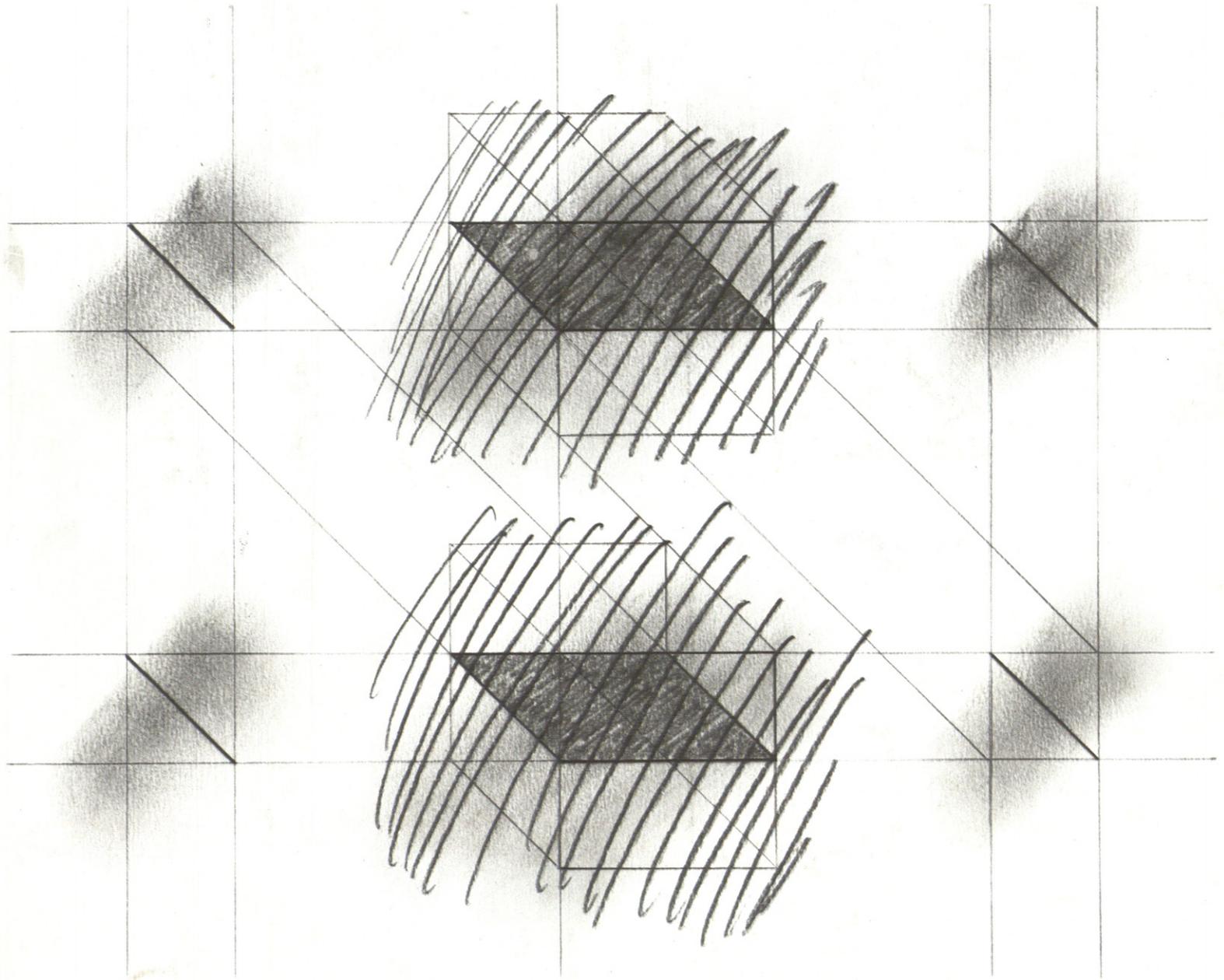


# ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID





# la belleza eterna

La tierra, el agua, el fuego...  
Elementos naturales, principio y fin de  
nuestro trabajo.  
Analizarlos minuciosamente, conocer sus  
propiedades y sus reacciones,  
combinarlos adecuadamente entre si para  
conseguir de ellos la máxima belleza y  
resistencia. Es nuestra vocación. Son  
nuestros resultados.

**GRES CATALAN**

irresistible... y resiste

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

**Equipo redacción**

Gabriel Allende  
Jerónimo Junquera  
Estanislao Pérez Pita  
Martha Thorne

**Secretaría redacción**

Leonor Pérez

**Proyecto gráfico y producción**

Miguel Acquaroni

**Edita**

Colegio Oficial de Arquitectos  
de Madrid

**Dirección**

Jerónimo Junquera  
Estanislao Pérez Pita, Arqtos.

**Redacción, administración  
y suscripciones**

Barquillo, 12  
Tel. 232.54.99 - Madrid, 4

**Publicidad**

Olga Ortega, Arquitectura  
Barquillo, 12 - Madrid, 4  
Tel. 232.54.99

**Regie Prensa, S.A.**

Rafael Herrera, 3 - Madrid, 16  
Tel. 733.40.44 - 733.21.69

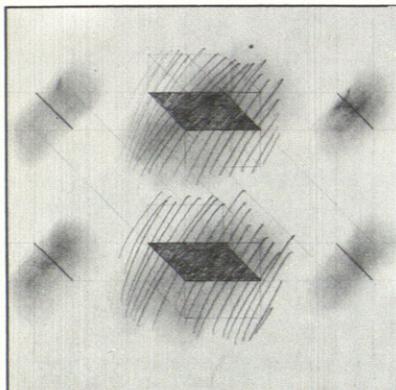
**Distribución**

Barquillo, 12  
Tel. 232.54.99

Tirada: 7.000 ejts.

Precio 250 pts.

340 extranjero



Portada: Angel Bados

## Sumario

- 4 Notas breves, Conferencia de V. de Feo, Simposio Internacional de Arquitectura.
- 15 Índice de la Revista Arquitectura, 1979.
- 18 Poul Kjaerholm.
- 19 Pasado, presente y futuro de la arquitectura española contemporánea. Conversaciones con Antonio Fernández Alba. Francisco Calvo Serraller.
- 33 Hacia un eclecticismo madrileño. Gabriel Allende.
- 40 Fichas de arquitectura. A. Pelea, M. Bayón y J.L. Martín, F. García Germán, A. Pérez de Armiñán y M. Lara, J. Pellón, I. Vicens.
- 46 En el término medio está la virtud... de los significados. Ignacio Prieto.
- 51 Kahn, Heidegger y el lenguaje arquitectónico. Christian Norberg-Schulz.
- 64 Libros recibidos.
- 72 English summary.

## Editorial

ES obligado en este número empezar hablando de la modificación a la que se ha sometido el diseño gráfico de la revista.

Diferentes motivos nos han impulsado a tomar esta determinación que se nos hacia imprescindible y que esperamos que sirva para mejorar, en definitiva, la imagen global de la revista.

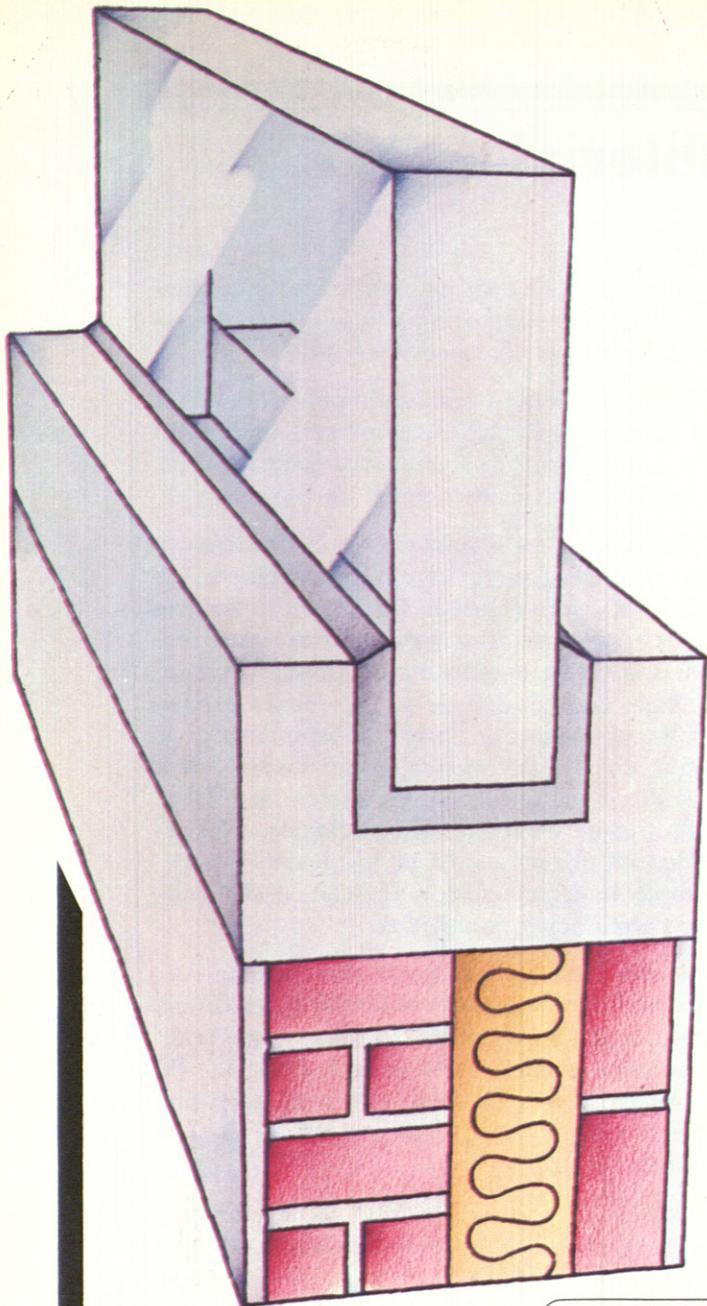
Continuando las intenciones ya anunciadas, y como quedaba patente en el último número publicado, la «presencia» de Madrid en la Revista sigue en aumento. La extensa entrevista que Francisco Calvo mantiene con Antonio Fernández Alba, con ocasión de su espléndida exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, da pie para ahondar en opiniones y pensamientos de un indudable «maestro» madrileño. Desde otro extremo generacional, Gabriel Allende reflexiona acerca de un posible eclecticismo en la arquitectura madrileña, o al menos en los arquitectos madrileños.

Iniciamos también con este número una sección dedicada a recoger casi periódicamente la arquitectura más reciente que se viene realizando por nuestra demarcación colegial. De ellos se destaca uno, sobre el que se hace una lectura crítica, en este caso a cargo de Ignacio Prieto Revenga.

El profundo y magnífico artículo de Norberg-Schulz sobre Louis Kahn y Heidegger, todavía inédito, cierra el número en su sección de colaboraciones.

Finalmente, la muerte de Poul Kjaerholm, maestro indiscutido en el diseño del mueble, a pesar de su juventud, nos obliga a presentar unas breves consideraciones acerca de su figura y obra.

# Aíslese con fuertes espesores



Los fuertes espesores de Cristañola "PLANILUX" permiten el acristalamiento de fachadas con grandes volúmenes, ofreciendo como principales ventajas:

- perfecta visión
- mayor resistencia
- GRAN PROTECCION CONTRA EL RUIDO y por lo tanto mayor confort.



Es un producto de:

**CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A. - D.V.P.**

Edificio EDERRA: Centro AZCA - Avda. Generalísimo, 9 - Teléfs. 456 01 61  
456 20 61 - 456 11 61 - MADRID - Apartado de Correos 2.361

Deseo más información sobre PLANILUX

D. ....  
Profesión .....

Domicilio .....

Ciudad .....

# LANCIA COUPE



*Un deportivo de gran clase para los amantes de la potencia, la seguridad y la comodidad.*

**E**L LANCIA Coupé es un ejemplar de raza. Su impresionante mecánica, consecuencia de la tecnología Lancia de competición, le confiere el brío y la fiabilidad de un genuino campeón de rallyes. Gran capacidad para equipaje. Disposición interior que permite atravesar deportivamente Europa y descender del coche totalmente descansado. Fuerza, confort. Y la inconfundible línea de Lancia.

## Características mecánicas principales

**Motor:** Anterior, 4 cilindros en línea. Posición transversal, con inclinación de 20°. Doble árbol de levas en cabeza. Encendido electrónico. Cilindrada: 1.919 cm<sup>3</sup>. Relación de compresión: 8,89. Potencia máxima: 111 CV a 5.500 r.p.m.

**Transmisión:** Tracción delantera. Caja de cambios de 5 velocidades,

todas sincronizadas, y marcha atrás. **Suspensión:** Tipo McPherson, independiente en las 4 ruedas.

**Dirección:** De cremallera. Columna de seguridad en tres tramos con dos juntas cardan. Volante de altura regulable.

**Frenos:** Sistema Superduplex, de disco a las cuatro ruedas. Con circuitos

independientes y doble para las ruedas anteriores, con servofreno y corrector de frenada en ruedas posteriores.

**Conjunto opcional:** Servodirección y aire acondicionado.

*Garantía: 12 meses.*



*Línea y confort interior que responden a los criterios más exigentes.*

## PRESTACIONES DEL LANCIA COUPE

### Velocidades máximas

En I velocidad	54 Km/h.
En II velocidad	84 Km/h.
En III velocidad	123 Km/h.
En IV velocidad	163 Km/h.
En V velocidad	186 Km/h.

### Aceleración

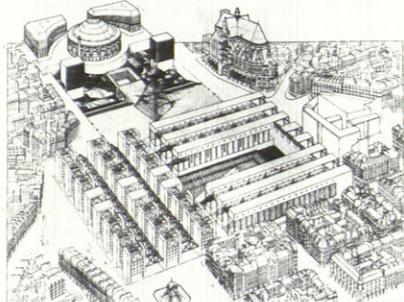
0 - 400 m.	16,1 s.
0 - 1000 m.	30,3 s.
Tiempo 0 - 100 Km/h.	9,3 s.



## Notas breves

### El concurso de Les Halles

En el mes de febrero se falló el concurso para la zona de París, Les Halles, organizado por el Syndicat de l'Architecture y la revista l'Architecture d'Aujourd'hui para proponer ideas alternativas al esquema oficial programado. El jurado, compuesto por profesionales internacionales, Philip Johnson, Diana Agrest, Carlo Aymonino, Tomás Maldonado, Haig Beck, Bruno Zevi, entre otros arquitectos franceses y representantes de la comunidad, eligió cinco premios, cuatro menciones y seis accesits entre los 599 participantes. La división del jurado más significativa era la de elegir entre un esquema «abierto» —tratando el solar como una entidad entera para ser diseñado de nuevo— o un esquema «cerrado» donde la trama urbana histórica fuera respetada. La cuestión del simbolismo también fue un punto de debate importante para el jurado. Los representantes de la comunidad y los sectores del arte y la cultura junto con unos arquitectos franceses consideraban importante los símbolos claramente identificables. Los ganadores, la mayoría no muy conocidos (Charles Moore, Leon Krier y Aldo Rossi fueron participantes pero no ganadores) fueron los equipos de: S. Peterson, de Nueva York, Franco Purini de Italia, Greg Walton de los Estados Unidos, Michel Bourdeau y colaboradores de Italia, y Richard Ness de U.S.A.

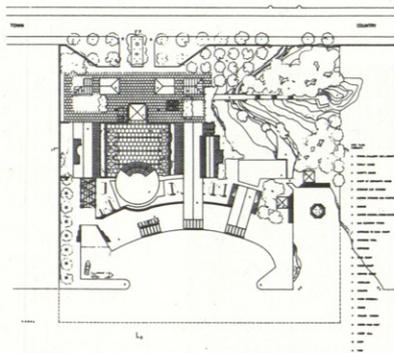


Proyecto de F. Purini, M. Mattei y R. Nicolini.

### Concurso Shinkenchiu

El tema de este concurso internacional de 1980 patrocinado por la revista The Japan Architect es «Una

casa en la coyuntura de la historia y el presente». En el programa del concurso, el juez, Kisho Kurokawa, dice que «un arquitecto creativo sabe expresar en una sola casa un contexto cultural». Uno de los objetos del concurso es descubrir el con-



Primer premio, Juan Navarro Baldeweg, 1979.



texto cultural de un país. Las bases hablan de elegir una casa que exprese la cultura del lugar y presentar dicha casa como forma básica, indicar las renovaciones y modificaciones hechas, explicando cómo el proyecto nuevo emplea los valores culturales existentes. Los proyectos deben incluir planos de situación, plantas, secciones y una memoria explicando la intención del esquema. Han de ser entregados antes del 29 de agosto de 1980. Para más información ver el número de febrero de 1980 del Japan Architect.

### Concurso internacional de ideas para un museo

La Compañía Central Glass junto con Shinkenchiu Ltd. convocan un concurso de ideas para «El Museo del pueblo para la cultura del futuro». «Los pueblos en la mayoría de los casos tienen sus propias historias, tradiciones, artes y conceptos

de barrio. En ellos los modos de vida son una mezcla de conocimiento y sabiduría, elegidos selectivamente de la inmensa cantidad de información de muchos años.» El objeto de este concurso es la creación de un centro cultural que refleje este proceso de selección-creación o que crea lo nuevo a través de respetar lo antiguo. El jurado está formado por Kenzo Tange, Motoo Take, Kisaburo Ito, Takekuni Ikeda, Fumihiko Maki, Shin'ichi Okada y Hiroshi Takashima.

Los premios son los siguientes: Primer premio de 71.000.000 Yen, tres segundos premios de 200.000 Yen y menciones por un total de 7.250.000 Yen. La fecha tope de entrega es el 31 de julio de 1980. Para más información dirigirse a la revista The Japan Architect número 3 de marzo de 1980.

### Concurso Centro Cívico «La Vaguada»

El objeto fundamental del concurso convocado por el Ayuntamiento de Madrid es proponer ideas que darán base al ulterior desarrollo del proyecto para la construcción del Centro Cívico «La Vaguada». El primer premio consta de 1.500.000 ptas. más el encargo del proyecto y dirección, el segundo premio 1.500.000 ptas. y 10 menciones por un total de 3.750.000 ptas.

En la medida que el concurso es de ideas, las bases intentan establecer un marco de referencia bastante amplio para la elaboración del programa que incluye; un centro de salud, guardería infantil, centros de educación, biblioteca, complejo deportivo, etc., para un solar de 26.000 m.<sup>2</sup> situado en el barrio del Pilar.

La última fecha para el envío de propuestas es el 30 de octubre de 1980. El jurado está compuesto por: el Alcalde de Madrid, con vocales de la Comisión Informativa de Urbanismo, Concejal de Sanidad, Concejal de Educación, Concejal de Cultura, representantes del Ministerio de Educación, Ministerio de Cultura, Consejo superior de Arquitectos, Arquitecto del Ayuntamiento, tres arquitectos de prestigio reconocido y un arquitecto representante

de los concursantes. Los resultados se anunciarán el 31 de octubre de este año.

### Pritzker Prize

Establecido el año pasado por la Fundación Hyatt, este premio internacional de arquitectura es quizá lo más prestigioso actualmente y tiene como objeto el galardonar a un arquitecto o estudio contemporáneo que por su obra haya contribuido al avance de la arquitectura actual. El premio de 1980 de \$100.000, fue otorgado al arquitecto mexicano Luis Barragán que «ha creado inolvidables jardines, plazas y fuentes —todos sitios mágicos para meditación—» según el texto del jurado. Una constante en la obra de Barragán es la serenidad que obtiene empleando agua y materiales naturales.

### Premio Europa Nostra

La Federación Internacional de Asociaciones para la protección del patrimonio Cultural y Natural Europeo concede anualmente desde 1963 premios en el campo de la restauración arquitectónica. Uno de los cinco premios de 1979 fue al equipo de los arquitectos madrileños Mariano Bayon y José Luis Martín Gómez por la restauración del Teatro Real de la Corte de Carlos III en El Escorial. La reforma del teatro, construido en 1770 por el arquitecto francés Marquet y con la posterior colaboración de Juan de Villanueva tuvo una trayectoria larga para llegar a su culminación. Sin la declaración oficial de edificio de interés histórico, el edificio fue comprado por los hermanos Martín Gómez y con el apoyo de la comunidad escurriense la restauración fue terminada en 1979 después de cinco años.

El plazo de inscripción para el concurso Europa Nosta de 1980 se cierra el 15 de septiembre, fallándose el concurso en noviembre de 1980. Para más información y bases del concurso dirigirse a:

Europa Nostra  
86 Vincent Square  
London SW1P 2PG Inglaterra

# ponemos en sus manos los mismos productos que utilizan los instaladores del mercado común

... y de otros muchos países de los cinco continentes, a los que exportamos nuestros productos, homologados internacionalmente. Un buen producto y una buena instalación se garantizan recíprocamente.



- CALENTADORES DE AGUA A GAS
- CALDERAS DE CALEFACCION MURALES, MIXTAS Y COLECTIVAS
- RADIADORES DE ACERO
- CARPINTERIA METALICA

#### Delegaciones:

**ALICANTE:** Antares, 35. Teléf. 281733  
**BARCELONA:** Motores, s/n. Teléf. 331 54 00  
**BILBAO:** Fdez. del Campo, 10. Teléf. 432 58 43  
**LA CORUÑA:** Rosalía de Castro, 9. Teléfono 22 94 53  
**MADRID:** Diego de León, 69. Teléf. 402 54 00  
**MALAGA:** Ctra. Cádiz, Km. 241,2. Teléfono 32 25 50  
**MERIDA:** Ctra. Calamonte, s/n. Teléf. 30 14 46  
**OVIEDO:** La Corredoria, s/n. Teléf. 28 03 00

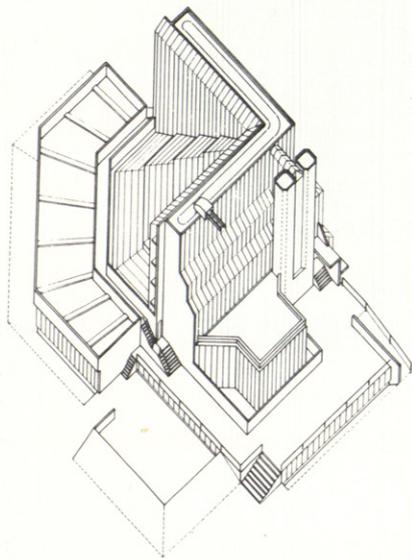
**SAN SEBASTIAN:** Avda. José Elósegui, 71. Teléf. 39 40 40  
**SEVILLA:** Asunción, 50. Teléf. 27 13 17  
**TENERIFE:** Autopista de la Laguna, Km. 6. Teléf. 64 04 11  
**VALENCIA:** Colón, 15. Teléf. 321 73 59  
**VALLADOLID:** Ctra. Burgos, Km. 120. Teléfono 33 65 44  
**ZARAGOZA:** Ctra. de Valencia, Km. 6,7. Teléfono 35 87 50

  
Aptdo. 69 - Teléfono 888 18 00  
**ALCALA DE HENARES**

## Notas breves

### Royal Gold Medal for Architecture

Este año el premio internacional del R.I.B.A. ha sido concedido al arquitecto inglés James Stirling. El texto del jurado reconoce la importancia de las obras de Stirling desde la Leister University Engineering Building de 1957 (ver Arquitectura 211) que fue «un punto radical de partida en términos de forma, geometría y materiales», hasta sus más recientes proyectos donde se ve claramente el desarrollo de las teorías de Stirling. Cabe destacar como obras importantes recientes la Biblioteca de Historia de Cambridge, St. Andrew's University y Olivetti Training School. El premio establecido en 1848 ha sido concedido a personalidades internacionales como LeCorbusier, Aalto, Kahn y Ray y Carles Eames entre otros y en el caso de Stirling es para galardonar tanto sus proyectos no construidos «que son una parte inseparable del vocabulario de Stirling» como sus obras construidas.



### Exposición de arquitectura

El 13 de junio de 1980 marca la inauguración de la primera exposición de una nueva galería de arqui-

tectura en Madrid. «A x A» en la calle Claveleño, 22 abre con una muestra de obras de ocho españoles. El título de la exposición «Ideas para una exposición de arquitectura» significa que no irá compuesta solamente por planos de proyectos realizados, sino que incluye dibujos, pinturas, y proyectos más teóricos para expresar cómo cada participante concibe una exposición. Entre los ocho españoles hay arquitectos de Barcelona, Sevilla, Pamplona y Madrid. Pronto se anunciará el calendario de futuras actividades que incluirá conferencias, mesas redondas, y exposiciones internacionales.

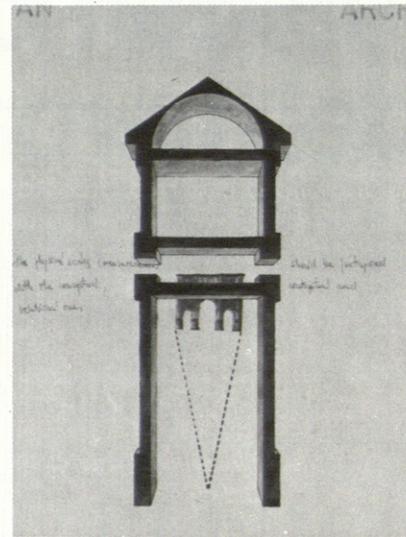
### Ianus

De inminente publicación se espera la aparición del primer número de la nueva revista de arquitectura Ianus. Viene anunciada como publicación bimestral realmente internacional (los textos serán en castellano e inglés) y cuenta con un equipo amplio que incluye un consejo asesor prestigioso formado por: V. Gregotti, C. Moore, F. J. Sáenz de Oiza, J. Stirling y C. Testa; el director es O. Bohigas y el equipo de redacción está compuesto por profesionales de Barcelona.

Se presenta el número «0» el 27 de mayo y el número 1 sale a la venta en junio con obras de J. Fonsere, J. M. García de Paredes, Anasagasti y Rodríguez Acosta, Skidmore Owings & Merrill, M. Botta y Galfetti, todas ellas ampliamente explicadas junto con una editorial de O. Bohigas más noticias de actualidad. En estos momentos de proliferación de nuevas publicaciones de arquitectura será interesante ver cómo esta publicación de «old and new international architecture», hecha por un equipo internacional, enfoca la información y da una visión nueva del campo actual.

### Exposición de Nuevos Americanos

El año pasado la Pennsylvania State University en colaboración con la provincia y comunidad de Roma organizó una exposición sobre



Un «striptease» arquitectónico por Gabriel Allende, Los Angeles, California, 1978.

nuevas tendencias de la arquitectura americana. La mayoría de los treinta y cuatro participantes terminaron sus estudios en los años 70 y se puede dividir la exposición en las siguientes líneas generales; la psicología del paisaje americano, las imágenes de la vida doméstica, proyectos de análisis y crítica y el proceso de construcción. Según Andrew MacNair, organizador de la muestra, «la exposición a primera vista puede parecer como un rodeo arquitectónico de cowboys americanos». Pero hay una unión entre todos los participantes a través de experiencias, situaciones o contextos similares. Pocas son las alusiones a los maestros grandes como Le Corbusier o Kahn y pocas son las referencias al Post modernismo. Sin embargo, muchas obras emplean la lengua vernácula americana y hay conexiones con el «pop» americano. El hecho de que la mayoría de estos arquitectos trabajen en instituciones académicas o mantengan estudios independientes, la convierten en una exposición fresca y con nuevas posibilidades para la arquitectura actual.

La exposición abrió el verano pasado en Roma, actualmente está en Venecia y viajará a los EE. UU. para septiembre de este año.

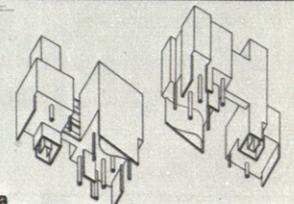
### In Architettura

Una nueva publicación italiana de arquitectura de tipo periódico se llama In Architettura, Giornale della progettazione. Editado mensualmente en Palermo, esta publicación en pocas páginas combina noticias cortas, entrevistas, artículos sobre restauración, planificación, etc. y nuevos proyectos arquitectónicos. Desde el primer número que fue publicado en septiembre de 1979, In Architettura ha publicado trabajos sobre el Centro histórico de Rieti y Caltagirone, una entrevista con P. Portoghesi, varios proyectos de viviendas unifamiliares de arquitectos italianos, un artículo sobre la enseñanza de arquitectura entre muchas otras noticias. Algunos de los temas parecen demasiado locales para un público internacional, pero, no obstante, la estructura de la publicación la hace interesante y agradable para cualquier lector.

## IN ARCHITETTURA

giornale della progettazione

2



la casa rosa



scuole di architettura e professione in usa

una ristrutturazione nel centro storico a rieti

le città del mondo LEUVEN/LOUVAIN LA NEUVE



béton brut

Exposición del C.O.A.M.

Arquitectura de hierro  
y estaciones  
Junio y Julio 1980

# 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:

- Oficinas y locales comerciales.

### ZONA PACIFICO:

- Locales comerciales.

### ZONA ALTO DE EXTREMADURA:

- Locales comerciales.

### ZONA CAPITAN CORTES:

- Pisos y locales comerciales.

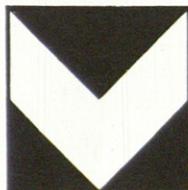
### ZONA ALTOS DE O'DONNELL:

- Pisos y locales comerciales.

### ZONA PRADO DEL REY DE SOMOSAGUAS:

- Pisos.

**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

# Puertas Cuesta de alta seguridad, creadas así desde el principio.

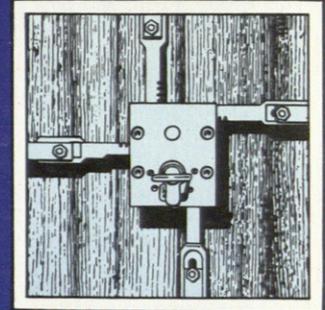
La larga tradición de Manufacturas de la Madera Cuesta en la fabricación de puertas, confieren, a las de alta seguridad, la garantía de su experiencia y su saber hacer.

Estas puertas concebidas, diseñadas y fabricadas como tales puertas de seguridad, mantienen el mismo estilo que las del resto de la casa; se realizan en maderas de antiaris, abebay, m'bero, oregón, roble, etc., como todas las puertas Cuesta, permitiendo una gran versatilidad en la decoración de las viviendas.

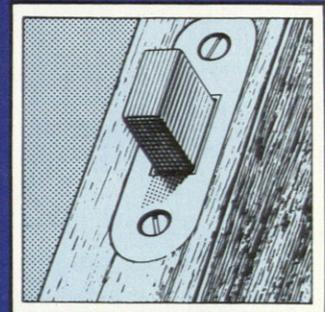
Y son de alta seguridad porque:

- La placa de blindaje, colocada en la parte anterior de la cerradura, imposibilita el acceso a esta.
- Cerradura central de alta seguridad, con 4 cerrojos que enclavan la puerta en el marco en 4 puntos claves. Llave extraplana irreproducible.
- Marco asegurado mediante 5 tacos de acero expansivo de 15 cms. de largo que atraviesan el marco y el tabique.

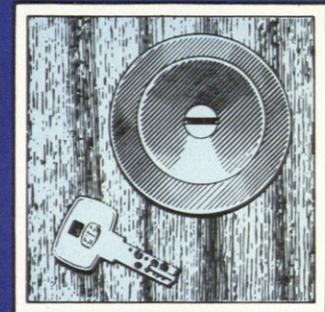
Las puertas Cuesta de alta seguridad, muy sencillas de colocar, se entregan terminadas, con cerradura incorporada y mirilla de gran angular.



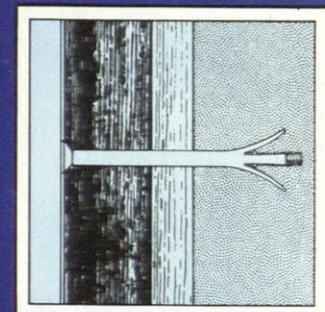
DETALLE DE LA CERRADURA



DETALLE CERRADURA  
PUNTO CLAVE



CERRADURA Y LLAVE EXTRAPLANA



TACO EXPANSIVO



**Puertas**  
**Cuesta**   
un nuevo estilo en la alta seguridad.

PARA MAYOR INFORMACION DIRIJASE A:

Manufacturas de la Madera Cuesta, S.A. Fábrica y Oficinas Generales:  
General Mola, s/n. Teléf. 16 01 00. VILLACAÑAS (Toledo)

DELEGACIONES: • LA CORUÑA c/. Rubine, 49 - Apartado 411. Teléfonos:  
27 52 11 - 27 52 90 • ASTURIAS Avda. de Simancas, 49/bajo. Teléf.: 36 93 22.  
GIJON • ZONA CENTRO c/. Serrano, 213-1.ª - Teléfs.: 250 24 36 - 250 24 08.  
MADRID-16 • SAN SEBASTIAN c/. Prim, 29. Teléfs.: 46 37 66 - 27 97 35 •  
ALICANTE Avda. de Marquesado, s/n. Teléf. 78 12 74. DENIA (Alicante) •  
MURCIA c/. Marqueses de Aledo, 17 bajo. Teléf. 80 01 89. ALCANTARILLA  
(Murcia) • VALENCIA c/. Cervantes, 13. Teléf.: 285 19 74. OLIVA (Valencia).

## Resumen de Actuaciones más importantes de la Gerencia Municipal de Urbanismo de Madrid. (Abril 1979-Abril 1980).

*Los grandes ejes de la política urbanística desarrollada por la Gerencia Municipal de Urbanismo en este primer año de actuación, son las siguientes:*

### Ordenanza sobre conservación y estado ruinoso de las edificaciones

De cara a la regulación de la tramitación y exigencias de contenido en los expedientes de ruina, así como para la prevención de los casos límites de ruinas para impedir que lleguen a producirse en forma tan generalizada como ha venido sucediendo en los últimos tiempos, la Gerencia Municipal de Urbanismo presentó a aprobación en los Plenos de diciembre de 1979 y febrero de 1980 una nueva normativa que pretende regular eficazmente el deber por parte de los propietarios de conservar las edificaciones. En estas nuevas Ordenanzas se regula igualmente la coordinación entre los distintos órganos y servicios municipales, la aplicación de la ejecución subsidiaria en los casos de incumplimiento, así como las normas especiales en caso de urgencia.

### Conservación de las «Colonias de Hotelitos»

Los conjuntos de viviendas unifamiliares que en la actualidad se encuentran fuera de ordenación, responden a unos proyectos originariamente unitarios que reflejan una forma de entender la solución de la vivienda popular, en un momento de la historia de la ciudad y que forman parte de nuestro patrimonio cultural y urbanístico.

Conscientes de esto y recogiendo el sentir de lucha desarrollada por el movimiento vecinal de estas colonias, la Gerencia Municipal de Urbanismo ha planteado en el Pleno de diciembre de 1979 la correspondiente propuesta de modificación de Plan General tendente a la conservación de las tramas y edificaciones de estos conjuntos de viviendas unifamiliares y a la regulación de las futuras construcciones para armonizarlas, en la medida de lo posible, con la situación originaria.

### Plan especial de protección y conservación de edificios y conjuntos de interés Histórico-Artístico de la Villa de Madrid

Elemento fundamental de toda la política de salvaguardia de la ciudad es la instrumentación y tramitación adecuadas del Plan Especial de la Villa de Madrid. En la voluntad de proteger y conservar el patrimonio edificado de Madrid, el nuevo Ayuntamiento culmina el proceso emprendido con el Precatálogo de Edificios y Conjuntos de Interés Histórico-Artístico y la aprobación inicial, en noviembre de 1978, del Plan Especial. No obstante, y respaldando precisamente los objetivos de esa acción y la tramitación acometida, el citado Plan Especial ha de reconvertirse, buscando su máxima eficacia como instrumento de protección. A la vez que se va a una catalogación más selectiva y estricta de edificios cuya conservación integral se considera imprescindible, se propone establecer otras categorías de protección en las que se permitan una gama de tipos de obras que puedan llevar al vaciado del edificio manteniendo su configuración externa como elemento de la escena urbana. Asimismo, se establecerán unas normas de procedimiento para toda solicitud de licencia de obras en los edificios enclavados dentro de un área de protección.

Más importancia que a la catalogación se le otorga a la modificación de Ordenanzas tendente a eliminar los incentivos al derribo que el planeamiento vigente encierra. Esas modificaciones habrán de formularse dentro del marco del vigente Plan General sin modificación de éste. Se ha detectado que es en los Planes de Reforma Interior que han desarrollado ese Plan a través de una serie de interpretaciones abusivas donde se encuentran gran parte de esos incentivos. Esos Planes pueden por tanto corregirse hoy no sólo sin modificar el Plan Ge-

neral, sino haciendo las Ordenanzas más coherentes con él. Excepcionalmente, se propondrá a COPLACO la modificación puntual del Plan General al margen del Plan Especial y como medida complementaria.

Con estas líneas de reconversión del documento aprobado inicialmente se pretende reforzar la consecución de los objetivos planteados mediante una instrumentación adecuada, ya que la falta de coherencia del documento anterior y sus fallos, ampliamente contrastados, hacían que tales objetivos quedasen reducidos a un conjunto de buenas intenciones.

El nuevo documento del Plan Especial está siendo sometido a debate público a partir del mes de abril. Y ha venido precedido de las dos medidas ya enunciadas («Ordenanza sobre Conservación y Estado Ruinoso de las Edificaciones» y la «Modificación de Plan General tendente a la conservación de los conjuntos de viviendas unifamiliares»).

### Convenio Mopu-Ayuntamiento para la construcción de 400 viviendas sociales

Para la puesta en marcha de una política de promoción de vivienda por parte del Ayuntamiento, se ha suscrito un convenio marco con el MOPU para la construcción de viviendas. Este convenio se ha concretado en un primer programa para la construcción en 1980 de 400 viviendas en Madrid por parte del Ayuntamiento con financiación del INV.

Esta primera experiencia de promoción de viviendas es el punto de partida para la puesta en marcha de un organismo gestor de vivienda en el Ayuntamiento de Madrid.

### Hacia una política de suelo: El anillo verde

El Anillo Verde, o mejor dicho sus restos maltrechos pero aún significativos (unas 9.400 Has. frente a las 14.000 de 1963), constituyen una oportunidad única para replantear una política de suelo público en Madrid.

Esta oportunidad sólo puede garantizarse mediante una *política pública* expresa sobre ese Anillo Verde. En este sentido la Gerencia Municipal ha seleccionado una serie de áreas del Anillo Verde en las que la expropiación será el mecanismo obligatorio y prioritario.

En estas áreas seleccionadas, cuya extensión se aproxima a las 2.000 Has., se aplicarán los mecanismos de acumulación de volumen así como el cumplimiento de los estándares previstos. Con ello se mantendrá el carácter dominante del actual Anillo Verde como gran «espacio libre» en el que se asienten áreas forestales, parques urbanos, equipamiento colectivo, etc. Carácter que no es incompatible sino, por el contrario, complementario con la utilización de ese suelo rústico-forestal también para la construcción de viviendas sociales.

### Hacia un nuevo planeamiento: La revisión del Plan General de Madrid

Las gestiones cotidianas para la resolución de los problemas urbanísticos de Madrid chocan normalmente con un obstáculo infranqueable: el planeamiento urbanístico vigente. Y plantean, por tanto, la necesidad ineludible de una revisión profunda de ese planeamiento que haga posible la puesta en práctica de una nueva política urbanística.

Pieza clave para la puesta en marcha de esta revisión en el municipio de Madrid son los trece Programas de Acciones Inmediatas (PAI) cuyos estudios y diagnósticos están finalizando, y a cuyo desarrollo la Gerencia Municipal de Urbanismo, a través del Convenio establecido con COPLACO, y las Juntas Municipales de Distrito, como cauce de participación ciudadana, han prestado su decidido apoyo.



## ¿Quién teme al lujo?



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

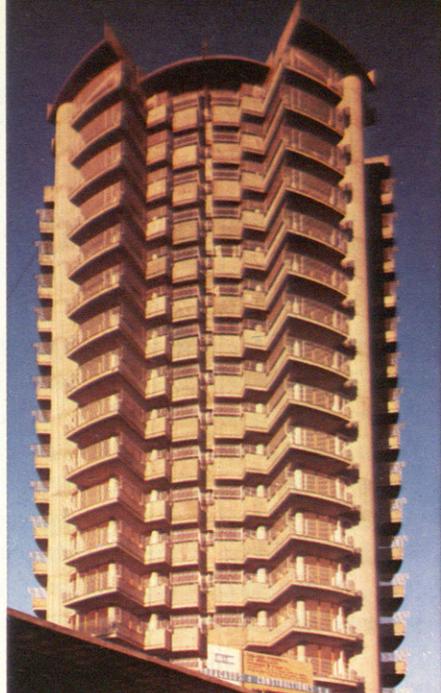
CX 2400 Palas se presenta con una quinta velocidad, con un nuevo grupo

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 dirijible de luz, nueva bandeja portaobjetos, y por último, nuevos colores.



# Dragados y Construcciones construye viviendas.

Dragados y Construcciones, ha demostrado cumplidamente su capacidad de realización en el sector de las obras públicas.

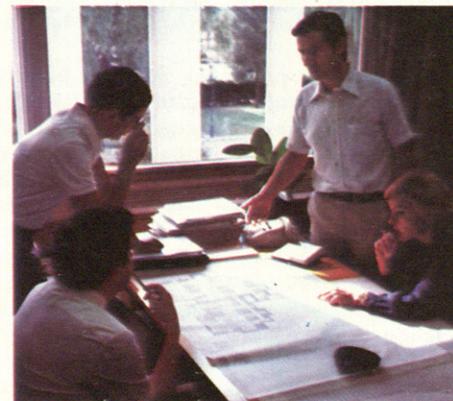


Lo que normalmente no se ha dicho, es que a lo largo de su historia, cuenta en su haber con la construcción de 200.000 viviendas, que equivale a albergar la población de una ciudad de un millón de habitantes.



Las viviendas realizadas por Dragados y Construcciones, están dotadas con las instalaciones adecuadas para todos y cada uno de los servicios comunitarios, inherentes a cualquier tipo de habitat.

Ponemos al servicio del profesional de la edificación, nuestros hombres, nuestra experiencia y nuestros medios.



Cuando promueva o proyecte viviendas, piense en Dragados y Construcciones, porque una buena idea ha de ser bien realizada.



**DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.**

EMPRESA CONSTRUCTORA  
Domicilio Social  
P.º de la Alameda de Osuna, 50  
Madrid-22  
DELEGACIONES EN TODO EL PAIS

## Symposium en Valencia

# Arquitectura y ciudad; Vanguardia y continuidad

EL problema a que el título del Symposium se refiere puede ser enunciado en términos relativamente simples. Hace tiempo ya que se viene hablando de crisis del Movimiento Moderno y se plantea consecuentemente la pregunta acerca de la «posición» de la arquitectura en nuestro tiempo. Y, sin embargo, la respuesta se presenta bloqueada por una especie de dilema, al parecer sin salida: Por otra parte, ignorar la crisis y actuar como si el Movimiento Moderno estuviera aún vivo, constituye una posición que se presta obviamente a la crítica de que una tal continuidad mecánica equivale en verdad a una traición del espíritu del Movimiento Moderno —aquello por lo que se constituía en un programa de vanguardia—. Pero, por otra parte, aceptar la crisis como punto de partida y buscar una alternativa constituye una propuesta que, por su manera de estar planteada (independientemente de cuál sea su contenido), implica una actitud de vanguardia y supone, por lo tanto, una continuidad. Así, desde un cierto punto de vista, la actitud de vanguardia se presenta, en su misma crisis, como el marco de referencia que inevitablemente limita toda tentativa de superarla. O, viéndolo de otra manera, toda tentativa de saltar por encima de nuestro pasado próximo y buscar, más allá del dramático interludio del Movimiento Moderno, una nueva continuidad, parece quedarse inevitablemente anclada en una continuación de la vanguardia misma.

Sin duda el problema exige un planteamiento distinto, en términos quizá menos simple. ¿Qué significa «vanguardia» cuando hablamos hoy de crisis? ¿Se puede hablar de «vanguardia arquitectónica» en el mismo sentido en que se habla de «vanguardia artística» —o política—? ¿Qué hacer entonces con la vieja e incómoda cuestión de «arquitectura» vs. «edilizia», especialmente en vista de las acusaciones, frecuentemente hoy, de que es precisamente en tanto que «edilizia» —en cuanto a su recepción sociocultural—, como la crisis ha afectado más profundamente el Movimiento Moderno? ¿Y qué hacer con la pretensión (ya casi olvidada hoy) del Movimiento Moderno de haberse divorciado del «arte» (del ámbito de lo estético) para aliarse con la «ciencia» —una cuestión que plantea de nuevo otra vieja e incómoda polaridad de la arquitectura—? ¿Cuál es la naturaleza, entonces, de la continuidad histórica en el caso de la arquitectura —podría la «arquitectura como ciencia» tener derecho a esperar un tipo de continuidad histórica al que no tendría derecho la «arquitectura como ideología»—?

Estas y otras cuestiones que podrían mencionarse aquí indican algunos de los términos en que el diagnóstico de nuestra situación actual podría ser —y de hecho se ha— revisado.

**El symposium al que este artículo se refiere en su totalidad tuvo lugar en Valencia los días 21, 22, 23 y 24 de abril de este año. Estuvo organizado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia.**

**Los ponentes que intervinieron en el desarrollo del mismo fueron: Kenneth Frampton, Tomás Llorens, Giorgio Grassi, Fernando Montes, R. Maxwell, D. Porphirios, Oriol Bohigas, Ignacio Solá Morales.**

**Actuaron como moderadores Juan José Estellés y Emilio Giménez.**

**Excusaron su asistencia, o no pudieron asistir: Tomás Maldonado, Massimo Scolari, Mario Gandelsonas, Rem Koolhaas y Raimon Abraham.**

TAL vez la escasa difusión del programa contribuyó a una poca presencia de arquitectos de otros puntos de España al encuentro de Valencia. La mayoría de asistentes: alumnos de la Escuela de Arquitectura de la capital.

Ausencias notables entre los ponentes previstos en el programa inicial. Entre estas, a mi parecer, la de Tomás Maldonado resultó muy desalentadora. Su reciente viaje a Cuba, para la inauguración de la Escuela de Diseño de La Habana, casi prometía la polémica y el distanciamiento de una problemática de la Arquitectura y el Diseño demasiado centrada en occidente.

Giorgio Grassi, al final del coloquio, contestando a la última de las preguntas del público —y desencadenando aplausos con su respuesta— resumió el resultado del Symposium: «... aquí no ha habido confrontación. Esto se ha acercado más a un congreso sobre Filosofía que sobre Arquitectura...» Es inevitable que cuando el fenómeno de la ciudad recubre densamente su propia historia, los resultados y hasta los planteamientos arquitectónicos, la revisión filosófica suponga una vía de recuperación de objetivos profesionales. Conscientemente o no, los profesionales que curiosos y atentos asistimos a este tipo de reuniones, con la mejor buena voluntad estamos contribuyendo a desviar la atención de los verdaderos problemas que el arquitecto no puede, o no quiere o no sabe afrontar: Nuestra inoperancia en el momento actual, para influir en la imagen y en la estructura de la ciudad; la imposibilidad de cumplir una función social desde los conocimientos y las atribuciones de una profesión concebida y asumida como un resultado de la hegemonía burguesa en nuestra sociedad; la dificultad para que el lenguaje arquitectónico —renovado o no— muestre un contenido distinto que el de su propia inercia o su introspección.

La polémica entonces tiene que discurrir por

cauces ya tópicos y la discusión en principio planteada desde puntos de vista éticos o filosóficos, acaba —al discurrir por aquellos cauces— desembocando en el enjuiciamiento formal de los resultados arquitectónicos. La confrontación con la realidad densa y extensa en la que la arquitectura debería inscribirse, acaba dejándose por imposible o por infructuosa. Este es uno de los puntos focales de nuestra crisis profesional: la falta de incidencia de nuestra elaboración teórica y formal en el entorno construido por el hombre, y esto, fundamentalmente, por falta de análisis y respuesta a esa realidad.

Se sustituye la adscripción o la defensa de una estrategia de clase —a escala del globo— por la militancia en un movimiento de élite (1), que sin poder real, es estéril para cualquier fin que no sea el de la supervivencia de la ficción de ese poder inexistente. Cada vez con más insistencia se perfila un lenguaje críptico y se decanta un dialecto elitista que acaba por trascender hasta los vocabularios formales de los ejemplos de arquitectura. Cada vez, con mayor profusión, se intenta extrapolar la discusión y los temas a otros medios profesionales implicando en ella a sectores y profesiones distantes de los nuestros. Búsqueda de argumentos y terrenos donde justificar nuestra impotencia o nuestra ansiedad.

Ante el planteado dilema de Vanguardia o Continuidad, todos los ponentes, a excepción del chileno Fernando Montes (2), se mostraron inclinados a diferenciar previamente las Vanguardias de las «Neovanguardias», incluyendo a estas últimas entre los fenómenos episódicos, poco relevantes y hasta reaccionarios de la historia de la arquitectura moderna. En este sentido abundaron los paralelismos con otros períodos muy anteriores del quehacer profesional. El saldo para el movimiento moderno y específicamente para lo que

# Pretexto para una reflexión sobre nuestra profesión

## Por Antonio Vélez Catrain

que las opiniones suelen ser muy poco comprometidas. El silencio, en su discurso, respecto a la producción arquitectónica de cualquiera de los «Five» fue mucho más elocuente que cualquier explícita mención.

Como el Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia publicará íntegramente todas las intervenciones, el lector me perdonará que intente a continuación recoger en un pequeño refrito, las opiniones diversas, pero a mi juicio poco enfrentadas que han reclamado en mayor grado mi atención:

— Es Arquitectura solamente aquello que está destinado a construirse, a convertirse en un hecho arquitectónico.

— Es necesario recuperar el oficio y la tradición constructiva como elemento de continuidad en la historia de la arquitectura y de la ciudad.

— La ruptura de esta continuidad se ha dado, fundamentalmente, con la generalización irreflexiva de los postulados urbanísticos del movimiento moderno.

— El movimiento moderno ha sido sin duda alguna algo más que un fenómeno de renovación formal y de ruptura con la arquitectura histórica. Fue una solución eficaz de continuidad y una vanguardia positiva desde el punto de vista del progreso de la humanidad.

— Los movimientos «neovanguardistas», cuya intención fundamental es la ruptura formal, vienen a ser como la resaca de la verdadera vanguardia. Resultan la imagen especular de esta última: «... lo que antes quedaba a la izquierda está en este caso a la derecha y viceversa...» (3).

— Mantener una confrontación crítica con la realidad productiva, resulta como mínimo, un apoyo en la labor de creación arquitectónica y nos ayuda a escapar de determinadas corrientes —neovanguardistas— que acaban siempre por cerrarse sobre sí mismas. En este sentido, cualquier actitud de respuesta arquitectónica a una previsión de futuro, y no a la realidad existente, supone una actitud, en Arquitectura, antiprogresista.

— En arquitectura, la vanguardia es un hecho secundario. A diferencia de otros sectores de la manifestación artística, se da al margen de las transformaciones decisivas de la historia.

— Es necesario reconocer el carácter de «cosa pública» que tiene cualquier hecho arquitectónico, por encima de otras características. La arquitectura es obra pública por excelencia. Su irrupción en la vida cotidiana se realiza, siempre, de un modo violento. También es necesario valorar constantemente esta relación de la arquitectura con la vida cotidiana.

Los anteriores párrafos, casi aforismos, entresacados de las intervenciones en el symposium, reflejan, a mi criterio, la convergencia en los juicios que se dio en el encuentro de Valencia.

Resultaba frustrante, después de cada uno de los encierros que suponía cada una de las sesiones, la salida a la calle, a la ciudad. La impotencia de una élite como es la de los arquitectos ante el fenómeno de crecimiento y desintegración urbanos, era la sensación más generalizada.

No es posible resolver, ni siquiera es posible discutir, estos graves problemas y esta falta de continuidad —histórica y física— en la ciudad desde plataformas teóricas, que con toda la buena intención, se sitúan en planos más o menos «dilettantes», al margen de una consideración a fondo de lo que es hoy el ejercicio profesional, que no es ni mucho menos el de los grandes maestros o teóricos de las vanguardias o neovanguardias. Tampoco es posible una identificación, o el entusiasmo, con nuestro cometido, desde el cuidadoso y metódico oficio que conduce al profesional desde su «opera prima» a las «obras completas» cada vez más inéditas e irrelevantes en el entorno actual. Esta última actitud al menos concede a quien se apoya en ella una coartada testimonial que deja tranquila —más tranquila— la conciencia a la que a veces intranquiliza el peso del bolsillo. ■

Antonio Vélez Catrain  
Mayo 1980



Crematorio, Gunnar Asplund.

Grassi llamó «...período heroico del movimiento moderno...» fue positivo, inscribiéndolo entre aquellos movimientos que a lo largo de la historia de la arquitectura han demostrado una «...cierta confianza en el progreso...»

En las intervenciones de Frampton, Grassi y Bohigas se dio una coincidencia en la valoración negativa de una arquitectura de papel que se contraponen, en su intencionada difusión, a la defensa consecuente de la tradición constructiva, el oficio o la aceptación cotidiana del reto de la tecnología. La exposición de Oriol Bohigas fue la decantación en la obra de Asplund de esta reivindicación. Modelo de reinterpretación de los fenómenos culturales de su tiempo, logra convertir esta reinterpretación mesurada y crítica en aportación decisiva para el futuro de la Arquitectura. Modelo también de administración dosificada de recursos formales, espaciales y tecnológicos. Como casi siempre, estas proclamas nos llegan algo tarde y nos hacen ver, aumentados, los errores cometidos en las defensas ardorosas de muchos movimientos exageradamente referenciados y que como el propio Bohigas dice —en lo que podría considerarse una loable y discreta autocrítica— son esfuerzos de identificación de pequeños sectores profesionales.

Las referencias positivas al aspecto instrumental en la obra de Kahn, Aalto o Van Eyck, resultaron tranquilizadoras, frente a la consideración en el sentido opuesto de la obra de los neorracionalistas encarnados en Rossi y en los rossianos. Junto con su defensa de la posición y la obra de Loos, su exposición fue un intento de declaración de principios, muy de agradecer en un medio en

(1) La denominación de élites sin poder, aplicada a los arquitectos, está recogida de la nota que a su vez recoge R. de Fusco en su libro «La idea de la Arquitectura» (Col. Punto y Línea G. Gili. Barcelona 1976).

(2) La conferencia de Fernando Montes sin duda fue la más desgajada de todas las que se dieron en el symposium. «Lo Bueno y Lo Malo en la Arquitectura Moderna» estuvo dedicada fundamentalmente a señalar —como saldo final que según él ha prevalecido— los aspectos negativos del Movimiento Moderno. Defendió ardorosamente «La Escuela», «Los Maestros», «La obra modélica y ejemplar» y las «Revistas». Elementos con los que no coincido en absoluto, como medios para resolver los problemas con los que hoy la arquitectura se tropieza.

(3) Esta frase, entresacada de la conferencia de Tomás Llorens —El hombre Nuevo— considero que por su contenido irónico puede ilustrar, con agudeza el juicio convergente que sobre las neovanguardias, se dio en el encuentro de Valencia.

# Vittorio de Feo en Madrid

E PUR' SI MUOVE  
(y sin embargo se mueve)

La Escuela de Arquitectura de Madrid sigue igual. Y sin embargo algo pasa.

Con un indudable interés, ante un salón de actos abarrotado de estudiantes ávidos de Arquitectura, Vittorio de Feo ha presentado su obra en Madrid.

Pero... ¿quién es Vittorio de Feo?

¿Un trueno sacado de la manga?, ¿un genio? ¿otro teórico más?

No se trataba, no se trata, de traer genios, entre otras cosas porque los genios se nos fueron ya hace tiempo.

Se trataba, se trata y se tratará de, como dije con ocasión de la venida de Meier a Madrid, remover, empujar, aumentar el interés por la Arquitectura en el cansino panorama que nos circunda.

Meier, Eisenman y Gandelsonas, sirvieron para presentar una parte del panorama americano (¿quién y cuándo traerá a Venturi, a Moore, a Graves? ¿alguien se anima?). Si el actual debate arquitectónico se polariza entre América e Italia, parecía conveniente mostrar el otro extremo del hilo.

¿Por qué De Feo? (¿quién y cuándo traerá a Rossi? ¿alguien se anima?)

«... Sin abandonar en ningún momento el compromiso cultural, comprometido con la teoría, pero también comprometido con la praxis, bajando a la palestra de la Arquitectura en su sentido más propio, Vittorio de Feo es lo que podemos llamar un «verdadero arquitecto».

En la primera conferencia expuso su obra, sólo parte de su obra. Conociéndole y conociendo su trabajo (ver su obra completa publicada<sup>1</sup>), pienso que la sencillez en la exposición (que no en el contenido) defraudó a quienes esperaban planteamientos más demagógicos.

En una primera lectura, las obras de De Feo deslumbran, quizás en una segunda pueda remitir este entusiasmo. La profundización en una tercera y definitiva, aclara la calidad esencial, más que formal, de su trabajo (hago una invitación a hacer esta prueba).

Su segunda conferencia sobre la Arquitectura italiana contemporánea



arrojó nuevas luces sobre un panorama poco claro para aquellos que desconocen esos parámetros temporales de referencia. Esclarecedor para quienes sólo se alimentan de las últimas publicaciones y creen saberlo ya todo. (Sería curioso anotar aquí, cómo Gregotti, nombre que no admite ninguna duda, en su libro sobre este mismo tema<sup>2</sup> publicado en

1968, sólo en el 68, no cita, o lo hace de pasada, nombres que hoy algunos consideran imprescindibles, y no precisamente porque sean jóvenes.)

El debate final, tercero y último acto, tuvo un marco sorprendente. El Palacio de Cristal del Parque del Retiro. La luz tamizada por las nubes, el canto de los pájaros, las esculturas de Julio L. Hernández flotando entre los asistentes, y un prelude de flauta con Vivaldi, Telemann, Bach... Moderado por Antón Capitel, intervinieron como ponentes: Oiza, Carvajal y Ruiz Cabrero, que con algún arquitecto de los asistentes fueron puntualizando y dialogando con De Feo.

Resultó interesante, aunque más que un diálogo, fue como tantas otras veces, escaparate de las posiciones personales respectivas.

Esta visita de Vittorio de Feo ha sido apoyada económicamente por la Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. ■

ALBERTO CAMPO BAEZA



<sup>1</sup> «IL PIACERE DELL'ARCHITETTURA». Roma 1976, «the Enjoyment of Architecture».

ATU, Tokyo 1977

<sup>2</sup> «New Directions in Italian Architecture».

Vittorio Gregotti. Milan 1968

# Índice de 1979 por temas

## ARQUITECTURA ESPAÑOLA

### Artículos

*Azurmendi, Luis*, La remodelación de Orcasur. Núm. 216. Pág. 38.

*Fernández Alba, Antonio*, Los documentos populares como monumentos históricos... Núm. 221. Pág. 51.

*Ruiz Cabrero, Gabriel*, Una fachada moderna. Núm. 218. Pág. 56.

*Valdés, Alfonso*, Arquitectura del COAM. Cuatro casas de las nuevas generaciones. Núm. 219. Pág. 53.

### Proyectos

*Acebillio, José A.; Oriol Bohigas, David Mackay y otros*, Premio. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 28.  
*Alvarez Fernández, Javier, y Antonio Miranda Regojo*, Mención honorífica. Concurso de Burgos. Núm. 221. Pág. 31.  
*Araújo, María Luisa; F. Fonolla y B. Acevedo*, Proyecto. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 43.  
*Aritio Armada, Alvaro y Pedro Herrero Pinto*, Premio. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 43. Primer accésit. Concurso de Burgos. Núm. 221. Pág. 48.

*Artigas Prieto, María D. y Rafael Pina Lupiáñez*, Mención honorífica. Concurso de Burgos. Núm. 221. Pág. 34.

*Bellosillo, Javier y Fernando Fauquie*, Proyecto. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 42.

*Benloch, Ernesto; A. Miró; L. Pérez Oteiza y A. Ruiz Duerto*, Nueva sede del Colegio de Ingenieros de Caminos, Puentes y Canales. Núm. 221. Pág. 45.

*Cabrero Garrido, Félix*, Segundo accésit. Concurso de Burgos. Núm. 221. Página 26.

*Campo Baeza, Alberto, y Fernando Núñez Robles*, Premio. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 24.

*Capitel, Antón, y Julia Alonso*, Casa en Torrelodones. Núm. 219. Pág. 58.

*Carvajal, Pablo, y Juan Montes*, Proyecto de viviendas. Orcasur. Núm. 216. Pág. 45.

*Casas, Manuel, e Ignacio Casas*, Proyecto. Concurso de centros docentes. Número 219. Pág. 42. Proyecto de viviendas Orcasur. Núm. 216. Pág. 51.

*Corrales, José A.; Ramón Vázquez Molezún; Gerardo S. Molezún, Rafael Olalquiaga, Banco Pastor, Madrid*, Número 218. Pág. 52.

*Corrales, José A., y Antonio Rolando*, Proyecto. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 44. Proyecto de viviendas Orcasur. Núm. 216. Pág. 42.  
*Cruz Villalón, Antonio; A. Ortiz; J. Tirado; R. Huete, y F. Ortega*, Premio. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 20.

*Delgado, Javier*, Casa unifamiliar. Núm. 219. Pág. 64.

*Frechilla Camoiras, Javier; J. M. López Peláez, E. Sánchez y colaboradores*, Mención honorífica. Concurso de Burgos. Núm. 221. Pág. 30.

*Fuente Cerezo, José A. de la, y Angel Sanz García*, Mención honorífica. Concurso de Burgos. Núm. 221. Pág. 36.

*Fullaondo, Juan D., y José L. Iñiguez de Onzoño*, Segundo premio. Concurso de Burgos. Núm. 221. Pág. 22.

*García de Paredes, José M.*, Un Carmen imaginario. Núm. 221. Pág. 48.

*García Peral, José M.; A. Martín Delgado; V. Martínez Pidal, y colaboradores*, Proyecto. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 46.

*Gaztelu Quijano, Jaime; A. M. Mellado, y D. Ruiz Pita*, Proyecto. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 43.

*Gómez Carballo, María; F. González Atalaya, y C. Gutiérrez Gómez*, Proyecto de viviendas Orcasur. Núm. 216. Pág. 45.

*López Cotelo, Víctor, y Carlos Puente Fernández*, Primer premio. Concurso de Burgos. Núm. 221. Pág. 19.

*Murias Fernández, Julio, y E. Solana Berriochoa*, Premio. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 26.

*Nanclares Fernández, Fernando; M. N. Ruiz; J. Ortega; F. R. Partearroyo, y colaboradores*, Premio. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 34.

*Navarro Baldeweg, Juan*, Casa en el Alto de Hermosa, Liérganes, Santander. Número 219. Pág. 54.

*Partearroyo, Francisco R.*, Casa Yébenes. Santo Domingo, Madrid. Núm. 219. Pág. 60.

*Partearroyo, Francisco R., y colaboradores*, Premio. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 32.

*Perea, Andrés*, Proyecto. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 45.

*Pérez Arroyo, Salvador; J. Sales; J. P. Rodrigo; A. M. Boyer; R. Acero, y S. Ruiz de Copegui*, Premio. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 38.  
*Prada Poole, José M.; F. Gill; J. E. Guillén; K. Hamparzoomian; G. Barceló; R.*

*Urculo, y L. Echeverría*, Proyecto. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 46.

*Revuelta Martí, Carlos, y J. C. Albert Atienza*, Premio. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 22.

*Rubio Carvajal, Carlos, y José María Rubio Carvajal*, Tercer premio. Concurso de Burgos. Núm. 221. Pág. 24.

*Saenz de Oiza, Francisco J.*, Proyecto de viviendas Orcasur. Núm. 216. Pág. 40.  
*Sierra Delgado, José Ramón*, Viviendas Pedro del Toro, Casa Lleó, Vivienda unifamiliar, Casa Cabarrús, Reforma biblioteca, Casa Barrero. Núm. 221. Página 42.

*Torres, Torres, R.; J. Sanmartí; A. Armesto, y C. Martí Aris*, Proyecto. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 45.

*Vázquez de Castro, Antonio, y colaboradores*, Proyecto. Concurso de centros docentes. Núm. 219. Pág. 44.

## ARQUITECTURA DE LOS ESTADOS UNIDOS

### Artículos

*Allende, Gabriel*, Eclecticismo radical. Núm. 220. Pág. 26.

*Giovannini, Joseph*, Un entorno de Los Angeles: Movimiento. Núm. 220. Página 46.

*Mack, Mark*, Frontera o provincia, Número 220. Pág. 29.

*MacNair, Andrew*, Quién es quién en Nueva York. Núm. 218. Pág. 18.

*Stern, Robert A. M.*, Nueva York, Nueva York: El pluralismo y sus posibilidades. Núm. 218. Pág. 13.

*Tigerman, Stanley*, La herencia arquitectónica de Chicago. Núm. 217. Pág. 13.

*Wall, Phoebe*, La arquitectura de la Bahía de San Francisco un dialecto ligado al contexto. Núm. 220. Pág. 22.

### Proyectos

*Agrest, Diana, y Mario Gandelonas*, Centro en Minneapolis. Núm. 218. Página 37.

*Batey, Andrew, y Mark Mack*, Casa Holt, Casa Rodino, Nido del Cuco, Granja Schimmel, Ampliación Casa

*Mack, Estudio Tai Chi*. Núm. 220. Página. 44.

*Beeby, Tom*, Tri State Center, House of Virgil. Núm. 217. Pág. 24.

*Booth, Laurence*, Vivienda unifamiliar, Casa-estudio, Parque de Bomberos, Proyecto para edificio de oficinas. Núm. 217. Pág. 26.

*Coate, Roland (Jr.)*, Dibujos, Casa Alexander. Núm. 220. Pág. 48.

*Cohen. Stuart*, Tienda Cook's Spoon, Casa Mackenbach. Núm. 217. Pág. 28.

*Eisenman, Peter*, Casa XI. Núm. 218. Pág. 34.

*Fernau, Richard*, Casa Donald, Casa Blanca, Casa Blanca del Trabajador, Franks for the Memory. Núm. 220. Pág. 34.

*Filson, Ronald*, Casa en la Calle 24. Núm. 220. Pág. 67.

*Fisher, Frederick*, Mach Picchu, Casa Caplin. Núm. 220. Pág. 66.

*Freed, James I.*, Casa en el paisaje, Casa en la colina, Casa en la ciudad. Núm. 217. Pág. 30.

*Gandelonas, Mario, y Diana Agreste*, Centro en Minneapolis. Núm. 218. Página. 37.

*Gehry, Frank O.*, Casa-estudio Davis, Casa Gehry, Casa Gunther, Casa Wagner, Casa Familian. Núm. 220. Pág. 49.

*Gillam, James*, Refugio para fin de semana. Núm. 220. Pág. 39.

*Giovannini, Joseph*, Dos casas en Glendale. Núm. 220. Pág. 61.

*Gordon Smith, Thomas*, Casa Long, Casa en MatteWs Street. Núm. 220. Página 27.

*Hodgettes, Craig and Robert Mangurian*, Centro cultural en Ohio y dibujos. Número 220. Pág. 56.

*Horn, Gerald*, Edificio para Illinois Bell Telephone, Lincoln National Corp., Laboratorio Biológico Monsanto. Núm. 217. Pág. 32.

*Jahn, Helmut*, Oficinas para Rust Oleum, Pabellón de deportes Kemper, Polideportivo. Núm. 217. Pág. 34.

*Keatinge Clay, Paffard*, Sindicato para estudiantes, Pirámides de sonido, Ciudad para la Bahía de San Francisco. Núm. 220. Pág. 38.

*Kotas, Jeremy*, Casa Laidley, Casa King. Núm. 220. Pág. 28.

*Kupper, Eugene*, Casa Nilsson. Número 220. Pág. 65.

*Lerup, Lars*, Villa Libido. Núm. 220. Pág. 42.

*Levy, Toby*, y *Phoebe Wall*, Casa St. Richard, Edificio de Oficinas, Remodelación de casa unifamiliar. Núm. 220. Página 37.

*Mark, Mark*, y *Andrew Batey*, Casa Holt, Casa Rodino, Nido del Cuco, Granja Schimmel, Ampliación Casa Mack, Estudio Tai Chi. Núm. 220. Pág. 44.

*Mangurian, Robert*, y *Craig Hodgetts*, Centro cultural en Ohio, Dibujos. Núm. 220. Pág. 56.

*Meier, Richard*, Hartford Seminary Foundation. Núm. 218. Pág. 30.

*Mittelstadt, Robert*, Casa Mittelstadt. Número 220. Pág. 43.

*Moore, Charles*, Casa en Aspen, Cresge College, Plaza d'Italia, Casa Burns, Casa Larsen, Casa Heady, Casa Abel. Núm. 220. Pág. 62.

*Morphosis*, Ampliación Casa Flores, Casa Delmer, Casa México, Edificio de Oficinas. Núm. 220. Pág. 58.

*Moss, Eric*, Casa Pinball, Almacén Morgenstern, Casa La Faille. Núm. 220. Página 54.

*Mc Donough, Michael*, Grid House. Núm. 216. Pág. 30.

*Nagle, James*, Renovación del granero, Hotel Iowa Cty, Edificio para ancianos. Núm. 217. Pág. 36.

*Saitowitz, Stanley*, Casa Transvaal, Dibujos, Núm. 220. Pág. 40.

*Schroeder, Kenneth*, Renovación de casa victoriana, Casa en Oakbrook. Centro para estudiantes. Núm. 217. Pág. 38.

*Solomon, Daniel*, Viviendas Fillmore Mews, Restaurante Me and Me, Viviendas Vandewater Street. Núm. 220. Pág. 31.

*Stout, William*, Casa Ma, Monumento del Ayuntamiento de San Francisco. Núm. 220. Pág. 41.

*Robert Swatt*, y *Bernard Stein*, Casa Swatt/Everts. Casa Paganelli, Casa Swatt/Bennett/Luckham, Casa solar Brodsky. Núm. 220. Pág. 36.

*Tigerman, Stanley*, Biblioteca regional para minusválidos, Casita en las nubes. Casa Deisy. Núm. 217. Pág. 40.

*Turnbull, William*, Biblioteca y Centro cultural en Biloxi, Casa en Fairfax, Virginia. Núm. 220. Pág. 32.

*Vreeland, Thomas*, Ampliación Casa Warren Beatty, World Savings Bank Santa Ana y Cerritos, California. Número 220. Pág. 52.

*Wall, Phoebe*, y *Toby Levy*, Casa St. Richard, Edificio de Oficinas, Remodelación de casa unifamiliar. Núm. 220. Página 37.

*Weese, Ben*, Apartamentos Finley, Casa fin de semana, Centro de actividades culturales. Núm. 217. Pág. 44.

*Weese, Cynthia*, Renovación del granero, Casa Kuntz. Núm. 217. Pág. 46.

## ARQUITECTURA JAPONESA

### Artículos

*MacNair, Andrew*, El lápiz contra la goma de borrar. Núm. 216. Pág. 5.

### Proyectos

*Aida, Takefumi*, Casa como un dado, Casa Aniquilación, Casa Escalonada. Núm. 216. Pág. 8.

*Ando, Tadao*, Casa de cristal, Casa «new row». Núm. 216. Pág. 10.

*Atelier Zo*, Domo Celakanto. Núm. 216. Pág. 28.

*Fujii, Hiromi*, Residencia Miyajima. Núm. 216. Pág. 12.

*Hara, Hiroshi*, Casa Awazu. Núm. 216. Pág. 14.

*Ishiyama, Osamu*, Tubos 5 y 7. Núm. 216. Pág. 16.

*Isozaki, Srata*, Casa Yano. Núm. 216. Pág. 18.

*Ito, Toyo*, Edificio PMT, Casa en Nakano. Núm. 216. Pág. 20.

*Maki, Fumihiko*, Universidad Tsukuba, Museo Iwasaki, Apartamento Hillside Terrace. Núm. 216. Pág. 22.

*Mozuna, Monta*, Casa Ying-Yang. Núm. 216. Pág. 24.

*Takeyama, Minoru*, Hotel Beverly Tom, Atelier Indigo. Núm. 216. Pág. 26.

## CONCURSOS

*C.O.A.M.*, El concurso para el anteproyecto para la nueva sede de la delegación de Burgos del C.O.A.M. Pág. 221. Página 17.

*Cortes, Juan Antonio*, y *María T. Muñoz*, El concurso de Berlín-capital: El

canto del cisne del urbanismo moderno. Núm. 220. Pág. 68.

*Domenech, Lluís*, Notas del puente aéreo. Núm. 219. Pág. 16.

*Frechilla, Javier*, y *Gabriel Ruiz Cabrero*, Un concurso de escuelas. Núm. 219. Pág. 18.

*Muñoz, María Teresa*, y *J. A. Cortés*, El concurso de Berlín-capital. Canto del cisne del urbanismo moderno. Número 220. Pág. 68.

## CRITICA

*Calvo Serraller, Francisco*, Braque, el cubismo y la vanguardia. Núm. 221. Pág. 8. Max Bill en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Núm. 221. Pág. 64. El Museo de Arte Moderno de Nueva York en Madrid. Núm. 220. Pág. 8. *Campo Baeza, Alberto*, Meier en Madrid. Núm. 216. Pág. 4.

*Muñoz, María Teresa*, La vía no humanista de la modernidad. Núm. 221. Página 51.

*De la Peña, Antonio*, y *Carlos Rubio*, Eisenman en Madrid. Núm. 217. Pág. 11.

*Ruiz Cabrero, Gabriel*, Una fachada moderna. Núm. 218. Pág. 56.

*Valdés, Alfonso*, Arquitectura del COAM. Cuatro casas de las nuevas generaciones. Núm. 219. Pág. 53.

*Vicens, Ignacio*, Gandelsonas en Madrid. Núm. 218. Pág. 10.

## CRITICA DE LIBROS

*Allende, Gabriel*, «The Chinese Garden», por Maggie Keswick. Núm. 219. Pág. 77.

*De Miguel, Carlos*, «El arquitecto Curro Inza». Núm. 219. Pág. 77.

*Shane, Grahame*, Notas para leer la arquitectura. Núm. 220. Pág. 61.

*Thorne, Martha*, «Daydream Houses of Los Angeles», por Charles Jencks. Número 219. Pág. 78.

## HISTORIOGRAFIA

*Alvarez Mora, Alfonso*, Cartografía básica de la ciudad de Madrid. Núm. 216. Pág. 58.

*Calvo Serraller, Francisco*, Consideraciones sobre el urbanismo de las ciudades españolas en el siglo XIX antes del Plan de Ensanches. Núm. 216. Pág. 61. El urbanismo de los ensanches: La transformación de Madrid durante el siglo XIX. Núm. 217. Pág. 52.

*Sambricio, Carlos*, Francisco Sabatini: arquitecto madrileño. Núm. 216. Pág. 55.

## TEORIA

*Graves, Michael*, La necesidad del dibujo: La especulación tangible. Núm. 216. Pág. 32.

*Racionero, Luis*, El paradigma perdido. Núm. 217. Pág. 48.

*Ramírez, Juan Antonio*, Diecinueve puntos para una arquitectura literaria. Núm. 219. Pág. 69.

## URBANISMO

*Azurmendi, Luis*, La remodelación de Orcasur. Núm. 216. Pág. 68.

*Cortés, Juan Antonio*, y *M. T. Muñoz*, El concurso de Berlín-capital: Canto del cisne del urbanismo moderno. Número 220. Pág. 68.

*Calvo Serraller, Francisco*, Consideraciones sobre el urbanismo de las ciudades españolas en el siglo XIX antes del Plan de Ensanches. Núm. 216. Pág. 61. El urbanismo de los ensanches: La transformación de Madrid durante el siglo XIX. Núm. 217. Pág. 52.

*García Pablos, Rodolfo*, y *A. López Aseño*, Los programas de actuación inmediata. Núm. 218. Pág. 41.

*Giovannini, Joseph*, Los Angeles: Un entorno de movimiento. Núm. 221. Pág. 46.

*Sierra, José Ramón*, Elogio de la destrucción de la ciudad: La casa sevillana contra las casa de Sevilla. Núm. 221. Pág. 38.

## Índice de artículos por autor

*Alvarez Mora, Alfonso*, Cartografía básica de Madrid, Núm. 216. Pág. 58.  
*Allende, Gabriel*, Crítica del libro «A Chinese Garden». Núm. 219. Pág. 77.  
Eclecticismo radical. Núm. 220. Pág. 26.  
*Azurmendi, Luis*, La remodelación de Orcasur. Núm. 216. Pág. 38.

*Calvo Serraller, Francisco*, Braque, el cubismo y la vanguardia. Núm. 219. Pág. 8. Consideraciones sobre el urbanismo de las ciudades españolas en el siglo XIX antes del Plan de Ensanches. Núm. 216. Pág. 61. Max Bill en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Núm. 221. Pág. 64. El Museo de Arte Moderno de Nueva York en Madrid. Núm. 220. Pág. 8. El urbanismo de los ensanches: La transformación de Madrid durante el siglo XIX. Núm. 217. Pág. 52.  
*Campo Baeza, Alberto*, Meier en Madrid. Núm. 216. Pág.  
*Cortés, Juan Antonio*, y *M. T. Muñoz*, El concurso de Berlín-capital: El canto del cisne del urbanismo moderno. Núm. 220. Pág. 68.

*Domenech, Lluís*, Notas del puente aéreo. Núm. 219. Pág. 16.

*Fernández Alba, Antonio*, Los documentos populares como monumentos históricos... Núm. 221. Pág. 51.  
*Frechilla, Javier*, y *Gabriel Ruiz Cabrero*, Un concurso de escuelas. Núm. 219. Pág. 18.

*García Pablos, Rodolfo*, y *A. López Asenjo*, Los programas de actuación inmediata. Núm. 218. Pág. 41.  
*Giovannini, Joseph*, Los Angeles: Un entorno de movimiento. Núm. 220. Pág. 46.  
*Graves, Michael*, La necesidad del dibujo: La especulación tangible. Núm. 216. Pág. 32.

*López Asenjo, Alberto*, y *Rodolfo García Pablos*, Los programas de actuación inmediata. Núm. 218. Pág. 41.

*Mack, Marck*, Frontera o provincia. Núm. 220. Pág. 29.  
*Mac Nair, Andrew*, El lápiz contra la goma de borrar. Núm. 216. Pág. 5. Quién es quién en Nueva York. Número 218. Pág. 18.

*De Miguel, Carlos*, Crítica del libro «El arquitecto Curro Inza». Núm. 219. Página 77.

*De la Peña, Antonio*, y *Carlos Rubio*, Eisenman en Madrid, Núm. 217. Pág. 11.

*Muñoz, María T.*, y *Juan Antonio Cortés*, El concurso de Berlín-capital, Canto del cisne del urbanismo moderno. Núm. 220. Pág. 68.

*Muñoz, María T.*, La vía no humanista de la modernidad. Núm. 221. Pág. 51.

*Racionero, Luis*, El paradigma perdido. Núm. 217. Pág. 48.

*Ramírez, Juan Antonio*, Diecinueve puntos para una arquitectura literaria. Número 219. Pág. 69.

*Ruiz Cabrero, Gabriel*, Una fachada moderna. Núm. 218. Pág. 56.

*Ruiz Cabrero, Gabriel*, y *Javier Frechilla*, Un concurso de escuelas, Núm. 219. Pág. 18.

*Sambricio, Carlos*, Francisco Sabatini: arquitecto madrileño. Núm. 216. Pág. 55.

*Shane, Grahame*, Notas para leer la arquitectura. Núm. 220. Pág. 61.

*Sierra, José Ramón*, Elogio a la destrucción de la ciudad: La casa sevillana contra las casas de Sevilla. Núm. 221. Página 38.

*Stern, Robert A. M.*, Nueva York, Nueva York: El pluralismo y sus posibilidades, Núm. 218. Pág. 13.

*Thorne, Martha*, Crítica del libro «Daydream Houses of Los Angeles». Núm. 219. Pág. 78.

*Tigerman, Stanley*, La herencia arquitectónica de Chicago. Núm. 217. Pág. 13.

*Valdés, Alfonso*, Arquitectura del COAM. Cuatro casas de las nuevas generaciones. Núm. 219. Pág. 53.

*Vicens, Ignacio*, Gandelsonas en Madrid. Núm. 218. Pág. 10.

*Wall Phoebe*, La arquitectura de la bahía de San Francisco. Un dialecto ligado al contexto. Núm. 220. Pág. 22. ■

APARICIONES RECIENTES  
FRANK LLOYD WRIGHT  
GEOFFREY BAKER

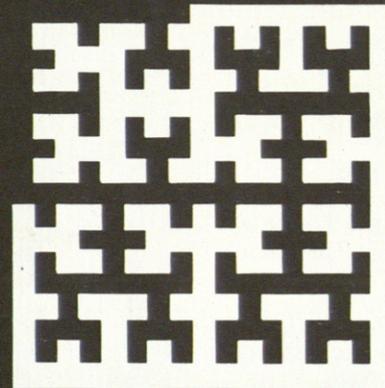
CINCUENTA AÑOS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA I  
RODOLFO UCHA DONATE

CINCUENTA AÑOS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA II  
BERNARDO GINER DE LOS RIOS

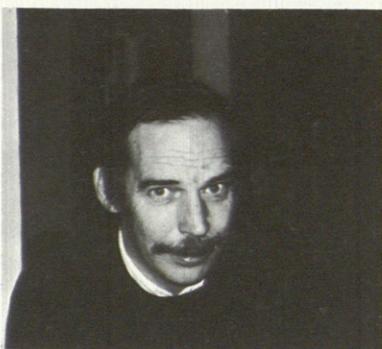
TITULOS EN PREPARACION

ALVAR AALTO, Baker. ART NOUVEAUX, Benton. EL ESTILO INTERNACIONAL, Benton. LA CIUDAD JARDIN, Bayley. URBANISTICA DE MUNDO ANTIGUO, G. Bellido.

ADIR EDITORES  
Hilarión Eslava, 49. MADRID-15



ADIR EDITORES



## Poul Kjaerholm

### Nace

8 enero 1929.

### Educación

Diseñador de muebles. Escuela de Artes y Oficios de Copenhague.

### Profesor

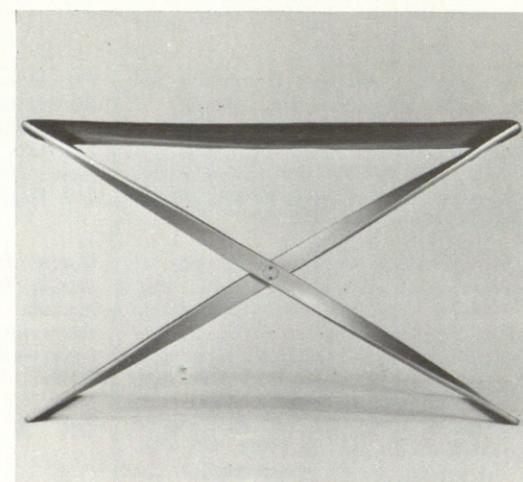
Escuela de Artes y Oficios de Copenhague 1952-56.  
Real Academia de Arte de Copenhague 1955. Jefe del Departamento de muebles.

