pudo realizar casi toda la expansión a lo largo del siglo XVIII, apareciendo nuevos barrios y calles (Menéndez Pelayo, López Gómez, Muro, Colmenares, Gamazo...) sobre los huertos de antiguos conventos. Una cosa semejante ocurrió en Valladolid, donde hacia 1830 existían 38 conventos, algunos de ellos con extensos huertos, muchos de los cuales fueron desamortizados y tras su parcelación dieron nacimiento a barrios para clases acomodadas y medias. En Sevilla se vendieron 1.150 casas pertenecientes al clero y en Almería se urbanizó la huerta del convento de San Francisco. En Barcelona, Laureano Figuerola podía valorar ya en 1848 la trascendencia urbana de la supresión de las órdenes religiosas, calificándolo de *acontecimiento ventajosísimo para Barcelona*, y señalaba que *los colegios de la Merced y San Francisco se convirtieron en desahogadas habitaciones, embelleciendo la antes levítica Rambla y formándose como por encanto la hermosa calle de la Unión, no con pequeña ventaja para la de San Pablo*»¹⁰. Unanse a los datos citados, las posibilidades de estos terrenos y edificios para el programa edificio burgués: construcción de hospitales, cárceles, teatros, cuarteles, escuelas, facultades, museos, bibliotecas, mercados, pasajes, plazas, calles e incluso jardines y parques. Pero unanse también a estos datos las posibilidades que para la inversión de capital en renta inmobiliaria tenían estos solares urbanos, sobre todo si tenemos en cuenta la peculiar situación de muchas ciudades españolas, con una tasa de crecimiento de población importante y sin el ámbi-

to de expansión necesario al estar generalmente encerrados en las tradicionales murallas. Entonces nos vamos a encontrar de lleno con la típica problemática de uno de los sistemas de transformación urbanística del XIX, que va a ser además donde se va a manifestar, en su más diáfana conflictividad, la contradicción entre interés público y propiedad privada: la reforma o ensanche interior.

En unas ciudades como las españolas que permanecían en su mayor parte amuralladas todavía durante el siglo XIX, la reforma interior, es decir, la que implica transformaciones en la estructura urbana *de puertas para adentro*, tiene una importancia capital. Téngase en cuenta, además, que, al carecer estas ciudades, excepción hecha de Barcelona, de un impulso industrial firme, el ensanche interior se apreciaba como una necesidad más inmediata y urgente y, sobre todo, más *segura* en orden a su posible rentabilidad económica. La vida comercial, social y política se conservaba en sus centros tradicionales y la casi inexistencia de aglomeraciones de fábricas en el cogollo urbano, no obligaban a la necesidad de alejar nada, como más tarde ocurrirá con los arrabales industriales. Los problemas básicos se centraban en la necesidad de habitar espacios más racionales para una circulación fluida y donde pudiera desarrollarse libremente un progreso constructivo con nuevos tipos de edificios y nuevos criterios de perspectiva y estética urbanas, sin olvidarnos del controvertido tema de la creciente densidad de población y su reflejo en la insuficiencia y encarecimiento de las viviendas tradicionales. Así, pues, el burgués español de las ciudades no industrializadas de la primera mitad del XIX, vacilante entre exigencias e intereses como los descritos, suele adoptar una postura, por lo general, conservadora; aceptación de la necesidad de ir progresivamente rompiendo los límites tradicionales de la ciudad pero dando prioridad a la reforma y adcentamiento interior sin atreverse demasiado a emprender cualquier otro tipo de aventuras más ambiciosas y, por consiguiente, más inciertas y arriesgadas. Que el posible fracaso no era una amenaza *inventada* lo muestra la ruina económica del Marqués de Salamanca al adquirir y planificar ese inmenso conjunto de terrenos que, más tarde, al convertirse en uno de los barrios neurálgicos de Madrid, llevaría su nombre; por otra parte, el propio Mesoneros Romanos manifestaría explícitamente sus dudas sobre la viabilidad de un intento de concebir el ensanche de Madrid extramuros, dudas que aluden a la situación física —enormes desniveles de su entorno—; a las prebendas fiscales que, con visión de Antiguo Régimen, se mantuvieron gracias al control de sus muros; a su inadecuación al crecimiento expansivo por ausencia de un sistema de abastecimientos mínimo —aún no se había construido el famoso Canal de Isabel II, etc.—, pero, sobre todo, hacen referencia a la *oportunidad y conveniencia* de una medida semejante (la de un ensanche extramuros) que *tampoco aparece absolutamente justificada, si se atiende a que todos los*

*pueblos no han acudido a este remedio... sino cuando habían ya agotado todos los recursos que les brindaba su espacio, y cuando ya la parte más infeliz del vecindario, desterrada del centro por las clases acomodadas y refluyendo naturalmente a las extremidades del radio, se había agrupado en arrabales numerosos e importantes burgos, que tuvieron muy poco esfuerzo que hacer para llamar a las puertas, destruir las cercas e incorporarse en la ciudad. Pero, en Madrid todavía no estamos en este caso. Ni existen semejantes arrabales, ni vemos convenientemente el espacio que hoy encierra en su recinto, para suponer que requiera ésta tan urgente y difícil extensión*¹¹. Habría que añadir a las opiniones de Mesoneros que, en todo caso, una planificación hacia el exterior de la ciudad, tutelada por el gobierno, acarrearía la ruina de los numerosos especuladores y rentistas urbanos que venían ipso facto depreciada una propiedad tanto más valiosa cuanto escasa y sin posibilidad de crecimiento.

Lo que se lleva dicho no nos debe condicionar a pensar que la reforma interior se explica sólo mediante aspectos negativos —la no existencia de un crecimiento industrial y la mezquindad avariciosa de unos cuantos interesados—, pues hubo poderosas y justificadas razones que la hicieron imprescindible; no olvidemos la que ya pusimos entre las más interesantes opiniones de Cerdá: la articulación del ensanche interior y exterior. Pero lo más importante es que hubo una magnífica oportunidad para que esta reforma interior se llevara felizmente a cabo: la ya citada desamortización. Ahora bien, como quiera que esta oportunidad, en gran parte, se perdió, es muy interesante e ilustrativo conocer de cerca el porqué de su fracaso. Para ello, nada mejor que traer a la memoria el Real Decreto de 25 de enero de 1836, *disponiendo lo que se ha de hacer con los edificios que fueron monasterios y conventos*. Pues bien, lo que se disponía allí que habría de hacerse era, ni más ni menos, que someter los nuevos solares urbanos recién desamortizados a los criterios de una junta que *propondrá para su aprobación el destino que convenga dar a cada uno de expresados edificios, según su capacidad y situación, y las obras de reforma, demolición y construcción que sean necesarias para llegar a tener: 1) cuarteles cómodos y ventilados en los que pueda alojarse una guarnición; 2) hospitales y cárceles; 3) nuevas calles y ensanche de las actuales; 4) plazas y mercados de nueva planta. La misma Junta meditará y propondrá también cuáles de las propiedades que resulten sin aplicación pueden enajenarse a particulares*.

Este sencillo y oportuno Decreto resume a la perfección lo que pudo ser un inteligente, fácil y racional ensanche interior. Pero la inteligencia, la facilidad y la racionalidad no son los criterios que rigen generalmente las sociedades y menos las del siglo XIX español, entre otras cosas porque, como se viene repitiendo con justicia hasta la saciedad, la burguesía de nuestro país no llega a

cuarajar con contundencia y eficacia sus planteamientos revolucionarios y, en comparación, se dedicó con más ahínco a explotar mezquinos intereses de corto alcance. La mejor prueba de ello la hallamos en los acosos feroces del Antiguo Régimen que sufrió la burguesía liberal en cuanto se instaló en el poder con el fantasma de la amenaza carlista y el desfondamiento económico y la inestabilidad política consiguiente que esta guerra supuso, dándose al traste rápidamente con bienintencionados proyectos como el contenido en el Decreto ya citado. De esta manera, la depauperación económica y la inseguridad política se manifiestan, en toda su crudeza, en decretos posteriores que conminan a una rápida almoneda, sin trabas legales ningunas, de todos los bienes confiscados. Un reflejo dramático de la situación se obtiene al comparar el Decreto de 1835 con una circular del 30 de septiembre de 1842, citada con esta intención de contraste por Martín Bassols, en la que se «establecerá que los bienes en estado de venta que amenazan ruina serán inmediatamente derruidos y enajenados en pública subasta, con la obligación de los compradores de reedificarlos en el plazo de un año, recomendando a los Ayuntamientos *respetar estas reglas en cuanto modifiquen las de policía urbana con que son conciliables, para evitar al Estado y a sus acreedores sacrificios innecesarios*»¹². Estas palabras finales rezuman esa trampa y miseria en la que se ve envuelta tristemente tantas veces la historia contemporánea de España, en una continua posibilidad resuelta siempre *a lo peor*, y, desde luego, son la sentencia definitiva de la historia de muchas de nuestras ciudades, pues aún oímos, hoy en día, parecidas razones para cometer parecidos desafueros y en boca de quien dice representar los intereses ciudadanos.