### Premios

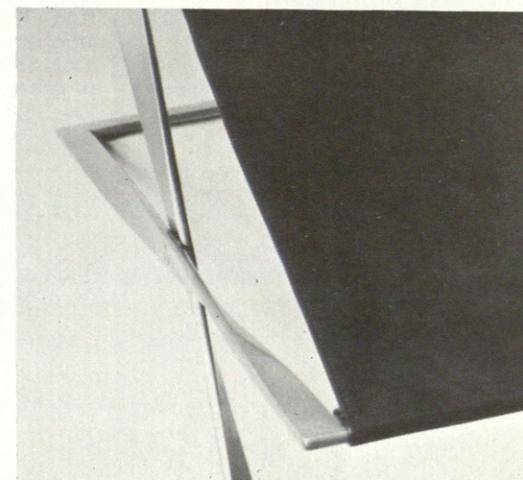
- Anual de la Sociedad Danesa de Artes y Oficios 1957.
- Grand Prix de la XI Trienal de Milán por la silla n.º 22 en cuero, 1957.
- Premio Lunning 1958.
- Medalla Eckersberg 1960.
- Grand Prix de la XII Trienal de Milán por el diseño del pabellón danés, 1960.
- K. V. Engelhardt, 1967.
- Premio de la Crítica, 3.º Bienal de Artes Gráficas, BRNO, Checoslovaquia, 1968.
- Premio anual de la Asociación de Fabricantes de Muebles Daneses por la silla n.º 27 y mesa n.º 66, 1962.
- Premio danés I.D. (diseño industrial) por la silla laminada n.º 27, 1973.



silla n.º 20

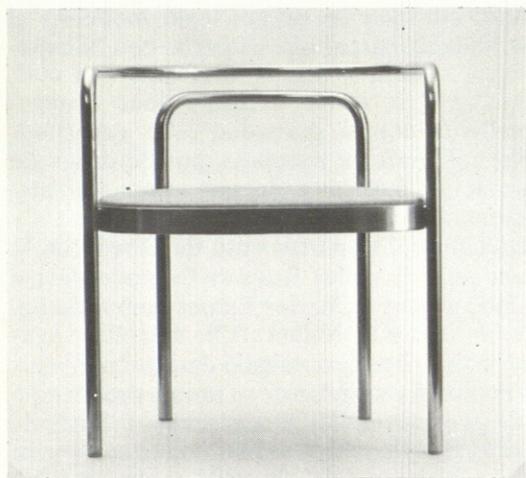


banqueta plegable n.º 91



Hace algunas semanas ha muerto en Copenhague Poul Kjaerholm. Los lectores de la revista ARQUITECTURA es probable que se vean sorprendidos por esta reseña que publicamos con ocasión de su desaparición. Su nombre dirá poco a aquellos que no hayan estado muy específicamente interesados por los temas de diseño industrial o por la producción Danesa en estos campos.

Nunca militó en el campo del «vetetismo» y en buena manera padeció el ano-



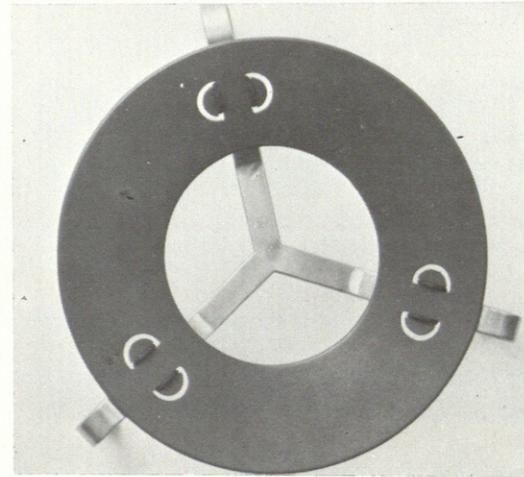
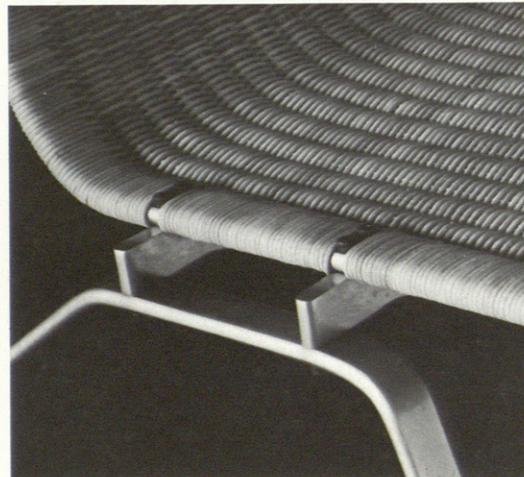
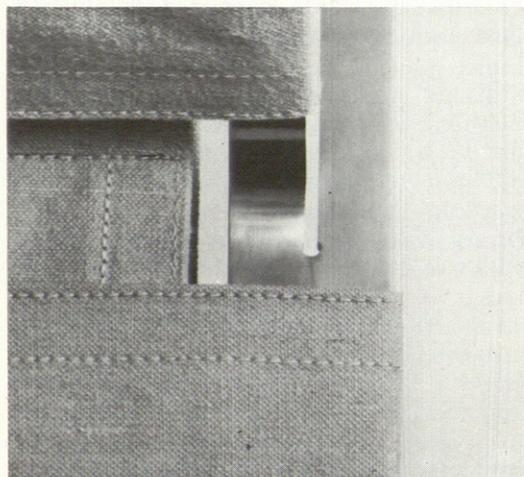
sillón n.º 12



silla n.º 22



banqueta n.º 33

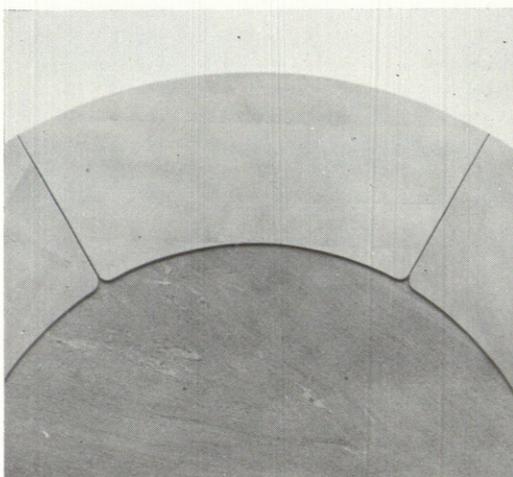


nimato injusto al que se relega muchas veces a los grandes creadores que no tienen la obsesión ni el interés por frecuentar asiduamente las revistas especializadas. Su labor y sus resultados, en cambio, no fueron anónimos, por más que su preocupación constante fuese la discreción y los resultados sin concesiones a la galería. En sus diseños no tuvo nunca cabida ni la moda ni la frivolidad. Actividad pausada, metódica hasta donde el método podría tornarse en rutina y

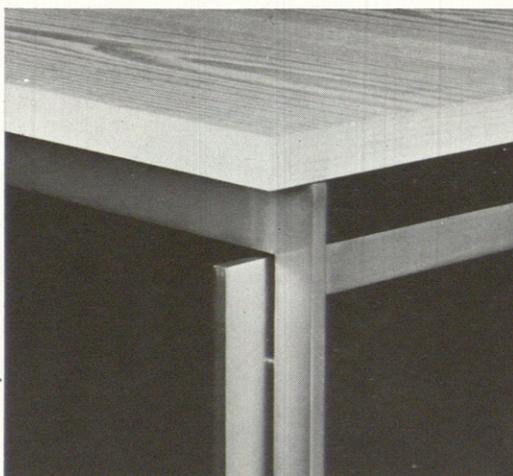
serena hasta el punto de evidenciar esta serenidad en los productos que saldrían de su tablero y su taller.

Estamos demasiado acostumbrados a reconocer o reverenciar solamente aquel diseño al que precede una campaña de firma —comercial o personal— y que nos llega en un embalaje cuya procedencia es identificable a primera vista. En Dinamarca las cosas nunca han funcionado así. El diseño industrial y la arquitectura han ido progresiva-

mente asumiendo una tarea de simplificación y desbroce que han conseguido vencer la inercia del usuario de nuestro tiempo a permanecer al margen, como elemento pasivo, de los resultados obtenidos. El diseño industrial, en concreto, ha cumplido una función de ampliación de las posibilidades del arquitecto y el usuario, para lograr con bastante facilidad y rigor una mayor perfección en el resultado del conjunto. La arquitectura danesa está repleta de pequeñas pie-



mesa n.º 51



mesa n.º 54

zas, adminículos, dispositivos, etc., que contribuyen a hacer evidente el correcto funcionamiento del todo. En realidad sucede, que el diseño —arquitectónico o industrial— está guiado por las mismas intenciones: lo correcto, lo indispensable, y por supuesto el buen gusto. En el caso de Kjaerholm estas cualidades se explicitan en sus diseños y han sido llevadas a límites casi de perfección.

Podríamos sucumbir a la tentación de



enumerar aquí algunos de los muchos objetos, artefactos, elementos, de su producción que resumen cuanto hasta ahora hemos escrito. Creemos que no es el objetivo de esta reseña para nosotros importante y necesaria. Optamos por subrayar su personalidad como símbolo y resumen del diseño escandinavo.

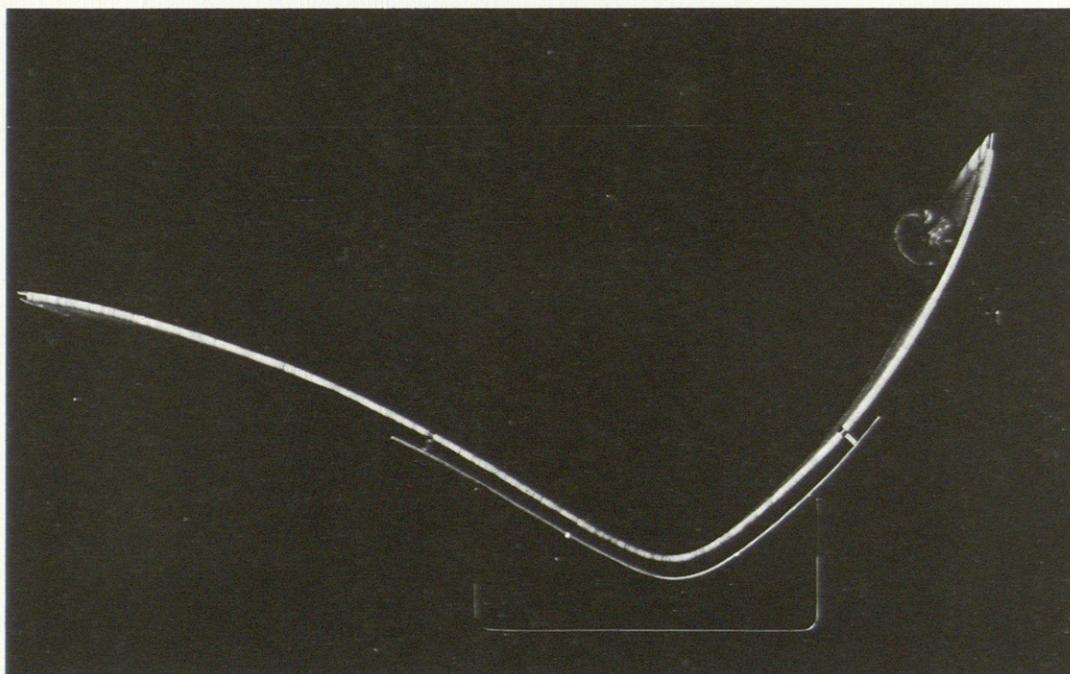
Hombre de extracción modesta, entrenado desde los años tempranos en oficios de la construcción, su formación como diseñador

lo consigue en primer lugar mediante el autodidactismo, al que alimenta con la experiencia directa y con la confrontación cotidiana con un medio exigente poco condescendiente con la gratuidad o lo superfluo. Ello no restó, en absoluto, posibilidades de formación teórica y de una erudición instrumental, que le lleva hasta la cátedra y dirección del Departamento de Diseño en la Academia de Bellas Artes de Copenhague así como suceder a Charles Eames como diseñador de Herman Miller. Allí, estamos seguros, su enseñanza consiguió desbordar el marco personal y singular de su propia producción abriendo nuevas vías de actuación y esbozando procesos metodológicos más importantes para él que el legado de un estilo o una escuela Kjaerholm, cuya huella, por otro lado, es fácilmente reconocible en lo que podríamos llamar el entorno edificado de aquellos lares.

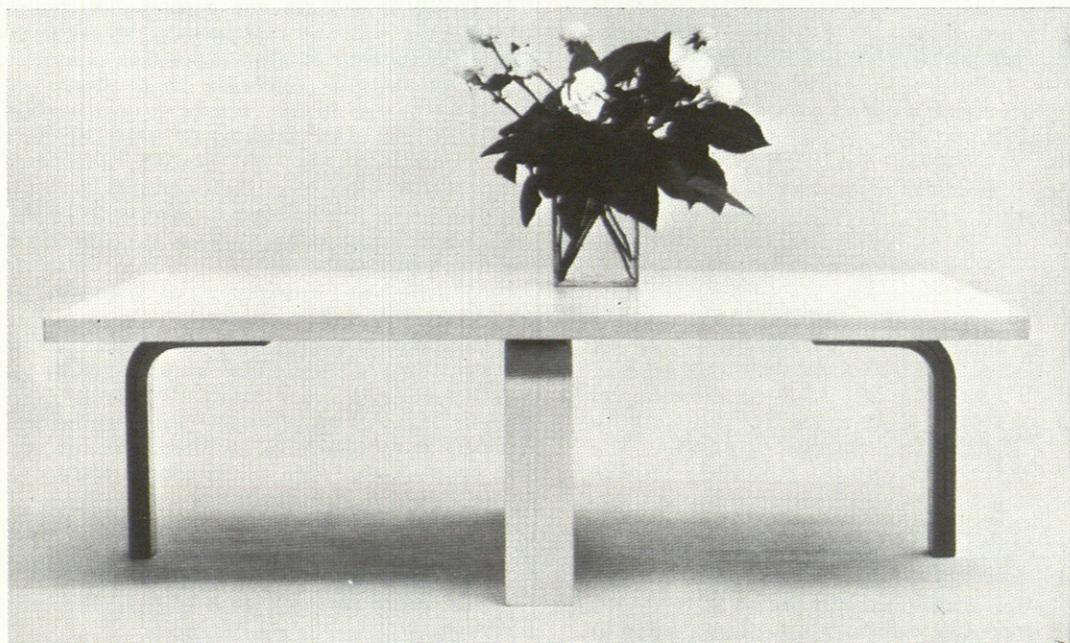
No será exagerado decir que la producción a la que dedicó buena parte de su vida —otra buena parte la dedicó a la reflexión y a las relaciones humanas— no tiene más referencia hacia atrás que los mismos orígenes del diseño moderno y que su obsolescencia no es fácil imaginarla dentro del entorno de vida de las generaciones presentes. Muebles, por ejemplo, diseñados por Paul Kjaerholm pudieron haber estado entre cuantos se diseñaron por las vanguardias racionalistas de los años veinte y treinta y bien podrían ser una pauta eficaz —ciencia ficción aparte— para los diseños de un futuro no demasiado inmediato. La sensatez, el método y la calma no fueron nunca, en su caso, coartada ni pretexto para la falta de sensibilidad, la pobreza formal o la irrelevancia. Es más, estas características de su forma de proyectar quizá sean la razón o la causa del equilibrio tan perceptible en sus diseños. Equilibrio que trasciende las referencias concretas a la gravedad para instalarse en el campo de la imagen y del concepto.

En los últimos años Kjaerholm repartió su tiempo entre su país de origen y el nuestro, donde en una población del sur de nuestra geografía, consiguió instalar una vivienda utilizada largas temporadas. Se fue demasiado pronto.

Es por esto por lo único que ahora tendremos que lamentar su serenidad, su sosiego, su método. Nunca se permitió preci-



poltrona n.º 24



mesa n.º 66

pitara un diseño por atribuir importancia a sus productos. No debió pensar en ningún momento que era un factor a tener en cuenta como para haber trivializado con las prisas, un proyecto, una idea o un proceso.

Es difícil en nuestra latitud, en nuestro medio profesional y en nuestros mercados, pensar que existen las condiciones para una difusión de los productos —o la imagen de sus productos— que salieron de su cabeza y de su lápiz. Nos quedan muchas etapas a quemar antes de que podamos producir y proyectar, de forma generalizada, dentro de la mesura y la sobriedad de las que la obra de Kjaerholm es paradigma. Por ello, al margen de la necesidad y el compromiso asumido conscientemente de publicar esta nota, sirvan estas líneas para despertar en el lector español alguna curiosidad por su obra y sobre todo por su biografía como profesional del diseño. De ese diseño que no tiene fronteras, ni fecha de nacimiento ni plazo de caducidad.

Junio 1980.

Antonio Vélez, E. Pérez Pita, J. Junquera



silla n.º 9



UNA gran exposición de carácter antológico sobre la obra de Antonio Fernández Alba se ha inaugurado recientemente en las salas del Museo Español Contemporáneo con el patrocinio del Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Instituto de Investigación de las Nuevas Formas Expresivas del Ministerio de Cultura. Destaquemos, en principio, el que esta exposición se celebre tras clausurar otra dedicada al también arquitecto J. A. Coderch de Sentmenat, lo que permite abrigar ciertas esperanzas sobre la posibilidad de incorporar, por fin, de manera seria y sistemática, la arquitectura contemporánea al programa oficial de exposiciones. Se llena de esta manera un vacío injustificable que impedía la contemplación y la reflexión crítica consiguiente de lo que más directamente puede afectar en cuestiones artísticas al hombre actual: la construcción y organización de su entorno cotidiano. Con estas dos exposiciones citadas y con aquellas otras que presumiblemente vayan a continuación, quizá acabemos conociendo tanto lo que ha sido como lo que pudo ser nuestro paisaje urbano: la forma en que hemos vivido y la que nos toca todavía vivir. Y, aunque hay muchas otras razones para justificar el interés de las exposiciones sobre arquitectura española contemporánea, no hace falta por el momento descender a más detalles.

Antonio Fernández Alba (Salamanca, 1927) es uno de nuestros arquitectos más conocidos y quizá el ejemplo más perfecto que poseemos de intelectual humanista en el contexto de profesiones técnicas. En efecto, durante los casi veinticinco años que median entre la obtención de su título de arquitecto (Madrid, 1957) y la actualidad, la actividad creadora de Fernández Alba nunca se ha circunscrito a los límites mezquinos de una profesión entendida como coto cerrado en sí mismo, sino que ha estado abierta a todo tipo de experiencias que ha sabido integrar ejemplarmente. En este sentido, su relación viva con los movimientos plásticos de vanguardia, como lo fue, por ejemplo, su participación en el célebre grupo El Paso; su amplia actividad docente, que se corona con la obtención de la cátedra de Elementos de Composición en la Escuela de Arquitectura de Madrid; o, finalmente, su extensa la-

# Pasado, presente y futuro Conversaciones con

bor como publicista, que suma ya varios libros y un sin número de artículos y recensiones, son cosas todas ellas, al margen de su estricta trayectoria de arquitecto, que le sitúan en un punto de vista privilegiado para comprender y enjuiciar un proceso tan complejo como es el de la arquitectura contemporánea. Precisamente teniendo muy presente esa cualificación que posee para poder realizar una síntesis crítica, además naturalmente del interés testimonial de su experiencia, hemos querido hablar ampliamente con él sobre su interpretación general del fenómeno histórico de la arquitectura contemporánea en nuestro país, tanto desde el punto de vista de sus ideas y juicios sobre lo que en este campo ha ocurrido en España, como desde el punto de vista de su propia experiencia como arquitecto.

## La arquitectura nacionalista de posguerra

*Pregunta.*—En tu libro *La crisis de la arquitectura española, 1939-1972* (Madrid, 1972), una de las primeras aproximaciones historiográficas al problema de la arquitectura española de posguerra, planteabas la existencia de una corriente nacionalista, que se inspiraba en los modelos fascistas italo-germanos y que se constituyó como la primera gran alternativa arquitectónica del nuevo régimen franquista. Esta cuestión, la de la existencia o no de un estilo artístico del Régimen, pero, sobre todo, la de su valoración estética e ideológica, ha dado pie últimamente a una amplia literatura polémica de muy desigual calidad. Por lo general, la mayor parte de esta literatura crítica llenaba su gran vacío documental y su incapacidad de análisis para interpretar científicamente el hecho arquitectónico con adhesiones emocionales y afirmaciones ideológicas de carácter tendencioso. Estos últimos años, sin embargo, un grupo joven de historiadores y críticos de arquitectura han renovado los estudios sobre el tema y nos están ofreciendo una visión del mismo que cambia sustancialmente la actitud tópica tradicional. La exposición *Arquitecturas para después de una guerra* o la serie de publicaciones que han realizado al respecto Antón Capitel, Carlos Sambricio, L. Doménech, Quetglás, Ignasi Solá Morales, etc., nos pueden servir de ejemplo concreto de esta nueva actitud. Pues bien, quiero preguntarte dos cosas al respecto: ¿A qué crees que responde esta nueva revisión crítica? y ¿Cómo interpretas el fenómeno histórico mismo de la arquitectura nacionalista de posguerra?

*Respuesta.*—Respecto a la primera pregunta, he de decirte que es un tema que hay que encuadrarlo dentro de las coordenadas de la crítica más

contemporánea, que está interesada en el debate general de la recuperación histórica. En cuanto al problema de la arquitectura española de posguerra, a mi juicio tiene que ver con unas circunstancias muy concretas: La negación de los planteamientos racionalistas de preguerra, consecuencia de los mecanismos ideológicos del nuevo régimen, la necesidad de utilizar un lenguaje arquitectónico afín a su ideología y utiliza los dos modelos más inmediatos que dispone, los modelos de la arquitectura fascista italiana y la de la Alemania nazi. Precizando aún más, habría que referirse, por ejemplo, dentro del modelo italiano, a obras concretas como la de un Piacentini, en el caso alemán, a la interpretación que hizo A. Speer de la arquitectura neoclásica de Schinkel, tal y como se puso de manifiesto en las grandes ordenaciones de las ciudades alemanas. De todas formas, en la imposición de estos modelos no creo que se pueda hablar de unas directrices programadas; no existieron, ni condicionamientos específicos, ni normas, sino simplemente era una actitud que estaba dentro de la mentalidad de la época, se pretendía crear una nueva imagen e indudablemente estos decorados y escenarios se prestaban a ello.

Respecto al impacto que entonces recibimos los grupos jóvenes en este período, yo recuerdo muy especialmente la gran exposición sobre arquitectura alemana, celebrada en el palacio de exposiciones del Retiro, donde se recogía los proyectos más espectaculares de la arquitectura nazi: plazas, avenidas, etc. Quedaba patente la recuperación, sobre todo, de los grandes postulados neoclásicos, que después, con otras versiones y otras modalidades, vuelven a incidir sobre nuestro panorama.

En España, esta arquitectura la realizaron en general unos buenos profesionales con capacidad para ejecutar correctamente los proyectos. La prueba de ello la tenemos en los poblados de regiones devastadas, por ejemplo, pueblos como Belchite, Teruel, etc., y, sobre todo, en los Poblados de nueva planta de los alrededores de Madrid. Estaban muy bien contruidos según las tipologías rurales precedentes: la gran plaza, el ayuntamiento, la iglesia, etc., con unas ordenaciones verdaderamente espléndidas para lo que más tarde tendríamos que contemplar.

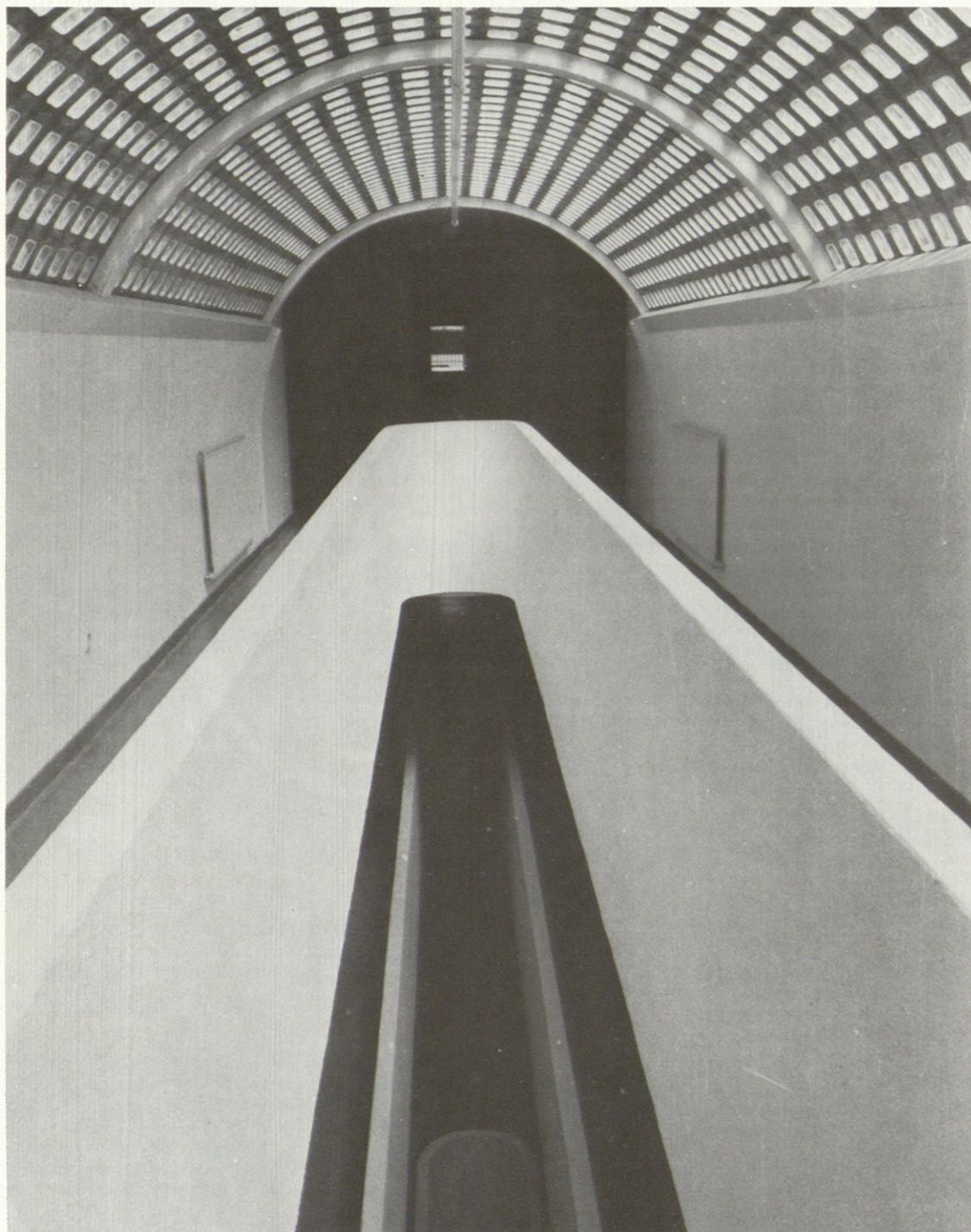
*P.*—¿A quién elegirías como el arquitecto más representativo de este momento?

*R.*—A Luis Moya, que sintetiza este período de recuperación nacionalista de una manera muy precisa por su formación clásica, sus grandes conocimientos de la historia de la arquitectura y sus excelentes dotes como dibujante y arquitecto. Luis Moya tiene además la oportunidad de reali-

# de la arquitectura española contemporánea

## Antonio Fernández Alba

Francisco Calvo Serraller



*Escuela de Arquitectura de Valladolid. Detalle tránsito. En colaboración con Pedro Resina y Zacarías González. Proyecto 1975. Realización 1978. (Foto: Jorge Noval).*

zar grandes obras de la época, como son por ejemplo las Escuelas Profesionales de San José en Zamora y la Universidad Laboral de Gijón, en esta última obra quedan representados todos los elementos programáticos de este monumentalismo. Moya aprovecha tanto el modelo nazi, entroncado, en las corrientes neoclásicas de un Schinkel, como el italiano, fundamentalmente interesado en una recuperación renacentista de los postulados de los grandes tratadistas romanos. Moya, en efecto, proyecta, con una estructura compositiva neoclásica y unos conocimientos renacentistas muy importantes, a los que une aportaciones de los modelos de las grandes cultura antiguas, como puede ser, por ejemplo, el Templo de Jerusalén. Todo ello enfatizado con imágenes románticas, ya que Moya es una personalidad fundamentalmente romántica. En definitiva, es un arquitecto expresionista, un gran arquitecto incomprendido por algunos sectores incluidos los del propio régimen. Carlos de Miguel recogió con precisión esta época en la R.N.A. y en *Arquitectura*.

P.—El Escorial pretendía reproducir el Templo de Salomón y parece, en general, que Moya también fue sensible a influencias de la tradición vernácula, además de seguir los modelos de italianos y alemanes. En realidad ¿crees que se construyó mucho siguiendo esos modelos o simplemente se proyectó? En Madrid, por ejemplo, uno se encuentra con muy pocos edificios como el de Sindicatos...

R.—Efectivamente el edificio de Sindicatos de Cabrero y Aburto (el primer documento de Tendencia) es uno de los pocos que se construyen siguiendo estas imágenes inspiradas en los modelos alemán o italiano. Pero hay otros profesionales que en realidad construyen más, realizan una arquitectura más burguesa, innominada, muy próxima a las modas más inmediatas y que va evolucionando según el gusto de los tiempos. Gutiérrez Soto es quien quizá encarnara mejor esta orientación.

P.—Volviendo sobre el tema de la joven crítica y su interpretación de la arquitectura española de la posguerra, me gustaría que explicaras más eso que decía al principio sobre tu relación con la crítica internacional más reciente.

R.—En España el pensamiento y la cultura italiana siempre ha fascinado, en política y en arte, es el modelo más inmediato y más brillante que tenemos, me refiero en este momento al panorama historiográfico, fácil de entender y más aún de traducir, es una consecuencia lógica y pienso que saludable si se puede superar.

P.—¿Te refieres, por ejemplo, a la reivindicación de un arquitecto como Terragni, por seguir con el caso italiano?

R.—No, en general me refería a la disposición

## Pasado, presente y futuro de la arquitectura española contemporánea

y buena acogida que tiene lo italiano, en sus escritos, proyectos, documentos, etc. La cultura arquitectónica italiana está viva y ha iniciado desde hace algunos años, una política de difusión que actualmente tiene montada una auténtica industria cultural. Por lo que se refiere a estas reivindicaciones que me preguntas, supone una actitud recuperadora. Ante el cansancio de las formas, se recurre a la historia. Hay que tener en cuenta que en España no se ha hecho historia de la arquitectura contemporánea. Los estudios que hay, son episodios muy puntuales y constituyen más bien una serie de crónicas. No hay todavía una historia de estos cuarenta años de arquitectura, en parte debido a que los arquitectos han

carecido de una escuela o de una orientación historiográfica que les haya preparado para ello. Para llenar este vacío, han tenido que suplirlo profesionales de otras disciplinas, como pueden ser, por ejemplo, los que proceden de Filosofía y Letras. Hay un campo muy amplio por estudiar en torno a este período de posguerra. No existe una taxonomía de los períodos, de las épocas, de las circunstancias. Muchos trabajos se han escrito en períodos muy críticos y su imparcialidad se hace evidente, son crónicas para la denuncia contra el sistema. Los proyectos que hemos citado antes son los más conocidos porque han sido los más aireados a un nivel ideológico y, por ello, los que han aparecido publicados más veces,

pero, en realidad, no se sabe bien todavía los edificios de este tipo que hay en toda España.

Pero, como te decía, en esta corriente de recuperación del racionalismo de la inmediata posguerra, creo que no hay sino una especie de escarceo historicista y un deseo de recuperar ciertas figuras un poco olvidadas. Hasta los años cincuenta podemos afirmar que, salvo algún episodio aislado, el racionalismo está proscrito. Proyectar por aquellos años, por ejemplo, algo relacionado con el llamado *estilo de la Ciudad Universitaria* era peligroso, ya que, en cierto sentido, representaba recuperar las imágenes de lo que había sido las propuestas de la República. Los arquitectos de entonces eran unas minorías que



Universidad de Salamanca. Colegio Mayor Hernán Cortés, 1972. (Foto Angel F. Alba).

no podían, en ningún momento, conectar claramente con aquellas corrientes de preguerra. Se trataba de una situación fundamentalmente ambigua. Pero me interesa insistir al respecto que a esta situación se llegaba no por condicionamientos externos de tipo ideológico preciso, ni por unas normas concretas que dictaran cómo había que hacer los proyectos, sino que, simplemente, los arquitectos en términos generales tenían muy clara su ideología, desde el punto de vista del servicio al sistema, y respondían de una forma perfectamente natural. En cualquier caso, quiero volver a destacar su condición de profesionales, con oficio capaces de realizar con corrección, la construcción de los proyectos. El análisis de sus plantas, resulta más dudoso, con esa obsesión por duplicar el espacio, una duplicidad a veces grotesca que llegaba a crear por ejemplo una escalera de servicio por la que no tenían que transitar normalmente más de cinco o seis personas.

#### La falsa tradición

P.—En la situación que describes ¿cómo habría que encuadrar a esa generación que denominas en tu libro como la de la *falsa tradición* y a la que pertenece, por ejemplo, un Coderch?

R.—Para explicarlo correctamente habría que comenzar recordando la situación que se daba en nuestra arquitectura antes de la Guerra, donde pueden analizarse tres planos muy precisos: una corriente racionalista —la del GATEPAC—, que respondía a las orientaciones racionalistas y funcionalistas europeas; otra corriente de tipo ecléctico y de carácter historicista, ejemplo patente la Exposición Iberoamericana de Sevilla; y una tercera corriente, cuyos objetivos arquitectónicos iban tras conseguir un camino de recuperación de lo nacional. En Madrid, produce una especie de costumbrismo (Arniches y algunos más), aunque, en realidad, lo más importante es lo que hace el grupo entorno a Torroja al construir el Hipódromo de la Zarzuela.

Este esquema se intenta reproducir por los grupos de minorías en la posguerra: la corriente racionalista queda prácticamente eliminada, la corriente costumbrista es la que se apoya en los conceptos de la falsa tradición; es decir; los de una tradición adulterada: formas marginales de lo que habían sido las corrientes regionalistas de preguerra. Los arquitectos más inteligentes van en busca de unos códigos muy elementales, como son los de la arquitectura mediterránea. Este es el caso de J. A. Coderch, que se apoya en las arquitecturas anónimas, en los ejemplos de unos constructores que empleaban normas muy elementales y a partir de los cuales puede extraerse unas formas, de espacios y secuencias de carácter muy simple. En Madrid tenemos, por ejem-

plo, los pueblos diseñados para el I.N. de Colonización de Fernández del Amo, que intenta recuperar la imagen popular desde una plástica de lo rural, algunas de cuyas realizaciones, como Vegaviana, resultan valiosas desde un análisis compositivo, no eran muchos más los contenidos espaciales que se solicitaban.

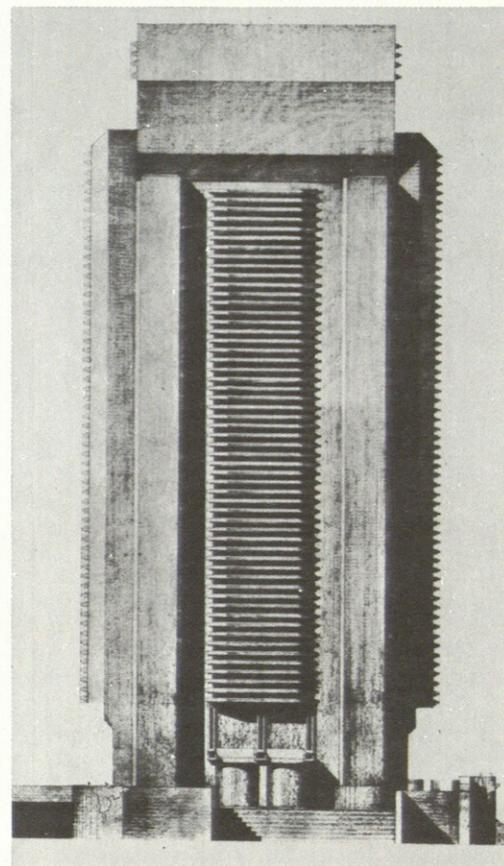
Esta arquitectura, en manos de arquitectos menos valiosos, se transforma en una especie de folklore de pastiche. Pero esta arquitectura no es aceptada por la nueva burocracia asentada en el poder, incapaz de introducir una reflexión crítica sobre la función ideológica de la arquitectura.

#### Primeras tentativas racionalistas

P.—¿Qué ocurre entonces?

R.—Que se produce una apertura hacia las nuevas propuestas de los jóvenes, con la intención de ofrecer una imagen hacia el exterior. Es aquellos momentos cuando se producen las primeras tentativas racionalistas, desarrolladas por ocho o diez arquitectos en todo el país. Se trataba de un racionalismo ya decantado, como el que se había producido en Europa, un racionalismo, en definitiva, que ya no tenía que ver directamente con los presupuestos ideológicos protorracionalistas, sino que surgía de las necesidades técnicas de reconstrucción de la posguerra. Este racionalismo, basado en las técnicas de reconstrucción que se aplican en Europa, va a formalizar una imagen, caracterizada por una especie de simplicidad anti-ornamental. Este es el período en el que aquí, en Madrid, aparecen, por ejemplo, los primeros poblados dirigidos, como el de Cañorroto, o, hablando de nombres concretos de arquitectos, el momento de Fisac, Corrales, Sota, Molezún, Sáenz de Oiza, Carvajal, Vázquez de Castro, Iñiguez, García Paredes, La Hoz, etc. Se busca la inspiración en los modelos centroeuropeos y se consigue una imagen muy liviana, tranquila, depurada de formas y con unos códigos muy simples. Se trataba de unas formas y de unos arquitectos que en nada perturbaban la realidad que vivía el país.

Haciendo un esquema general comparativo, el proceso sigue las siguientes pautas: en un primer momento, cuando Europa reconstruye sus ciudades con una orientación racionalista, en España se da un desarrollo de carácter populista y monumentalista; los años cincuenta, permiten la entrada en nuestro país a estas nuevas corrientes, porque van a permitir realizar unas construcciones más acordes con las nuevas relaciones de producción. ¿Cómo se produce el espacio durante los diez primeros años? Indudablemente se trata de unos espacios limitados a reconstruir las ruinas de la guerra, el siguiente episodio responde ya al crecimiento de todas las ciudades en el país con todos esos grandes y desoladores en-



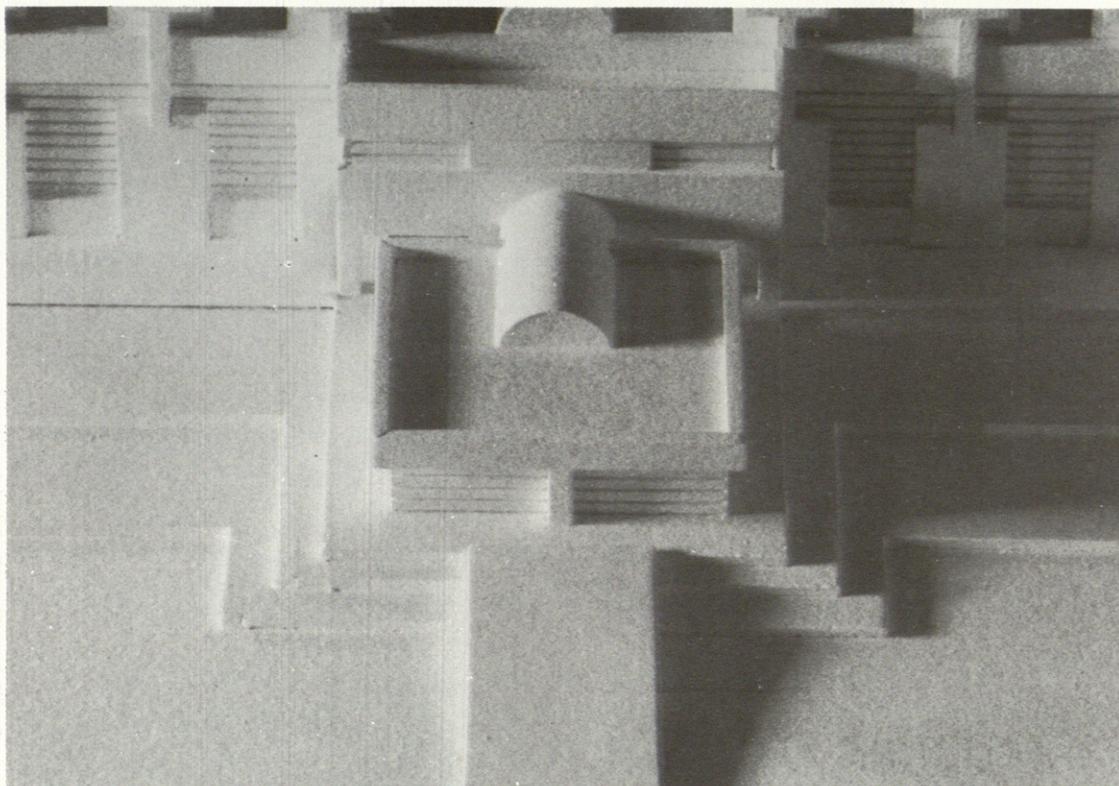
*Bankunión, Madrid.*

sanches, campo abonado para lo que han sido las grandes inversiones especuladoras, la historia de la arquitectura en este período está escrita en piedra y ladrillo, la otra historia de esas minorías no ha salido de los estudios, está oculta en los dibujos de sus proyectos. Lo intolerable se hace realidad, lo razonable y lógico se destina a la utopía.

P.—Como ya hemos llegado a los umbrales de tu propia generación, me gustaría que comenzaras tratando —testimonialmente— sobre lo que se enseñaba en la Escuela de Arquitectura de Madrid cuando tu estabas estudiando.

R.—Los arquitectos que empezamos los estudios durante los años cuarenta y nueve y cincuenta nos encontramos con la paradoja de que nos habían formado con aproximaciones a una orientación clásica (antes de Vitruvio y después de Palladio), orientación que teníamos que abandonar al ingresar en la Escuela. Iniciamos la carrera dando un salto en el vacío de casi cuatro siglos: de los tratadistas clásicos a Mies van der Rohe sin mayor reflexión, lo cual producía natu-

## Pasado, presente y futuro de la arquitectura española contemporánea



Centro Nacional de Minusválidos en Pozuelo de Alarcón.

ralmente una frustración y un desconcierto. De pronto nos enteramos que había que clausurar la historia, la arquitectura moderna no creía en la historia, ¿quién nos podrá explicar que 22 años después tendríamos que recuperar todo lo que nos negaron?

Aparecían entonces los primeros libros: Le Corbusier, Adolf Loos, F. L. Wright. Había que enfrentarse a todos estos nuevos nombres sin referencias ni tradiciones. Pero como de alguna manera había que traducir esos modelos racionalistas muy elementales y simples, se tuvo que acudir al ejemplo de los maestros: las imágenes y no el espacio de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius, etc., eran los modelos que copiábamos, pero sin saber nada sobre los fundamentos que los justificaban. La magnífica biblioteca de la Escuela de Madrid, apenas se utilizaba.

### Las vicisitudes de una generación dramática

P.—¿Cómo se sitúa tu generación en el contexto de la arquitectura española de aquel momento?