No hace falta, por otra parte, poseer una excesiva imaginación para comprender que esa sanción de impunidad, puesta como cebo al interés privado, fue, y es, aprovechada sustanciosa y antisocialmente por éste en toda la serie de atributos concedidos y en unos cuantos más improvisados. La ley de la jungla del *pague y haga lo que quiera* no tardó en establecerse allí donde se presentaban beneficios, y, en Madrid, por ejemplo, se pasó de aquellas famosas casas de *malicia* de la época de los Austrias, llamadas así por constar de una sola planta para eludir a dar hospedaje obligatorio en las sucesivas, a los edificios de cinco, seis e incluso siete pisos, todo lo que permitiera el sistema constructivo de aquel entonces, para obtener mayor rentabilidad en la inversión inmobiliaria. Así lo refiere, ya como denuncia, D. Mariano de Albo, una de las pocas voces sensatas que se oyeron y no se escucharon en temas urbanísticos del XIX: *Cuando un individuo compra un terreno para edificar, lo adquiere legalmente en una figura cerrada superficial cuyos límites no le es dado traspasar, ¿ha comprendido también la facultad de elevar su casa hasta las nubes? Un edificio es un sólido de tres dimensiones, ha adquirido bien la longitud y latitud superficial, y ¿qué razones se podrán expo-*

ner para que la tercera dimensión, o sea la altura, no sea relativamente limitada bajo las condiciones sociales y cuyo límite sea fijo y constante que tampoco pueda traspasar? Si a un edificio por razón de altura excesiva le coloca, como es indispensable, una escalera para subir a sus buhardillas o sotabancos de ciento o ciento veinte peldaños, ¿compra también los pulmones del cartero, del aguador cargado con cuatro o seis arrobas de peso, de la lavandera, del repartidor de periódicos, etc., que la suben y bajan quince o veinte veces en veinticuatro horas?... ¿Compra también la luz que quita a sus inmediatos con vecinos, el sol que les calienta, con el aire libre que purifica, renueva la atmósfera y la hace saludable? o ¿puede continuar repartiendo a su capricho la oscuridad, la lobre-guez, la atmósfera húmeda y malsana del aire por corrientes mefíticas e insalubres?»¹³.

Al testimonio de Mariano de Albo podrían unirse muchos otros de escritores contemporáneos que describen el crecimiento caótico de las ciudades españolas durante el reinado isabelino, problema especialmente doloroso si tenemos en cuenta que era alentado desde las altas instancias del Estado. Nuestros escritores costumbristas, por ejemplo, dedican una gran parte de sus artículos satíricos a denunciar las condiciones inadecuadas de las casas de alquiler, la figura del casero, la del contratista, la del caos urbano en general..., tema en el que coinciden desde Mesoneros Romanos hasta Antonio Flores. Por otra parte aunque frecuentemente nos hemos valido del ejemplo de Madrid para dar cuenta de la situación de la ciudad y el urbanismo isabelino, los planteamientos son perfectamente extensibles al resto del país, pues en casi todas partes nos encontramos con la influencia ejercida por la desamortización sobre el suelo urbano y casi siempre también las soluciones (?) son las mismas. Véase si no el caso de Sevilla en el que se repite una vez más el cuadro de referencias utilizado: la progresiva urgencia por hacer almoneda de los bienes urbanos eclesiásticos incautados y el fomento de una especulación incontrolada de la peor especie, indiferente totalmente además con todo lo que pudo ser considerado como un bien artístico. Pues bien, el problema en Sevilla queda así descrito: *Las subastas (de los bienes desamortizados) fracasaron, pues nadie ofreció la cuantía de la tasación, y al final hubo que vender por cuatro cuartos. Una parte fue comprada por empresas extranjeras, utilizando intermediarios o testaferros, y como eran extranjeros, y no les importaba el patrimonio artístico y cultural del país, no vacilaron en derribar y vender, o en dismantelar edificios de la más rica factura arquitectónica. Unos se echaron abajo para aprovechar sus materiales, otros se modificaron para adaptarlos a fines distintos, convirtiéndolos en fábricas, en almacenes o en casas de vecinos...*»¹⁴.

En una exposición de los principales problemas que rigieron la transformación de las ciudades españolas en el XIX, por somera que sea, no puede olvidarse un factor de índole jurídico que tuvo

tanta importancia y suscitó tantas contradicciones como las provocadas por la desamortización, nos referimos a la institucionalización del derecho de la propiedad privada, pieza clave del sistema económico e ideológico de la burguesía liberal. De hecho, ya desde la liberal constitución gaditana se garantizaba este derecho como base innegable de toda comunidad legal: *No puede el Rey tomar la propiedad de ningún particular ni corporación, ni turbarle en la posesión, uso y aprovechamiento de ella; y si en algún caso fuese necesario para un objeto de conocida utilidad común tener propiedad de un particular, no lo podrá hacer, sin que al mismo tiempo sea indemnizado, y se le dé el buen cambio a la vista de hombres buenos* (ap. 10). No hace falta extenderse sobre las consecuencias jurídicas y económicas que un planteamiento semejante significó a la hora de afrontar la contradicción entre la propiedad particular y ese objeto de conocida utilidad común. Añádase a esto el que hasta 1834 no se conoce una ley de expropiación forzosa y que las limitaciones técnicas de ésta y las que le sucedieron durante el siglo XIX fueron de tal índole que se caracterizaron, generalmente, por su ineficacia. De ahí la irritación de un Albo cuando reclama, frente a propietarios que cometieron desafueros urbanos, una expropiación sin contemplaciones que ni siquiera se benefició de indemnización alguna; irritación que debió ser producto directo de la impunidad reinante: *a mi convicción el gobierno, la municipalidad, tiene derecho a mandar a sus mangueros a derribar cuantos obstáculos de esta naturaleza se encuentren en Madrid, dejándolos que sufran las pérdidas consiguientes los causantes de tantos abusos, de tantos males, y aplicando muy buena parte de ellos a los que hayan dirigido las construcciones, faltando a las reglas de la buena edificación en que entra como la primera la higiene pública*»¹⁵.

Con todas estas limitaciones lo cierto es, sin embargo, que la reforma interior urbana se comienza a realizar en España durante el período isabelino. Y si la debilidad económica del Estado y los intereses particulares dificultarán el buen término de la transformación, el hecho es que esta transformación era imprescindible por las exigencias higiénicas, aumento de la densidad demográfica e incluso razones de índole estética basadas en la creación de una nueva imagen como reflejo de los ideales burgueses. Tres son, por consiguiente, los campos en donde se van a desarrollar las principales reformas interiores: 1.º) el saneamiento, abastecimiento e higiene; 2.º) la construcción de viviendas y barrios; 3.º) la apertura de nuevas calles y la ampliación de las tradicionales según los nuevos criterios de adecuamiento y viabilidad del transportef luido.

3. El plan general de alineaciones

Aunque el sistema de alineaciones, en su significación urbanística general, afecta por igual a las

reformas interior y exterior de la ciudad —pues se refiere a la ampliación y alargamiento de las calles tradicionales y a la planificación de las direcciones futuras—, conviene destacar la importancia que tuvieron en el ensanche interior al menos en las ciudades españolas que, como se sabe, emprendieron el desbordamiento urbano de los límites convencionales muy tardíamente. En efecto, mediante la alienación se conseguían resolver las dificultades más urgentes en cuanto a circulación, transporte, saneamiento y edificación. Por otra parte, es de destacar su enorme significación histórica pues, por primera vez, planteaban la necesidad de abandonar el sistema tradicional de medidas concretas y parciales sustituyéndolo por otro de visión de conjunto en la transformación. Con motivo de su elaboración se propició, además, el levantamiento de planos generales de las ciudades, que resultan ser más tarde una pieza maestra para los intentos de reestructuración y ensanchamientos urbanos. Puede atribuirse también al plan de alineación el conocimiento concreto —estadístico— de muchos de los problemas y necesidades de la nueva ciudad, al tener que enfrentarse, en su planificación global, con una multiplicidad variopinta de intereses. Digamos, finalmente, que la alineación fue, por lo general, el recurso utilizado por quienes no concebían o veían prematura la reforma de ampliación extramuros, y aquí habría que recordar las opiniones ya citadas de Mesoneros en las que se mostraba totalmente partidario de dar prioridad a la reforma interior de Madrid, valiéndose naturalmente del criterio de alineación como el instrumento más válido. Resulta difícil, sin embargo, ponderar el valor alcanzado por el sistema citado en nuestras ciudades, desfigurando muchas veces o incluyendo en planes más amplios que desdibujan su perfil original, pero, a pesar de ello, no cabe duda que tuvo una importancia extraordinaria como vehículo primero y preparación de la gran reforma urbana.

El plan de alineación surge para remediar las insuficiencias de las Ordenanzas municipales cuyos criterios de policía urbana estaban dirigidos exclusivamente a la solución de problemas parciales, careciendo por completo de una visión de conjunto, por ello es bastante expresiva la definición que da del nuevo sistema M. de la Cámara refiriéndose a él como a la *dirección que se determina han de seguir las calles, plazas, pasadizos, caminos, etc., y a la cual han de sujetarse todas las construcciones y reedificaciones que se ejecuten en una población...*, significando también a veces esta palabra (alineación) el mismo acto de marcar en el terreno la línea que estas construcciones han de guardar¹⁶. Aunque se conocen reales decretos y proyectos orientados hacia un sistema de actuación semejante, el nuevo criterio cristalizará, con toda su complejidad, en las Bases elaboradas por la Junta Consultiva de Policía Urbana publicadas el 5 de agosto de 1853, que supuso un plan de aplicación inmediata para la alineación de calles de Madrid. Pues bien, la importancia de las susodi-

chas bases reside en el reconocimiento de la diversidad de factores inmersos en la problemática urbana, desde la consideración de la necesidad de compatibilizar los intereses de la propiedad y las exigencias de interés público hasta los planes de resolución de aspectos higiénicos de edificación y de conjuntos urbanos. Y la mejor muestra del alcance de estas Bases se evidencia en la enumeración de los criterios utilizados como directrices de la ordenación: fijación de la anchura de las calles en función de las necesidades del tráfico (*el tipo o unidad para medirlo debe ser el espacio que necesita un carruaje para pasar con holgura y sin peligro de las gentes de a pie*); las vías existentes no se ensancharán nunca por sistema, sino sólo cuando y hasta donde puede convenir en cada caso, evitando de este modo a los feudos municipales indemnizaciones cuantiosas e innecesarias; en la reforma y rectificación de líneas en las calles que no pueden quedar enteramente rectas, procurando que los quebrantos sean los menos posibles, fomentando que los propietarios entren en línea; en la apertura de nuevas calles debe evitarse que atraviesen las manzanas existentes; se recomienda la formación geométrica de las manzanas en forma rectangular: *puede decirse que una manzana regular puede variar desde trescientos a quinientos pies en su lado mayor y de ciento cincuenta a doscientos pies en el menor, o sea, de noventa mil a cien mil pies superficiales; esta extensión permite una división en solares de proporcionadas dimensiones, con un fondo doble o más que doble que la línea de la fachada; pueden y aún necesitan hacerse patios; caben hasta pequeños jardines, en que la vegetación, contribuyendo a la renovación del aire, aumente y proteja la salubridad y no sean tan grandes que produzcan obstáculos para la facilidad de las comunicaciones*¹⁷. A partir de la elaboración de estas Bases se tomó progresiva conciencia en el país de la necesidad de los planos generales de alineaciones, conciencia que se reflejará en la Real Orden de 19 de diciembre de 1859 sobre ejecución de planes generales de alineaciones, obligatorios para todos los pueblos cuyo censo fuese mayor de 8.000 habitantes. Naturalmente, la normativa contenida en esta orden no fue cumplida en muchos lugares, sobre todo si tenemos en cuenta, como ya se ha insinuado en otro lugar, el relativo estancamiento y el desfondamiento municipal de un número de localidades urbanas españolas; sin embargo, resultó ser de gran importancia indicativa para aquellos otros centros urbanos en expansión.

Pero el plan general de alineaciones, como las iniciativas parciales de adecentamiento e higiene, resultarían cada vez más inoperantes en las ciudades españolas de la segunda mitad del siglo XIX. Es entonces cuando se imponen los planes generales de transformación y expansión urbanas que habrían de concretarse en los planes de ensanche. El proceso es enormemente complejo y atraviesa una serie de fases que van desde el derribo de las murallas y el ensanche interior hasta el ensanche

exterior, el auténtico ensanche en realidad. Surgirán en ese momento una serie de importantes personalidades dentro del urbanismo español —Ildefonso Cerdá, Carlos María de Castro, Juan Merlo, Mariano de Albo, Alzola, Fernández de los Ríos, etcétera—, a los que ha que considerar como los verdaderos configuradores de la fisonomía urbana de las ciudades españolas contemporáneas, o, al menos quizá, al recordar las presiones y modificaciones que sufrieron sus planes ideales, los testigos privilegiados de lo que pudo ser y no se permitió que fuera.

Francisco Calvo Serraller

NOTAS:

- 1 Cada vez se concede, sin embargo, más importancia a la transformación urbana de Madrid durante el reinado de José Bonaparte. Se siguieron las consignas del urbanismo napoleónico, basado en la apertura de grandes vías y el traslado de mataderos y cementerios fuera de la población. Véase E. Ruiz Palomeque, *ordenaciones y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y Xp*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1976, págs. 22 y sigs.
- 2 La centralización política y administrativa de Madrid tiene, al respecto, valor de paradigma.
- 3 M. Bassols Coma, *Génesis y evolución del derecho urbanístico español (1812-1956)*, ed. Montecorvo, Madrid, 1973, pág. 59.
- 4 M. Bassols, *Ibidem*, pág. 75.
- 5 Ramón de Mesoneros Romanos, *El Antiguo Madrid*, en «Obras», Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1967, Tomo IV, pág. 43.
- 6 C. M. de Castro, *Apuntes acerca de los empedrados de Madrid*, Madrid, 1857. Pedro Navascués, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973, págs. 142-143.
- 7 Mercedes Tatjer, *La Barceloneta del siglo XVIII al Plan de la Ribera*, ed. Los Libros de la Frontera, Barcelona, 1973, pág. 35.
- 8 Carlos Sambricio, *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*, Colegio de Arquitectos de San Sebastián, 1975.
- 9 Véase Francisco Simón Segura, *La desamortización española del siglo XIX*, Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1973.
- 10 Horacio Capel, *Capitalismo y morfología urbana en España*, ed. Los libros de la Frontera, Barcelona, 1975, págs. 24-25.
- 11 R. de Mesoneros Romanos, *Proyecto de mejoras generales de Madrid*, en «Obras», ed. cit., Tomo IV, pág. 286.
- 12 M. Bassols, *Ibidem*, págs. 68-69.
- 13 Mariano de Albo, *Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol de Madrid*, Madrid, 1854, págs. 14-15.
- 14 Banco Urquijo, *Estudio general sobre la economía de la provincia de Sevilla*, IX, *Vivienda y Urbanismo*, Madrid, 1973, pág. 118.
- 15 M. de Albo, *Ibidem*, pág. 15. Vid. también A. Bahamonde y J. Toro, *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XIX*, ed. Siglo XXI, Madrid, 1978.
- 16 M. de la Cámara, *Tratado práctico de Agrimensura y Arquitectura*, Valladolid, 1871, págs. 458.
- 17 M. Bassols, *Ibidem*, pág. 108.

CRITICA DE LIBROS

José Ignacio Linazasoro

Permanencia y arquitectura urbana: Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978

Si para algunos la naturaleza misma de la arquitectura es identificable —por completo— con la de su historia, asumir entonces la historia de la arquitectura en sus ejemplos, como materia prima del acto proyectual, supone entender de forma nueva el tema del historicismo. Por ello, el retomar el tema de la historia significa una voluntad de encontrar una lógica en el hecho de la proyectación y en este sentido la nueva historia de los núcleos urbanos supone un punto de partida básico para entender el desarrollo de dos temas que son el valor del tipo y el carácter morfológico del núcleo. Por ello, cuando Rossi señalaba como *...la historia de la arquitectura constituye el material de la arquitectura misma. Nosotros trabajamos en la construcción en el tiempo de un gran proyecto unitario, operando con determinados elementos que modificamos poco a poco*, apuntaba una idea que era la de la permanencia en la arquitectura de una serie de elementos que poco más tarde eran precisados al señalar *...los monumentos romanos, los edificios góticos o los palacios del renacimiento constituyen la arquitectura; son partes de la construcción. Y como tales volverán siempre, no sólo —y no tanto— como historia y memoria, sino como elementos del proyecto*.

En este sentido, el texto recientemente publicado por Linazasoro tiene que entenderse como un desarrollo del tema teórico propuesto por Rossi, dejando, pues, de lado aquellos dibujos que veintidós arquitectos intentaban ofrecer como ejemplo de una arquitectura. Por ello, el estudio que señalamos en forma alguna debe de entenderse como ejemplo *entomológico* de una historia de la arquitectura, sino que, por el contrario, se define de manera clara como un auténtico proyecto, como una propuesta clara al tema de la arquitectura. La idea de Linazasoro es clara: se trata de tener presente cómo aquellos elementos no evidenciados de una ciudad forman, en realidad, el cuadro de una realidad urbana estratificada de manera que, aplicando las ideas esbozadas en su día por Muratori, se explique el fenómeno urbano a través de *...dos categorías inseparables que, como el tipo y la morfología, tienden a sentar las bases de una ciencia urbana en la que la Arquitectura resulte ser el principio concreto del análisis*.

Operando en un campo nuevo, el estudio de los centros, de los cascos históricos, la doble referencia a Muratori o al estudio de Rossi sobre la *Ciudad de Padua* se hacen en este caso imprescindibles. Se trata de ver cómo la idea de permanencia de los núcleos urbanos en el País Vasco admite la idea de una posible resolución *...de ciertos problemas que, todavía hoy, podrían haber sido planteados*, y en este sentido el análisis de ciertos elementos (de ciertas tipologías específicas) debe de entenderse como un intento de lectura de ciudad que

como un análisis urbano o como estudio de determinados temas de la arquitectura popular. Nada tiene, por tanto, que ver el texto con los estudios publicados en su día por Guimon, Muguruza, Mercadal o Urabayen, porque lo que no interesa es coleccionar —y aquí la referencia anterior a la entomología— unos casos más o menos importantes. Centrado en estudiar lo que Wittkower empezó definiendo como *tipología funcional*, y aceptando el problema esbozado por aquellos que señalan como fundamental el cambio de la propiedad del suelo como elemento definidor en la configuración de la nueva tipología, el análisis de los diferentes ejemplos de ciudades medievales (*...condicionado superficial y previamente por la muralla*) mediatiza, a su vez, a las tipologías interiores demostrando cómo la herencia del momento anterior se manifiesta en el tema de la nueva ciudad. Por ello, el estudio de la estructura territorial medieval, el sentido de la muralla como elemento definidor en su carácter divisorio del núcleo y del campo o, sobre todo, el estudio de la forma de ciudad (condicionado por la muralla y condicionante a su vez del resultado tipológico interior), abren puertas a toda una serie de consideraciones sobre ejemplos tipo analizados por la situación de los edificios monumentales, por los ejes del trazado o por las disposiciones de las calles.

A partir de esta idea, interesa ver cómo la utilización de diferentes tipos en la historia (aquel aprovechamiento en el que se conservan los edificios antiguos redistribuidos, sin necesidad de modificar la fachada preexistente —como, por otra parte, estudiara Serlio) es paralelo a la idea de una ciudad donde los elementos de penetración subsisten de forma clara a pesar de que se produzca el que ciertos elementos cobren una nueva importancia, como sería el caso del palacio renacentista. En este sentido, la respuesta es clara: se trata de un elemento *impuesto* dentro de la trama urbana que, enfrentado a la constitución morfológica de la ciudad, *...no logrará integrarse en ella*.