R.—En cierto sentido, la generación anterior —la de Corrales, Molezún, Oiza, Sota, Cano, etc.—

habían hecho de generación puente entre la ruptura que había significado la Guerra y las corrientes racionalistas anteriores. Tras ellos aparece una nueva generación de arquitectos que intentaban romper o evolucionar hacia unos modelos que encajen mejor con el ideal del arquitecto-artista, por llamarlo de alguna manera. De hecho, el arquitecto racionalista está más volcado hacia la tecnología e implementa la función como un elemento básico de la organización del espacio. Nuestra generación aparece en medio de otras corrientes y recurre de nuevo a los modelos extranjeros; principalmente: F. L. Wright y Alvar Aalto. Este último era, sin embargo, más asequible para una realidad como la española, su país tenía una escala de referencia más próxima a nuestros problemas. Aunque quiero subrayar que las posibilidades de traspasar estos modelos a la realidad fueron muy pocas, ni las circunstancias, ni la capacidad de gestión de nuestra burocracia era propicia a este tipo de operaciones culturales.

P.—Tu generación, por otra parte, está marcada por una especie de destino dramático: pretende desarrollar un sentido crítico nuevo justo en el momento en que se dispara el *boom* del desarrollo, cuyas exigencias constructivas no reconocen ningún límite moral ni estético. Por otra parte, tu generación surge dentro de una oleada

de esperanza en un cambio político y se corresponde con otras tendencias renovadoras en campos culturales muy diversos. ¿Qué es lo que pasó exactamente?

R.—Efectivamente, aparecen una serie de episodios de ruptura en todos los niveles, que trataba de configurar un lenguaje personal desde los más diferentes sectores. Es el momento de revistas como «Theoría» o «Acento Cultural», etc. también el de una serie de individualidades y grupos de vanguardia como Luis de Pablo, Cristóbal Haftler, Sánchez Ferlosio, los componentes de El Paso, etc. Frente a estas propuestas surge la realidad impresionante del desarrollo, que afecta especialmente, como dices, a la arquitectura. El arquitecto, en la medida que pretendiera objetivar y controlar la calidad del producto construido, desaparece; su función será postergada, o se integra o se margina, éste es su dilema. La integración desarrollará otro tipo de profesional que trabajará sin reparos en dar fórmulas técnicas para este desarrollo especulativo. La consecuencia de todo esto supone entrar en un proceso de degradación que afecta no sólo a lo que se proyecta y contruye. El organismo contruido de la ciudad sentirá de modo dramático estos episodios. Estas minorías se refugian, sobre todo los más jóvenes en la erudición y el conocimiento de una arquitectura que rara vez estará presente en la escena de la ciudad.

P.—Marginados por el fenómeno de especulación inmobiliaria ¿qué papel pudisteis desempeñar aquellos arquitectos que como tú no renunciasteis a una actitud crítica?

R.—Estas minorías no tiene apenas protagonismo en la ciudad. La situación, por consiguiente, resultaba muy frustrante: Desde luego hay que puntualizar también «el valor de la renuncia» de esas vanguardias: muchas de estas actitudes de ruptura surgieron más que como enfrentamiento al sistema como producto de una rebeldía típica de la mala conciencia burguesa, por un cansancio frente a los estereotipos arquitectónicos por una evolución, natural, por una búsqueda de identidad personal constantes en fin del arquitecto burgués.

P.—Pero ya que no pudisteis construir tal y como hubieseis deseado ¿lograsteis al menos integrarlos, con vuestras ideas y proyectos condenados a la utopía por las circunstancias, en una alternativa política de futuro, que, en vuestro caso, era necesariamente de izquierda?

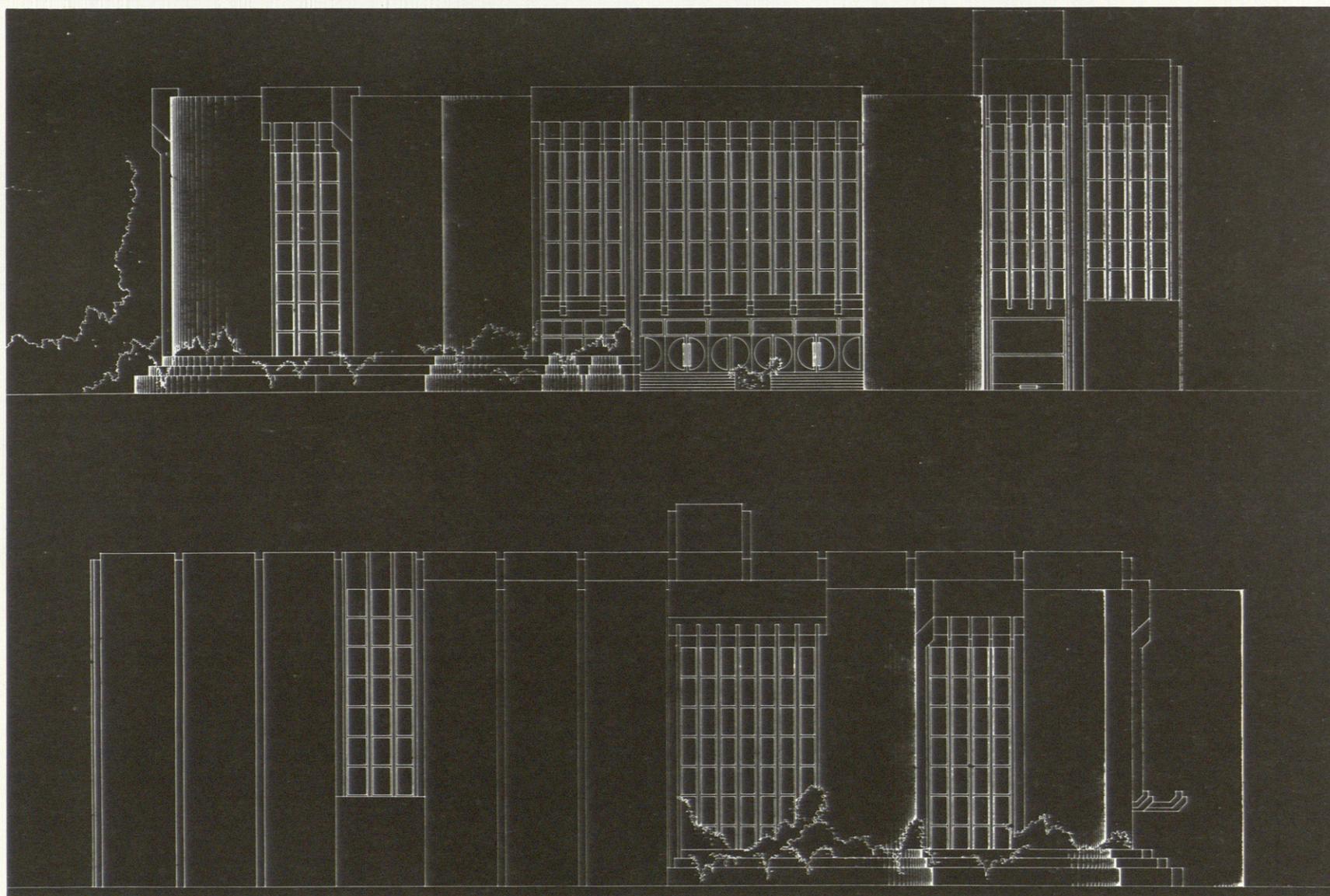
R.—Con respecto a la arquitectura la izquierda no parece tener necesidad del espacio. En el fondo, nuestros partidos de izquierda no están implicados en una opción política, sino administrativa. Me refiero aquí a un sentido de la política como planificación. Nuestra izquierda, y pido disculpas por la generalización, en efecto, debió ser capaz de explotar las posibilidades de una

tradición: haber elegido a profesionales con talento no sólo con talante político para suplir en parte el vacío cultural del antiguo régimen, no lo han hecho, tendrán sus razones, sólo parece preocuparles las normas y no la capacidad de proyectar. No hay, pues, una filosofía sobre qué tipo de ciudad hay que construir. Un pensamiento tecnocrático mas que dialéctico parece invadir los presupuestos ideológicos y las consignas en torno a la arquitectura de la ciudad y a la ciudad misma.

#### La arquitectura de los años setenta y las expectativas de futuro

P.—Tras la barbarie constructiva de los años sesenta, en la década siguiente se aprecia un cierto cambio en el sentido de que comienza a verse, en algunas zonas muy concretas, una especie de promoción de arquitectura de «calidad». Este es el caso, por ejemplo, de la Castellana, con todas las salvedades que se quieran. ¿Qué significación le das a este fenómeno?

R.—La arquitectura en España sigue el ritmo del desarrollo económico del país. En los setenta se mantienen sustancialmente los esquemas de la época anterior, aunque quizá se insinúa un cambio de forma en la imagen de la arquitectura. Este cambio fue provocado por un salto cualitativo desde el punto de vista del lenguaje arquitectónico como consecuencia de la crisis del movimiento moderno, que ya era manipulado descaradamente por los agentes de la especulación inmobiliaria. El capitalismo monopolista es sustan-



*Casa de la Cultura en Vitoria.*

## Pasado, presente y futuro de la arquitectura española contemporánea



*Escuela de Arquitectura de Valladolid, Conjunto. (Foto: Jorge Noval).*

cial con una especulación a gran escala. En España, se hace patente este cambio en el modo de producir el espacio de la ciudad. El rol del arquitecto pasa entonces a un segundo plano y toma el protagonismo, lo detenta el urbanista. No obstante, los arquitectos no desean abandonar su papel y en los primeros diseños urbanos seguirán siendo los que de algún modo formalizan planes ideales. En España en raras ocasiones un plan ha servido para algo más que para la justificación política del ministro de turno. La formación del urbanista riguroso es muy superior a la del arquitecto. Ahora bien, respecto a lo que señalabas de un cierto

cambio en algunas formas, creo que respondía a un nuevo tipo de comercialización de la arquitectura como creo que respondía a un nuevo tipo de comercialización de la arquitectura como mercancía, las nuevas formas comienzan a generar plusvalía. De manera que lo que se promociona es a los diseñadores escenográficos más que a los arquitectos. Esto no excluye que algunos arquitectos hayan realizado obras de indudable calidad. Formalmente la capacidad de innovación sigue la tradicional dependencia de modelos extranjeros, en su mayor parte italianos, esta tendencia es una constante historia de manera muy

concreta desde el Renacimiento, de modo que, esta invasión que soportamos de los modelos Milaneses, Venecianos o Romanos, forma parte de nuestra vieja tradición a importar y reproducir las conquistas espaciales y formales italianas. La dependencia económica de U. S. A. obliga como es natural a simultanear modelos americanos, pues el capital que construye hoy sus espacios tiende a unificar sus tipologías arquitectónicas, por eso no nos debe extrañar la similitud formal de estos proyectos con respecto a las construcciones norteamericanas.

P.—Ahora que están tan de actualidad esas ex-

posiciones sobre «los ochenta», como especie de apuestas premonitorias sobre lo que viene, quisiera que me hablaras sobre cómo ves tú el futuro de nuestra arquitectura, naturalmente a partir de lo que están haciendo nuestros arquitectos más jóvenes.

R.—En los últimos cinco años se ha producido una convergencia hacia lo que se ha dado en llamar la recuperación de la historia. Esta vuelta a la historia en cuanto a la arquitectura se refiere comenzó por la preocupación de recuperar ciertos modelos y propuestas de los arquitectos revolucionarios de la Ilustración, cubrir con imágenes el vacío formal de la crítica de los 60, introducir un orden, recuperar lo específico de la arquitectura, etc... su consecuencia más inmediata fue apoyarse en la norma neoclásica, pero el movimiento se ha hecho cada vez más amplio y ecléctico. Personalmente creo que se trata de un movimiento de corte escolástico nacido en el seno de sectores críticos, marxistas y pseudomarxistas, que intentan revisar los procesos de producción de la arquitectura desde el vacío que dejó la ahistoricidad del movimiento moderno, algunos desde los esquemas de la *lucha de clases*, otros desde los valores del *significado de las Formas*. En el fondo esta recuperación ideológica es, en general, formal: se entretiene en valores compositivos, pero no se modifican los contenidos. Nuestra sociedad actual dispone de unos mecanismos de explotación tan bien organizados que hasta los presupuestos de una ideología aparentemente revolucionaria puede ser asimilada y generar su correspondiente plusvalía. La historia para alguno de estos grupos se ha transformado en una mercancía rentable.

Estamos asistiendo a la clausura de unos postulados arquitectónicos que entroncan y se nutren de principios iluministas, y de las utopías socialistas de finales del XIX. Esperanzas, un ecologismo embrionario, preocupado tanto por la conservación de la naturaleza como por la interpretación y transformación de la historia, que hay que desear que consiga paralizar el crecimiento indiscriminado.

#### La experiencia de Fernández Alba como arquitecto

P.—Tras haberte estado preguntando sobre tus ideas acerca de la evolución histórica de la arquitectura española contemporánea, quisiera que ahora nos centráramos sobre tu personal experiencia como arquitecto. ¿Cuándo y cómo comienzas a construir?

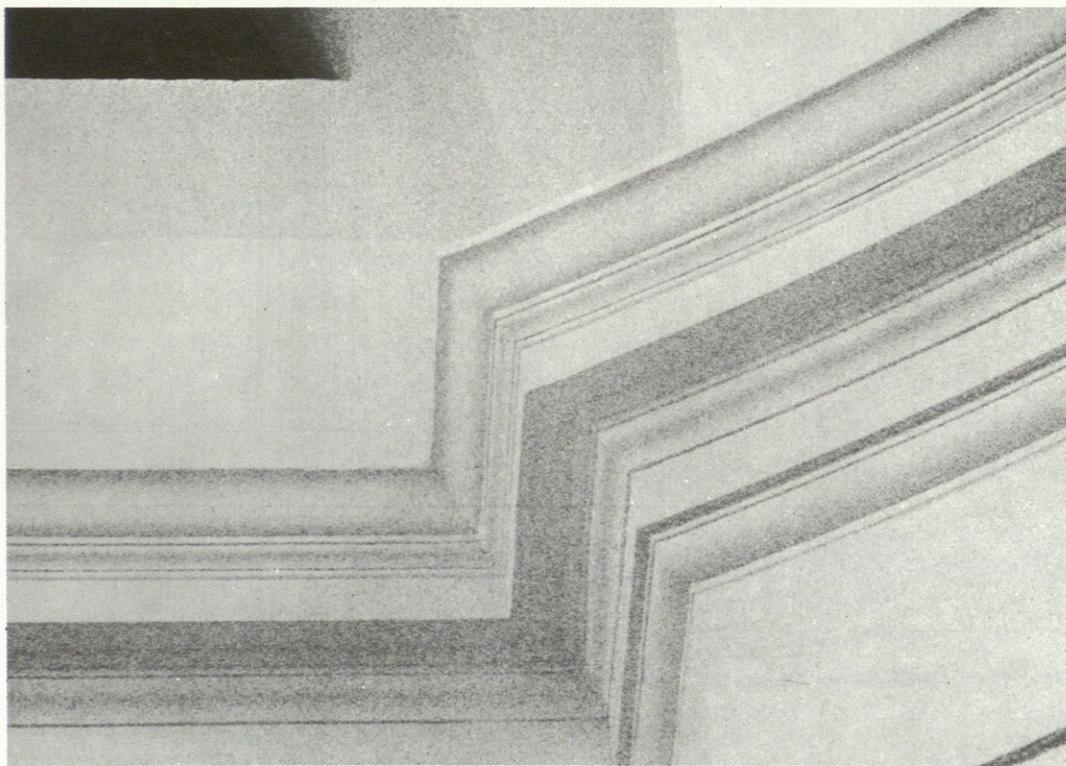
R.—Nada más terminar la carrera (1957) construyo una pequeña casa en Salamanca, a pesar de su escasa importancia, produce cierta polémica. Estaba situada en una zona histórica de la ciudad y me esforcé por respetar el contexto donde se ubicaba, aunque sin añadirle la ornamentación plateresca que requerían las ordenanzas. En Ma-

drid comienzo realizando dos casas: una en la calle Martín de los Heros, que básicamente se inspira en el funcionalismo de Mies, y otra en la calle de Hilarión Eslava, más próxima a la temática compositiva de Aalto. En ambos proyectos la escalera sería el elemento más significativo desde un análisis espacial.

P.—¿En qué etapas y con qué obras representativas dividirías tu trayectoria arquitectónica?

R.—La primera se podría contemplar aproximadamente, desde 1957 a 1965, está caracterizado por la influencia de las corrientes de recuperación de la arquitectura post-racionalista y por el proceso que va desde el racionalismo a las corrientes orgánicas. Es una época de la utilización de los nuevos materiales como el hormigón. Para explicarla más concretamente me puedo servir de tres ejemplos: en 1958-9, realizo en Madrid el Colegio de Ntra. Sra. Santa María. Este proyecto me va a permitir entroncar con los planteamientos pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza. Aprovechando la colaboración verdaderamente ejemplar del artista Martín Chirino y de las directoras del centro Josefa Benítez y Many Segura. Se trataba de dar una máxima funcionalidad pedagógica. Creo que la escala del niño quedó muy patente. Respecto al lenguaje formal, la obra es ecléctica, participa de un racionalismo decantado y de algunas acotaciones orgánicas.

En 1962 vuelvo a realizar otro colegio, esta vez para una comunidad de religiosos franceses: el *Colegio de Monfort en Loeches*. (1964) mi intención fue acentuar los apartados orgánicos a la vez que trataba de incorporar el edificio con el paisaje. Lo concibo como una especie de monte de barro aprovechando ciertos elementos extraídos de la arquitectura popular, y enfatizando los vacíos espaciales, claustros y patios. Finalmente, el tercer ejemplo de este período es el de la realización de un convento de clausura en Salamanca —*Convento del Rollo (1962)*—, aquí me muevo dentro de unos planteamientos modestos de una temática compositiva más libre. Los principios orgánicos se acentúan en la planta de la pequeña capilla, dentro de una trama cartesiana, y la luz y el tratamiento de los tránsitos y espacios interiores siguen la tradición hispano-árabe. El segundo período de mis trabajos se desarrolla en un tiempo que coincide con el declive de la ideología del movimiento moderno. Durante esta época me presento a unos catorce o quince concursos nacionales e internacionales sin resultados satisfactorios, salvo ese segundo premio de consolación que obtengo en el concurso del *Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid*. Es un momento de crisis general, marcada por los acontecimientos de mayo del 68. Dejo durante dos años mi actividad docente en la Escuela y me integro



Observatorio Astronómico de Madrid. Detalle de Coronación. (Foto: M. Tajés y M. Piqueras).



*Central Telefónica Madrid-Osuna. (Foto R. Conahay).*

en otras actividades como profesor invitado en algunas escuelas extranjeras. Así como mi relación con el grupo que Fullaondo aglutina de modo esporádico en torno a Nueva Forma. La promoción en Madrid de un centro para las enseñanzas del diseño, publicaciones, etc. Como obras más significativas de este período te señalaría la del concurso para el *Ayuntamiento de Amsterdam*, (1968) en el que intentó un encuentro de alternativa barrocas por vía de las últimas obras de Miguel Angel. En estos trabajos existe un predominio de la expresión monumental frente al contenido interior, una negación del espacio, son propuestas de contenidos expresionistas, el espacio de la Arquitectura ya tiene otra dimensión. En Salamanca, vuelvo sobre el tema de los espacios para la soledad con una obra para la orden fundada por Santa Teresa: *El Carmelo de San José* (1969).

La construcción de estos conventos era como un desafío, suponía crear un espacio para unas comunidades cuyo tiempo era de otra época, una comunidad de clausura con principios religiosos del siglo XVI. Al fin de aliviar estas formas de vida, se dotó a estas comunidades contemplativas, que carecían de ocupación concreta y veían comprometida su supervivencia, de unas instalaciones, talleres de costura, encuadernación y pequeña imprenta, que les permitiera dar el salto a una sociedad industrial, esta experiencia de diseñar los contenidos antes que las formas me reveló el futuro papel de los arquitectos. Formalmente traté de introducir un lenguaje fabril, próximo al mundo de la máquina. En cierta manera, supuso una revisión romántica de ciertos aspectos del movimiento moderno que por diversos motivos no había podido verificar en los proyectos no construidos. Esta obra refleja con precisión que la forma física de cada comunidad o grupo organiza su espacio de acuerdo con sus necesidades psicológicas para supervivir.

P.—¿Por qué no hablas algo sobre la última etapa, haciendo hincapié sobre todo en edificios como la *Biblioteca de Cultura Hispánica* o el *Centro de Datos del Instituto Geográfico y Catastral*?

R.—Antes si me permites quisiera decir algo sobre otra obra salamantina: el *Colegio Mayor* (1971) H. Cortés asentado en lo que fueron las antiguas murallas de la ciudad. Proyecto y construcción que intentan formular una sintaxis de lo antiguo, fundamentando su volumetría en su prioridad histórica, recuperando la memoria del espacio perdido, la búsqueda no está orientada a reproducir una volumétrica plástica monumental, sino a integrar nuevos contenidos urbanos en el paisaje renovado de la ciudad. La obra a la que te refieres con tu pregunta está proyectada en 1964 —la *Biblioteca de Cultura Hispánica*— realizada en colaboración con F. del Amo y J. Ibáñez se construye en 1975. El diseño de sus plantas reco-

rre aún el trazado de las viejas corrientes orgánicas, tres cuerpos muy diferenciados de usos que pretenden significar sus respectivas funciones. El silo de libros, las dependencias administrativas y las salas de lectura. La relación entre forma y significado fue una intención muy decisiva en esta propuesta.

Respecto al *Centro de Datos del Instituto Geográfico Nacional* creo que supone una indagación sobre aquel aserto de que «toda función tiene su estructura», edificio que trata de asimilar el lenguaje del actual Instituto, dentro del programa de usos requeridos en esta ampliación. Este contenedor de datos evidencia algo que el trabajo del arquitecto percibe con bastante claridad y es que los aspectos formales de la arquitectura deben representar los sistemas funcionales que constituyen el contenido espacial del edificio. La relación icónica en la historia de la construcción es un hecho de gran importancia lo fue en la antigüedad y lo sigue siendo en nuestro tiempo.

P.—¿cuál ha sido tu último proyecto?

R.—El último proyecto es de 1977, el tema es un *Centro para minusválidos* a las afueras de Madrid, dependiente de la Compañía Telefónica. Se trata de una obra muy interesante por su carácter experimental y su elaboración con un equipo interdisciplinar. El centro debe servir para el tratamiento, seguimiento y diagnóstico de minusválidos en toda su patología. Aquí la arquitectura se comporta como un objeto intermedio, la forma del espacio tiene que poseer una analogía estructural con el contenido terapéutico y a su vez la solución técnica debe ser coherente con la forma. Pueden intervenir formas y espacios convencionales y de hecho creo que intervienen, pero no deben dominar, configurar un espacio neutro es uno de los temas más complejos para el arquitecto, atraído casi siempre por la fruición de las formas. Atomizado en su composición por los diferentes usos es un conjunto que intenta articularse y coordinar todos los componentes espaciales más relevantes. El espacio de la arquitectura es una función de totalidad y no de apartados concretos.

#### Nuevo Bizancio

P.—Como última cuestión panorámica de esta entrevista no quisiera que dejáramos sin tocar la situación en la que se encuentra la arquitectura actual. Ya has hecho muchas referencias al tema en esta conversación, pero me gustaría volver sobre ello directamente, aunque sea de manera sintética.

R.—En la actualidad, nos encontramos ante un dilema que me recuerda bastante al que se produce en el siglo pasado. La renovación de la arquitectura a partir de los aspectos formales con una indagación de la forma de carácter fundamentalmente romántico. Hoy nos encon-

tramos a finales del siglo XX con la necesidad de recuperar la especificidad de lo arquitectónico en un período de transición como es el nuestro, pero las disciplinas aisladas en nuestros días creo que no tienen gran porvenir. Algunos se esfuerzan y obtienen un éxito considerable en ratificar la forma como solución y respuesta, aunque cada vez se alejan más de los problemas concretos. Se hace imprescindible establecer unos términos arquitectónicos que nos permitan entendernos, muy lejos de estos bizantinismos gráficos.

No podemos olvidar que en la actual estructura capitalista que vivimos la arquitectura es un modelo dependiente y no autónomo para producir el espacio de la ciudad.

P.—Como última pregunta, quiero saber tu opinión sobre esa famosa frase de un arquitecto que tú admiras: L. I. Kahn. Exactamente era así: «Puede decirse que las máquinas son funcionales; que las bicicletas son funcionales; que las fábricas de cerveza son funcionales, pero no todos los edificios son funcionales». Esta frase la relaciono con la divertida ironía con la que Charles Jencks, profeta del postmoderno, se despacha la «forma univalente» de Mies van der Rohe y sus discípulos americanos; ésta vez acusados de despreciar el viejo tema del *decorum* con su gramática universal ignorante del lugar y la función del edificio...

R.—Creo que vivimos una fase donde el método que predomina es lo que pudiéramos denominar el *método del funcionalismo delirante*, la alianza por un lado con las fuerzas productivas y por otro con el academicismo oportunista, son factores que, producen una arquitectura disipada, aunque a veces la disipación pueda terminar componiendo unas formas y unos proyectos de general admiración. Pero observando algo más sus cualidades arquitectónicas podríamos encontrar la debilidad de estos espacios producto de la caligrafía intimista que los alberga y que producen a mi juicio una espacialidad casi alucinatoria.

La frase de Kahn fuera de su contexto explica poco o nada, su justificación tiene un tiempo y lugar concretos donde la función mal entendida hacia los estragos correspondientes, hoy este *funcionalismo incoherente* que tan desmesuradamente se difunde, sirve de cobertura para construir el espacio de nuestras ciudades y depende directamente del capitalismo monopolista, el más inofensivo se refugia en las academias y en las escuelas, ambos reproducen la patología de una sociedad enferma, en cuya arquitectura se contempla como en un espejo.

Conversación mantenida y registrada en magnetofón entre el profesor Francisco Calvo Serraller y el arquitecto Antonio Fernández Alba con motivo de su exposición antológica (1957-1979) verificada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. ■



# Hacia un pluralismo ecléctico madrileño

por Gabriel Allende

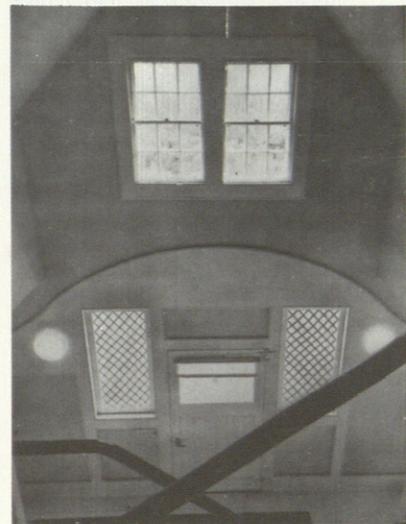


Fig. 2.—Robert A. M. Stern, Casa en Long Island, 1975-77.

En la primavera pasada se celebrara en San Francisco un ciclo de conferencias bajo el título «El desafío del Ecléctico».

Hubo intervenciones que trataban de representar por una parte la realidad histórica del ecléctico con David Gebhard, la defensa de la modernidad por Cristian Noberg Schulz, la actividad del ecléctico radical de Thomas Gordon Smith, las supuestas actuaciones postmodernas de Robert Stern el padrinazgo postmoderno de Charles Jencks, y la interpretación local de John Beach.

La serie no trató de buscar un sustituto de la modernidad ni siquiera un membrete oficial al que referirse. Su labor fue la de redefinir un pluralismo ecléctico como evolución de la modernidad basándose en el pluralismo cotidiano existente dentro de todas las artes en la actualidad (1).

## La incertidumbre Postmoderna

Anteponiéndose a la aparición de los «Neos» e «Ismos» de la segunda mitad de los 70, en 1974 Malcolm MacEwen denuncia desde su libro «Crisis en la Arquitectura» la crisis de confianza del público hacia la profes-

sión arquitectónica en paralelo a la crisis interna de la profesión basada en la crisis de identidad de la modernidad (2).

Una toma de posturas radicales en cuanto actitudes arquitectónicas empezó a cuestionar la coherencia del movimiento moderno dentro de la arquitectura. Anthony Vidler en sus editoriales de *Oppositions* da entrada a los neofuncionalistas, neo-racionalistas, al neo-realismo y academicismo (3), mientras Charles Jencks en su libro «Arquitectura Postmoderna» apunta seis troncos evolutivos dentro del movimiento moderno (4).

Dentro de dicho cuadro conviene observar la frondosidad de los troncos a medida que se acercan al período 1975-80 (Fig. 1).

Han existido varios intentos de dar paso a una nueva etapa y por consiguiente a intentar su definición y posterior clasificación alrededor de la palabra postmodernismo.

Si bien los primeros intentos fueron muy optimistas e incluso llegaron a establecer el alto y bajo postmodernismo con Robert Stern (Fig. 2) y Charles W. Moore (Fig. 3) como exponentes más directos, posturas más coherentes debidas a una maduración de la exaltación primaria han llegado a replantearse el mismo.

Las posturas actuales respecto al postmodernismo se pueden encuadrar en dos; la primera que lleva a considerar al postmodernismo como una etapa más de evolucionismo en paralelo, del movimiento moderno y la segunda que trataría de abarcar todas las posturas que representen puntos de ruptura con la modernidad aunque su herencia fuese moderna.

Esta aproximación a la crisis de la modernidad lleva a reconocer su herencia pero, sin embargo, permite cuestionar las bases de la misma.

Así como el movimiento moderno se puede considerar como un fenómeno puramente europeo el postmodernismo puede localizarse como apadrinado desde los Estados Unidos.

Arquitectura Bis en su n.º 22 de título monográfico «After Modern Architecture» da el espaldarazo español a la influencia americana en la suscitación de dicha polémica (5).

## Características Postmodernas

Antes de volver a enlazar con el movimiento moderno convendría aclarar ciertas premisas del juego postmoderno.

En marzo del 78 Robert Stern con motivo de la entrega de la medalla de oro de la AIA a Philip Johnson en Dallas (6) y durante su intervención al preguntarse si significa algo el Postmodernismo dijo que lo entendía como un estado evolutivo del movimiento moderno en el que uno puede basarse buscando para la arquitectura significados más apropiados como ideología de lo que representa.

Sus postulados o posición personal (ornamento no es crimen, referencias históricas como memoria) no for-

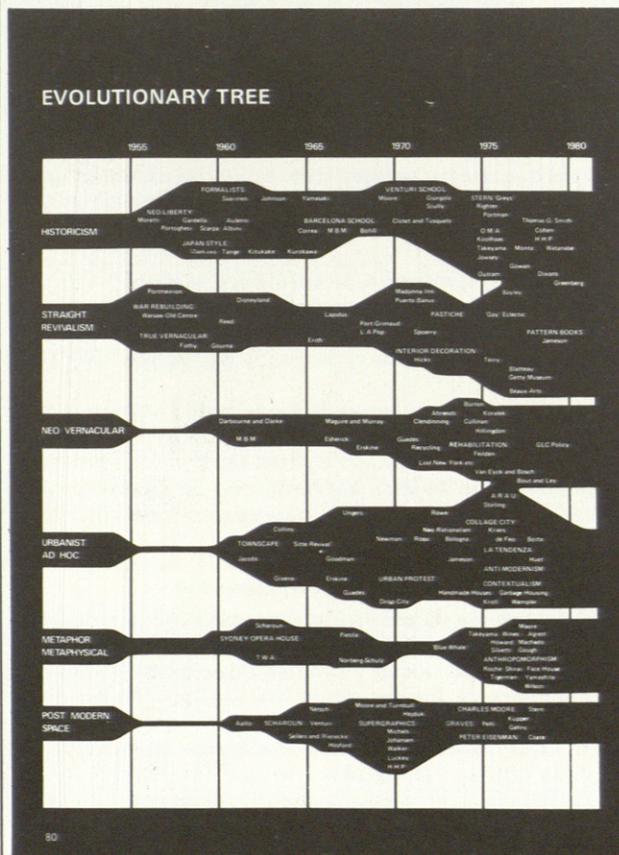


Fig. 1.—Charles Jencks, Arbol evolutivo del movimiento moderno.

## Hacia un pluralismo ecléctico madrileño



3

man parte de su presentación nada más que en la referida a su trabajo personal.

Ingenuamente o por falta de profundidad en la toma de posiciones o en el mantenimiento de reductos, ciertos arquitectos han llegado a despreciar e identificar al postmodernismo con una estética o decorados específicos.

Creo que las posturas arquitectónicas actuales están siendo identificadas más por sus invariantes construidas (Fig. 4) o dibujadas (Fig. 5) que por el contenido real. Generalmente el análisis o toma de datos es meramente visual.

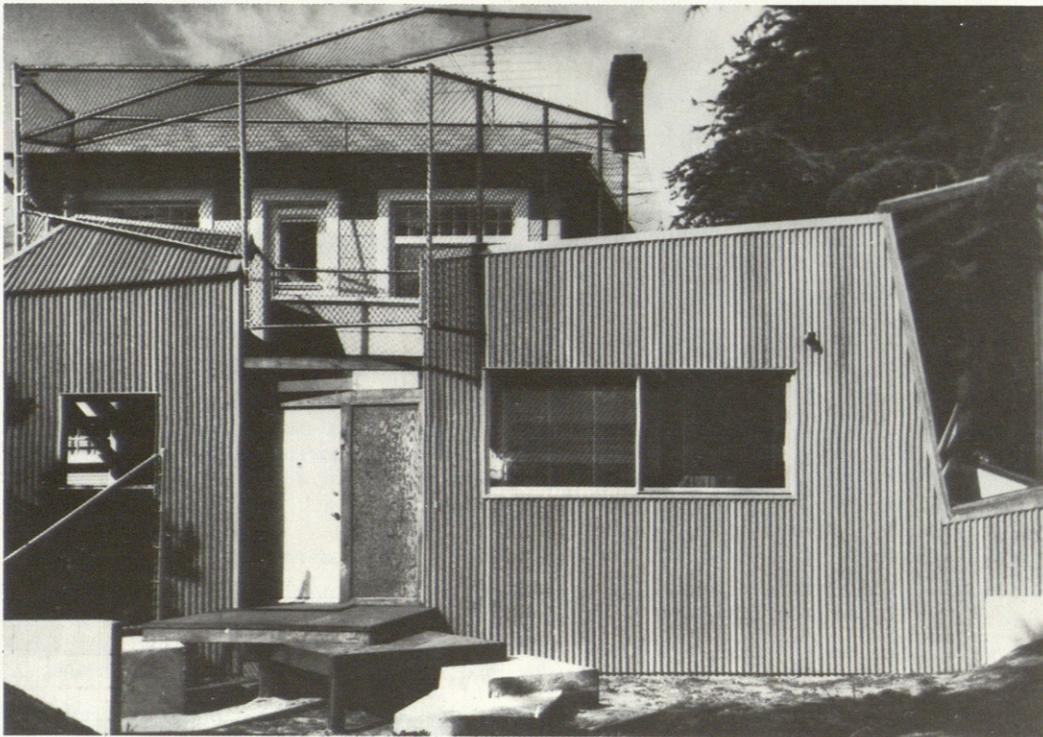
Viene esto motivado por la característica internacional de la cultura de revista arquitectónica donde se sobrelee el significado local de la arquitectura.

Como paradoja, esta premisa internacional es una de las variantes que plantea el postmodernismo como identidad local al denunciarla como característica del movimiento moderno.

Al enunciado pragmático sigue siempre un mimetismo sin reinterpretación en otros lugares del mundo. Como consecuencia, el postmodernismo plantea la no existencia de una sola manera de «hacer» arquitectura en donde la parte principal del buen proyecto es el «proceso» o lo que Louis I. Kahn llamó «orden».

Un radicalismo «correcto» nos aleja cada vez más de la realidad construida. El lenguaje no es por tanto único y aunque sea diferente no representa una nueva gramática.

Lo anterior enunciado forma parte de los posibles acercamientos postmodernos dentro de esa analogía his-



4

tórica que busca nuevos significados a las formas que nos resulten familiares. La herencia ha llegado diluida y los intentos de ruptura, deben considerarse como múltiples.

Quiero que esta somera exposición de ciertas posturas pluralistas o conceptualizaciones postmodernas sirvan como base de trabajo de un posible escenario madrileño.

Independientemente a la cosmética o mimetismo arquitectónico que nos rodea a nivel académico o de concursos, existe la realidad arquitectónica y social de Madrid cuya característica principal la podríamos calificar de pluralista.

La crisis de identidad de la modernidad es parte de la arquitectura madrileña actual aunque las bases para una posible identificación local existen dentro de la práctica profesional que se está haciendo eco de ciertas actuaciones anónimas que han y están apareciendo en la ciudad.

### El movimiento Moderno y la Modernidad

Si tratásemos de encuadrar una visión de la modernidad en la arquitectura deberíamos empezar con las rupturas económica, social y estética que representaron las posibilidades de formación de los Estados Modernos a partir del Renacimiento.

Ya Vasari usaba la palabra «moderna» para referirse al orden clásico reformado o lo que los críticos de la época llamaban la «buona maniera moderna» (7) aplicándola siempre que tuviese una connotación de actualidad.

Fig. 3.—Charles W. Moore, Cold Spring Laboratories, 1975.

Fig. 4.—Frank O'Ghery, Casa Santa Mónica 1978/79.

Fig. 5.—Michael Graves, Centro Cultural Fargo Moorhead, 7-7/78.

Fig. 6.—Eero Saarinen, TWA Nueva York, 1962.



6 En 1962 cuando Eero Saarinen diseña la terminal de TWA en Nueva York (Fig. 6) empieza a esbozarse la «significación» dentro del marcado caos visual.

El contextualismo histórico hacía aparición en 1966 con los libros «La arquitectura de la ciudad» de Aldo Rossi desde donde enuncia la existencia en la ciudad de factores humanos que son permanentes (monumentos) ya que actúan recordando el pasado manejando sus recuerdos y «Complejidad y Contradicción en Arquitectura» de Robert Venturi.

Desde este momento los focos de Vanguardia se localizarán en Italia y los Estados Unidos.

Con la muerte de Louis I. Kahn en 1974 la continua sublimación de la modernidad termina y enlazáramos con la toma de posiciones por los polos de vanguardia al hacer aparición los sucesivos «Neos» e «Ismos».

#### Madrid y el arquitecto tecnológico

Rafael Moneo dentro del Madrid 78 de Arquitecturas Bis en su artículo «28 arquitectos no numerarios» habla de una institucionalización de la tecnología en la generación anterior a la cubierta por la revista y el posible arraigo que en esta actitud tienen la mayoría de los participantes en dicho número.

Creo que Moneo da con el posible invariante generacional aunque resulte más intuitivo que realmente consciente.

Dos cuestiones resurgen una vez más, de un lado la llevada «Escuela de Madrid» y por otro la posible calificación de «Post» de ciertos participantes. El intento de tratar de considerar una «Escuela Madrileña» sigue siendo el resultado del alejamiento arquitectónico respecto a la realidad.

El pluralismo ha sido «existente» mientras que el purismo que casi ha sido inexistente en el escenario madrileño nunca se ha presentado de una manera generalizada (12).

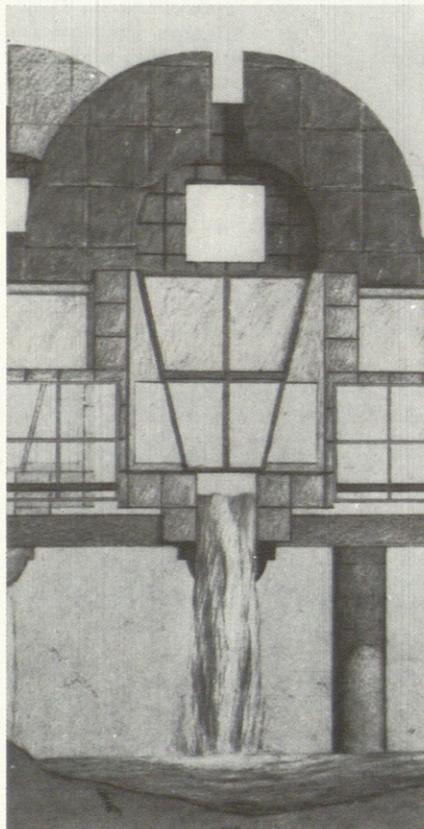
No es mi intención la de rastrear la arquitectura madrileña de este siglo, ya que creo que existen ensayos y artículos más estudiosos que lo que realmente respondería a este artículo. Bastaría con establecer un paralelismo entre la muestra del citado número de Arquitectura Bis y el material que recogió Nueva Forma y Arquitectura en etapas anteriores.

Antón Capitel en el n.º 3 de Común esboza un recorrido histórico de Madrid como centro de influencia arquitectónica. Referencias a un estilo nacional a un casticismo, un madrileñismo después de la posguerra y a una «Escuela» moderna.

El hecho de que Barcelona haya tenido siempre una mayor imagen de cohesión con sentido de grupo creo que es inherente a sus propias peculiaridades de ciudad dentro de su nacionalidad.

Madrid es y seguirá siendo por el momento una ciudad de actuaciones pluralistas desde posiciones de poder didácticas o desde los reductos de las figuras establecidas.

La concienciación de esta premisa nos llevaría a no preocuparnos tanto por la existencia o no de una es-



5 Puede decirse que encubiertamente se empezaba una paliada actitud ecléctica dentro de una rigidez de reglas que irían relajándose hasta en el XIX reconocer la «estilista ecléctica» como: El código en el que la aparente diversidad formal disfraza o amplía el principio de diferenciación que es la base de su sistema (8).

Tras pasar el racionalismo como la etapa más identificativa e idealista del movimiento moderno Christian Norberg Schulz identifica el comienzo del «pluralismo arquitectónico» (9) dentro del caos visual que acontece a partir de la II Guerra Mundial.

La adecuación de la tecnología y capital llevan a hacer verdad los planteamientos ya enunciados en 1938 por Hannes Meyer (10) sobre una arquitectura internacional por la que la estética racionalista estaba clamando.

El arquitecto como fuerza organizada gracias a los C.I.A.M. llega a extender sus áreas de influencia a ciudades y naciones aunque en paralelo sacrificase el crecimiento del carácter urbano por la estética del bloque (Figs. 6 y 7).

La etapa de Mies en los Estados Unidos marcará y acentuará dicha estética si bien la influencia de Wright se deja sentir al trasladarse el problema de la caja al perímetro con lo que se permitiría un tratamiento de planta libre en el interior.