En algún sentido, el salto importante se produce en los momentos de la Ilustración, cuando como consecuencia de toda una serie de factores estructurales, la ciudad ve cómo se ofrece frente a ella una alternativa de crecimiento con una característica nueva: la ciudad propuesta no supone un criterio de destrucción del sistema anterior, sino que, por el contrario, se entiende como una idea de reconversión *...en la que la ciudad histórica habrá de incorporarse a la ciudad moderna*. Y las características de los principales *ensanches* o alternativas de ciudades dentro de las villas vascas se definen dentro de un criterio diferente al planteado en los mismos años en las ciudades de colonización o en las nuevas comunidades, debido fundamentalmente a la relación —de elemento direccional— que tendrá en el crecimiento de los viejos núcleos.

Pero si el texto de Linazasoro es importante por la lectura de la ciudad que ofrece, su propuesta (su intento de resolver ciertos problemas que, to-

davía hoy, podrían haber sido planteados) de nueva ciudad se ofrece en el apéndice del estudio al situarse, voluntariamente, entre aquellos que entienden la historia de la arquitectura como la arquitectura misma. Añorando la ciudad de piedra que Heggeman definiera, su voluntad de entender la ciudad análoga (aquella ciudad configurada a partir de puros valores arquitectónicos) se plantea aquí en términos de propuesta. Y el tema de las composiciones compositivas define el papel (claramente autónomo de ciertas intervenciones, por lo que la idea de Scolari *...son las resoluciones arquitectónicas en su plena autonomía las que deben construir la ciudad de piedra, y la propiedad del suelo es sólo la posibilidad de su realización, cobra aquí toda su realidad*.

Carlos Sambricio.

Rem Koolhaas

Delirios New York

A retroactiva manifesto for Manhattan
New York Oxford University Press 1978

Rem Koolhaas, confundador de la O.H.A. (Office for Metropolitan Architecture) acaba de publicar el resultado de sus investigaciones, que con una beca-estudio ha estado realizando en Nueva York, en el I.A.U.S. (Institute for Architecture and Urban Studies).

El libro en sí mismo se presenta como un intento de sublimación de la arquitectura (literatura) como fenómeno cultural. Los mercados que ha conseguido abrir desde su publicación a finales de noviembre del 78, sobrepasan cualquier previsión, convirtiéndose posiblemente en el libro de las Navidades neoyorquinas (fenómeno poco usual, diría inédito, en libros de arquitectura).

Desde una visión histórica, donde una forma mutante de coexistencia humana se establecería en un *principio* que se llamaría más tarde *Metrópolis*, Rem Koolhaas establece su teoría del *Manhattanismo* donde con una visión romántica, unas veces, y caótica, otras; expone las particularidades arquitectónicas de 1.500 manzanas iguales, que necesitarían apoyarse en dichas particularidades para conseguir sus propias identidades.

La *Metrópolis* surge, en su totalidad, como una realización del hombre, que en su visión romántica cumple con los requisitos que como deseos absolutos la humanidad posee.

Se convierte por tanto en un laboratorio de lo real, lo natural y lo artificial. Este laboratorio, llegaría en su esencia a amputar las *memorias* arquitectónicas de los arquitectos al tener que definir un nuevo, al mismo tiempo que apropiado, lenguaje arquitectónico.

Un minucioso estudio identifica al libro como una *isleta* (nombre usado por R. Koolhaas para sus *blocks*) dentro de la literatura arquitectónica. Establece el texto ciertos códigos de transmisión

Viene de la pág. 69

de ideas no sólo por un uso extensivo de retórica, sino por los distintos niveles de comunicación de texto e ilustraciones.

El texto acomete una doble función: la de llevar un cierto mensaje de una parte para el coleccionista neoyorquino, orgulloso de su herencia, y por otra, trata de hablar al arquitecto en su propio lenguaje. (Manifiesto, Postmorten, A Pictorial Conclusion.)

Las ilustraciones llevan también ese doble sentido en la exposición haciendo singular la transformación metafórica. Dicho principio queda establecido en el cuadro de Madelou Viviesendrop que ilustra la portada (Flagrant délit) donde la normativa y casi idealista unión entre el Chrysler Building (1930) y el Empire State (1931), representantes masculino y femenino de dicho período, queda interrumpida por la aparición, casi violenta, del RCA building y del Rockefeller Center (1933).

También cobra sentido su metáfora literaria de la Venecia neoyorquina, donde cada manzana se convierte en isla de un archipiélago sin agua dentro de la península real que es Manhattan.

La etapa romántica acogerá las anécdotas más singulares, posiblemente unidad del Down Town Athletic Club, donde sus 12 primeros pisos dedicados solamente a hombres, establecen la unión entre lo carnal y lo espiritual al ser la idea de protección contra la corrupción y adulterio la causa de su creación. Pero que en el aspecto físico real se contenta con expresar que el estado ideal de varón con dinero sería la soltería (muy de acorde entre la población de Manhattan). Lo espiritual y carnal vendrá expresado por la ilustración de la pág. 132 en donde cuerpos atléticos de varones desnudos consumen ostras con guantes de boxeo en los vestuarios del edificio.

Una continuidad histórica nos adentrará en el exagerado y casi demencial perfeccionismo que siguió a la construcción del Rockefeller Center para llegar a la posterior invasión y adopción europea (Dalí, Le Corbusier).

La parte más floja desde un punto crítico pueden ser las soluciones presentadas en forma de proyectos neo-racionalistas como el Hotel Spinx (1975-76), City of the Captive Globe, New Welfare Island (1975-76), que como apéndices, soluciones o contribuciones para una posible recuperación romántica han sido desarrollados por OMA. A pesar de ello el lenguaje sigue siendo inteligible y el significado del mismo va más allá de la obra pictórica y posiblemente tratando de abrir un paralelismo con ese nuevo simbolismo arquitectónico tan identificable en las tendencias posteriores al movimiento moderno, como cierre a esta caja de sorpresas creo que hay que destacar las reproducciones del proyecto de un hotel para Manhattan realizado por Gandi con encargo de unos agentes neoyorquinos y la referencia que con la historia o fábula de la *piscina* Rem Koolhaas expresa el choque o confrontación de caminos entre los constructivistas rusos y el *manhatanismo*.

Gabriel Allende

daba por resultado unas viviendas orientadas al Norte y otras al Sur, lo cual no tiene ninguna lógica en una estructura de bloque abierto que si tiene alguna ventaja sería precisamente la de la buena orientación posible de todas las viviendas. Por esto, entre otras razones antes explicadas, se optó por unos bloques de 3 plantas que asegurasen el soleamiento del patio interior y la disposición de las viviendas con un estar cruzado que posibilitara el soleamiento de todas las viviendas.

Así el tipo consta de un estar central y que en sus dos fachadas tiene una terraza (una sobre el patio y otra sobre la calle); a uno de sus lados se desarrollan 2 ó 4 dormitorios —según el programa a cumplir— con los aseos en una zona central, ventilados por Shunt; al otro, el acceso en el centro, un aseo y un dormitorio sobre la fachada de la calle, y la cocina sobre el patio. Tiene además un patio ventilado, pero cubierto, para tendido de ropa en los módulos de escalera, y una pequeña despensa; de esta forma se asegura que el uso de las terrazas pueda ser el de estancia y no se conviertan en el trastero almacén de la vivienda.

Con esta disposición quedan bastante equilibradas las viviendas que están sobre la cara Norte

Viene de la pág. 36

anotaciones se mantuvieron *frescas* para que tanto la planta como las superficies verticales pudieran permanecer mutuamente dependientes. Aunque este proceso lo empezaba con anotaciones, la supremacía de la planta sobre la superficie se anulaba fácilmente por la unidad en la estética planteada (27).

Aunque los estudios de planta y alzado describían las proporciones de superficie, era necesario hacer dibujos tridimensionales para imaginarse el edificio como una inserción en el paisaje edificado. La correspondencia del plan a las superficies verticales era puesta a prueba viendo el objeto en su totalidad. La analogía metafórica de seto y muro vistos en tres dimensiones, revela naturalmente aspectos del volumen que están restringidos por la bidimensionalidad de los dibujos de planta y alzado (28).

Los dibujos definitivos se hicieron para fijar lo más posible los diversos aspectos bi y tridimensionales de la composición completa. La naturaleza más bien abstracta de los dibujos lineales se apreciaba como método de controlar la proporción del edificio (29). Así, en los últimos dibujos, donde uno podría esperar un intento de incorporar todos los intereses formales y cromáticos del edificio en un esfuerzo por aproximarse a la realidad, creo que también podría ser verdad todo lo contrario. Seguramente los dibujos hechos en las etapas previas del desarrollo del edificio se acercan más

con las del Sur, y el espacio central de patio abierto (de uso de aparcamiento) liberado de servidumbres de tendido de ropa, y planteando como sitio de juegos o estancia controlada de cada bloque.

Al intentar agrupar en 4 viviendas por cada planta, aparecía el problema del soleamiento de las viviendas de éstas se diseñaban en una tipología unidireccional. Por ellos se han cruzado las cocinas y el estar para de esta forma conseguir una doble orientación en la estancia diurna.

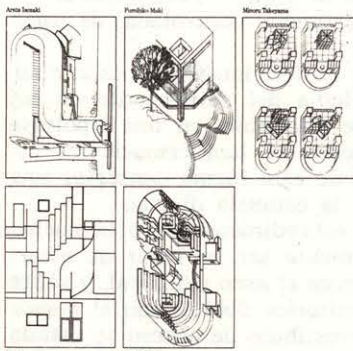
Igualmente se ha sobredimensionado la cocina para que pueda realmente ser un lugar de estancia. En el centro aparece el aseo principal, y sobre la esquina los 3 dormitorios dobles, con el mayor en la esquina. En el vestíbulo de acceso se instala un segundo aseo y lo mismo que en los bloques bajos unos patios, necesarios para la ventilación de la escalera, sirven para el tendido de ropa que queda oculta a la visión a través de un cristal esmerilado. En las tres plantas inferiores aparece el subtipo de 2 dormitorios, desapareciendo el de esquina que se convierte en terraza; el núcleo central de accesos comunes se amplía y se disponen 6 cuartos destinados a uso basuras, contadores, cuartos de coches de niños y bicicletas.

a la esencia de la composición imaginada que las representaciones frías y objetivas de los últimos dibujos. Esto parece dejar algunos aspectos abiertos y sin nombrar de las intenciones fundamentales del edificio. Sin embargo, estos aspectos probablemente puedan ser mejor valorados en el arte de los dibujos especulativos anteriores y la realidad construida última. Es decir, uno sigue dibujando mientras que ordena aspectos del edificio, como podría ser su valor cromático, cuando se puede ver el objeto construido en su contexto. Uno presenta finalmente el verdadero objeto construido. Esta actitud supone, por supuesto, una estética abierta a elaboraciones sucesivas y a variaciones de composición.

Podría preguntarse si es posible imaginar un edificio sin dibujarlo. Aunque me imagino que hay otros sistemas para describir ideas arquitectónicas propias, no me cabe duda de la capacidad que tiene la imagen dibujada de representar la supuesta vida de un edificio. Si estamos discutiendo finalmente el aspecto de la arquitectura que resulta de un modo de conceptualización, entonces el nivel de riqueza aumenta indudablemente con el componente de investigación derivado del arte del dibujo en sí. Sin la disciplina del dibujo, parecería difícil emplear en la arquitectura la vida imaginada que ha sido previamente registrada y entendida por virtud de la idea dibujada.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

A New Wave of Japanese Architecture
Introduction by Kenneth Frampton
Published by The Institute for Architecture and Urban Studies
Catalogue 10
September 25, 1979 to November 24, 1979



A New Wave of Japanese

Architecture Catalogue 10

The Institute for Architecture and Urban Studies

El catálogo de los Post Metabolistas, editado como complemento a la exposición, contiene una introducción de Kenneth Frampton y distintas editoriales de los participantes, extendiéndose con los trabajos de otros cinco arquitectos: Monta Mazona, Atelier Zo, Osamu Ishiyama, Tadao Ando y Toyo Ito.

Kenneth Frampton, tras buscar una analogía entre la ola y el quehacer de la historia, basa la riqueza o conexión del grupo en el intercambio cultural que existe dentro del grupo, entre el trabajo de Fumihiko Maki y el de Tadao Ando como exponente joven del mismo. Pero cabe preguntarse dos cosas: la primera, la realidad de dicha conexión cultural, y la segunda, y más importante, si son ellos realmente los exponentes de una nueva ola japonesa o si, más bien, son la culminación del movimiento metabolista iniciado en los años sesenta.

La introducción busca casi con mayor afán la justificación de la presencia, como ente organizador y principal, de Arata Isozaki. Pero la realidad es que esta intencionalidad sólo refuerza unas ideas realizadas por Isozaki varios años atrás. Así, hemos de entender que Isozaki ha estado mal localizado o clasificado durante este período de transición que tuvo lugar en el Japón a partir de los años setenta. La duda en la aceptación de sus principios como

primarios queda en suspenso al establecer la personalidad de su adaptación metafórica.

El catálogo, en sí mismo, es uno de los documentos que en Occidente reflejan posiblemente con mayor exactitud el trabajo de cierto número de arquitectos. Está perfectamente diseñado y consta de editoriales sobre la intencionalidad de cada arquitecto, aparte de una gran profusión de material gráfico de gran calidad.

Los títulos de los artículos de cada participante son muy significativos: para Takefumi Aida la imagen de mi trabajo es *Silencio*; Hiroshi Hara pasa de *Respecto a mi método a Arquitectura existencial y el papel de la geometría*.

Henry-Russell Hitchcock

Frank Lloyd Wright (Obras 1887-1941)
Editorial Gustavo Gili

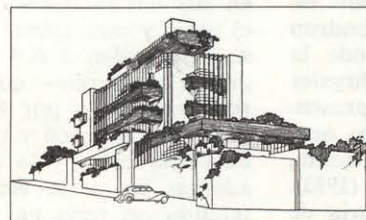
Henry-Russell Hitchcock, uno de los expertos más prominentes sobre la arquitectura norteamericana, analiza detenida y cronológicamente en Wright el diseño y la construcción de las casas, de los centros cívicos y de los proyectos y viviendas, de los clubs y de los edificios de oficinas, haciendo especial hincapié en el uso que Wright hace de los materiales con el fin de establecer una cierta armonía entre la estructura del edificio y el medio ambiente, su entorno. La obra de Wright es vista por Hitchcock también en comparación con las obras de otros grandes creadores de la arquitectura de aquellos años en Europa y Norteamérica. Puede decirse que la presente edición para la que Wright supervisó personalmente la selección y preparación de todos los materiales visuales, repasó la redacción e incluso los pies de las figuras y estableció todos los detalles de su diseño excepcional, que es comparable a su *Autobiografía* como un segundo *clásico* del Maestro, que ofrecen un resumen de su obra por medio de una descripción secuencial ilustrada aunque por supuesto no de sus ideas ni de sus teorías.

Este libro hizo las funciones de catálogo de la exposición que sobre Wright se organizó en el año 1940 en

el Museo de Arte Moderno de Nueva York en la que por primera vez se mostraron reunidos, perfectamente ordenados, todos los elementos que constituyen la obra realizada por este artista y arquitecto mundialmen-

Henry-Russell Hitchcock

Frank Lloyd Wright



Obras 1887-1941

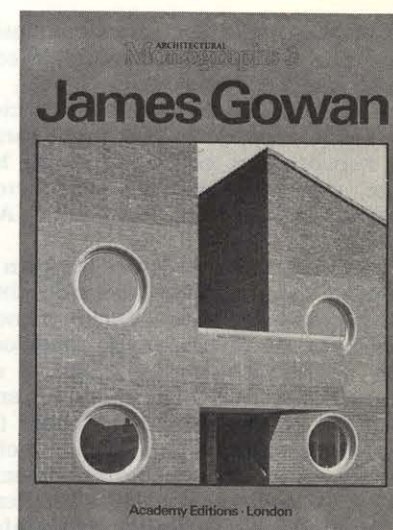
te famoso. La exposición abarcaba el período 1887-1941; este libro apareció en su primera edición en 1942, de ahí que la actual y última aparecida en el mercado incorpore las últimas obras hasta 1959 y una biblio-hemerografía que llega hasta 1972.

Tanto la exposición como este libro tienen como título original la característica y sugeridora frase de Wright: *La naturaleza de los materiales*. Tanto el formato del libro como los detalles de diseño gráfico, que aquí se han respetado íntegramente, son debidos al propio Wright. Por todo ello se puede afirmar que se trata del libro más completo sobre Frank Lloyd Wright, y que por el hecho de venir avalado por una pluma de tan reconocida talla como es la de Henry-Russell Hitchcock, merece ya la consideración de *obra clásica de la literatura arquitectónica*, indispensable para conocer no ya la obra completa del autor, sino la evolución de la arquitectura norteamericana del presente siglo.

James Gowan

Architectural Monographs 3
Academy Editions. Londres.

La obra de James Gowan está considerada en Inglaterra como una arquitectura seria, inteligente y cuidadosa. Internacionalmente, el nombre de Gowan es conocido por ser el primer socio de James Stirling, el



más famoso arquitecto inglés. La obra de Gowan, regida por la combinación de una técnica rigurosa y de una perspicacia poética, es analizada minuciosamente por Fred Scott en este tercer número de las *Architectural Monographs* de la Academy Editions.

James Gowan empezó en una época en la que los arquitectos de talento podían esperar construir fácilmente, cuando las proposiciones de la época podían hacer aspirar a alcanzar una forma tangible, cuando las ideas podían recibir un apoyo y ser juzgadas por su utilidad, por su realidad; cuando existía una similitud cultural unificadora entre los que encargaban los edificios y los que los diseñaban.

El presente volumen se compone del citado análisis de Fred Scott sobre la arquitectura de James Gowan, una memoria del propio Gowan sobre su experiencia como profesor en la AA (Architectural Association School), dos textos, *Casas Particulares* y *El hogar: un castillo para el hombre inglés*, también debidos a Gowan, y un escrito de Colin Rowe en *The Cambridge Review* el 31 de octubre de 1959 analizando el proyecto de Stirling y Gowan para el Churchill College de Cambridge. La extensa parte gráfica está dividida en los apartados: *Casas; Pisos; Edificios residenciales especializados y Edificios educacionales e industriales*. Además de una lista de sus edificios y proyectos.

THE AMERICAN VIEW OF A JAPANESE WAVE

Andrew MacNair

Page 6

A notion prevails that waves keep increasing in a regular series until the maximum arrives and the series begins again. No doubt when two waves coalesce they form a larger one, but this does not occur at fixed intervals. The most common theory is that the tenth wave is the largest, but Tennyson says the ninth in *The Holy Grail*.