Los 60 marcan el comienzo de la validez de principios del movimiento moderno con el metabolismo japonés y el brutalismo inglés, cuya estética manierista enjuicia Maite Muñoz en «La ética contra la modernidad» a analizar el cambio de lenguaje de los Smithson respecto a Mies (11).

## Hacia un pluralismo ecléctico madrileño

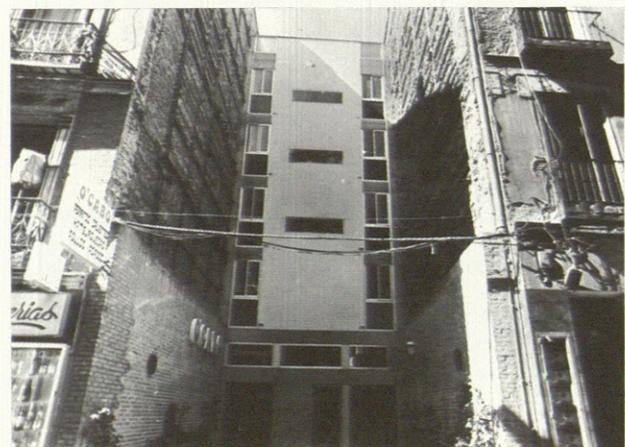
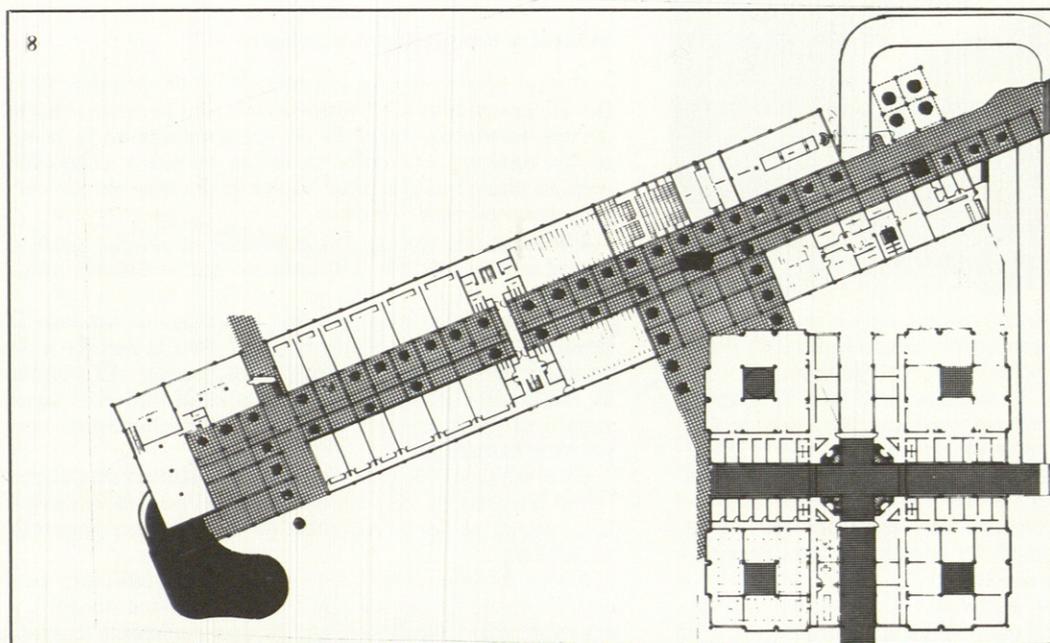
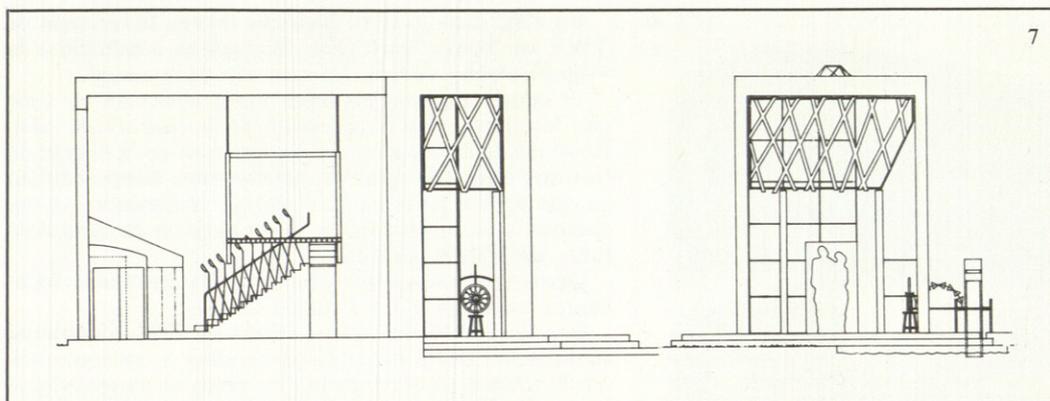


Fig. 7.—Juan Navarro Baldeweg, Casa en una intersección, 1976.

Fig. 8.—Junquera/Pérez Pita Facultad de Ciencias de Córdoba, 1978.

Fig. 9.—Foto de intervención en el casco de Madrid.

Fig. 10.—Foto Eje Castellana.

cuela madrileña, sino más bien con el apoyo y canalización de la discusión y creatividad arquitectónica.

El posible calificativo «post» dependería de las conceptualizaciones anteriormente mencionadas en este artículo aunque si es posible vislumbrar puntos de ruptura con la etapa moderna de Madrid (Figs. 7 y 8).

Convendría resaltar las palabras de R. Moneo «¿Cómo y por qué las nuevas promociones de arquitectos siguen atascadas en los mismos problemas en que se vieron atrapados sus mayores?» (13).

Dentro de dichos problemas podríamos encuadrar primeramente los inherentes a la realidad del escenario arquitectónico donde Madrid se ha convertido en una ciudad eminentemente «Moderna» debido a la actuación que hasta hace poco se venía haciendo en la integridad urbana de la ciudad (Fig. 9) y a las facilidades de crecimiento del sistema anterior (Fig. 10).

Para Antón Capitel la idea de moderna viene inherente a la invención de Madrid como capital sobre el pretexto de una existente villa cuyo crecimiento dependió de todo aquello que se trajo para lograrlo.

Es por tanto el propio escenario que por exclusión rechaza la reivindicación de la posible arquitectura anónima madrileña.

El balcón y las colonias se han convertido en testigos silenciosos de la evolución tecnológica, mientras sigue sin existir esa sensación de «lugar», ya que todo lo que se realiza tiene un aire prestado. Aunque por eliminación esta manera de actuar pueda convertirse en característica, no dejará de generar elementos profesionales aislados en concordancia a la aproximación realizada.

### El mimetismo Académico

Ultimamente, a través de mi colaboración con la revista, me ha sorprendido la matización de ciertos intelectuales de la profesión al justificar la validez de ciertos edificios de aparición reciente, por el mero hecho de estar en Madrid. Cuando el valor de similares actuaciones ya han sido cuestionadas fuera, el cambio de escenario no debería revalorizar su significado. A un interés de experimentación (tecnológico, energético, estético).



al construirlos no debería faltarles el criterio contextual al valorarlos.

Así como Michael Graves se basa en la participación de planta de los Hotel des Ville franceses (Fig. 11) o Arata Isosaki en los contornos de Marilyn Monroe (Fig. 12) la reintegración a su cultura se hace manifiesta en su obra.

Todavía me acuerdo del último año de escuela en que un compañero mío estaba anonadado por no haber salido en la lista de aprobados cuando había hecho un «Rossi»; después de las consabidas protestas Rossi aprobó.

No trato con esto de posicionarme ante «tendencia si o no» sino de reflejar la falta de rigurosidad y profundidad en la asimilación de la arquitectura que rebasa nuestro ámbito nacional.

A pesar de una mayor culturización de los centros didácticos como Rafael Moneo apuntaba en su artículo sigue sin existir una búsqueda seria de «identidad» propia. El miedo o apego de las generaciones jóvenes hacia la arquitectura correcta de sus mayores dificulta esta posibilidad.

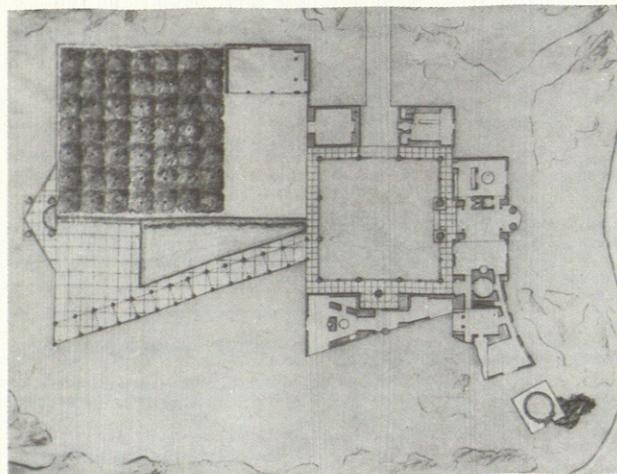
El abrazo no debería ser solamente Moderno sino que debería conseguir que entrase en juego todo el replanteamiento de las distintas posturas o aportaciones que generaron la ciudad.

#### Los concursos de Arquitectura

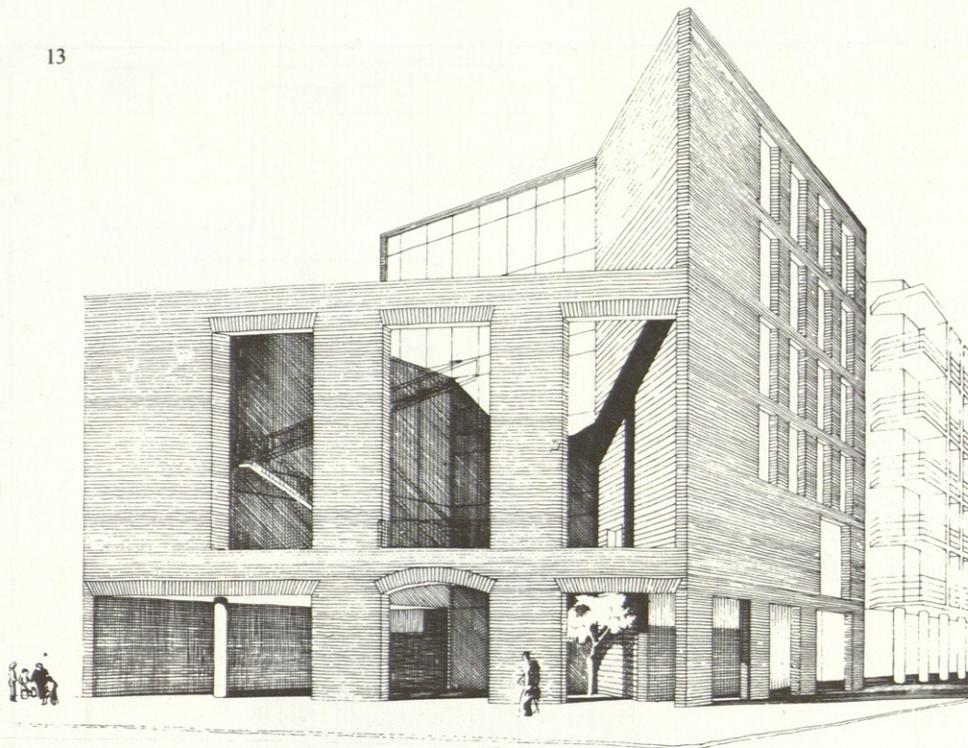
Desde el fallo del concurso de la sede del Colegio de Arquitectos de Sevilla (Fig. 13) en 1976 con la inclusión de la figura internacional de Rossi en el jurado la respetabilidad e importancia del «concurso» ha aumentado. Puede decirse que en estos momentos el concurso de arquitectura recoge el muestrario ideológico y posicional del quehacer profesional. La falta de trabajo agudizado en las nuevas generaciones y la lucha por «reconocimiento» ha generado casi siempre una participación masiva.

En el análisis de los mismos podemos observar ese carácter de pluralismo controlado dentro de la crisis de identidad.

11



13



12



Fig. 11.—Michael Graves, Casa en Aspen, 1978.

Fig. 12.—Arata Isosaki, silla, (Marilyn Monroe).

Fig. 13.—Gabriel Ruiz Cabrero y Enrique Perea, Sede del Colegio de Arquitectos de Sevilla, 1976.

## Hacia un pluralismo ecléctico madrileño

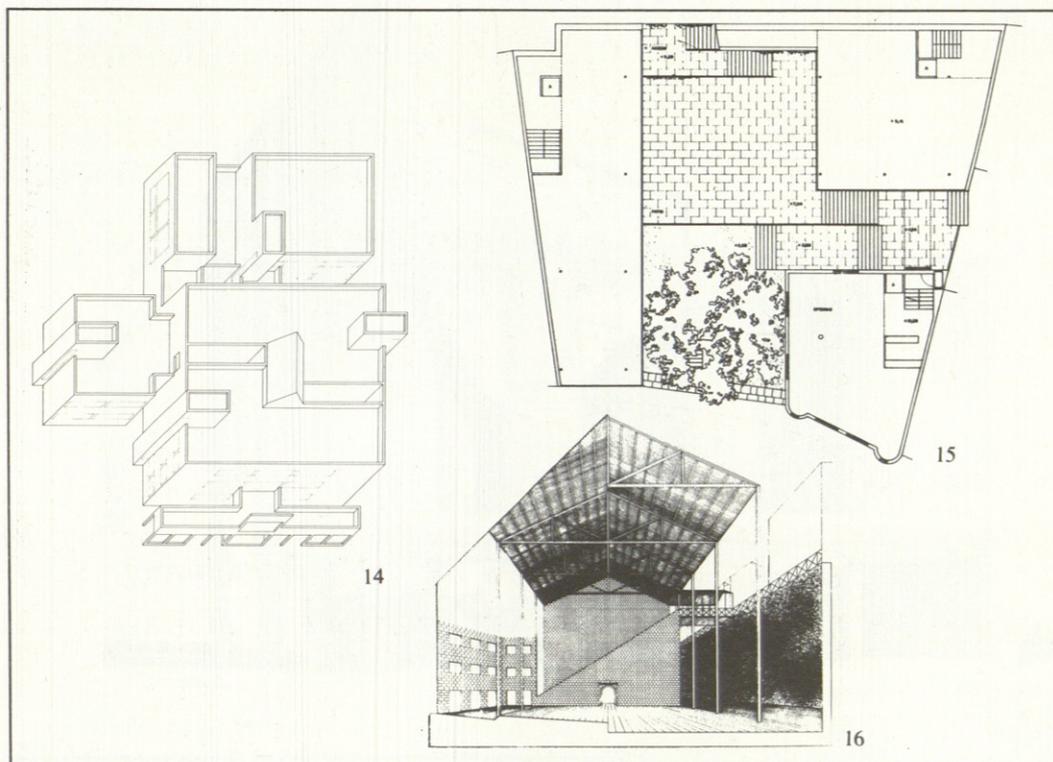


Fig. 14.—Alberto Campo Baeza, Fernando Núñez Robles, Concurso de Escuelas.

Fig. 15.—V́ctor Ĺpez Coteloy Carlos Puente Ferńndez, 1.º Premio, Sede del C.O.A. en Burgos.

Fig. 16.—Alvaro Aritio Armada y Pedro Herrero Pinto, 2.º accésit, Sede del C.O.A.M. en Burgos.

Fig. 17.—Ouka Lele, serie «Pe-luquería».



El único concurso que podría considerarse netamente madrileño como es el recientemente fallado centro Islámico, prefiero dejarlo de lado con sus características particulares.

Podríamos centrarnos en las actuaciones de arquitectos madrileños en los concursos de las Escuelas y en el de Burgos (14). Aunque de carácter muy distinto la falta de identidad local es clara en las escuelas a pesar de la amplitud del tema, mientras que en el de Burgos las características contextuales controlan más las propuestas presentadas.

Las actuaciones de Campo Baeza (Fig. 13) en el de los Colegios y de Coteloy/Puente (Fig. 14) y Aritio-Herrero (Fig. 15) en Burgos exponen claramente los puntos de comienzo de ruptura, educación controlada y mimetismo académico.

Aunque posiblemente el reflejo de la herencia moderna de lo que es Madrid sólo quede claro en Coteloy/Puente.

### La Realidad Madrileña

El considerar una labor interdisciplinar de análisis de las características de muestra de la ciudad es una de las ambiciones de cualquier definición cultural.

Pasos en este sentido tuvieron lugar en la etapa madrileña de Daniel Fullaondo y Nueva Forma. Por el contrario esta aproximación sólo se realiza desde posturas personales.

Tenemos por otro lado ejemplos claros de un plura-

lismo ecléctico contextual en distintas manifestaciones artísticas que han acontecido en la ciudad.

La «Exposición 1980» en Juana Mordo nos muestra esta realidad a través de la llamada joven crítica de Kiko Rivas y Juan Manuel Bonet (15).

En fotografía encontramos salpicaduras postmodernas en la técnica aplicada a la plasmación visual de una conceptualización verbal como fueron los «peinados» de Ouka Lele en la Galería Redor (Fig. 17).

Esta muestra pluralista que se perfila como inherente a nuestra personalidad tiene que pasar a través de una observación y tamización atenta a través de una participación interdisciplinar activa.

### Reajustes modernos y salpicaduras Postmodernas

He tratado en la exposición del artículo evadir las clasificaciones o excesivas categorizaciones personales. No ha sido mi intención la de apoyar de una manera estudiosa las distintas premisas resaltadas si no más bien enunciarlas.

Dentro de la realidad cotidiana madrileña hay claros ejemplos no controlados por ordenanzas o reglas de juego que expresan claramente ciertas contradicciones modernas y la aparición de elementos de ruptura.

El análisis que existe a continuación es meramente visual y su muestra sería más extensa cuanto más rígido fuese el tratamiento en la lectura de nuestra ciudad.

Los ejemplos variarán desde la necesidad de significación de una oficina consular dentro del borde repetitivo de un edificio en la Avda. del Generalísimo, hasta la aparición de un enmarcamiento urbano de significación propia en la calle de Juan Ramón Jiménez.

Espero que con ello podamos en breve canalizar la posibilidad de existencia de una crítica, no alineada arquitectónicamente, que nos lleve a la identificación local de la sensación de «Lugar».

Gabriel Allende

(1) Ver Challenge of electricism.

«The Challenge of Electricism». Una Serie de 10 conferencias patrocinadas por el Museo de Arte Moderno de S. Francisco y la sede de Arquitectos del Norte de California. Participaron: David Gebhard, Charles Moore, Charles Jencks, Christian Norbay Schulz, Thomas Gordon Smith, John Beach, Michael Grans, David van Zanten y Robert Stern.

(2) Crisis in Architecture, Malcolm MacEwen 1974, Riba Publications Limited, págs. 11-24.

(3) Ver Oppositions 4, Verano 1976 y Oppositions 8, Primavera 77/78.

(4) The Language of Post-Modern Architecture, edición revisada. 1977 Rizzoli o International Publications, Inc. Págs. 81-132.

(5) Arquitecturas Bis n.º 22. Mayo, 1978.

Artículos de R. Moneo, M. Gandelsonas, Oriol Bohigas, P. Eisenman y A. Vidler.

(6) Design in transition workshop 1978 AIA Convention/Dallas. Participantes P. Eisenman, Frank O'Ghrey, Michael Graves, Charles Gwathmey, Charles W. Moore, Cesar Pelli, Robert A. M. Stern, Stanley Tigerman.

(7) Pág. 7. *Ibid.* 4.

(8) Le siècle de l'eclecticisme, Lille 1830-1930. 1979 Archivos de Arquitectura Moderna. Ministerio del Medio Ambiente, Franci.

(9) Christian Norberg-Schulz, Meaning in western architecture. 1978, Praeger Publishers, Págs. 389-427.

(10) Pág. 19. *Ibid.* (2).

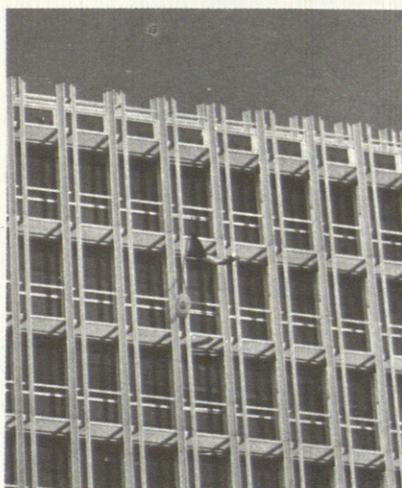
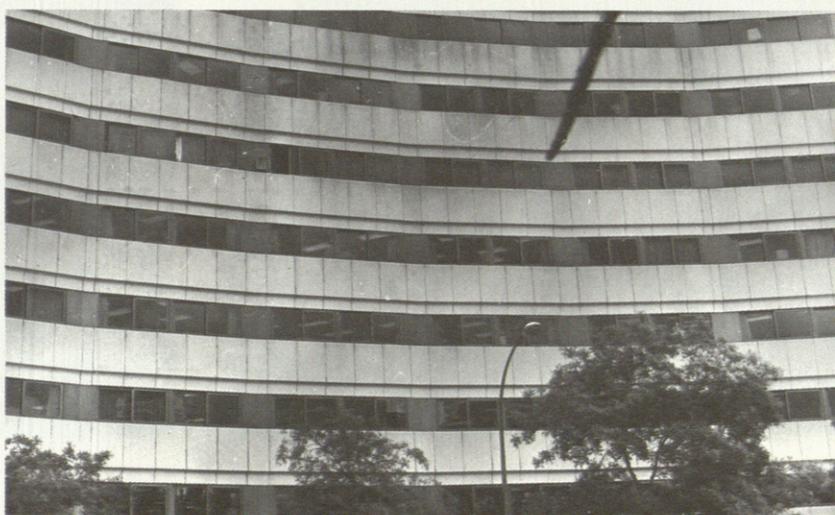
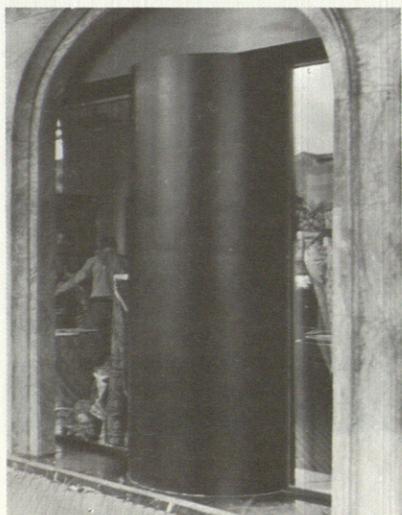
(11) «La ética contra la modernidad» Maite Muñoz, pág. 9. Arquitecturas Bis n.º 27, marzo/abril, 1979.

(12) Ver «Crisis de la Arquitectura Española 1939-72». Antonio Fernández Alba, 1972, Cuadernos para el Diálogo, S. A.

(13) «28 arquitectos no numerarios», Rafael Moneo, Arquitecturas Bis, n.º 23/24, pág. 24.

(14) Ver Arquitectura, núms. 219 y 221.

(15) Exposición 1980 en la Galería Juana Mordo. Intervinieron, Carlos Alcolea, J. M. Broto, M. A. Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Juancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Rafael Ramírez Blanco.



*Si claramente observamos nuestra situación, podremos darnos cuenta de que hemos estado apasionados con nuestra propia ingenuidad mecánica. Multiplicando nuestros productos,*

*creando y glorificando el aparato. Hemos sido artesanos inferiores, víctimas en vez de dueños de nuestra ingenuidad. En nuestra evolución hemos acumulado ruido, suciedad, basura, veloci-*

*dad, producción en masa, congestiones de tráfico y lugares comunes debido a nuestras ideas maquinistas.*

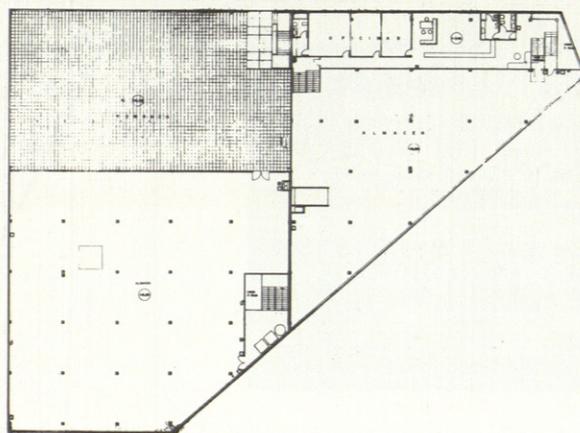
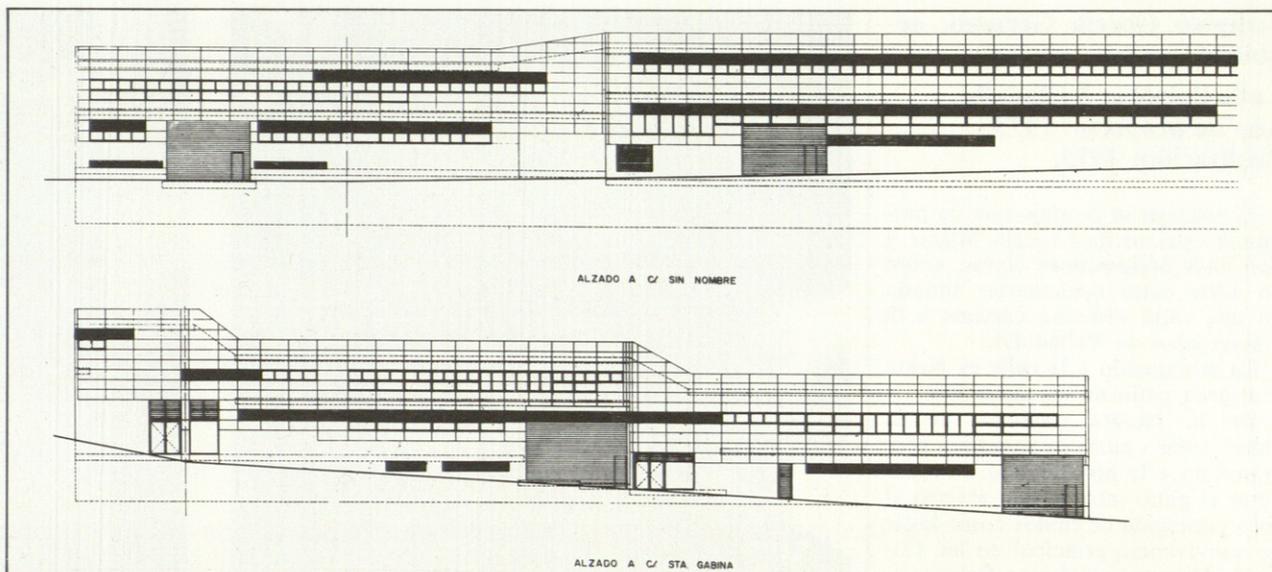
Norman Bel Geddes, 1932



# Edificio de almacenamiento de materiales plásticos

Mariano Bayón,  
José Luis Martín, arquitectos.  
Zona de almacenes de Fuenca-  
rral. Madrid.  
Año de proyecto: 1977.  
Realización: 1979.

Edificio Industrial divisible en dos partes distintas.  
Fachadas a tres calles inclinadas.  
Envoltura metálica con franjas translúcidas de poliéster.  
Planteado, dentro de una ordenanza distinta, como adecuación a un edificio ya existente de fachada metálica, frontera con éste, realizado con anterioridad por los mismos arquitectos.



## Colegio Mayor «Loyola». Valladolid

Federico García German, arquitecto.

Calle Polvora, Valladolid.

Año de proyecto: 1973.

Realización: 1975.

El encargo se produjo con un programa estricto de Colegio Mayor y con unas pretensiones claras, sobre un solar entre medianerías situado en una calle estrecha cercana a la Universidad de Valladolid.

La orientación a la calle es Norte y al gran patio de manzana Sur.

De la lectura analítica de la calle - solar - patio de manzana programa nace la oportunidad de recuperar el patio introvertido abierto al sol y protegido de ruidos como lugar de convivencia principal en los Colegios Mayores (Colegios Eclesiásticos de los siglos XV y XVI construidos en Valladolid y Salamanca).

Esta introversión-concavidad genera todo un proceso holístico que será fijado en el lenguaje del discurso.

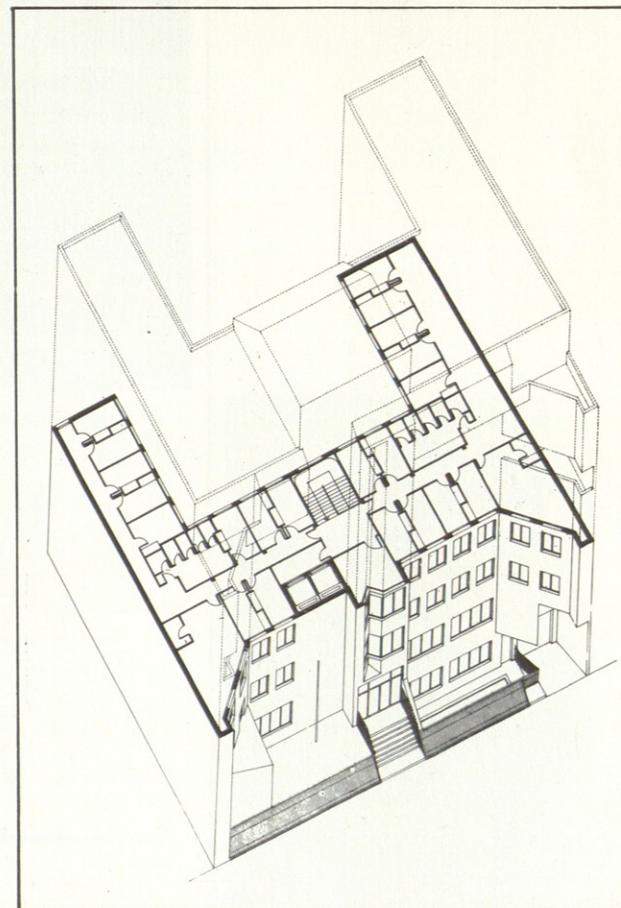
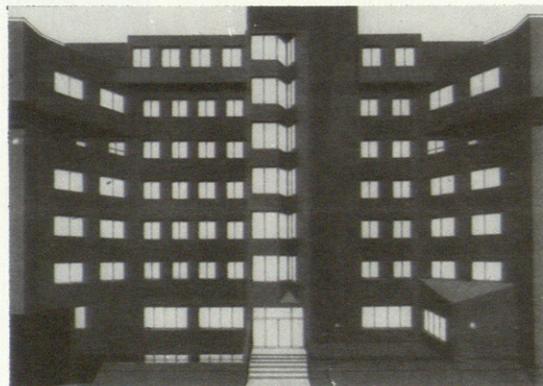
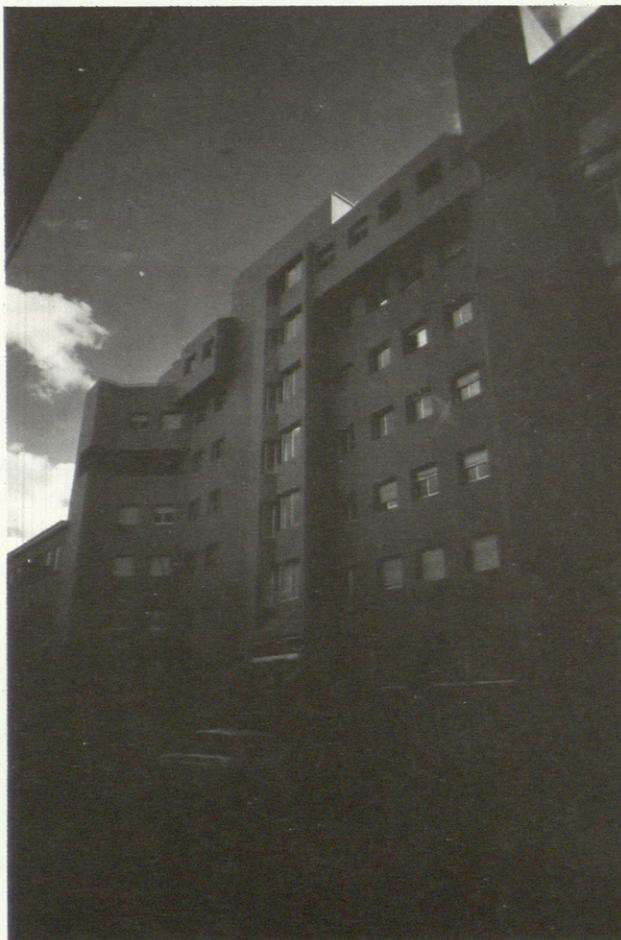
Cada paso metodológicamente avanzando, potencia esa idea generadora de manera radical.

La Arquitectura —dentro de su contradicción— debe ser creada-dibujada, radicalmente.

La estrategia es simple por tanto, se expresa al exterior-calle, la introversión creada hacia el interior-patio de manzana, en forma de propia introversión-concavidad, dibujando el espacio de secuencia, siempre fielmente a esa pretensión (la fachada a la calle se ocupa parcialmente con ascensores, por ejemplo, para clarificar el discurso).

Esa concavidad enfatiza la secuencia calle-colegio singularizándole como tal frente a medianerías evitando, no obstante, situaciones y soluciones superfluas (un material se usa profusamente como es la placa cerámica de Talavera y materializa vierteaguas, cubiertas a calle, paramentos verticales y horizontales, aramboles exteriores, etc...).

El esquema básico funcional se apoyó en la separación por núcleos menores independientes (10 residentes).



# Vivienda unifamiliar en Madrid.

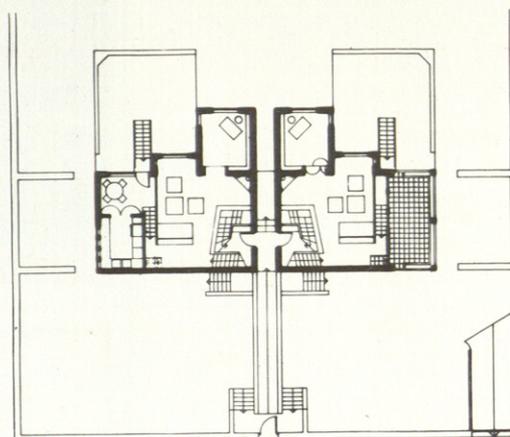
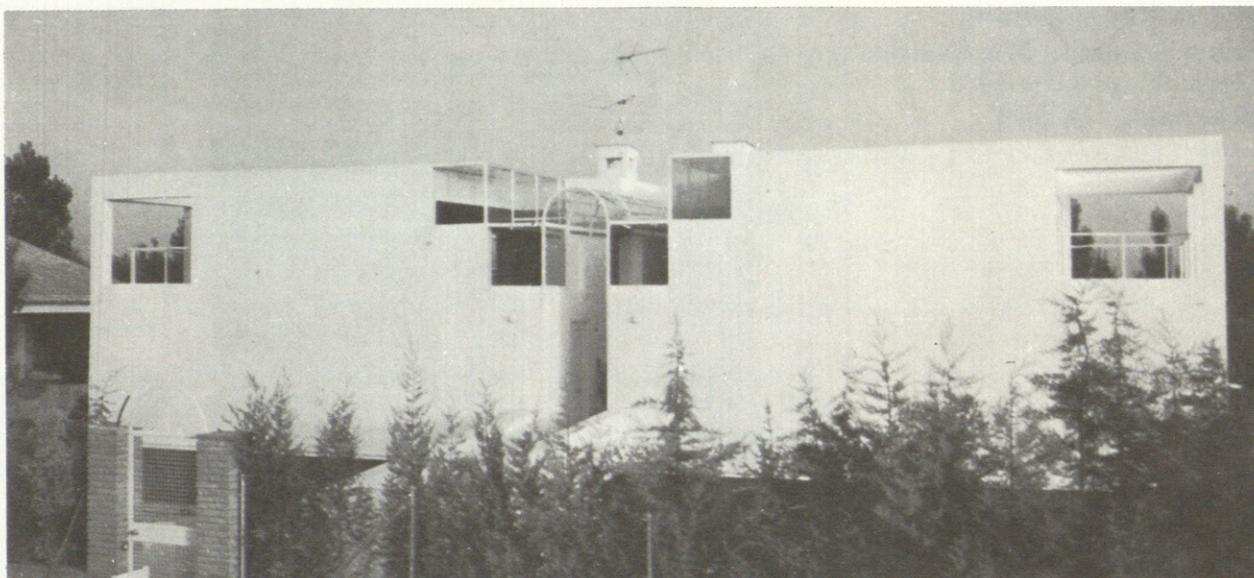
**Mario Lara y Alfredo Pérez de Armiñan, arquitectos.**

**Santo Domingo, Madrid.**

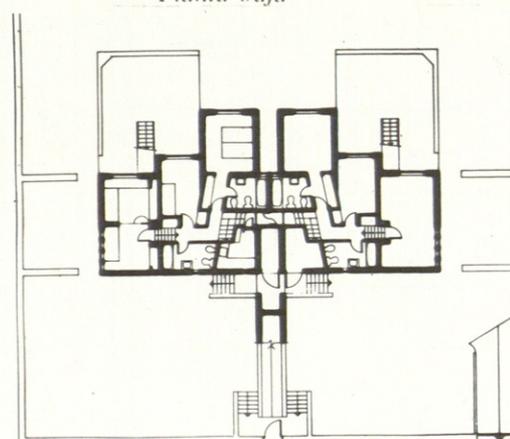
**Año de proyecto: 1977.**

**Realización: 1978.**

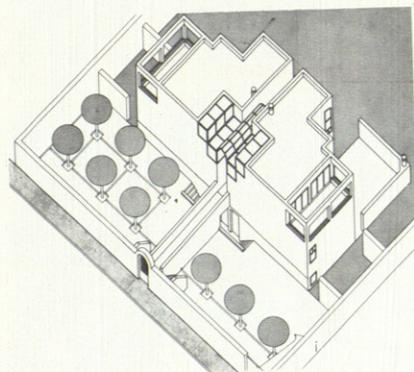
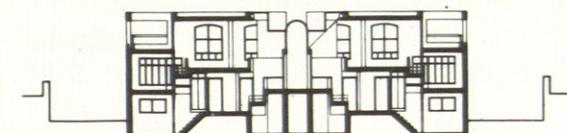
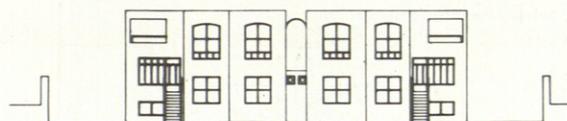
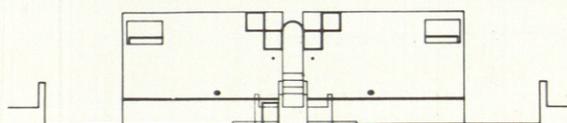
La separación de los paralelepípedos señala la entrada de la fachada norte, casi sin ventanas a la calle. Del otro lado, al sur, la casa se abre al jardín y los paralelepípedos crecen para darse la espalda, formando a cada lado un patio.



*Planta baja*



*Planta alta*



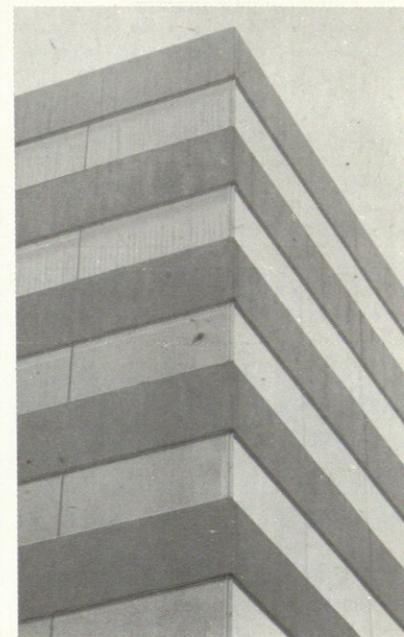
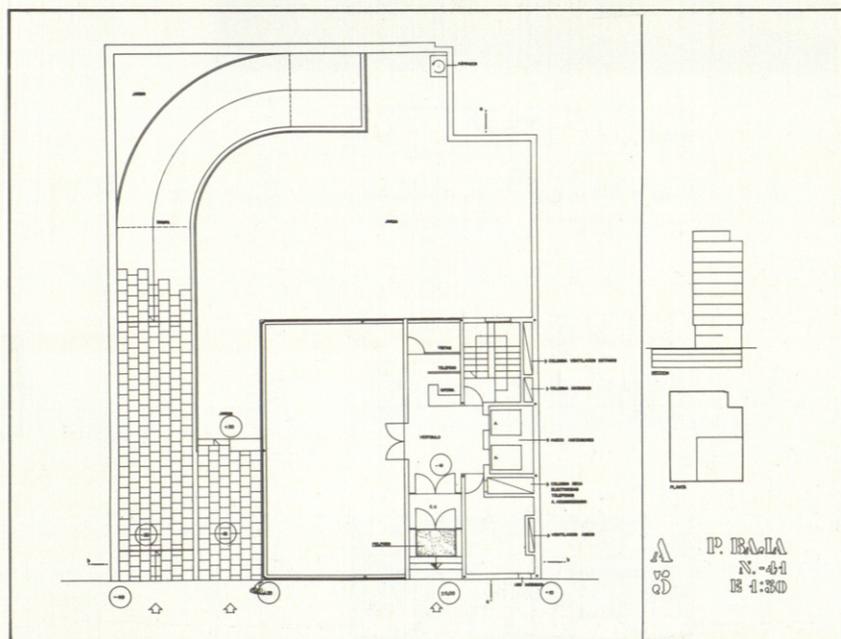
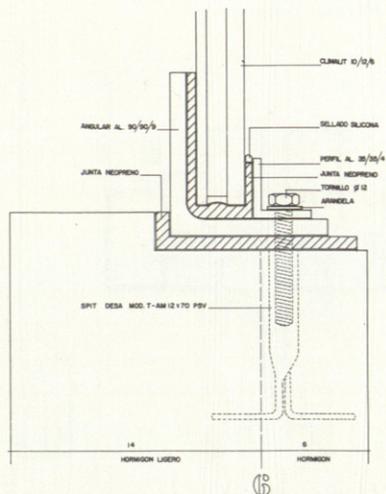
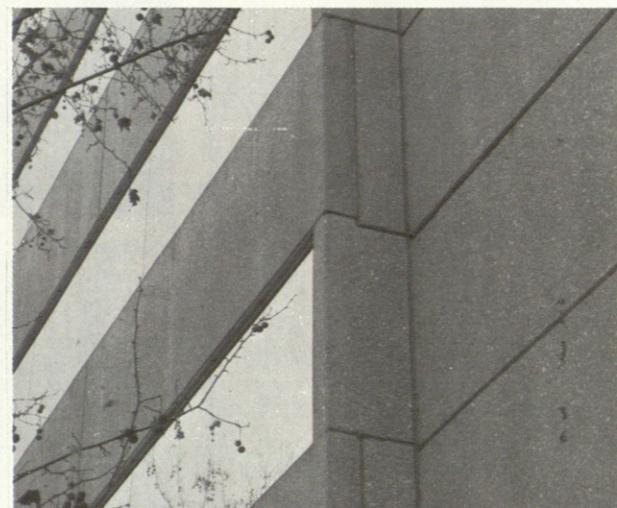
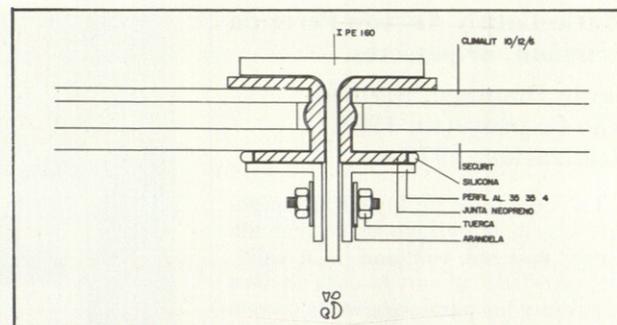
# Edificio para oficinas.