*And then the two dropt to the cove and watched the great sea fall,
Wave after wave, each mightier than the last,
Till the last, a ninth one, gathering half the deep
And full of voices, slowly rose and plunged roaring,
And all the wave was a flame.*

An east coast report

Now, ten years later, the battle cry of the hippies from the riotous sixties of *Doing Your Thing* has struck the front cover of the most recent *Time* magazine. A photograph of Philip Johnson cradling a model of the AT & T Building while standing on the roof of a New York tower with Rockefeller Center in the background announces the first cover story of the New Year about *U.S. Architects*. They report that *U.S. Architects* are finally doing their thing. They are celebrating a new freedom to make anything, anywhere, and in any way. Modernism is dead they say. Regionalism, historicism, and ornamentation are alive and well. Everything can be architecture. Architecture is everywhere. And anybody can do it. And it is called Post-Modernism.

Now in the midst of all the hype about the rage of a new eclecticism within American architecture, *A New Wave of Japanese Architects* has quietly traveled to ten American cities with five architects lecturing on their work to provide one outline of the current climate in Japan. The climate is very different there with Western modernism providing a cloak for an Eastern eclecticism. Accompanying the New Wave lecture four was a series of ten small exhibitions of the recent architecture by eleven architects. The lecture tour and the exhibition were organized by the Institute for Architecture and Urban Studies in cooperation with The Japan Society, and with the generous assistance of Arata Isozaki and Fumihiko Maki in planning and coordinating the Wave. The New Wave was the first segment of a program by The National Architecture Exchange of the Institute for Architecture and Urban Studies to bring new ideas about architecture to America. The work of the ten architects is documented in a catalogue published by the Institute with an introduction by Kenneth Frampton.

The New Wave was formed as a way to introduce to America one particular profile of a new generation of younger architects in Japan. The purpose of the Institute in bringing the Wave to America was to define the issues of debate within Japan between opposing schools of thought regarding their position towards their Eastern roots and traditions as opposed to the contemporary influences of Western culture and architecture. The New Wave, however, presented the work of eleven architects who represent a broad overview as well as a homogeneous group. The Japanese Wave broke from the Pacific onto the beaches of California in a series of undulations which are still being felt, and only just beginning to be understood. Their significance and influence on the thinking and discourse about architecture are difficult to measure at this time, but it is clear that the breaking of the Wave elucidates remarkable contrasts and comparisons within Japanese architecture today.

The New Wave of Japanese Architecture arrived in a curious order. We know that order of a wave in the ocean is based on the random and unpredictable nature of the surface of the sea. Yet this sequence was conceptually vague, giving this Wave a seemingly haphazard outline of ripples, white caps, and rollers. The surf was up. And the Japanese advanced across the land with Takefumi Aida at the bow as pilot and Arata Isozaki in the stern as anchorman.

Takefumi Aida began the series with his audio-visual presentation called *Silence*. After opening with a provocative and witty statement about his work, he wove a triad of images about the relationships and cross-referen-

ces between his work and the forms, images, and symbols in Japanese culture. Gradually his pyramid of images introduced his ideas about an architecture of silence. The presentation was didactic and serious, and yet contained entertaining moments of humor. It was quiet, yet powerful. It was visually complex, yet conceptually clear. Aida's lecture set the stage for the work of Takeyama, Fujii, Hara, and Isozaki.

Minoru Takeyama followed on the crest of the first wave with a lecture on *Heterology in Architecture*. He was eloquent and articulate about describing his projects but lacked the intellectual rigor that his writings and his buildings project. His work is intriguing and complex but deserves thorough dissections through a more microscopic examination of each project rather than through a general survey. For example, the Pepsi Canning Plant was shown only in distant photographs without examining it in detail in plan, up close in elevation, and inside. Takeyama was clearly being very cautious about what he said, for what he writes is far more analytical and probing than what his lecture revealed to us on stage.

Hiromi Fujii then arrived to present a written text about *Existential Architecture and the Role of Geometry*. His presentation was serious and thoughtful. Fujii presented very intense projects studied, examined and dissected with great rigor. His introspectiveness, his earnestness, and his quizzical expressions indicated an architect obsessed with a few ideas about the essence of architecture rather than the entire spectrum of possibilities. His lecture was seemingly academic with the labored reading of his text, yet the work was profound. He shifted from his first statements about his philosophy to literal descriptions of the practical matters of the house. His work, however, does speak for itself.

The fourth wave crashed on the California coast with a bundle of energy and joy as Hiroshi Hara dashed off his expose about the development of his practice in two phases, an earlier one of ten years ago with a few large monolithic structures, and a later one of small domestic landscapes wedged between blank walls. His reversal in the second phase of the building indicated the differences between the Sixties and the Seventies. His lecture was a quick, sharp, and lucid comment on the work as it progressed chronologically which illuminated the evolution of his ideas about an anti-traditional architecture.

The final surge from the Pacific broke with Arata Isozaki, bringing a remarkably condensed summary of the current context for Japanese architecture. He reviewed the work of the entire group both in tour and the exhibition with poignant remarks about the starry-eyed vision of travel agents and tourists who see Japan as an idealized world of perfect postcard landscapes against the reality of its slums, crowds, and congestion. Isozaki briefly showed his work as part of the continuous struggle within this land of environmental and social crises. He was closely the anchorman for the wave.

The exhibition was organized to travel to nine American cities hosting the lecture tour. Each city received one panel by each architect to exemplify his work. Even though the exhibition appeared to be quite modest, the comparison between the boards of the ten architects provided a quick means for understanding where the lecturer positioned himself within the current contest. After the lecture tour was completed, the exhibitions were assembled in total in New York at the Institute for Architecture and Urban Studies. The work of the New Wave was organized by age starting with Fumihiko Maki and ending with Atelier Zo. Arrangement by chronology was an attempt to place the work in the most neutral sequence possible without making editorial comment on possible groupings, interpretations, and directions.

However, one possible division of thought within the Wave is that of the two major universities represented among the ten architects. According to discussions with Takefumi Aida, the architects from Tokyo University maintain very different postures towards architecture than those from Waseda University. The work of Tange, Maki, Isozaki, Hara, and Ito seem to consider architecture from a highly formal, *intellectualized* and refined position. The work of Takeyama, Aida, Fujii, Ishiyama, and Team Zoo represent a set of ideas about architecture from a more metaphysical and theoretical point-of-view. Even though the architecture from Kobe University by Mozuna and the self thought Ando represent current thought of two independent architects one could categorize their work into the two groups according to their philosophies about design. Mozuna lies more closely to the Waseda school of thought, while Ando seems closer to the

Tokyo School. A primary discrepancy between the two schools is that in the Tokyo group the architecture itself seems to be generated by formal implications of the geometry to attain an abstract, yet poetic level. Their written text, lectures, and descriptions, are secondary to the architecture, and their drawings are poetic renderings made after the fact of building the project, and do not appear to act as a means towards an end. While in the Waseda group, the relationship between the word and the image is much more closely allied. The word acts as the cue for the form. The words act as metaphors for making a literary storyline of architecture. The texts are almost scripts for the making and the understanding of their work. Even in the case of Fujii, the text is critical to the complete understanding of the meaning of his work. With Aida, the calligraphic brush drawings present literal ideograms for the anthropomorphic facades. Even their drawings are presented as a direct parallel for the communication of their ideas about their work.

In this issue, Arquitectura includes three articles which discuss various facets of the history of architecture and planning in Spain.

CARTOGRAPHY OF MADRID

Alfonso Alvarez Mora

Page 58

Studies of urban development have become increasingly important over the past years in many disciplines such as geography, economics, sociology, history, etc. A basic tool necessary for the study of the growth and development of urban areas is found in the analysis of plans and maps. With this in mind, the Professional Association of Architects of Madrid has prepared an extensive book entitled, Basic Cartography of the City of Madrid which offers a wholistic view of the process of outward growth and urban transformations. The plans found in the book cover the period from the XVII century to the present and provide a complete reference book for the analysis of the development of Madrid.

FRANCISCO SABATINI: ARQUITECTO MADRILEÑO

Carlos Sambricio

Page 55

To commemorate the bicentennial of the Puerta de Alcalá, one of the main gateways of the city of Madrid, Carlos Sambricio speaks of the importance of Italian architect Sabatini in the definition of the architecture of the 1700s in Madrid. Published in this issue are some of the various projects which Sabatini proposed for the Puerta de Alcalá as well as the General Hospital and Customs House. They show, in terms of composition and space, a late Baroque influence and a separation from the clear forms of the Age of Reason which dominated Spanish architecture at that time.

URBAN DEVELOPMENT IN SPANISH CITIES DURING THE 19th CENTURY

Francisco Calvo Serraller

Page 61

The Industrial Revolution has been proven the decisive factor which brought about significant changes in the course of the development of cities. Author, Francisco Calvo, poses the question of how this premise can be applied to the history of development in Spain. The Industrial Revolution arrived to Spain much later than other countries. The cause of this and in turn the unusual development patterns found in Spain can be linked to the War of Independence, the absolute rule of Ferdinand and the weak political and economic situation of that era. The author presents a detailed analysis of 1) the unique factors affecting Spanish urban development in the XIX

century 2) the antecedents of Urban reform and 3) the impact of 'master plans of the XIX century development.

GRID HOUSE

Michael McDonough, artista

Page 30

«Grid House is a nineteenth century red shingled New England farmhouse and barn which have been painted flat white and overlaid with a black painted grid. In its realized form, the grid is perversely unrelenting as it shifts plane and appears and disappears around window panes and spacial intervals. Its juxtaposition with the compositionally arbitrary forms of vernacular architecture results in a visual richness... The visual information is constantly restructured for the viewer within the frames created by the intersecting lines. The grid, which is static as a form is perceived as dynamic... Grid House breaks away from traditional approaches to facade. The project is not concerned with architecturally determinate iconographies of function, construction, or pictorial representation. It explores psychological and perceptual issues as a basis for architectural communication.»

THE NECESSITY FOR DRAWING: TANGIBLE SPECULATION

Michael Graves

Page 32

This article by Michael Graves first published in A. D. is made available in its translated form to Spanish readers.

The text deals with the speculative nature of architectural drawings or the ability to explore a thought through drawing. Good drawing, states Graves, goes beyond simple information, rather it is a process of reciprocity between mind and act which allows the drawing to develop and express its own meaning.

Three basic types of drawings are defined; the referential sketch, a generally fragmentary drawing which may be thought of as the architect's record of discovery; the preparatory study which documents the process of inquiry and the definitive drawing which is the final and detailed idea which serves to answer questions about the built form rather than to pose them.

Graves illustrates his theoretical framework and the importance of the process of drawing with the discussion and illustration of his project for the Crook's House.

THE RENOVATION OF THE AREA ORCASUR

Luis Azurmendi

Page 38

The renovation of the poorer fringe areas of Madrid is perhaps one of the most conflictive problems facing the city today. Luis Azurmendi in his article states that this situation which at one time was represented as sporadic incidents is now a generalized and widespread phenomenon.

The area, Orcasur, located on the southern edge of Madrid was classed as a directed population area in the 50s and experienced the construction of temporary housing for lower income families who were forced to give up land for new construction. The temporary nature of the housing became permanent with time and a stable social structure evolved. In 1976 the process for the renovation of the area and the construction of remaining open sites began with plans and proposed housing projects which are illustrated in this issue. The programs for the housing projects were defined in collaboration with the Neighborhood Association which gave its approval along with Administration approval to the projects in November 1978. Unfortunately the current situation is one of doubt. The typical bureaucratic labyrinth of public procedures and new laws plus restrictive financing schemes may doom the future of these much needed housing projects.

DARRO DARRO



DARRO

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

calidad y experiencia hecha estilo

VALLEHERMOSO, S.A.

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**



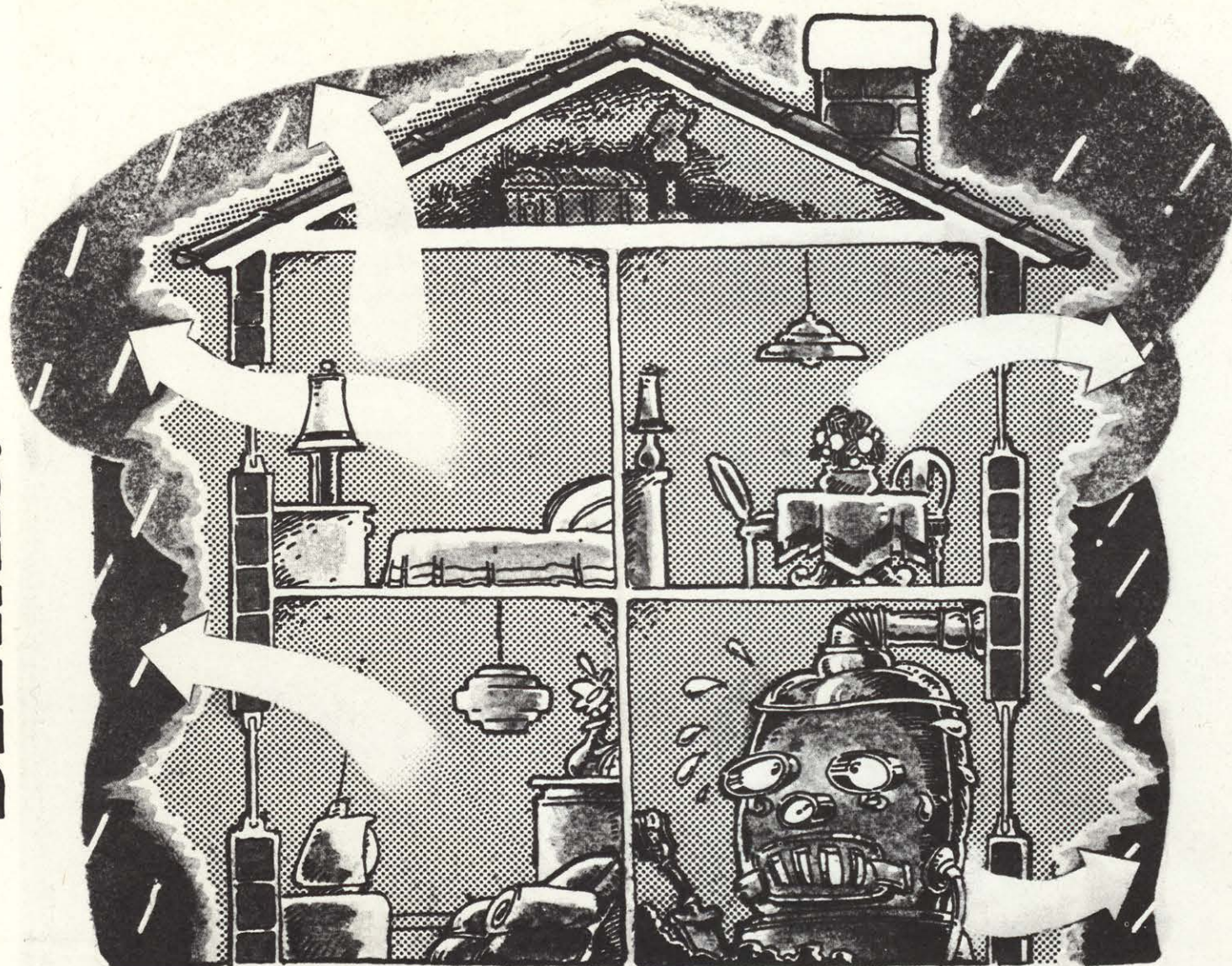
VALLEHERMOSO, S.A.

INFORMACION DE ALQUILER Y VENTA:

Princesa, 5 - Madrid-8

Tels. 248 68 26 - 247 85 72 y 241 63 00

POR AQUÍ SE ESCAPA UN 40% DE LA ENERGÍA DEL PAÍS.



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.



ANTES VITROFIB-ISOVER

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



DELWCO 014

¿Quién teme al lujo?

**Información
de novedades:**
Ahora, el Citroën

CX 2400 Palas se presenta
con una quinta velocidad,
con un nuevo grupo

de calefacción y aireación,
con un nuevo equipo de
aire acondicionado,

CITROËN ^ CX 2400 PALAS

más algunos pequeños detalles
nuevos: nueva consola,
nuevo interior de techo con

un foco dirigible de luz,
nueva bandeja portaobjetos,
y por último, nuevos colores.

RELON[®]

Con gancho para la industria.

La placa de poliéster reforzada con fibra de vidrio que actualmente fabrica RIO RODANO, S. A., se comercializa bajo el nombre de RELON. Estas placas

se presentan en forma ondulada o plana y translúcida.

Fabricada a partir de la resina de poliéster y reforzada con fibra de vidrio y nylon, las placas de RELON son idóneas para el cubrimiento de naves industriales, techumbres de aparcamientos, almacenes, etc., pues este material combina las características químicas y físicas propias del poliéster con las mecánicas del vidrio. Esto hace que las placas de poliéster reforzado tengan la ligereza de los plásticos y la resis-

tencia mecánica de los metales, así como gran luminosidad.

Ponga seguridad y resistencia a sus cubrimientos industriales con las placas de poliéster RELON.

Fabricado por:

RIO RODANO, S.A.



GARANTIA DE FUTURO.

Capitán Haya, 1-11.º
MADRID-20



C CONSTRUCCIONES
CARRERO, S.L.

General Pardiñas, 40
Teléf. 402 96 30
MADRID - 1

CONSTRUCCION - DECORACION
COLABORADORES

G RIFA'S, S. L.

FONTANERIA

Talleres: Aristóteles, 5, Local 2
(Entrada calle posterior)

GRIFERIA
INSTALACIONES
ACCESORIOS BAÑO
CALEFACCIONES

Teléf. 404 50 19
MADRID - 27

Decoraciones Aisa

VILLAAMIL. 39

Teléfonos: 442 02 10 - 442 02 30
270 15 41

MADRID - 29

- ACUCHILLADO DE PISOS
- BARNIZADO Y ESMALTADO
- COLOCACION DE PARQUET
- SINTASOL, CEFLEX
- MOQUETA
- PINTADO
- EMPAPELADO
- LIJADO MECANICO
- ENCERADO

Marcelino Borjabad Paredes

ESCAYOLISTA

Barrileros, 8, 2.º izqda.
Teléfono 252 13 69
M A D R I D - 7

José Sayans Villadeamigo

Cerrajero

San Narciso, s/n

Teléf. 741 11 94

Canillejas



CARMEN

Guadalupe
MATERIALES DE CONSTRUCCION

MADRID - 4

ALMACEN
SERRANO ANGUITA, 11
TELEFONO 448 09 71

CUESTA

MARMOLES Y PIEDRAS

José Antonio, 28

Teléf. 850 39 89
COLLADO VILLALBA

TAN LEJOS COMO
USTED PUEDA
IMAGINAR...



GRC

CEMENTO REFORZADO CON FIBRA DE VIDRIO

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 proyección, 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.



CEMFISA

CEMENTOS Y FIBRAS, S.A.