José Pellón, arquitecto.

María de Molina, 37b. Madrid.

Fecha de proyecto: 1973.

Realización: 1973-74.



# Vivienda en Almerimar (Almería).

**Ignacio Vicens y Hualde, arquitecto.**

**Proyecto: 1977.**

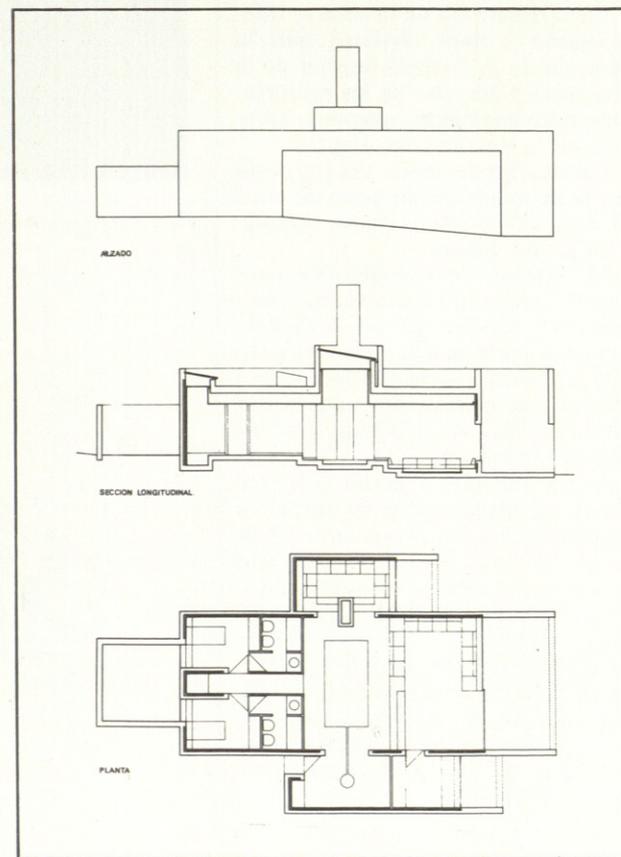
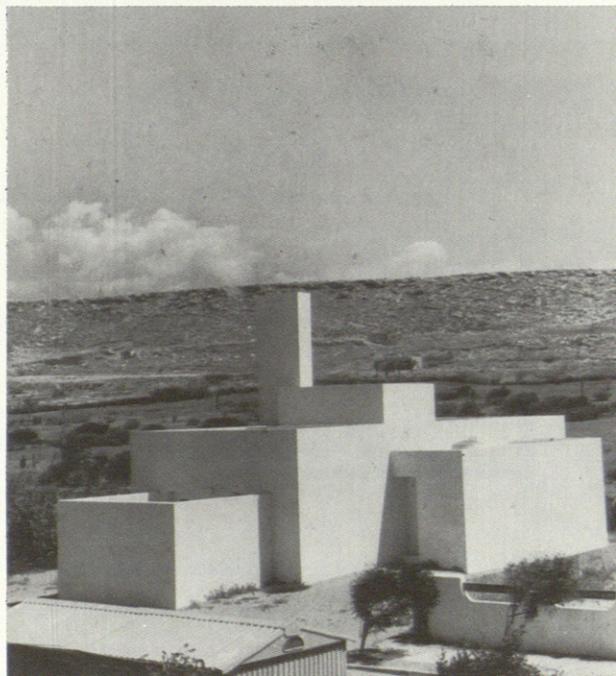
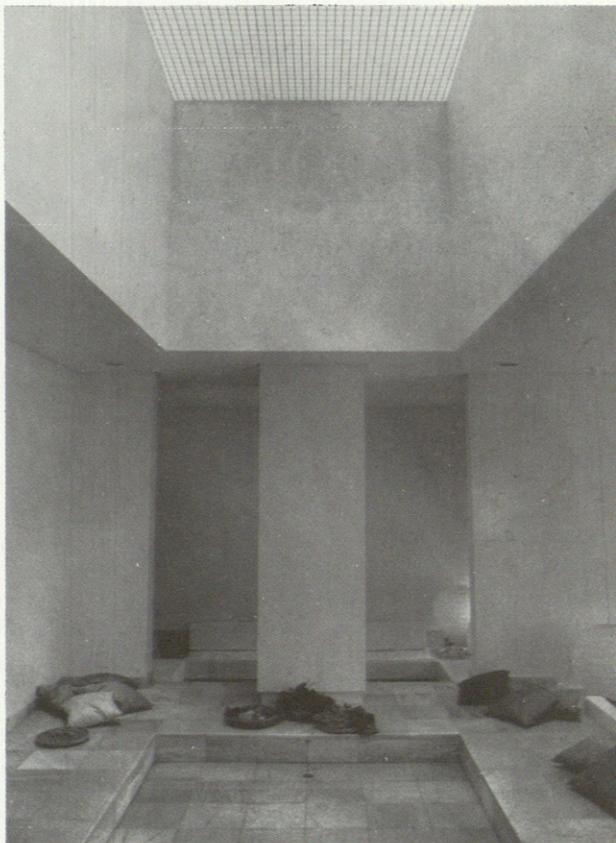
**Realización: 1978.**

Esta pequeña casa de vacaciones (en una parcela mínima con el único aliciente de su proximidad al campo de golf) está totalmente volcada al interior, aunque el cielo, el agua y la vegetación se encuentran siempre presentes y pueden verse desde cualquier punto de la vivienda.

La zona principal es un único espacio en el que muros que avanzan sugieren subdivisiones de zonas, acentuadas por los niveles de suelo (que siguen la pendiente del terreno) mientras el techo continuo produce alturas distintas en los diversos ambientes.

Bajo la claraboya circular del vestíbulo, un borbotón de agua que surge de una semiesfera vaciada en el pavimento de mármol blanco se desborda en el canal, que marca, con los muros, el giro de entrada hacia el espacio central, donde se vierte en una lámina de agua que refleja en todas direcciones la luz del gran lucernario central. Al fondo, bajando unos niveles que forman bancadas de asiento, el espacio de chimenea y lectura, con su claraboya cenital y una estrecha y baja ventana que permite ver el golf, mientras a la derecha, también algo más baja, continúa la estancia, que se abre al exterior a través de una terraza descubierta. Cerrando las lamas plegables del frente de la terraza, en su unión con el jardín, aquella puede incorporarse al estar, como una prolongación al aire libre. En la parte opuesta, el paso a los dormitorios termina en un pequeño jardín interior por cuyo fondo de espejo resbala la luz cenital de otro lucernario.

A pesar de ser una obra pequeña pienso que, de alguna manera, están presentes en ella ciertos temas que me interesaban particularmente entonces: la arquitectura como fenómeno de percepción más que de lenguaje, el orden a través de relaciones geométricas entre las partes, el proceso de tránsito exterior-interior, el diálogo positivo-negativo.



# Proyecto de 11 viviendas unifamiliares en un barrio periférico de Madrid

**Arquitecto:** Antonio Vález Catrain (Equipo 70).

**Proyecto:** 1976.

**Realización:** 1978.

**Propietario:** Comunidad de Vecinos.

**Superficie del Solar:** 4.136 m.<sup>2</sup>

**m.<sup>2</sup> construidos:** 2.750.

**Presupuesto final de la obra:** (incluida urbanización), 59.500.000 ptas.

**Duración de la construcción,** 15 meses.

Inicialmente el proyecto estaba previsto para 11 viviendas idénticas, exceptuando las de los extremos, que en distribución también resultarían iguales.

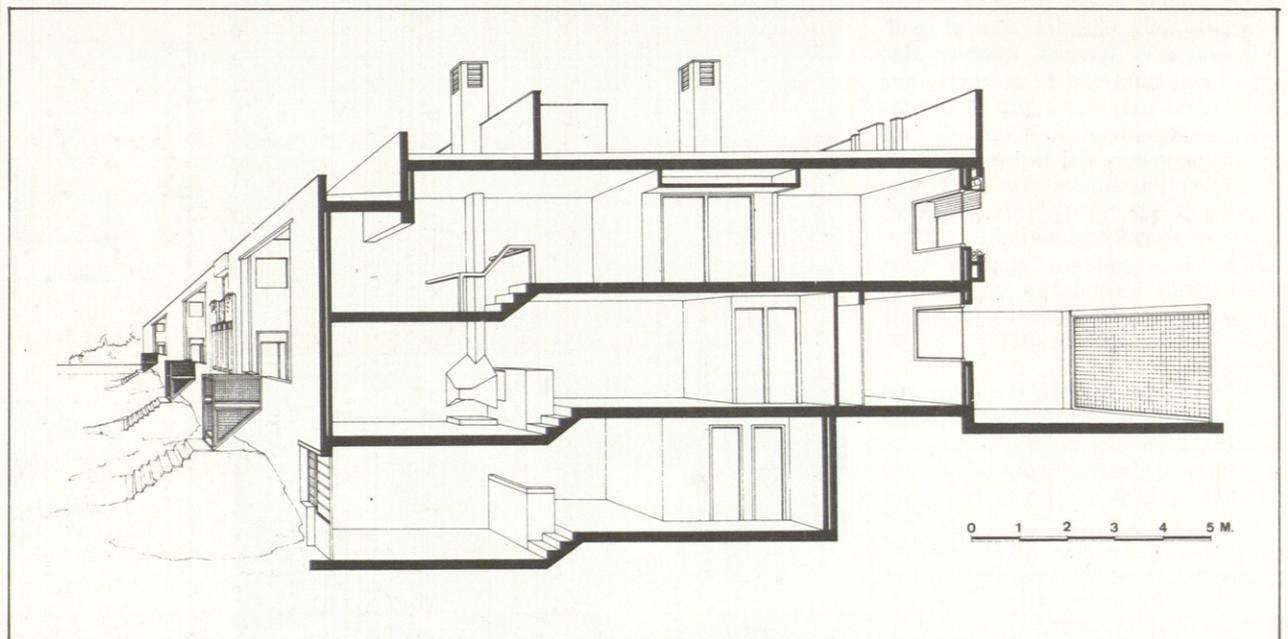
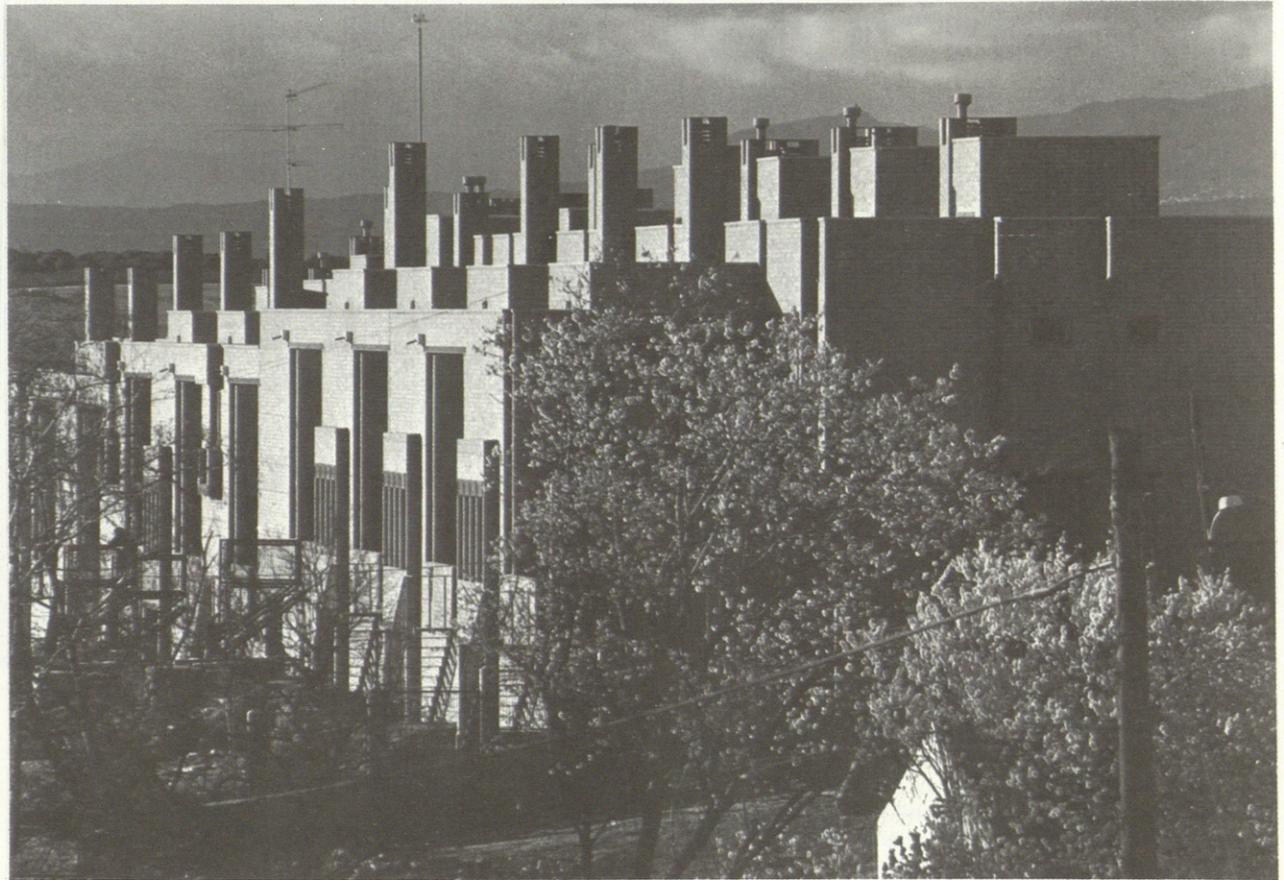
En el desarrollo de la obra se diferenciaron 2 tipos distintos (por la posición de la escalera interior de la vivienda). Cada uno de los propietarios, posteriormente, introdujo cambios en la distribución original.

La idea fundamental del proyecto era la de mantener un patio de unos 25 m.<sup>2</sup>, totalmente privado, volcado a un jardín común.

El terreno, de considerable pendiente, exigía un tratamiento radicalmente distinto de las fachadas. Así en la fachada a la calle aparecen sólo 2 plantas y se ha procurado una imagen de edificación urbana sin discontinuidades, siguiendo una tónica de discreción.

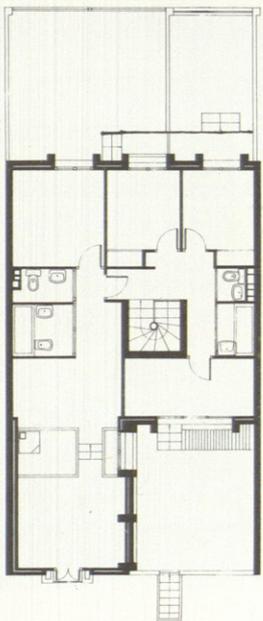
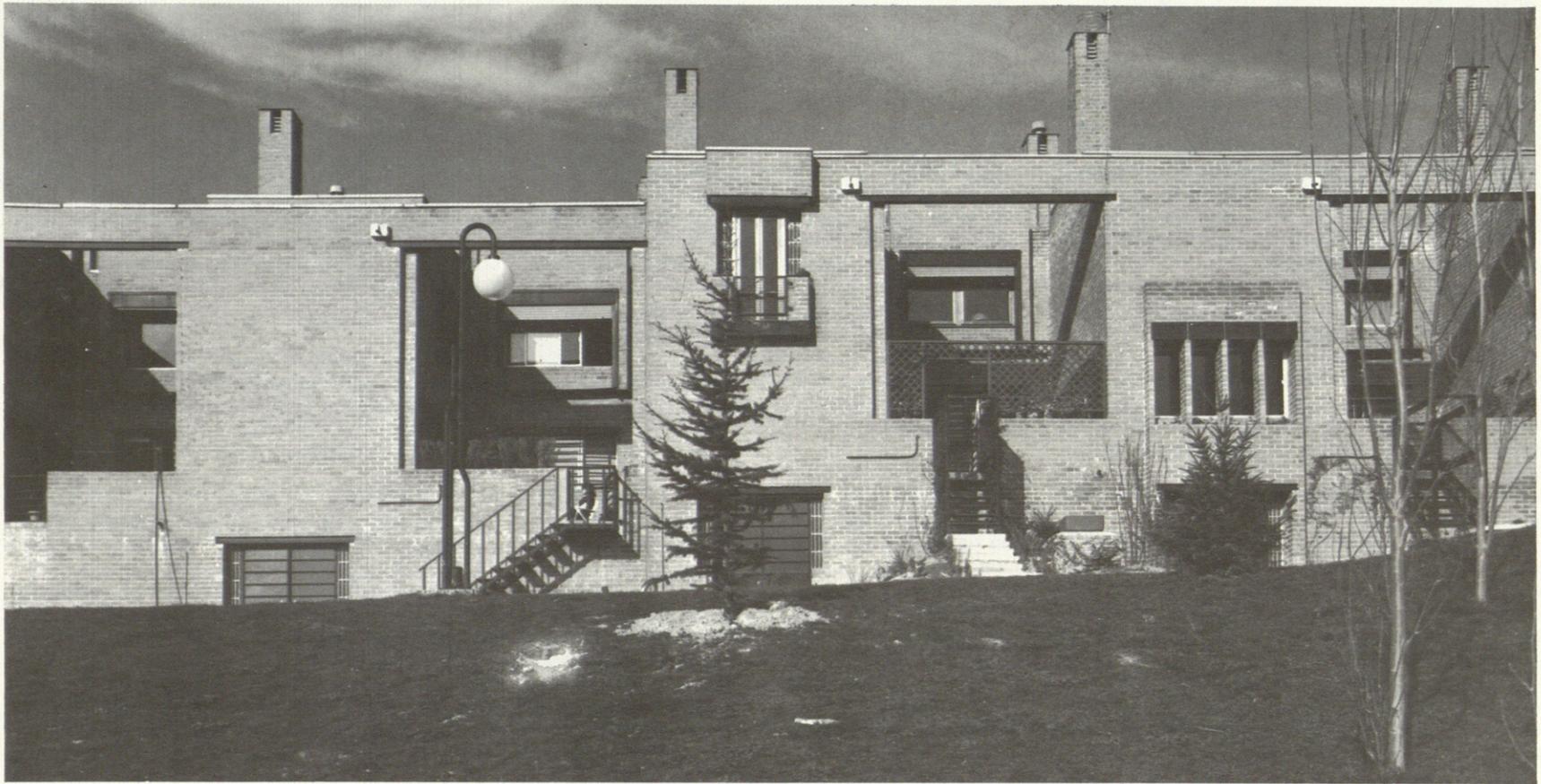
En la fachada al jardín con tres plantas, aparecen todas las variantes solicitadas por los propietarios (balcones, huecos adicionales, etc.) que se disponen como elementos claramente sobrepuestos a la fachada original, sin huecos.

Está previsto que el patio particular de cada vivienda pueda cubrirse con un toldo horizontal o con uno vertical para conseguir una temperatura más agradable en verano en toda la vivienda.



# En el término medio está la virtud... de los significados

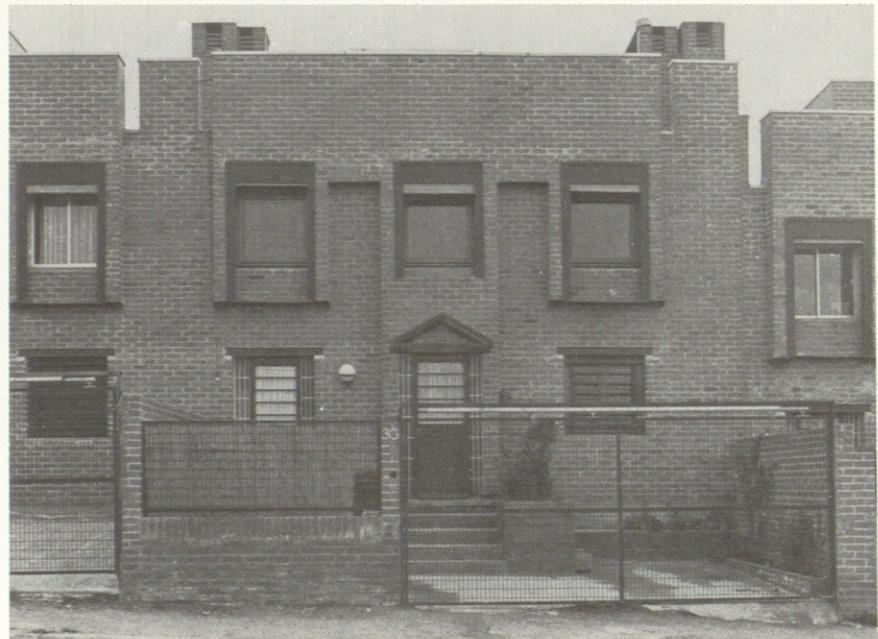
por Ignacio Prieto Revenga



PLANTA ALTA



PLANTA BAJA



## En el término medio está la virtud... de los significados

**D**ENTRO de este grupo de obras de arquitectos de Madrid, se nos ha encomendado la realización de un análisis crítico referido a una de ellas. No ha sido totalmente casual el hecho de que tal análisis se realice sobre este proyecto de 11 viviendas unifamiliares de Antonio Vélez. Nos parece interesante destacar una obra en la que la coherencia, el rigor y la contención son las cualidades más sobresalientes. Cualidades que, quizá porque son las que más escasean, son de las que más necesitada se encuentra nuestra profesión en estos tiempos de confusión.

Estamos de acuerdo con los que creen que «el problema básico de tal confusión se puede situar en la indefinición creciente de la profesión de arquitecto y, correlativamente, de la figura del arquitecto como tal». «La antinomia persiste, y es muy difícil compaginar dentro de una misma profesión dos formas de actuación contradictorias: responder a la economía de mercado o la utilización de la crítica como sistema. Servir al mercado de la construcción o ser un arquitecto creador y crítico.» (1).

Sin embargo creemos que, por difícil que sea la compaginación, es posible, y deseable. Poniéndose al margen de toda tendencia, tales formas de actuación podrían llegar a ser menos contradictorias, y ello, por supuesto, a través de una mayor profesionalización.

Volviendo al tema de la obra de Antonio Vélez queremos empezar por transcribir dos párrafos extraídos de su metodología de enseñanza como profesor de la Escuela de Arquitectura: «Preten-

dimos, desde el principio, que el objeto arquitectónico nunca se contemplase como un objeto en sí mismo, sino en su compleja realización con los demás aspectos de la realidad.» «Ha habido una huida del esquematismo, de las «Escuelas» y de la grandilocuencia, por la vía de las sugerencias de una arquitectura vernácula, de las limitaciones tecnológicas, y de unas tónicas de funcionamiento y uso que, cuestionando formas convencionales «cultas», intentaban entroncar con formar de vida del usuario» (2). En este sentido no podemos dejar de subrayar la coherencia de su obra con sus propios planteamientos. Trasciende el interés por los problemas de forma de vida de los usuarios, de ambientación y de organización, que considera los más importantes en el proceso de su diseño; sin embargo no, por ello, deja de lado los problemas de la composición formal, de los significados y de las sugerencias. La expresión de los espacios más importantes ha sido objetivo con el que en todo momento ha contado. Recordemos, por ejemplo, la idea fundamental del proyecto, según su descripción, de mantener un patio totalmente privado, volcado a un jardín común, que genera la organización de la vivienda.

El tamaño de cada vivienda se indica por el movimiento de la fachada, siempre referido a un único plano vertical común, en la parte posterior, y por el módulo repetitivo, subrayado por el resalte que enmarca la puerta de acceso principal y las ventanas, en la fachada anterior. Esta significación de la individualidad dentro de la comuni-

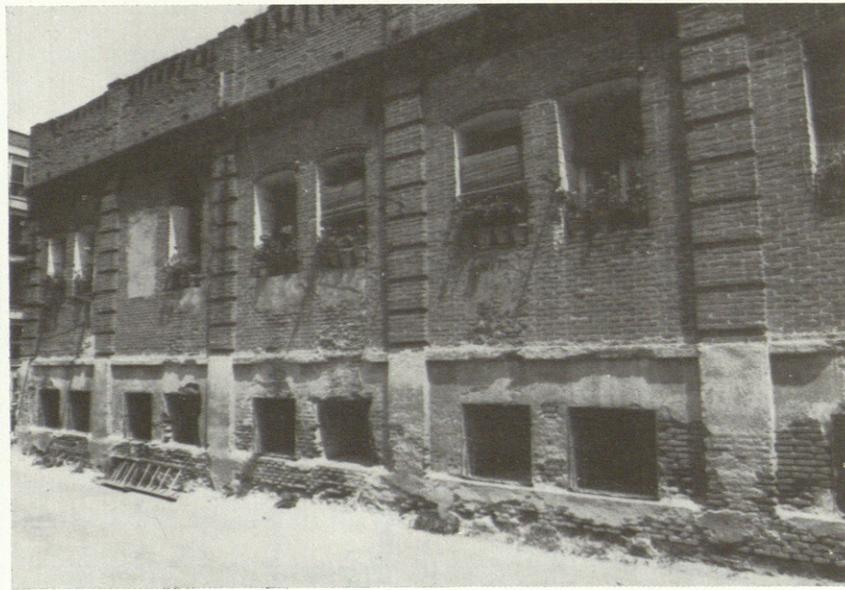
dad se trata más someramente en la fachada anterior o de la calle, como objetivo no prioritario en este caso.

Estas viviendas han sido proyectadas y contruidas en el sector de Peñagrande, en la zona norte de la ciudad, entre la Carretera de la Playa y la tapia del Monte de El Pardo (3). En su diseño se han utilizado materiales, alturas, elementos y características de lenguaje similares a los de aquellas tipologías de viviendas agrupadas en hilera, para obreros y artesanos (interpretaciones populares de Neomudéjar), frecuentes en esta zona y, en general, en los alrededores del Madrid de finales del siglo XIX y principios del XX. (Figura 1.)

En este sentido se manifiesta una doble referencia, por un lado, al tipo de casas citadas y, por otro, a tipologías similares del Norte de Europa, especialmente de Holanda e Inglaterra (casa para artesanos Victorianas, Eduardinas y Georgianas. Figura 2).

Indirectamente, a través de una reconsideración y puesta en valor de los aspectos aprovechables de este tipo de arquitecturas, se sugiere la posibilidad (más bien la necesidad) de plantearse, de una vez por todas, la recuperación y la rehabilitación de tales y semejantes estructuras, integrantes de nuestro patrimonio cultural, material y social.

El Greater London Council ha llegado a la conclusión de que alrededor de 400.000 viviendas deberán ser rehabilitadas, en su radio de acción, durante la década que comienza. El despreciar tal



Figura, 1



Figura, 2

actitud podría llegar a ser interpretado como que nosotros no consideramos más inteligentes o más fuertes económicamente que ellos, o ambas cosas a la vez.

En relación con todo lo anterior debemos reconocer, otra vez, la coherencia de la obra de Antonio Vález con sus propias ideas. Las tipologías arquitectónicas madrileñas a que nos hemos referido tienen ya, por cantidad y calidad, características peculiares de una época, y rango de domésticas, nativas, de nuestra ciudad, de nuestro país y, por lo tanto, de arquitectura vernácula.

En lo que se refiere a los aspectos de la realidad del entorno, la postura también nos parece rigurosa y consecuente. La edificación se encuentra situada en el límite del cambio entre zonas de diferente tratamiento urbanístico. Al Norte-Noreste, la zona de alta densidad, y al Sur-Suroeste, la de baja densidad. La disposición y organización del conjunto se adecúa de una manera lógica, es decir, de una manera racional, funcional, orgánica, a las características climatológicas y topográficas de la parcela y del medio. Las zonas de más vida diurna se abren a la mejor orientación, a las perspectivas más amplias, en relación con la zona ajardinada comunitaria. Las zonas de estar y el patio privado se abren al sol y se protegen del viento.

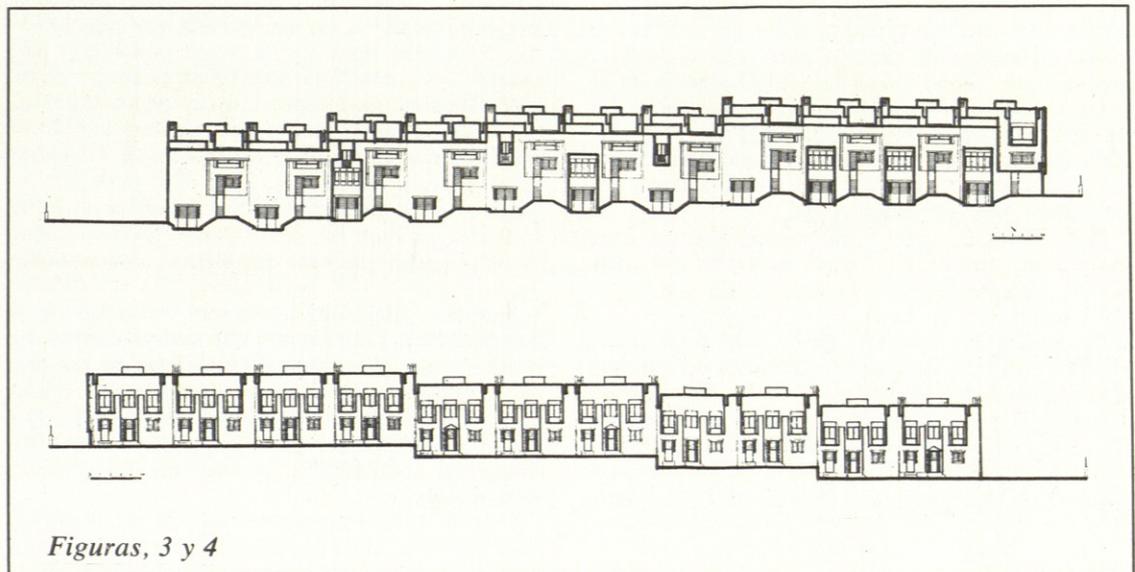
Todos estos aspectos y otros varios de la organización general son objetivos trascendentes del diseño y no han supuesto ningún obstáculo para plantearse otros objetivos de significación que, a la hora de ser realizado este análisis, pudieron

ser, previamente, comprendidos e interpretados y, posteriormente, confirmados con el autor. En primer lugar se optó por simbolizar la situación de borde, de límite, por la disposición de un volumen simple conformado por planos paralelos de ambas fachadas, a la manera de las murallas tradicionales. Luego, por medio del lenguaje, se varió el tratamiento de cada una de ellas, de acuerdo con su diferente situación y circunstancias. En la fachada posterior, soslayando la forma de agrupación, se diversifica el lenguaje

por la introducción, variada, de algunos elementos singulares, que hacen referencia a variaciones de programa y de organización interior. (Figura 3.)

Dentro de este planteamiento la actitud del arquitecto es contenida y coherente con las variaciones, comprensibles y deseables, consecuencia de la participación de los usuarios en la promoción de la comunidad.

Esto no es obstáculo para significar el plano por medio del recrado de los elementos singula-

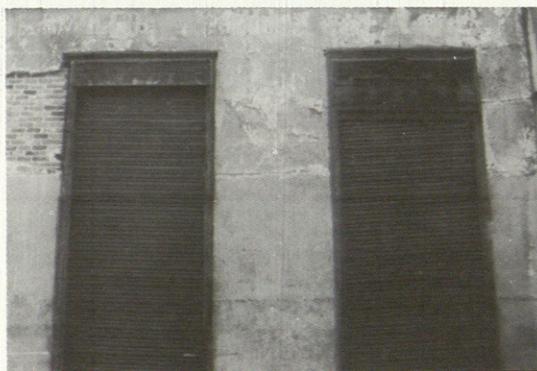


Figuras, 3 y 4

## En el término medio está la virtud... de los significados



Figura, 5



Figura, 6

res y de los dinteles de los patios que, a su vez, sirven para definir el espacio de los mismos y como elementos de soporte para toldos, rejillas, plantas, etc. Se adivina una actitud abierta en el diseño, adecuada a la intervención posterior del usuario con toda serie de elementos de completación que, por ser representativos de una expresión más personalizada, podrán enriquecer el conjunto, más que trastornarlo.

En resumen, existe una adecuación del lenguaje y del orden de la composición formal a los niveles requeridos para la percepción por parte del usuario.

En la fachada anterior, de la calle de acceso, cambia el tema. Se clarifica la forma de agrupación, tanto en el apoyo como en la coronación. Adquiere los caracteres, más simples, de la muralla en su parte exterior. No se deja tanta posibilidad a la intervención del usuario. Adecuándose a la diferente situación toma el aspecto, de fachada a la calle, tradicionales de las épocas y lugares citados. (Figura 4.) Sin embargo no se comprende bien la disposición y organización de los patios-

jardines, y se intuye que, en esta cuestión de la calle de acceso, así como en la relación de las zonas de estancia posteriores con la zona ajardinada comunitaria, han existido motivos de acoplamiento a las Ordenanzas Municipales (5).

Es de resaltar el hecho de que, para justificar una decisión en la composición o en la determinación del lenguaje emplee normalmente dos o más argumentos. Pongamos como ejemplo el caso, ya citado, del resalte que enmarca las puertas de acceso principal a las viviendas. Al mismo tiempo que significa la individualidad dentro de la comunidad y, por lo tanto, el número de módulos de vivienda, acusa el eje del acceso, que es además el eje generador y ordenador de las circulaciones principales de la vivienda.

También usa el recrecido para acusar el plano límite del conjunto y de cambio de tratamiento de zona. Pero, no conformándose con esto, utiliza la forma y su composición como un medio de referencia, recreándose en la interpretación de lenguaje de las tipologías de viviendas a que antes aludimos. (Figura 5.) Por último, utiliza la forma, con un sentido constructivo, como solución para la inclusión de los elementos de las persianas, también a la manera de aquella época. (Figura 6.)

De la misma manera se podría entrar en la lectura e interpretación de otros muchos aspectos, tales como solución de dinteles en huecos sin dispositivo de oscurecimiento, compartimentación de los petos de cubiertas, significación de la mocheta en la parte izquierda del hueco del patio y de los soportes y huecos en la fachada cuarto de estar-patio, tratamientos en el interior, etc. Pero si descendemos al detalle en la interpretación podríamos alargarnos demasiado.

El sistema de construcción empleado, muros de carga y pilares de ladrillo cerámico en planos perpendiculares a los de fachada con cerramientos del mismo material, se puede considerar adecuado a los objetivos funcionales, económicos, estructurales y de expresión del planteamiento.

Debemos gastar menos por metro cuadrado en nuestros edificios que en cualquiera de los países de Europa Occidental y, para ello, podemos recurrir a usar nuestra vigente tradición de construcción en ladrillo. Este lento procedimiento manual podrá plantear problemas conceptuales en la época actual pero representa un método económico adecuado a nuestra industria de la construcción. Esto supone una actitud contraria a la de los que piensan en la viabilidad de mejorar los sistemas constructivos; una postura crítica cara a las soluciones tecnológicas importadas que han demostrado ser poco adecuadas a nuestro desarrollo industrial y a nuestras condiciones climatológicas.

La orientación parece ser uno de los objetivos fundamentales de la organización de la planta. La disposición, pretendidamente neutra, de la esca-

lera interior obstaculiza sacar el mejor partido a las zonas de vida diurna, y se supone que ha sido el motivo de la diferencia en dos tipos distintos en el desarrollo de la obra.

La organización interior, al margen de fenómenos y tendencias contemporáneas, expresa la adecuación a una forma de vida de la clase media-profesional actual en el país. En este sentido se puede calificar de estrictamente funcional con una clara zonificación y relación de espacios.

Por falta de tiempo debemos concluir este análisis dejando a un lado la interpretación de otros aspectos percibidos. Sin embargo, no queremos terminar sin insistir en la constatación del hecho de que, a pesar de la carga de simbología y de significados, en esta obra no se elude, por ello, el orden y la consideración de todo tipo de factores sociales, físicos, económicos, de uso y de participación. Es decir, es un modelo tanto para aquellos que alzan la bandera en contra de la composición y de la forma como para los que, especulando con la arquitectura, en sentido exclusivamente retórico y dialéctico, manipulan sólo con las formas y las tendencias de una manera superficial. Tanto los unos como los otros podrían llegar a ser acusados de caer en claro esquematismo reivindicativo. En el término medio está la virtud. ■

(1) Ver pág. 44 del «Informe sobre la enseñanza de la arquitectura en las escuelas de Madrid y Valladolid». Servicio de publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1979.

(2) Ver «Trabajos de Taller. Curso 1977-78. Cátedra de proyectos II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid». Programa del Taller de los profesores Andrés Perea, Carmina Mostaza y Antonio Vélez.

En lugar del uso de la palabra «cultas», entrecorrida, sugerimos el de «Eruditos a la violeta». Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua de 1970 «erudito de la violeta» significa: «el que sólo tiene una tintura superficial de las ciencias y artes».

(3) No podemos dejar de recordar aquellos núcleos de población que, como Peñagrande, Peñachica, Valdeconejos, Chamartín, y otros muchos en todo el perímetro de la Capital, representaban, hasta hace muy poco, una forma de vida de interrelación social en un medio a escala humana, compaginable con la cercanía de la gran ciudad. Algunos de ellos han subsistido hasta nuestros días con sus características particulares de identidad. En estos momentos estamos asistiendo a la agonía de los que quedaban en la zona Norte, por vía del proceso de invasión especulativa de la edificación masiva, mientras nos rasgamos las vestiduras por lo que ocurrió con los del resto del perímetro de Madrid. Todo ello está acarreado graves trastornos sociales.

(4) «New Directions in Housing». GLC Architects. Review 3. Academy Editions, 1977.

(5) Posteriormente hemos podido comprobar que así ha sido y que la ordenación de las zonas ajardinadas comunitarias, prevista en el proyecto, está siendo interferida por algunos de los comuneros, una vez ocupadas las viviendas.

# Kahn, Heidegger.

## El lenguaje de la Arquitectura

por Christian Norberg-Schulz

### 1. El mensaje de Louis Kahn

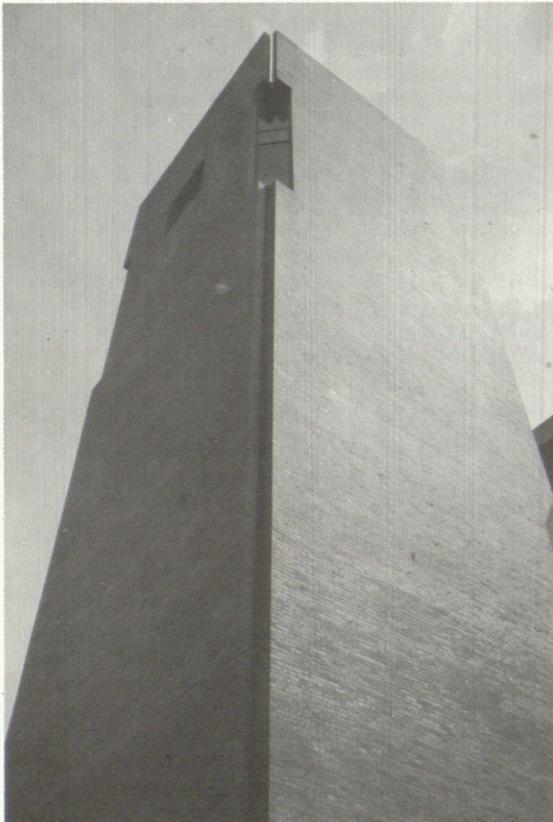
Louis Kahn pertenece ya a la historia. Sólo nos queda un eco de sus ideas y la promesa de un nuevo comienzo no se ha cumplido <sup>1</sup>. Ha vuelto a reinar la confusión y nuestro entorno se deteriora aún más rápidamente a pesar de los *métodos de diseño* y del *progreso tecnológico*. Pero las construcciones de Kahn siguen en pie, recordándonos que la arquitectura *existe*, incluso en nuestra época. Los porches *innecesarios* del Museo Kimbell nos lo dicen. Nos obligan a preguntarnos si no deberíamos estudiar más a fondo las ideas de Kahn.

Y de hecho, cuando examinamos más de cerca los escritos de Kahn surge el esbozo de una *teoría*. Indudablemente, no se trata de algo deta-

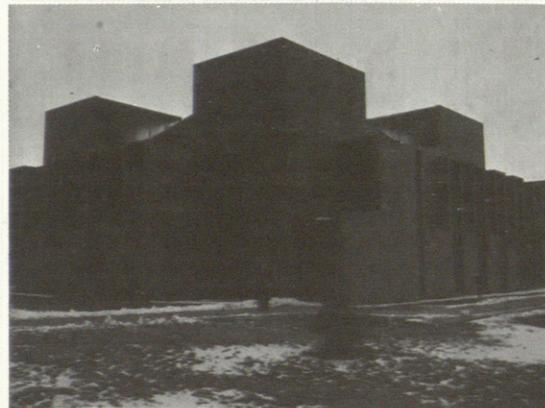
llado, pero la estructura básica es coherente. Para que esta teoría resulte útil en términos generales, es necesario interpretarla y desarrollarla. Puesto que se basa en un principio filosófico, la tarea no puede circunscribirse dentro de los límites de la teoría arquitectónica propiamente dicha. En filosofía, el apoyo más útil se encuentra en los escritos de Martin Heidegger, cuyas ideas, en ciertos aspectos, muestran una similitud sorprendente con las de Kahn. Por tanto, después de exponer la teoría de Kahn, emplearé a Heidegger en la tarea de interpretación y desarrollo. Finalmente, diseñaré las líneas maestras de una teoría objetiva de la arquitectura, basada en las ideas de Kahn.

En la discusión de la *filosofía* de Kahn suele tomarse como punto de partida su famosa pre-

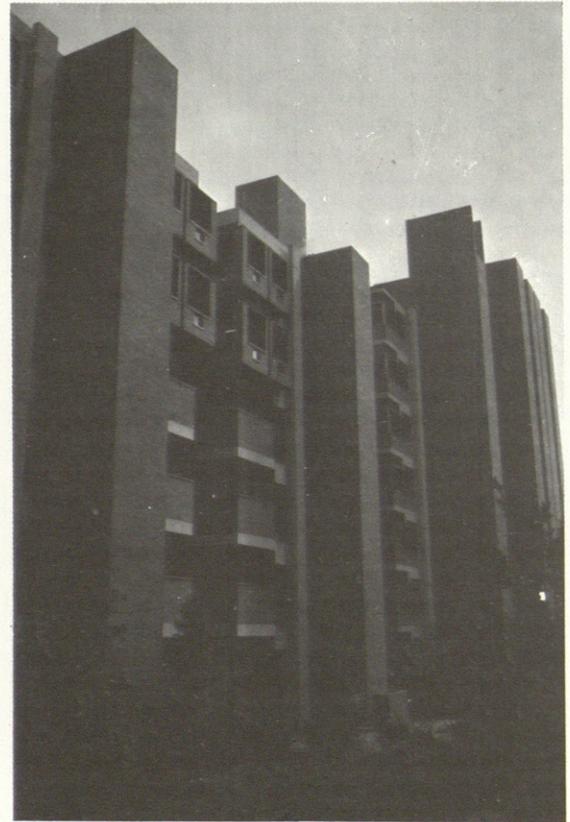
gunta *¿Qué quiere ser un edificio?* Esta cuestión tiene un alcance mayor que los planteamientos del funcionalismo. Como cuestión de principio, el funcionalismo es circunstancial, puesto que parte de lo particular o lo general, aunque pueda aceptar los conceptos de tipología y morfología <sup>2</sup>. La pregunta de Kahn, por el contrario, sugiere que los edificios poseen una *esencia* que determina la solución. Así pues, su planteamiento supone una inversión del funcionalismo; este último empieza desde *abajo*, mientras que Kahn lo hace desde *arriba*. Kahn subraya una y otra vez que existe un *orden* que precede al diseño. Una de sus afirmaciones más conocidas comienza diciendo *El orden existe*. Este orden abarca a toda la naturaleza, incluida la naturaleza humana. Así pues, *una rosa quiere ser una rosa*. En sus primeros

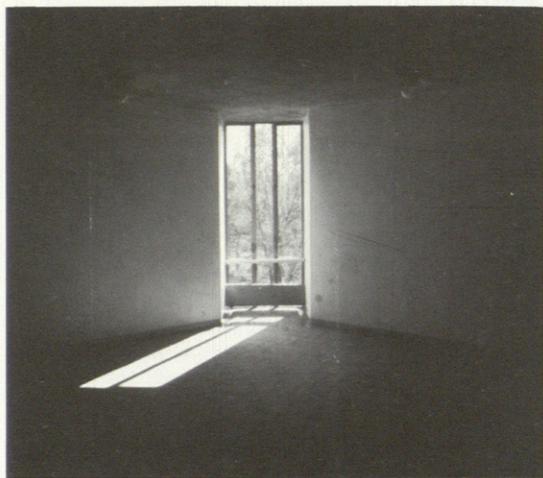


Richards Research Buildings, Philadelphia.



Unitarian Church, Rochester. Nueva York.

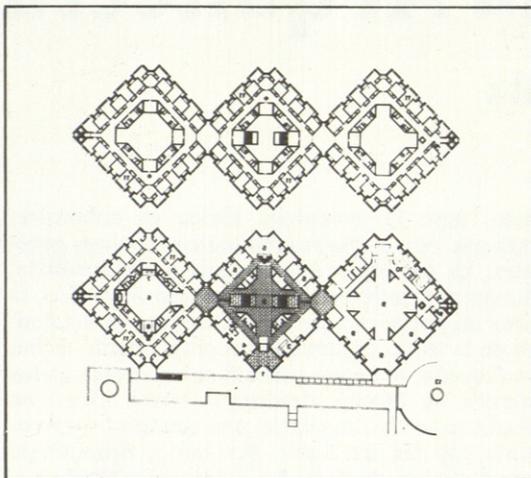




Erdman Hall Dormitories. Bryn Mawr, Pennsylvania.

escritos, Kahn empleaba la palabra *forma* para designar lo que una cosa quiere ser; sin embargo, él mismo debió percibir el peligro del equívoco, ya que este término suele tener una significación más limitada<sup>3</sup>. Por ello introdujo el término de *pre-forma*. Más adelante prefería referirse al campo de las esencias con la palabra *silencio*. El silencio es *incommensurable* pero encierra el *deseo de ser*. Toda forma posee un *deseo de existencia* que determina la propia naturaleza de las cosas. Este deseo de existencia se satisface mediante el *diseño*, que supone una traducción al ser del orden interno. Sin embargo, antes de pasar a este problema, quisiera dedicar más atención a los conceptos de orden y forma.

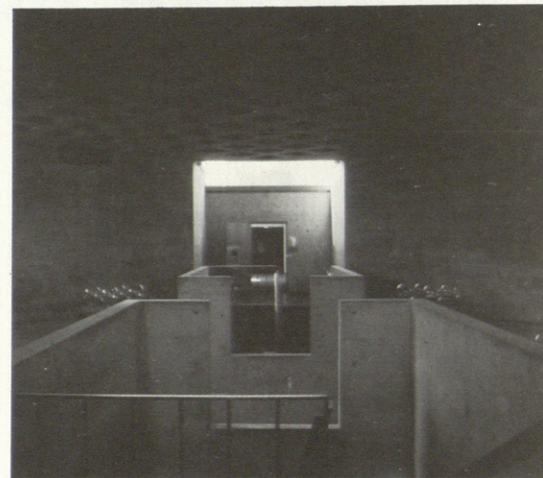
Parece evidente que Kahn no pretendía hacer afirmaciones filosóficas de carácter general. Le interesaba la arquitectura, y deseaba aportar una base *objetiva* a nuestro campo. Su intención era demostrar que *la arquitectura es la encarnación de lo incommensurable*. Por encima de todo, la arquitectura es una expresión de las instituciones humanas. Las instituciones tienen sus raíces en los *orígenes*, cuando el hombre tomó conciencia de sus *deseos* o *inspiraciones*. Las inspiraciones más importantes son la de aprender, de vivir, trabajar, reunirse, cuestionar y expresarse. Kahn solía mencionar la *escuela* como ejemplo de instituciones que surgen de las inspiraciones. «Las escuelas empezaron con un hombre que, sin saber que era un profesor, discutía sus ideas con un grupo de personas que no sabían que eran alumnos. Los estudiantes pensaron sobre las cosas que habían tratado y consideraron que estar en presencia de aquel hombre era algo muy positivo. Aspiraron a que sus hijos escucharan también a aquel hombre. Pronto se erigieron espacios especiales y surgieron las primeras escuelas»<sup>4</sup>. Kahn habla en realidad de las formas básicas del ser-



en-el-mundo, en palabras de Heidegger. La vida no es arbitraria, sino que tiene una estructura que comprende al hombre y a la naturaleza. Kahn confirmaba esta visión globalizadora subrayando el carácter común de las inspiraciones e instituciones. «Lo que nos indica cómo debemos diseñar no es lo que queremos, sino aquello que sentimos que entra en el orden de las cosas.» Por tanto, las instituciones humanas son comunes a todos. Kahn nombra las instituciones con términos concretos, y afirma: «La calle es probablemente la primera institución humana, un centro de reunión sin techo.» «La escuela es un espacio donde es bueno aprender.» «La ciudad es el lugar donde las instituciones se reúnen.» Estos nombres se refieren generalmente a formas construidas concretas. Para Kahn, no obstante, denotan



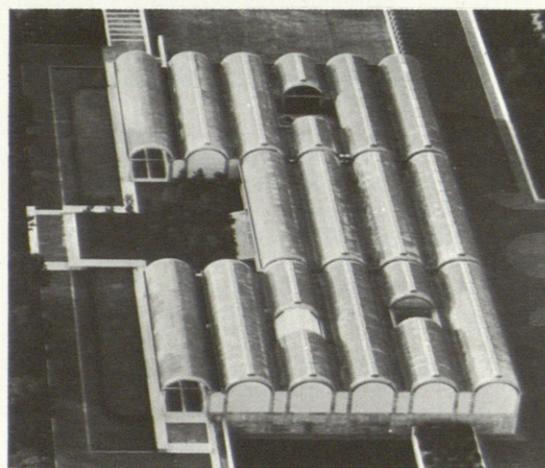
Erdman Hall Dormitories. Bryn Mawr, Pennsylvania.



instituciones: «Todo lo que un arquitecto hace responde en primer término a una institución humana antes de convertirse en un edificio.» Así pues, la arquitectura se funda en las formas generales del ser-en-el-mundo del hombre. Kahn afirma bastante explícitamente que las instituciones tienen forma. No sólo menciona la forma en general, sino que hace *dibujos de formas* para ilustrar las propiedades espaciales de una institución<sup>5</sup> y declara: «En la naturaleza del espacio se halla el espíritu y la decisión de existir de un cierto modo.» Mediante sus propiedades, las instituciones se convierten en *la casa de las inspiraciones*. El término *inspiración* denota una *comprensión* de las cosas que ya existen. Por tanto, la inspiración se relaciona con la *luz* como símbolo de la comprensión, y es «la sensación de comienzo en el umbral donde silencio y luz se unen: el silencio con su deseo de ser, y la luz, fuente de todas las presencias».

Con el concepto de *luz* llegamos al problema de la *expresión*. El deseo de ser implica un deseo de expresar, esto es, de dar *presencia* a las instituciones. Mediante la expresión del hombre descubre la estructura intrínseca del mundo (de la que forma parte) y de este modo cumple su tarea básica. «La razón de vivir es expresar», dice Kahn. La expresión se realiza por medio del *arte*. «Una obra de arte es la creación de una vida. El arquitecto elige expresar las instituciones del hombre por medio de espacios, ambientes y relaciones. Hay arte si existe el deseo de reflejar la belleza de la institución y si esto se logra.» Por tanto, el arte no reside en la obra concreta como tal, sino en la relación adecuada con las instituciones, o, como afirma Kahn «el arte es la creación del hombre». Así como «vivimos para expresar», el arte se convierte en «el único lenguaje del hombre». La esencia del arte radica en el umbral

donde el silencio y la luz se encuentran, donde «el deseo de ser encuentra los medios de expresión». Así, el «deseo de ser/de expresar» se convierte en el «deseo de ser/de hacer». Kahn llama *diseño* al proceso de creación. El diseño se relaciona con el *cómo* más que con el *qué*. Pero «el cómo hacerlo es infinitamente menos importante que el qué hacer». Esto no supone que Kahn no valorase la calidad de una realización; simplemente le interesaba subrayar que una buena respuesta carece de interés si la pregunta es errónea. En consecuencia, «los diseños obtienen sus imágenes del orden» y «la forma inspira el diseño». «La forma puede percibirse como la naturaleza de algo, y en un momento preciso el diseño intenta emplear las leyes de la naturaleza al dar vida a ese algo mediante la puesta en juego de la luz.» La luz es la «creadora de toda presencia», pero «todo lo hecho de luz proyecta una sombra». «Nuestra obra es de sombras». Por tanto, para cumplir su tarea, la luz necesita materiales y estructura. Así, Kahn dice: «El sol nunca supo cuán grande era hasta que iluminó el costado de un edificio.» Y «la elección del elemento estructural debe coincidir también con la elección del carácter de luz que se desea». Así pues, desde el principio mismo del proceso de diseño, la estructura y el material se consideran en relación con la luz. «La estructura es el donante de luz.» El objetivo general consiste en la creación de un espacio que sabe lo que quiere ser. «El que crea el campo de los espacios da vida a la institución», dice Kahn. Cuando un espacio sabe lo que quiere ser, se convierte en una *habitación*, esto es, un lugar que posee *carácter* particular. Como hemos visto, el carácter de una habitación queda determinado en primer lugar por la relación entre la luz y la estructura. «Hacer una habitación cuadrada es darle la luz que revela el cuadrado en todos sus matices», afirma Kahn. Por lo tanto, todas las habitaciones necesitan luz natural. «No puedo definir un espacio como tal si no cuento con la luz natural. Esto es así porque los climas que se crean gracias a la hora del día y a la estación del año contribuyen constantemente a evocar lo que un espacio puede ser...» No obstante, la estructura también posee un orden propio. Así, Kahn dice que «la viga de ladrillo es un arco» y habla del «orden del ladrillo y del hormigón». En general, un edificio debe mostrar «la forma en que se ha hecho», como manifestación de su deseo de ser. Si es ese el caso, podemos hablar de una «tecnología inspirada». «La ingeniería no es algo distinto del diseño. Ambos deben una única y misma cosa.» El logro tecnológico es, por tanto, una encarnación de la institución. En este sentido, es inconmensurable, aunque pueda medirse como edificio. «Una obra se realiza entre los sonidos imperiosos de la industria y, cuando el polvo se posa, la pirámide de silencio reso-



Kinball Art Museum. Fort Worth, Texas.

nante proporciona al sol su sombra.» En esta famosa frase Kahn resume su *teoría* arquitectónica. «Una obra se realiza entre los sonidos imperiosos de la industria...», nos recuerda la excitación causada por situaciones circunstanciales y por el proceso de creación. «Cuando el polvo se posa», esto es, cuando esa excitación ha pasado, nos quedamos con las manos vacías o con algo que tiene una auténtica presencia: un edificio que hace de la luz una realidad concreta y, por tanto,

revela el orden del silencio<sup>6</sup>. Así, la obra arquitectónica se convierte en «una ofrenda a la Arquitectura». Todo edificio en el que resuena el silencio representa un regreso a los *origenes*. «Lo que será ha sido siempre», dijo Kahn, lo que significa que las estructuras básicas del Ser se dan de una vez para siempre. Sólo las *circunstancias* cambian, y así surge la necesidad de constantes nuevas interpretaciones de estas estructuras. «Intento encontrar nuevas expresiones de instituciones antiguas.» Por tanto, una época o una sociedad en particular no crean nada auténticamente nuevo. «¿Es que la sociedad hizo a Mozart? No.» Una obra de arte no es producto de *necesidades* ni el resultado de la conjunción de *necesidades* y *recursos*. Se debe a la inspiración o al deseo de expresar algo que siempre estuvo allí. No sólo cambian las circunstancias, sino que en ciertos momentos instituciones humanas que permanecían ocultas pueden descubrirse. Así, Kahn afirma «... algún hombre se dio cuenta de que un cierto campo de espacios representa un profundo deseo de los hombres por expresar lo inexpressable en cierta actividad humana llamada monasterio». Y en general, «...de algún modo, la luz brilla sobre el surgimiento de una nueva institución del hombre, que le hace sentir nuevos deseos de vivir». Así pues, las instituciones se descubren y se redescubren, pero como tales, se basan en la estructura intemporal del mundo y surgen de ella. Al constituir unidades existenciales completas, pueden considerarse como *pequeños mundos*, y de hecho Kahn se refiere a los comienzos de la arquitectura, poniendo como ejemplo Stonehenge, como el deseo de hacer «un mundo dentro del mundo». A este pequeño mundo le llama «un lugar de concentración», «donde la mente del hombre se agudiza». También podríamos decir que las inspiraciones del hombre representan focos dentro de la estructura existencial, y que las instituciones, en cuanto que constituyen sus *casas*, son los centros en torno a los cuales se organiza el espacio existencial. Por tanto, citando a Kahn una vez más, «la arquitectura crea la sensación de un mundo dentro del mundo, sensación que transmite a la habitación».

Evidentemente, la filosofía de Kahn tiene *orígenes* platónicos. Así habla de la *forma* en el sentido platónico de *idea*, y considera al arte como resultado de la voluntad de *expresar*. Incluso emplea la palabra *sombra* en conexión con las cosas concretas del mundo, al igual que Platón en la *Alegoría de la cueva*<sup>7</sup>. Kahn subordina también la *existencia* a la *essentia*, y así desarrolla su pensamiento dentro de la tradición de la metafísica occidental. Sin embargo, puesto que practicaba la arquitectura, Kahn no intentaba una búsqueda filosófica de la forma perfecta que le elevase de las imperfecciones del mundo cotidiano. Más bien quería re-descubrir o re-velar la *essen-*

ta directamente. En este sentido, volvía a los *orígenes*. Además, definía la *essentia* en términos de inspiraciones humanas que poseen un orden. En lugar de separar la *existencia* de la *essentia*, concebía el mundo como un conjunto integrado. Las *essentias* no pertenecen a un campo propio, sino que son las estructuras básicas de un mundo único. La forma en que ilustra la noción de *orígenes* lo demuestra claramente. El hombre bajo el árbol representa una situación existencial y no una *idea* inconcebible. Sin embargo, se distingue por ser de importancia *esencial*. Así, Kahn toma como punto de partida el ser-en-el-mundo, y define la tarea humana como el descubrimiento de su estructura. De este modo se acerca mucho a la filosofía de Heidegger, que también mostró un profundo interés por los *orígenes*.

## 2. La contribución de Martin Heidegger

No me propongo ofrecer una exposición de la filosofía de Martin Heidegger. Semejante tarea presenta enormes dificultades, y en cualquier caso no puede realizarse en unas pocas páginas. Lo que pretendo hacer es mostrar hasta qué punto del pensamiento de Heidegger puede contribuir al logro de un entendimiento más profundo de las ideas de Louis Kahn y, por tanto, de la arquitectura en general.

El punto de partida de Heidegger es su concepción del hombre (*Dasain*) como un ser-en-el-mundo. Esto implica por una parte que no puede entenderse aislado de lo *circundante* (sin que de momento intentemos definir este término), y, por otra, que nuestra comprensión del mundo se relaciona siempre con el hombre. Podría parecer que este planteamiento equivale al que asume el existencialismo. El existencialismo también toma como punto de partida la situación *dada*, y mantiene que lo real es la *existencia*. Además, es básicamente subjetivo, puesto que la *existencia* concierne a quien la percibe. Sin embargo, el concepto de ser-en-el-mundo de Heidegger es totalmente distinto. En lugar de partir de lo que viene dado, Heidegger investiga las *estructuras básicas* del ser-en-el-mundo (*Seinsstrukturen*) y entiende la situación *dada* en términos de estas estructuras. Este planteamiento no implica una búsqueda de la *esencia* ni una división del mundo en campos cotidianos y trascendentes. Simplemente afirma que el Ser está estructurado y que el significado de una situación aislada consiste en su relación con las estructuras generales.

Por tanto, al igual que Kahn, Heidegger entiende la realidad como un fenómeno unitario, en el que la *essentia* y la *existencia* son aspectos integrales de una misma totalidad. Heidegger afirma: «Lo que existe, el ente particular, radica

en el Ser.»<sup>8</sup> Así la *essentia* no se encuentra en un remoto campo propio, sino que forma parte de la realidad *dada*. Una obra de arquitectura, por ejemplo, es lo que es en relación con la Arquitectura (con mayúscula). Se dice comúnmente que cualquier nombre, como por ejemplo *cielo*, designa un ser particular y al mismo tiempo una esencia *general* (el Ser). Hoy en día es habitual entender que las esencias son generalizaciones de seres particulares. Este es el planteamiento propio de las ciencias, que parten de observaciones de fenómenos naturales y por un proceso de inducción llegan a afirmaciones generales<sup>9</sup>. De este modo, la metafísica y la ontología quedan *abolidas*. Parece evidente que, al preguntarse sobre lo que una cosa quiere ser, Kahn no aceptaba este planteamiento. Por el contrario, entendía lo particular como una *variación* sobre un tema general, tal como refleja la afirmación, «Intento encontrar nuevas expresiones para instituciones antiguas». Heidegger coincide en este punto con una formulación más general: «Los entes son ellos mismos en virtud del Ser.»

En su obra *Ser y Tiempo* (1927), Heidegger pasa a analizar las estructuras básicas del Ser. Dividiendo en dos el término *ser-en-el-mundo*, investiga la estructura de *ser-en* (*Insein*) así como la de *mundo*. Para ello emplea la fenomenología de Husserl, pero mientras que éste investigaba las *experiencias* fenomenológicamente, Heidegger analiza las estructuras existenciales básicas. *Ser-en* comprende varias estructuras de este tipo: *comprensión* (*Verstehen*), *estado de ánimo* o *temple* (*Befindlichkeit*) y *ser-con* (*Mitsein*). En este caso comprensión significa algo mucho más complejo que entendimiento o conocimiento, y abarca aspectos tanto prácticos como intelectuales. En general, podemos decir que lo que es se entiende *como* algo, esto es, en relación con una estructura existencial. El *estado de ánimo* denota el *temple* que constituye la relación primordial entre el hombre y lo circundante, o por decirlo en palabras de Heidegger «...los estados de ánimo descubren al Dasein en su estar arrojado en el mundo»<sup>10</sup>. *Ser-con* designa las estructuras de relación social y asociación, tomando como punto de partida el hecho de que «el mundo es siempre lo que yo comparto con otros»<sup>11</sup>. *Comprensión*, *Temple* y *Ser-con* forman conjuntamente las estructuras de *Ser-en*, o la dimensión humana del Ser. Evidentemente se corresponden con las nociones que Kahn llama *inspiración* e *intuición*, siendo la primera de carácter social y la segunda individual. Así, Kahn dice que las inspiraciones básicas son *aprendizaje*, *bienestar* y *reunión*<sup>12</sup>.

Para completar su análisis, Heidegger discute el concepto de *mundo*. En *Ser y Tiempo* describe el mundo como una multitud de *entes* que se entienden a la luz de una *mundanidad* esencial (*Weltlichkeit*), esto es, el Ser de los entes. En la

vida cotidiana nos enfrentamos de hecho con entes o cosas (*pragmata*)<sup>13</sup>, entre las cuales presenta especial interés lo que Heidegger llama *útiles* (*Zeug*). El conjunto de los útiles compone nuestro entorno pragmático cotidiano. La *Mundanidad*, o más brevemente *mundo*, se entiende así en términos de *uso* o *compromiso* y como una *espacialidad*. En escritos posteriores Heidegger desarrolló el análisis del *mundo*, a la vez que intentaba describir la relación existente entre el mundo como estructura esencial y las cosas cotidianas dadas. Así, llegó a una definición del mundo como un *cuadrángulo* de *tierra*, *cielo*, *mortales* y *divinidades*. No voy a entrar en una discusión del difícil concepto de *cuadrángulo* (*Geviert*); me limitaré a señalar que la noción de tierra y cielo es especialmente interesante para nuestro propósito dado que Heidegger la liga directamente al problema de *edificio* y *vivienda*<sup>14</sup>. Asimismo, puede sernos útil concebir el mundo en términos tan *concretos* como éstos. También es de particular interés la definición que Heidegger hace de *espacialidad*. En *Ser y Tiempo* afirma: «...dado que los entes intramundanos son, igualmente, en el espacio, su espacialidad estará en una relación ontológica con el mundo... En particular habrá de mostrarse cómo lo circundante del mundo circundante... está fundada en la mundanidad del mundo»<sup>15</sup>. En obras posteriores, Heidegger resolvió el problema definiendo el espacio en términos de tierra y cielo, esto es, como una interrelación de los *lugares* concretos que se hallan entre la tierra y el cielo<sup>16</sup>. Por tanto, para Heidegger el *espacio* no es un concepto matemático, abstracto, sino una estructura concreta dentro del mundo. Desgraciadamente, no analiza las propiedades de este *espacio existencial*<sup>17</sup>.

Mientras que Heidegger dedica considerable atención a la estructura del mundo, Kahn apenas si se refiere a este problema básico. No obstante, de forma indirecta, podemos entender que él consideraba que el mundo poseía una estructura esencial («una rosa quiere ser una rosa»). Su noción del espacio es asimismo concreta; se hace patente en la afirmación de que «un espacio que sabe lo que quiere ser es una habitación».

En sus obras posteriores Heidegger desarrolló también el concepto de *cosa* más allá de la idea de útil. Así, volvió al sentido original del término *cosa* al decir: «En una antigua palabra de nuestra lengua, se llama *cosa* a una reunión»<sup>18</sup>. La naturaleza de la cosa consiste así en algo más que un modelo de uso, reside primordialmente en *reunir un mundo*<sup>19</sup>. Heidegger dice: «Las cosas abren un mundo» y «Las cosas visitan a los mortales con un mundo». En otras palabras, las cosas son lo que son en relación con las estructuras básicas del mundo. Las cosas acercan el mundo, y por lo tanto condicionan al hombre. *Wir sind die be-*

*dingen*, «somos los condicionados», afirma Heidegger. La concepción de la cosa como una reunión tiene particular importancia en nuestro contexto. Las obras de arquitectura son cosas, y su significado consiste en lo que reúnen, es decir, su mundo. En general, la reunión es posible gracias a la existencia de la Arquitectura, esto es, un lenguaje de estructuras arquitectónicas esenciales. Más adelante volveremos a la cuestión del lenguaje de la arquitectura. Antes debemos examinar la argumentación de Heidegger sobre el lenguaje en general.

Ya en *Ser y Tiempo* Heidegger analizaba el discurso (*Rede*) como una de las estructuras existenciales básicas<sup>20</sup>. Así, por ejemplo, decía: «La inteligibilidad de ser-en-el-mundo se expresa como discurso.» Además subrayaba que «el discurso es existencialmente tan primordial como el estado de ánimo y la comprensión» y que «en el discurso Ser-con se convierte explícitamente en algo compartido». En otras palabras, sólo estamos juntos en el mundo en la medida en que poseemos un discurso común. «La forma en que el discurso se expresa es el lenguaje». Por lo tanto, el lenguaje no sirve en primer término como comunicación, sino que descubre las estructuras existenciales básicas. Básicamente, *el lenguaje habla*, y «el hombre sólo habla al responder al lenguaje»<sup>21</sup>.

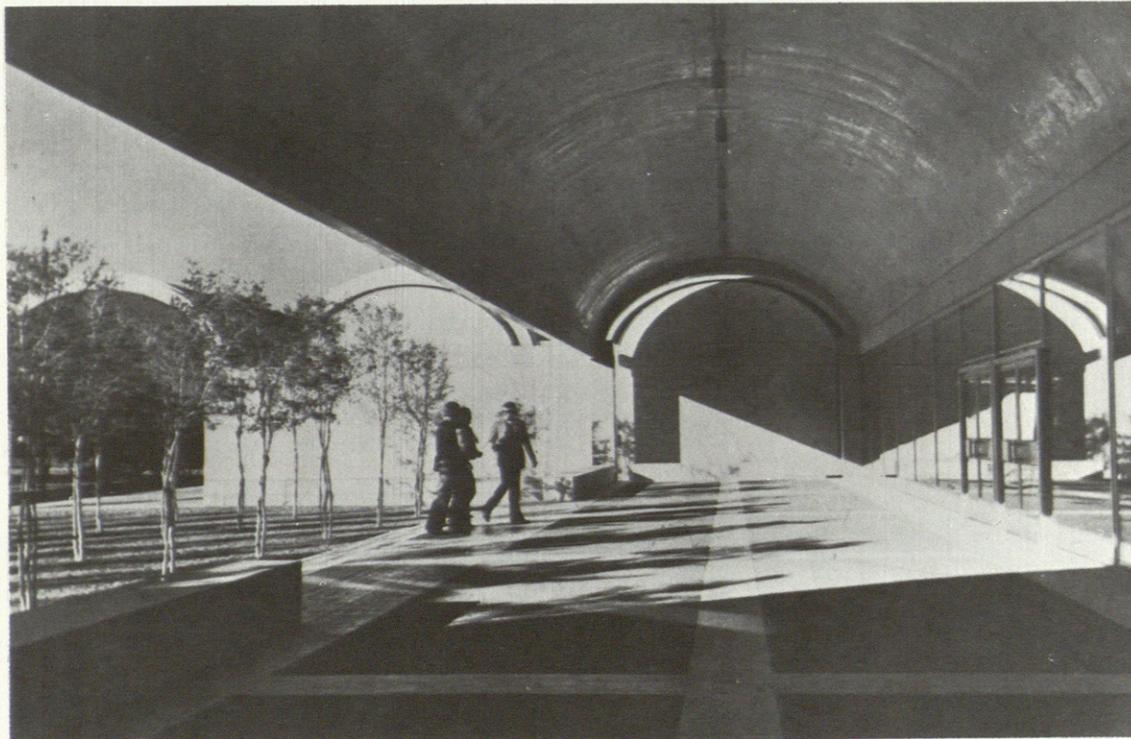
Para subrayar la importancia del lenguaje, Heidegger lo caracteriza como *la casa del Ser*. Pero el lenguaje no revela el Ser directamente, lo hace nombrando las cosas.

«Al nombrarse, las cosas nombradas se cosifican. Al cosificarse, descubren el mundo.»<sup>22</sup> Así entendemos que el lenguaje supone una parte unificadora del mundo y las cosas. «El mundo otorga a las cosas su presencia. Las cosas sustentan el mundo. Se penetran mutuamente. Ambos atraviesan un medio. En él, son un todo», dice Heidegger<sup>23</sup>. Heidegger designa esta *parte* con distintos términos; emplea las palabras *entre*, *ruptura*, *desacuerdo* y *conflicto* para indicar que las cosas y el mundo, o los entes y el Ser, están al mismo tiempo unidos y separados. Para describir otro aspecto del encuentro entre las cosas y el mundo, Heidegger usó los términos *abierto*, *claro* y *alborada*, que caracterizan al *medio* como el lugar donde la *verdad* se revela, de acuerdo con el griego *aletheia*. Para Heidegger la *verdad* no constituye un conjunto de ideas trascendentes, ni una representación correcta en el sentido cartesiano, sino la revelación del Ser. La verdad se da en el encuentro de las cosas y el mundo, y, por tanto, Heidegger emplea la palabra *evento* (*Ereignis*) como un concepto global de la realidad. Así ese *medio* se convierte en un *centro* existencial, y, de hecho, Heidegger emplea tam-

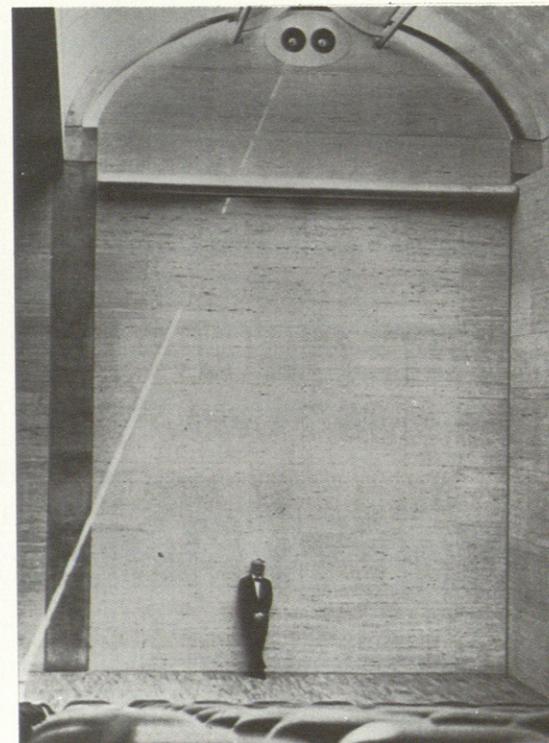
bién este término. La verdad se revela en el lenguaje. La auténtica naturaleza del lenguaje es *poética*, porque contribuye al surgimiento de la *poiesis*. Heidegger afirma «La poesía propiamente dicha no es nunca meramente una forma más elevada del lenguaje cotidiano. Es más bien lo contrario: el lenguaje cotidiano es un poema olvidado y por tanto gastado»<sup>24</sup>.

La concepción de Heidegger del discurso y el lenguaje representa una explicación completa del concepto de expresión en Kahn. De hecho, Kahn no concibe la expresión como auto-expresión, sino como el descubrimiento de lo que las cosas quieren ser, esto es, del Ser. Por tanto, «el hombre que descubre cosas que pertenecen a la naturaleza de las cosas, no las posee». Además, Kahn definía el arte como «el umbral de silencio y luz», esto es, el encuentro de los entes y el Ser<sup>25</sup>. Es interesante señalar que Heidegger utiliza también el término *umbral* como una imagen concreta del *punto medio de reunión*. Finalmente, debe indicarse que Heidegger entiende el descubrimiento de la verdad mediante el lenguaje como un *origen*, empleando esta palabra tan querida para Kahn para indicar que este descubrimiento es lo que pone en movimiento la historia.

Heidegger nombra explícitamente a la arquitectura, junto con la pintura, la escultura y la música, como una de las *artes* que *en esencia, son*



Kimball Art Museum. Fort Worth, Texas.

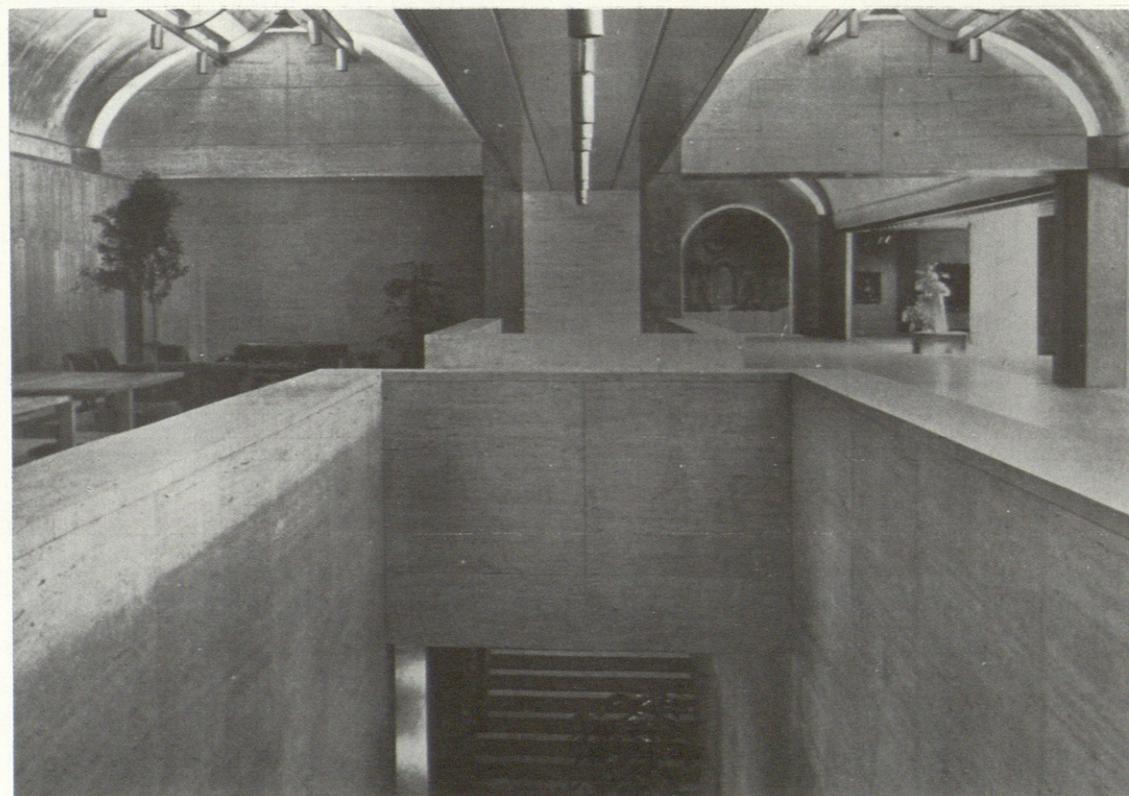
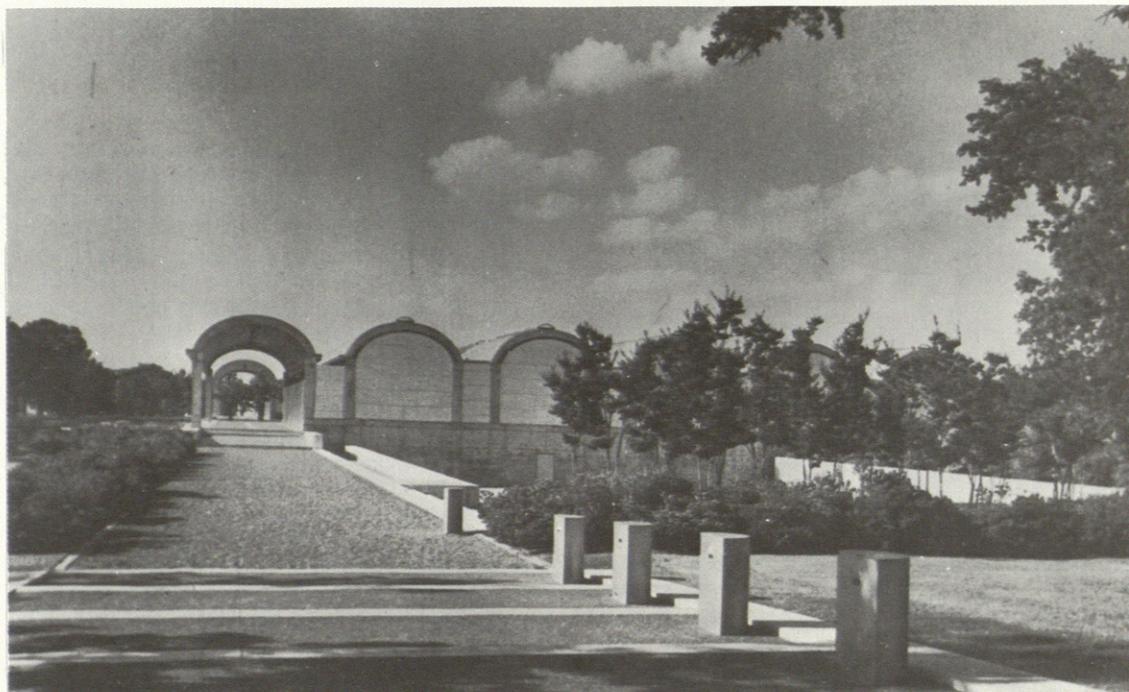


*poesía*. En general, el arte es «el ponerse en obra la verdad de lo existente»<sup>26</sup>. Básicamente, esto ocurre como una «proyección poética» que «se manifiesta como figura» (*Gestalt*). «Figura es la estructura en cuya forma se compone y se somete la ruptura.»<sup>27</sup> En este caso por *figura* no se entiende una forma abstracta, sino una *encarnación* concreta. «La ruptura se reimpone sobre el peso de la piedra, sobre la dureza de la madre, sobre el brillo del color.» En general, esta encarnación se da en las *cosas*, o en la *tierra*, que, en este contexto Heidegger entiende como lo opuesto al mundo. Así la *puesta en funcionamiento* se convierte en una *lucha entre el mundo y la tierra*, en la que el mundo aporta la *medida* y la tierra los *límites* de la figura. Así el arte se convierte en «la expresión del mundo y de la tierra, y la expresión del terreno de su enfrentamiento». La expresión abre o descubre «aquello en lo que ya está forjado el ser humano como hecho histórico»<sup>28</sup>.

Para ilustrar su concepción del arte, Heidegger emplea un ejemplo tomado de la arquitectura. Hablando de un templo griego, dice:

«Una obra arquitectónica, un templo griego, no remeda nada. Está simplemente en medio de un valle de escarpados muros. La obra arquitectónica encierra la figura del dios y en ese sagrario permite que se la vea desde el abierto pórtico de columnas del recinto sagrado. Mediante el templo, el dios se hace presente en el templo. Esta presencia de dios es en sí la amplificación y delimitación del recinto en cuanto sagrado. Pero el templo y su recinto no se desvanecen hacia lo indeterminado. Es la obra del templo lo que primero ensambla y al propio tiempo reúne en derredor de sí la unidad de aquellos caminos y accesorios en los cuales el nacimiento y la muerte, lo funesto y lo propicio, la victoria y el oprobio, lo perenne y lo caduco, adquieren la figura y el curso de la esencia humana en su destino. La impesante amplitud de esos accesorios abiertos es el mundo de esa nación histórica. De ella y en ella ese pueblo vuelve por vez primera a sí mismo para consumir su destino.

Existiendo, la obra arquitectónica descansa en el torrente roqueño. Este descansar de la obra saca de la roca lo oscuro de su tosco sostener que, sin embargo, en nada es forzado. Existiendo resiste la obra arquitectónica la tempestad que pasa furiosa sobre ella, y es ella la que muestra la tempestad misma en su fuerza. El brillo y el resplandor de la piedra, que al parecer es sólo gracia del sol, es lo que hace aparecer la luz del día, la amplitud del cielo, las tinieblas de la noche. El seguro elevarse hace visible el espacio invisible del aire. Lo inmovible de la obra se deslinda ante el oscilar de la ola marina y con su paz hace aparecer su bramido. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo adquieren



Kimball Art Museum. Fort Worth, Texas.

así la figura que los distingue y ponen así de relieve lo que son. Este surgir y nacer mismos y en conjunto es lo que los griegos denominaron pronto la *φύσις*, que aclara al propio tiempo aquello sobre lo cual y en lo cual funda el hombre su morada. Nosotros lo denominamos la *tierra*. De lo que en este caso significa la palabra es preciso alejar tanto la representación de una masa de materia aparte, cuanto también la meramente astronómica de un planeta. La tierra es aquello hacia donde el nacer vuelve a esconder todo lo naciente y por cierto que como tal. En lo naciente está presente la tierra como cobijante.

La obra del templo revela existiendo un mundo y lo reconduce a la tierra que de esta suerte surge por vez primera como el suelo natal (...).