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

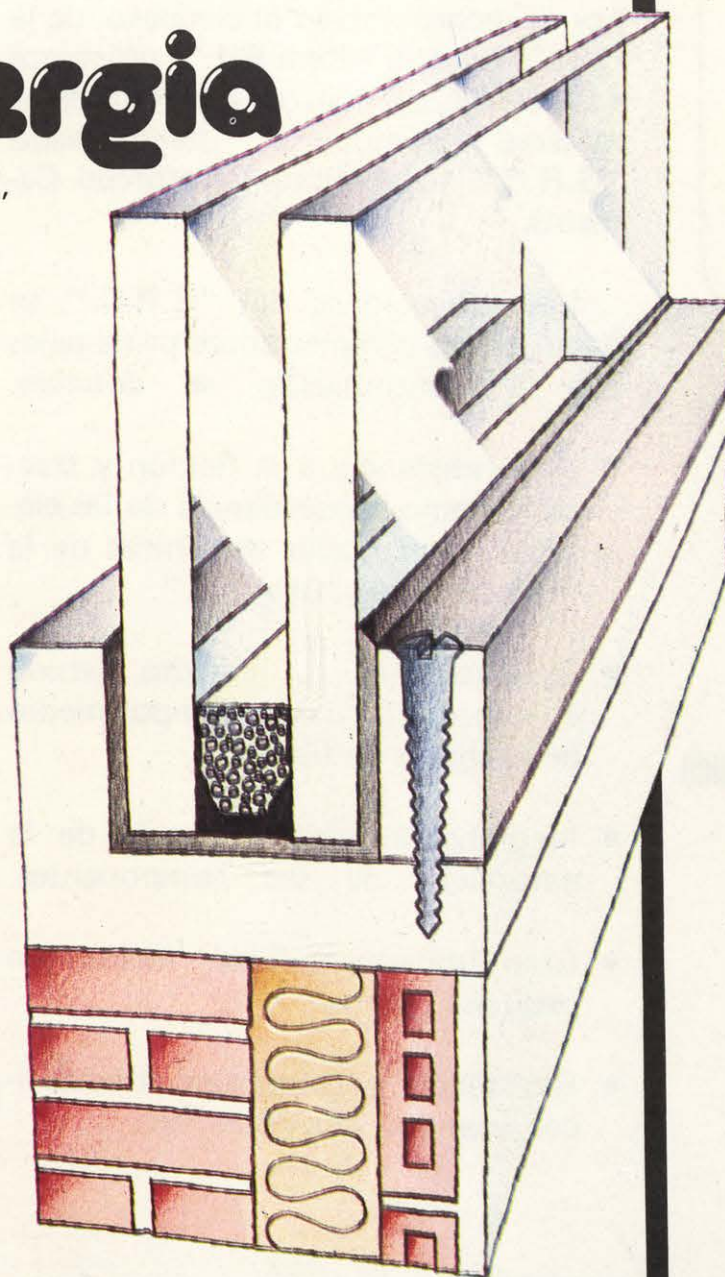
Santa Catalina, 7 - 3º — Teléfs. 448 62 00 - 448 66 50
Télex 43513 - Apartado 14.457 - Madrid-14

el acristalamiento que ahorra energía

Climalit es un ACRISTALAMIENTO AISLANTE, constituido por dos lunas separadas entre sí por un espacio de aire deshidratado y herméticamente cerrado.

Principales ventajas del Climalit

- aislamiento térmico eficaz
- ahorra energía
- mayor aislamiento acústico
- mayor confort
- múltiples combinaciones en colores y espesores



climalit

Doble acristalamiento aislante

Es un producto de **CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A. - D.V.P.**
Edificio **EDERRA. Centro AZCA.** Avda. del Generalísimo, 9. **MADRID-16**
Apartado de Correos 2.361. Teléfono 4560161 - 4561161

Deseo más información sobre **CLIMALIT**

D.
Profesión
Domicilio
Ciudad

SONICLIMA



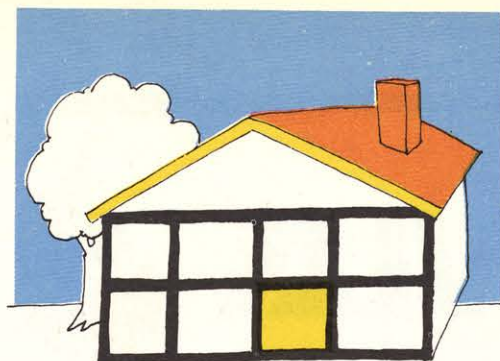
PROYECTOS E INSTALACIONES

- CLIMATIZACION Y ACONDICIONAMIENTO
- VENTILACION Y DETECCION DE C.O.
- PROTECCION CONTRA INCENDIOS
- CALEFACCION Y SANEAMIENTOS
- SONIDO - ALARMAS - CIRCUITO CERRADO DE TV.

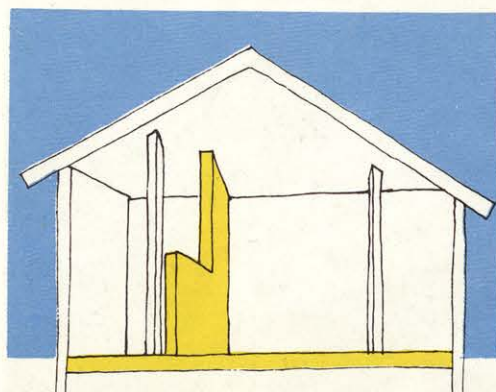
MADRID-5
Martín de Vargas, 31
Teléfs. 468 20 26 - 22 51 - 23 63

PLAMPLONA:
Avda. de Zaragoza, 19
Teléfs. 23 15 03 - 45 27

SAN SEBASTIAN
Juan de Olazábal, 17
Teléf. 45 38 47



viviendas unifamiliares



renovación

EL TABLERO AGLOMERADO EN LA CONSTRUCCION

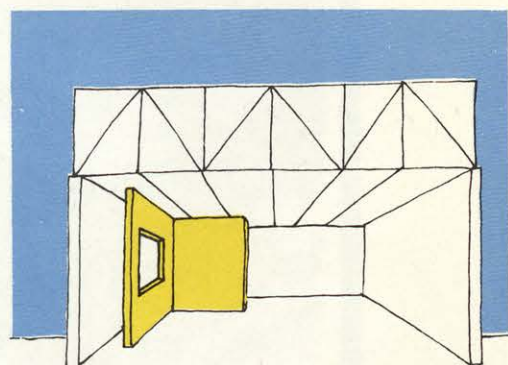
ODITA presenta el tablero aglomerado y su tecnología de utilización.

Para una racionalización de la construcción como obra complementaria o de distribución.

El tablero aglomerado de madera. Un arma nueva en la construcción seca.

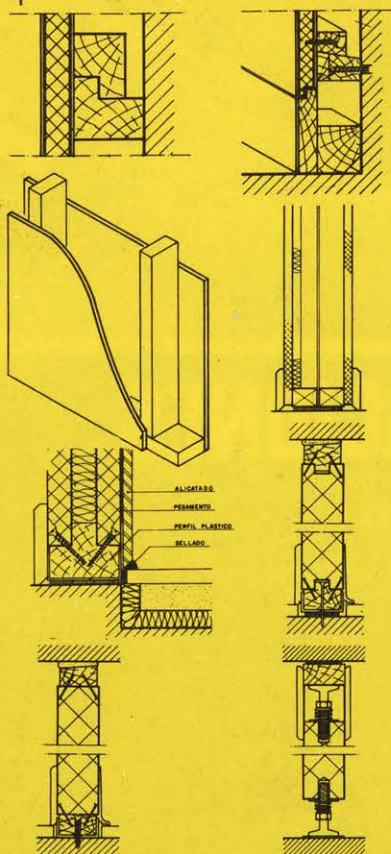


edificación en altura

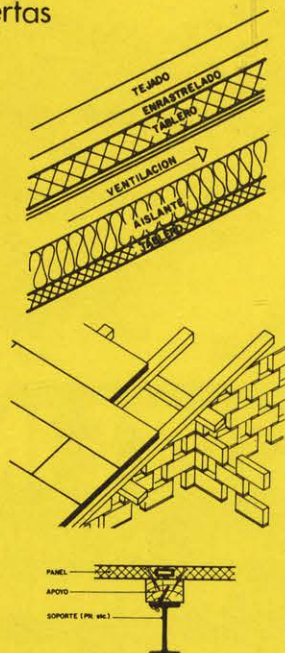


contenedores

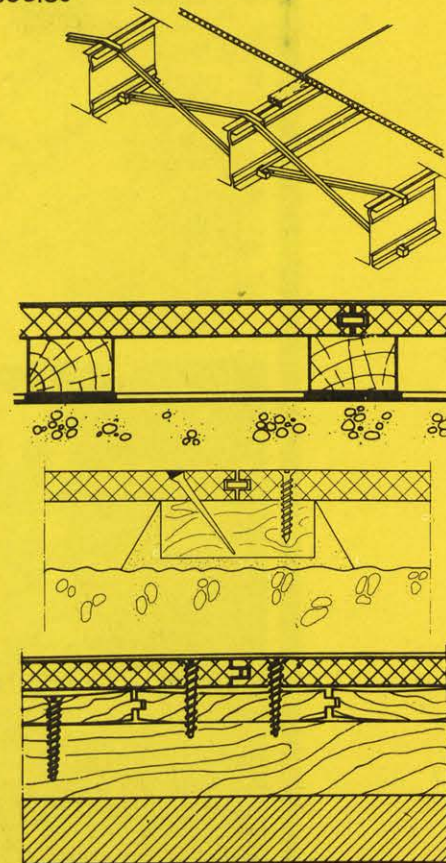
tabiques



cubiertas



suelos



oficina de difusión del tablero aglomerado

ASOCIACION NACIONAL DE FABRICANTES DE TABLEROS AGLOMERADOS

Segre nº 20 · Madrid, 2

AIRE ACONDICIONADO · SONIDO · CALEFACCION · FONTANERIA

SONICLIMA



ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

NUMERO 216 - ENERO-FEBRERO 1979