En su existir, el templo es lo que da a las cosas su faz y a los hombres la perspectiva de sí mismos.»<sup>29</sup>

La descripción que Heidegger hace del templo griego explica la *teoría* que he intentado bosquejar. Y lo hace con palabras que dan vida a la obra. No estamos aquí perdidos en abstracciones, sino que entramos en el templo como centro de reunión, como encarnación de la verdad. Hemos vuelto a la realidad procedentes de nuestro inauténtico mundo cotidiano, o mejor dicho, a través de él. Así comprendemos que en su filosofía, Heidegger no se remonta sobre la tierra para escapar de ella. También entendemos que la poesía (en todas sus formas) es lo que da sentido a la existencia humana. Y la necesidad humana fundamental es tener sentido.

La concepción de la obra de arte (de la arquitectura) de Heidegger como encarnación de la verdad concuerda con la definición que hace Kahn del diseño al decir que es el *cómo*. «A través del arte es como se manifiesta el orden», dice Kahn y considera que este proceso de hacerse manifiesto es una lucha entre el orden y las circunstancias, más que una simple cuestión de *representación*. No es sorprendente que tanto Heidegger como Kahn empleen las imágenes de *silencio*, *luz* y *sombra* para explicar este hecho. «El lenguaje habla como el toque del silencio», dice Heidegger.

Mientras que Kahn define el propósito de la arquitectura como la expresión de las instituciones del hombre, esto es, «los aspectos más in temporales y fundamentales de la existencia humana», Heidegger introduce un concepto más general: el de *habitar*. Para él *habitar* supone algo más que residir en un lugar; significa la forma en que «los mortales están en el cuadrángulo», esto es, una auténtica relación entre el hombre y las estructuras existenciales. Así, habitar se convierte en el *carácter básico del Ser*.

Asimismo afirma: «El hecho de habitar mantiene al cuadrángulo en aquello con lo que los mortales permanecen: en las cosas. El hecho de

habitar preserva al cuadrángulo haciéndolo manifiesto en las cosas.» Esto significa que el hombre habita cuando es capaz de encarnar las estructuras esenciales básicas en cosas tales como edificios o lugares (parajes). De hecho, Heidegger dice que un paraje (lugar) «sitúa al cuadrángulo». Por ser un arte, la arquitectura ayuda al hombre a habitar en el auténtico sentido de la palabra, es decir, *poéticamente*. «La poesía forma la propia naturaleza del habitar. Este hecho y la poesía no se excluyen mutuamente, por el contrario, están íntimamente ligados y uno presupone el otro.»<sup>30</sup> Al igual que la poesía, «la naturaleza de un edificio es posibilitar el que se habite». Así Heidegger revela la importancia existencial de la arquitectura, al decir: «El hombre habita en lo que construye.»

El término *edificio* trae inmediatamente a colación el problema de la *tecnología*. ¿Cómo puede relacionarse ésta con un edificio en cuanto que arte? No obstante, para los griegos, *tchene* significa hacer aparecer algo<sup>31</sup>. Por lo tanto, originariamente la tecnología formaba parte del proceso de descubrimiento de la verdad. Heidegger nos recuerda este hecho, y Kahn revitaliza este sentido con su concepto de *tecnología inspirada*, que implica que el deseo de ser de un edificio se hace manifiesto cuando éste muestra *la forma en que está hecho*.

En un principio, el uso del lenguaje que hace Heidegger puede resultar desconcertante, puesto que combina expresiones filosóficas con otras poéticas y cotidianas, y su discurso parece desarrollarse en un mundo propio<sup>32</sup>. Sin embargo, la tensión entre los conceptos estructurales y la descripción concreta es significativa. Manifiesta la distinción entre el mundo y las cosas, o entre los entes y el Ser, y de este modo, concuerda con la realidad. Expresa el *evento*. Así, Heidegger cumple el objetivo de Husserl: «Volver a las cosas mismas.»

### 3. El lenguaje de la arquitectura

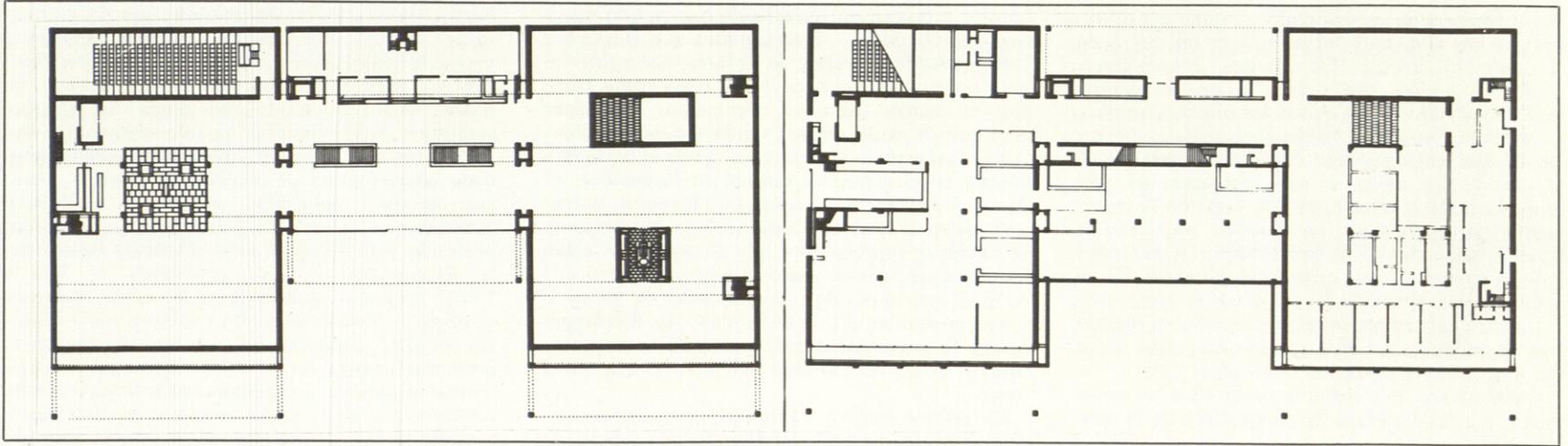
Mediante sus construcciones y su pensamiento, Louis Kahn hizo revivir la arquitectura como arte. «La expresión es la razón de vivir», decía, y las mismas palabras resuenan en Heidegger: «El hombre es lenguaje y es el que dice.» Sin embargo, ninguno de ellos discutió en detalle el tema del lenguaje y la poesía de la arquitectura, ni definieron su base existencial. Intentaremos, por tanto, desarrollar sus ideas en este sentido.

Para empezar, deseo comentar en breves palabras la idea contemporánea de que es imposible dar una base *objetiva* o *intemporal* al lenguaje arquitectónico. Hoy día se considera que todo lenguaje es un sistema de *signos*, un código basado en convenciones y en el uso<sup>33</sup>. Sin em-

bargo, Heidegger ha demostrado que las estructuras existenciales básicas pueden definirse, y que el lenguaje, en cuanto que *casa del Ser*, expresa dichas estructuras. Kahn sostiene la misma idea al decir «Lo que desea ser, ha sido siempre». Este problema ha sido tratado por diversos autores, pero sus contribuciones han quedado ahogadas en el relativismo reinante. Así, por ejemplo, podríamos mencionar a Rudolf Schwartz, cuya obra *The Church Incarnate* es un profundo estudio de la fenomenología básica de la Arquitectura<sup>34</sup>. Los conceptos de Kevin Lynch también dejan entrever las estructuras arquitectónicas, aunque él no las explique como tales. En mi libro *Existence, Space and Architecture* pretendía analizar la estructura del *espacio existencial* y definía el espacio arquitectónico como una *concreción* del espacio existencial. Este planteamiento era esencialmente correcto, aunque explicaba el espacio existencial en términos de esquemas psicológicos y no como estructuras existenciales<sup>35</sup>. Muchos arquitectos han dedicado considerable atención al tema de un lenguaje arquitectónico *objetivo*. Le Corbusier luchó con el problema toda su vida, pero en la teoría no llegó más allá de la declaración de sus primeros años según la cual «la arquitectura es el juego magnífico y correcto de volúmenes reunidos en la luz». Sin embargo, entendía que este *juego* tenía bases objetivas, tal como demuestra al afirmar: «La emoción arquitectónica se da cuando la obra resuena en nuestro interior al son de un universo cuyas leyes obedecemos, reconocemos y respetamos.»<sup>36</sup> Gracias a la obra de Heidegger podemos entender estas *leyes* no en términos de las ciencias experimentales sino como estructuras existenciales. Por tanto, si volvemos a la filosofía de Heidegger y Kahn y aplicamos su *modelo* a nuestro problema, entendemos los distintos subproblemas y sus interrelaciones. Así surgen dos cuestiones básicas:

1. ¿Cómo podemos definir el lenguaje arquitectónico en términos de estructura existencial?
2. ¿Cómo podemos comprender el proceso de reunión (encarnación) que hace de un edificio una obra arquitectónica?

La primera pregunta se refiere al lenguaje como tal y la segunda a su uso. En general, el lenguaje arquitectónico expresa la estructura existencial llamada *espacialidad* (*Räumlichkeit*). Heidegger no analiza esta estructura en detalle, pero puesto que se entiende como una propiedad general del mundo, debe estar necesariamente relacionada con las formas del *Ser-en*. Podemos llamar *orientación* al aspecto espacial de la *comprensión*, adoptando una palabra de uso común hoy día<sup>37</sup>. Mediante la orientación aceptamos el *orden* del entorno. El *temple* se hace *identifica-*



Kimball Art Museum. Fort Worth. Texas.

ción, es decir, nuestro estado de ánimo se determina, entre otros elementos, por el carácter del entorno. Finalmente, el *Ser-con* consiste en reuniones de gente establecidas, que determinan nuestras instituciones. Mientras que la *orientación*, *identificación* y *reunión* denotan estructuras de *Ser-en*, el *orden*, *carácter* e *institución* designan estructuras espaciales del mundo. Estas estructuras, en conjunto, forman la base existencial para el lenguaje arquitectónico o, en resumen, la Arquitectura. Es necesario repetir que esta base comprende aspectos tanto individuales como sociales, y, por tanto, *humanos* en su sentido pleno. La arquitectura, como *casa* del aspecto del Ser que Heidegger llama espacialidad, revela la estructura existencial antes mencionada. En cuanto que lenguaje, la arquitectura *habla*, o mejor dicho, *muestra*. ¿Cómo muestra la estructura de la Arquitectura?

Siguiendo el modelo presentado anteriormente, la Arquitectura puede dividirse en tres componentes estructurales básicos: *topología*, *morfología* y *tipología*.

La *topología* afecta al orden espacial, y en la obra arquitectónica se concreta como *organización espacial*. Sus componentes estructurales básicos son el *centro* y el *camino*. En mi obra *Existence, Space and Architecture* se discute la fenomenología del centro y el camino: «El centro representa para el hombre *lo conocido* en contraste con el mundo desconocido y en cierto modo atemorizante que le rodea. Es el punto donde adquiere posición como ser en el espacio, el punto donde se *sitúa* y *vive* en el espacio.»<sup>38</sup> Podría añadirse que el centro representa también el *interior* en un *exterior* circundante. «Los caminos conducen del centro al entorno. La dirección horizontal representa el mundo de acción del hombre. Estructuralmente, todas las direcciones

horizontales son iguales y forman un plano de extensión infinita. La vertical, en cambio, ha sido siempre considerada como la dimensión sagrada del espacio. Representa un *camino* hacia una realidad que puede ser *superior* o *inferior* a la vida cotidiana, una realidad que vence sobre la gravedad, es decir, sobre la existencia terrena, o sucumbe ante ella.» «El modelo más sencillo del espacio existencial del hombre es, por tanto un plano horizontal cortado por un eje vertical.»<sup>39</sup> Esta cita demuestra la forma en que la estructura topológica se relaciona con la orientación del hombre, pero debemos entender que este término es un concepto cualitativo, más que una relación *vacía*. La relación lo es siempre en un espacio-mundo donde se dan diferencias cualitativas tales como la distinción entre *arriba* y *abajo*. Así Heidegger caracteriza el *Ser-en-el-mundo* del hombre como una situación «sobre la tierra y bajo el cielo».

La *morfología* atañe al *cómo* de las formas arquitectónicas y en la obra de arquitectura se concreta como *articulación formal*. Una organización espacial puede encarnarse en un número infinito de formas, y cambia de carácter dentro de los límites fijados por los diversos tipos de organización. Sin embargo, pueden definirse unas estructuras básicas<sup>40</sup>. En general, el carácter de una forma arquitectónica viene determinada por el modo en que *está* entre la tierra y el cielo. Le Corbusier intuyó este hecho claramente, tal como se refleja en el siguiente párrafo, que encabezaba los tres capítulos teóricos de *Vers une Architecture*:

«Mi casa es práctica. Gracias, como doy las gracias a los ingenieros de los ferrocarriles y a la Compañía de Teléfonos. Pero ellos no han conmovido mi corazón.

Sin embargo, las paredes se elevan al cielo en

un orden tal que estoy conmovido. Percibo vuestras intenciones. Sois dulces, brutales, encantadoras o dignas. Me lo dicen vuestras piedras. Me unís a este lugar y mis ojos miran. Mis ojos miran cualquier cosa que enuncia un pensamiento. Un pensamiento que se ilumina sin palabras ni sonidos, sino únicamente por los prismas relacionados entre sí. Estos prismas son tales que la luz los detalla claramente. Estas relaciones no tienen nada necesariamente práctico o descriptivo. Son una creación matemática de vuestro espíritu. Son el idioma de la arquitectura. Con las materias primas, mediante un programa más o menos utilitario que habéis superado, habéis establecido relaciones que me han conmovido. Esto es arquitectura (...) El arte está aquí.»<sup>41</sup>

En este fragmento, Le Corbusier nos dice que las paredes pueden alzarse hacia el cielo de modo que nos emocionen, y que las distintas formas de elevarse expresan estados de ánimo diferentes. Además, afirma que las piedras que se han erigido nos hablan porque conservan cierta relación mutua. «Este es el lenguaje de la Arquitectura», dice, empleando incluso una mayúscula.

Las formas concretas aludidas en este fragmento son los sobradamente conocidos *elementos* de un edificio: suelo, pared y tejado (techo). En conjunto, estos elementos forman lo que podríamos llamar *límites espaciales*. Heidegger dice: «Un límite no es aquello donde algo se detiene, sino, como los griegos supieron reconocer, algo desde donde algo comienza a *hacerse presencia*.»<sup>42</sup> Por tanto, a la morfología le atañe la articulación de los límites espaciales, como medio para definir el carácter del entorno. La morfología analiza la cuestión de *cómo* se yerguen, se elevan y se abren los edificios<sup>43</sup>. La palabra *se yerguen* denota la relación con la tierra, *se elevan*, la relación con el cielo, y *se abren* la inte-

racción espacial con el entorno, esto es, la relación entre lo exterior y lo interior. El hecho de erguirse se encarna en el tratamiento de la base y la pared. Una base masiva y quizá cóncava ata al edificio al terreno, mientras que si el énfasis se pone en la vertical, tiende a hacerlo *libre*. Las líneas y formas verticales (como las de una estructura dentada) expresan una relación activa con el cielo y el deseo de recibir luz. De hecho, el verticalismo y las aspiraciones religiosas siempre han marchado juntos. La relación interior-exterior se expresa en primer término mediante el tratamiento de los huecos en los muros <sup>44</sup>. Así pues, la tierra y el cielo se encuentran en la pared, y este encuentro encarna el modo de *ser* del hombre en el mundo <sup>45</sup>. Algunos edificios se *apegan a la tierra*, otros se elevan libremente y, por último, en otros, encontramos un equilibrio significativo. Este equilibrio se encuentra por ejemplo en el templo dórico, en el que los detalles y las proporciones de las columnas expresan que se *yerguen* y *también* se elevan. Por medio de sutiles variaciones en el tratamiento, los griegos supieron expresar matices importantes dentro del equilibrio general <sup>46</sup>.

Pero el hecho de ser entre la tierra y el cielo no se manifiesta tan sólo por medio de ritmos horizontales y tensiones verticales. *Tierra y cielo* implican propiedades concretas tales como textura de los materiales, color y luz. Por tanto, la morfología abarca la encarnación concreta en términos de estructura construida. Esta encarnación es precisamente lo que hace presente el estado de ánimo.

Finalmente, la *tipología* se refiere a las estructuras básicas de ser-con, esto es, el encuentro de los seres humanos. En la obra arquitectónica individual se concreta en forma de un tipo particular de habitación o edificio. Kahn, quizá por primera vez, nos ha ofrecido la clave para comprender este concepto gracias a su idea de «institución». Una institución no es nunca un fenómeno individual, siempre constituye una forma de reunión, de participación y un modo de compartir. El lenguaje de la arquitectura traduce las instituciones a tipos de espacios, tal como sugiere Kahn al afirmar: «Al crear el campo de los espacios se da vida a la institución». A continuación pasa a enumerar los ejemplos del poblado, la calle, la plaza, la casa y la escuela, sugiriendo que todos ellos *quieran ser* un tipo determinado de espacios. Esto es también aplicable a la ciudad como lugar de *reunión de las instituciones*. En consecuencia, en contraste con la topología y la morfología, la tipología analiza totalidades globales y espaciales.

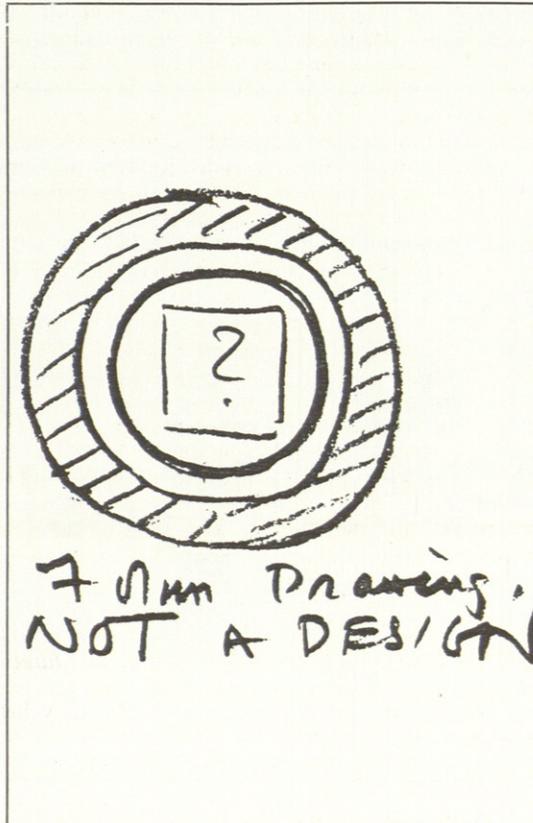
El conjunto formado por la topología, la morfología y la tipología constituye *el lenguaje de la arquitectura*. Como hemos visto, los tres aspectos están interrelacionados y forman un todo uni-

tario. Así, por ejemplo, la tipología de los espacios se basa en los órdenes de centro y camino, propio <sup>47</sup>. No obstante, para efectos analíticos, resulta útil distinguir entre los tres aspectos, y esta distinción también posibilita desarrollar una teoría de la Arquitectura sobre bases existenciales. En general, el lenguaje de la arquitectura posee la capacidad de traducir realidades vividas en formas construidas.

Esta traducción ocurre mediante un proceso de *reunión*. El edificio se convierte en *cosa* cuando *reúne mundo*. En este caso, ¿qué se reúne y cómo tiene lugar esta reunión? En uno de sus ensayos menos conocidos, Heidegger nos da la respuesta: «Los edificios acercan al hombre a la tierra en cuanto que paisaje habitado y al mismo tiempo sitúan la proximidad del vecindario bajo el espacio celeste.» <sup>48</sup> Esta cita aporta varias claves sobre el problema de la reunión arquitectónica. Lo que se reúne, dice Heidegger, es la tierra en cuanto que *paisaje habitado*. Evidentemente, un paisaje habitado es un paisaje conocido, esto es, un entorno con el que nos identificamos, en el que nos orientamos, y en el que nos reunimos con nuestros congéneres. Los *edificios* son los que nos acerca este paisaje <sup>49</sup>. Esto implica que los edificios reúnen las propiedades del

paisaje y por medio del lenguaje arquitectónico hacen *hablar* al paisaje. El *vecindario* que así se forma, se sitúa *bajo el espacio celeste*. Esta situación no puede entenderse sólo en sentido estricto, sino que implica que el cielo entra también en el proceso de reunión y encarnación. En otras palabras, volvemos al concepto de edificio y de creación de un lugar como situación del cuadrángulo. Lo novedoso, sin embargo, es el uso del término *paisaje*. Para lograr una mejor comprensión de esta palabra es necesario examinar de cerca la definición que hace Heidegger de *tierra y cielo*. «La tierra es el soporte que sirve, florece y fructifica, se extiende en roca y agua y se yergue en animal y planta.» «El cielo es el camino abovedado del sol, el curso de la luna cambiante, el brillo errante de las estrellas, las estaciones del año y sus cambios, la luz y el ocaso del día, la oscuridad y resplandor de la noche, la clemencia e inclemencia del tiempo, las nubes que van a la deriva y la profundidad azul del éter.» <sup>50</sup> La descripción de Heidegger constituye un intento de plantear lo circundante de forma concreta y fenomenológica. A pesar de ser una definición a grandes rasgos, nos recuerda que la tierra consiste fundamentalmente de rocas, agua y vegetación, que *se existe* y *se yergue*. Estos elementos y relaciones, en conjunto, constituyen el *paisaje*, que es la forma básica de la tierra. El cielo también pertenece al paisaje, como elemento algo más distante, pero sin embargo, posee propiedades básicas propias. De hecho la estructura del cielo ha jugado un importante papel en la historia de la arquitectura, determinando la orientación, la distribución espacial y la calidad de la luz.

Los humanos, o *mortales*, se hallan *sobre la tierra bajo el cielo*, esto es, en un *entre* que debe entenderse como una imagen concreta de la estructura existencial del mundo, la *cosa* y el *punto medio de reunión*. El término *paisaje habitado* denota la espacialidad de ese *punto medio de reunión*. Evidentemente, un paisaje habitado comprende entes no sólo naturales, sino también hechos por el hombre. Para aclarar este concepto, el *paisaje habitado* puede intercambiarse con el término más general de *paraje*, mientras que *paisaje* se emplea para indicar los aspectos naturales de un paraje. La estructura de un paraje, esto es, la *dimensión* donde *tiene lugar* la vida, es el *genius loci*. Según una antigua creencia romana, cada ser tiene su *genius*, su espíritu guardián. Este espíritu da vida a las personas y a los lugares, los acompaña desde su nacimiento a su muerte, y determina su carácter. Así pues, el *genius* corresponde a lo que una cosa es, o a lo que *quiere ser*. En general, podemos afirmar que el hombre antiguo experimentaba su entorno como una revelación de *genii* determinados <sup>51</sup>. También consideraba que era necesario llegar a



un entendimiento con el *genius* del lugar donde transcurría su vida. A lo largo del curso de la historia el *genius loci* ha seguido siendo una realidad viviente, aunque no se le haya designado como tal. Artistas y escritores, de Goethe a Lawrence Durrell han explicado fenómenos de la vida cotidiana y del arte en referencia al paisaje y al medio urbano. En un libro de próxima aparición titulado *Genius Loci* he analizado la estructura de parajes naturales y otros hechos por el hombre, tomando como ejemplo las ciudades de Praga, Roma y Jartum. En la obra se explica de qué modo la arquitectura de estas ciudades encarna y reúne los componentes estructurales de su *genius*. También se señala que este proceso de reunión se realiza mediante un conjunto de formas arquitectónicas que representan una *selección* de la Arquitectura. Así, un sublenguaje revela la identidad de un lugar, al tiempo que lo entronca con un mundo muy amplio que es el campo existencial de la Arquitectura. Así se revela el significado del lugar. En general podemos afirmar que *las estructuras existenciales que se reúnen en un lugar constituyen su genius loci* y que *el proceso de reunir se logra mediante el lenguaje de la arquitectura*. Así pues, *reunir* implica que un significado se traslada de un lugar a otro. Desde tiempos remotos el hombre descubrió estructuras existenciales básicas en ciertos lugares específicos, que se consideraban *sagra-*

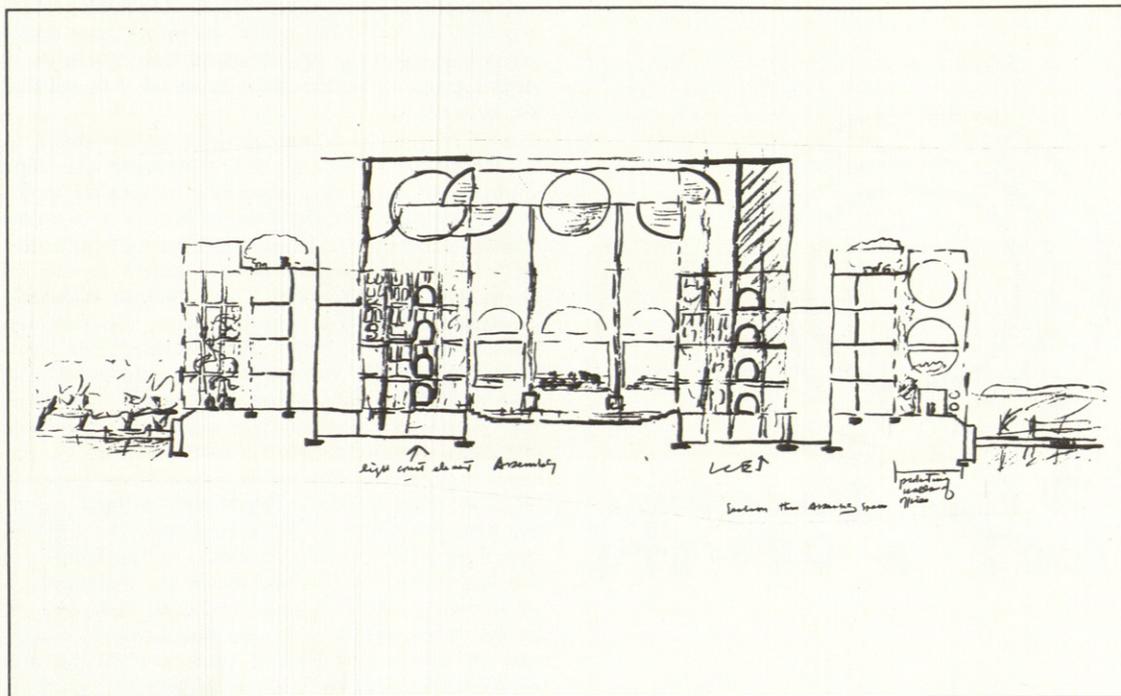
*dos*. Por medio de lenguajes podía trasponer su *comprensión* a centros hechos por el hombre. que a partir de entonces se convirtieron en focos de civilización. Estos centros son lugares en el auténtico sentido de la palabra, sean poblaciones o edificios. Un lugar es un centro de reunión con una presencia concreta. Así entendemos la afirmación de Heidegger según la cual «los espacios reciben el ser de los lugares (parajes) y no del espacio.»<sup>52</sup> *El objetivo de la arquitectura es la creación de lugares.*

Para lograr el deseo de Kahn de revitalizar la arquitectura como arte tenemos que hacer dos cosas: debemos *redescubrir* el mundo y aprender a *decir* lo que hemos descubierto. En general, hemos de reinstaurar la dimensión existencial de la realidad.

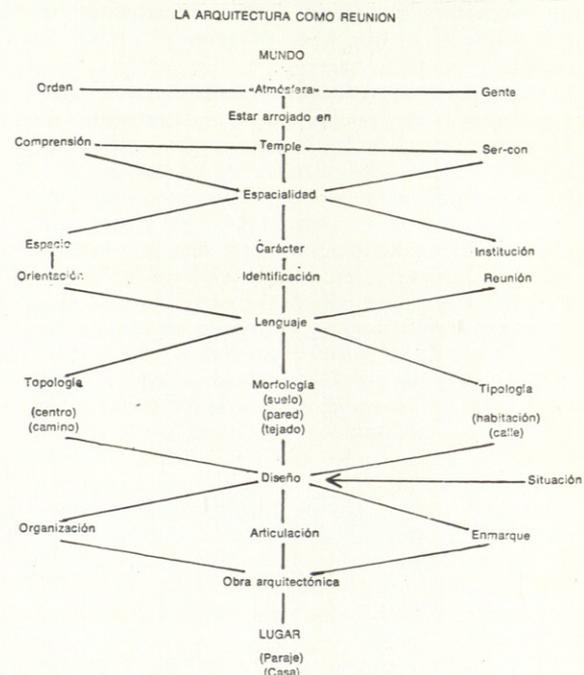
#### El objetivo de la arquitectura es la creación de lugares

Hoy en día estamos casi exclusivamente centrados en los seres. Cuantificamos y clasificamos, reducimos la realidad a sus aspectos *mensurables*. Así, por ejemplo, entendemos al hombre en términos de *necesidades* medibles y el mundo como una multitud de *recursos* calculables. Es indudable que se enseña arte, pero apenas si se entiende su base existencial y su función, de tal modo que se convierte en un mero entreti-

miento. En general, el resultado de este planteamiento es la alienación de las cosas y de nuestros congéneres. Nuestra *comprensión* se reduce a cuantificación, nuestro *estado de ánimo* a sentimentalismo y nuestro *ser-con* a una falta de auténtico contacto. Como resultado obtenemos una *ruptura entre el pensamiento y el sentimiento* y nuestro acceso al mundo queda bloqueado. El mundo se retira y la vida pierde sentido o se convierte en un *acto sin imagen*, por emplear las palabras de Rilke. De este modo el hombre se aliena incluso de su propia naturaleza, y se transforma en mero *material humano*<sup>53</sup>. Para revelar el mundo de nuevo tenemos que volver a *las cosas mismas*, porque el mundo se conoce a través de la reunión de las cosas. Un regreso a las cosas exige un planteamiento fenomenológico, por lo que la fenomenología debería convertirse en el punto centrífugo de la educación. Hoy día este lugar es el que ocupa la ciencia, pero ésta no es «un acceso original a la verdad, sino el cultivo de un campo de la verdad que ya se ha abierto», por citar a Heidegger una vez más<sup>54</sup>. Sin embargo, volver a las cosas mismas puede resultar fútil mientras no podamos *expresarlas* por medio del lenguaje. Sin duda, esta expresión es lo que hace posible aquel regreso. «¿Para qué sirven los poetas en épocas sin riqueza?», pregunta Heidegger citando a Hölderlin. Ya hemos visto que la poesía (en todas sus formas) es lo que devuelve



Sher-e-Banglanagar National Assembly. Dacca, Bangladesh.



el hombre a las cosas, y le hace habitar. Por tanto, la enseñanza de la comprensión y de los lenguajes debería ser el pilar fundamental de la educación. En nuestro contexto esto implica el estudio del lenguaje arquitectónico y el aprendizaje de cómo lograr que éste *hable*. Cuando consigamos reinstaurar de este modo la arquitectura como arte, podremos ir más allá de la cuantificación superficial del funcionalismo y de la arbitraria codificación de la semiología, y hacer que nuestros lugares cobren vida.

Así podremos hacer una aportación al *poema del Ser*.

«Hemos llegado demasiado tarde para los dioses y demasiado pronto para el Ser», dice Heidegger, «el poema del Ser, recién iniciado, es el hombre»<sup>55</sup>.

**Christian Norberg-Schulz**

#### NOTAS

<sup>1</sup> En 1962 Vincent Scully escribió: «No cabe evitar la impresión de que con Kahn, al igual que con Wright, la arquitectura empezó de nuevo.» Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, Nueva York, 1962, p. 25.

<sup>2</sup> En C. Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge, Mass., 1964, puede encontrarse un planteamiento neofuncionalista muy acusado.

<sup>3</sup> Kahn también empleaba alguna vez el término «forma» en su sentido habitual como al decir: «El arte es la creación de una forma significativa.»

<sup>4</sup> Las citas de Kahn se han tomado de muy diversas fuentes, por lo que la aportación de referencias exactas apelmazaría escesivamente el texto. Hasta donde yo sé, aún no existe una bibliografía completa de las obras de Kahn.

<sup>5</sup> Véase el boceto preliminar de la iglesia de Rochester. *Perspecta* 7. The Yale Architectural Journal 1961.

<sup>6</sup> Hoy en día vemos las pirámides sin sus «circunstancias» y apreciamos su esencia.

<sup>7</sup> Platón, *Republic* VII, pp. 514 y ss.

<sup>8</sup> Martin Heidegger, *Being and Time* (1927), Nueva York, 1962, pp. 78 y ss.

<sup>9</sup> Véase C. Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, Oslo y Londres, 1963, pp. 27 y ss.

<sup>10</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 175.

<sup>11</sup> Heidegger, *op. cit.* p. 155.

<sup>12</sup> El término «institución» en Kahn representa una instalación de la inspiración.

<sup>13</sup> Heidegger enumera «casas, árboles, personas, montañas, estrellas», *op. cit.*, p. 91.

<sup>14</sup> Heidegger, «Building Dwelling, Thinking», en *Poetry, Language, Thought* (ed. A. Hofstadter), Nueva York, 1971.

<sup>15</sup> Heidegger, *El Ser y el tiempo* (1927), Méjico, 1974, p. 116.

<sup>16</sup> Heidegger, «Building, Dwelling, Thinking».

<sup>17</sup> En C. Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, Londres y Nueva York, 1971, puede hallarse un intento de análisis de dichas propiedades.

<sup>18</sup> Heidegger, «The Thing», en *Poetry, Language, Thought*.

<sup>19</sup> Este concepto de la cosa es distinto de los que se tienen habitualmente, como «portadora de rasgos», «unidad de un conjunto de sensaciones diversas» y «materia formada», todos los cuales son desechados por Heidegger.

<sup>20</sup> Heidegger, *Being and Time*, pp. 203 y ss.

<sup>21</sup> Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, pp. 255 y ff.

<sup>22</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 199.

<sup>23</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 202.

<sup>24</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 208.

<sup>25</sup> Heidegger también designa en ocasiones al Ser como silencio o «quietud», *op. cit.*, p. 207.

<sup>26</sup> Heidegger, «El Origen de la obra de arte», en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, 1960, p. 28.

<sup>27</sup> Heidegger, «The Origin of the Work of Art», en *Poetry, Language, Thought*, p. 64.

<sup>28</sup> Heidegger, *op. cit.*

<sup>29</sup> Heidegger, «El Origen de la obra de arte», en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, 1960, pp. 34-35.

<sup>30</sup> Heidegger, «The Origin of the Work of Art», en *Poetry, Language, Thought*, p. 227.

<sup>31</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 59.

<sup>32</sup> En *Ser y Tiempo* Heidegger se excusa por la «torpeza» de la expresión (p. 63).

<sup>33</sup> Véase C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, 1978.

<sup>34</sup> R. Schwarz, *The Church Incarnate*, Chicago, 1958.

<sup>35</sup> C. Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, p. 17.

<sup>36</sup> Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*, pp. 31, 23.

<sup>37</sup> Así, por ejemplo, Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, Mass., 1960. Asimismo, C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, y C. Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Milán, 1979.

<sup>38</sup> Norberg-Schulz, *Existence...*, p. 19.

<sup>39</sup> Norberg-Schulz, *Genius Loci*, *passim*.

<sup>41</sup> Le Corbusier. *Hacia una Arquitectura*, p. 47.

<sup>42</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 154.

<sup>43</sup> Norberg-Schulz, *op. cit.*

<sup>44</sup> La relación interior-exterior se estudia sistemáticamente desde el punto de vista fenomenológico en T. Thiis-Evensen, *Outside and Inside*, Oslo, próxima publicación.

<sup>45</sup> La importancia de la pared como el lugar donde la arquitectura «tiene lugar» se señala en R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York, 1967.

<sup>46</sup> Véase V. Scully, *The Earth, the Temple and the Gods*, New Haven, 1962.

<sup>47</sup> En Norberg-Schulz, *Genius Loci*, el término «configuración» se emplea para designar la totalidad compuesta por topología y tipología.

<sup>48</sup> Heidegger, *Hebel der Hausfreund*, Pfullingen, 1957.

<sup>49</sup> Heidegger, *op. cit.*, considera explícitamente a los pueblos y ciudades como «edificios» en este contexto.

<sup>50</sup> Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, p. 149.

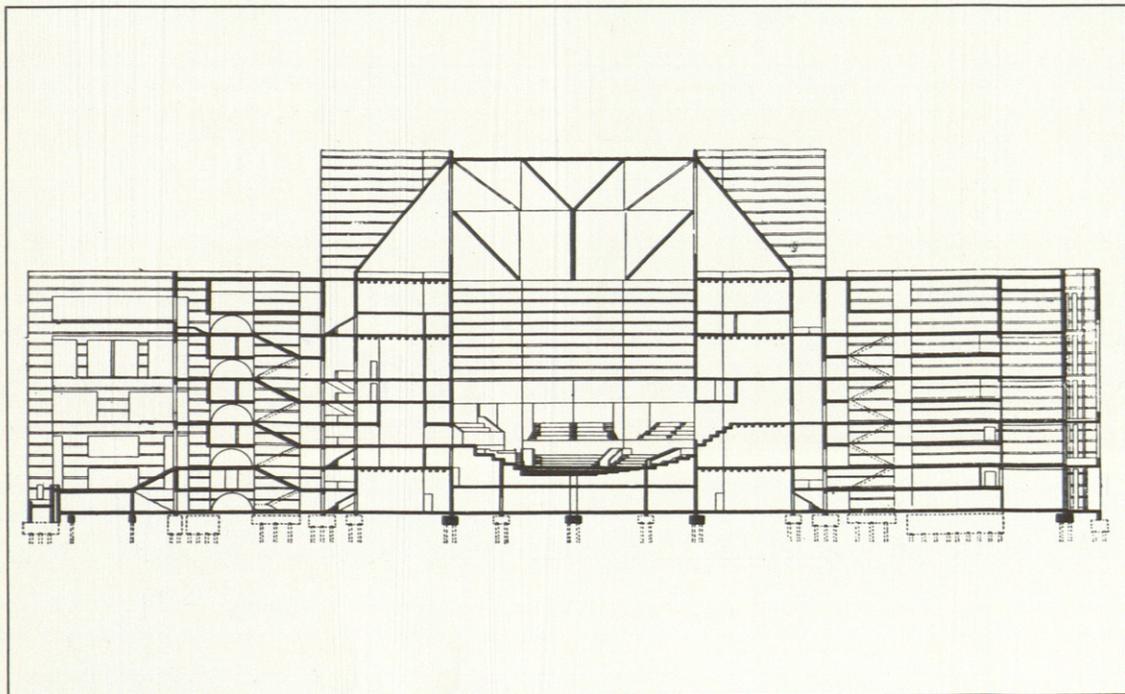
<sup>51</sup> C. Norberg-Schulz, *Genius Loci*.

<sup>52</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 154.

<sup>53</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 112.

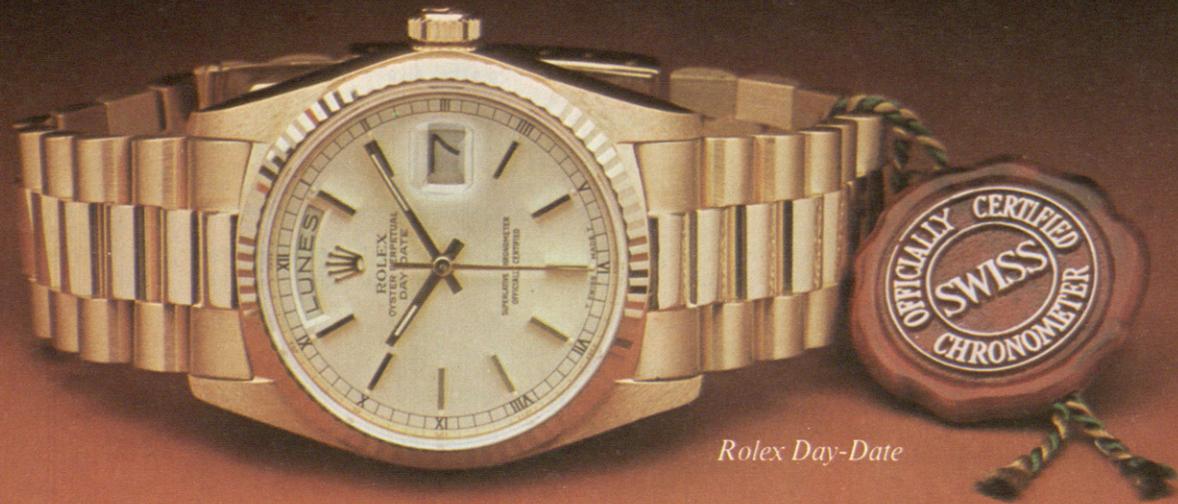
<sup>54</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 112.

<sup>55</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 4.



Sher-e-Banglanagar National Assembly. Dacca, Bangladesh.

*Rolex, sólida personalidad.*



*Rolex Day-Date*

*Oro de 18 quilates. Caja Oyster hermética hasta 50 metros de profundidad. Cronómetro oficialmente certificado. Corona Twinlock atornillada a la caja. Automático. Fecha y día de la semana con todas sus letras.*

*Este es el Rolex Day-Date. Un reloj de inconfundible personalidad elegido por los hombres que sólo pueden permitirse lo mejor.*

*Y es lógico. Rolex ha estado siempre en vanguardia del progreso de la moderna industria relojera. Decir Rolex es hablar de uno de los mejores relojes del mundo. Pero también es mencionar el fruto de una tradición relojera que data de varias generaciones.*

*Solicite catálogo.*

  
**ROLEX**

Albacete: Joyería Mompó  
Alicante, Alcoy y Benidorm: Joyería Gomis  
Almería: Joyería Miras del Águila  
Andorra: Joyería Geneve  
          Joyería Berna  
          Joyería Suissa-2  
Avilés: Fernando Balbuena Relojería-Joyería  
Badajoz: Joyería Álvarez Buiza  
Barcelona: J. Roca, Joyero  
          Unión Suiza de Relojería  
Benidorm: Gimner  
Bilbao: Joyería Viciola  
Burgos: Joyería Relojería Gredilla  
Cádiz: Joyería Luis Mexía  
Castellón de la Plana: Relojería Ricardo Caro  
Ceuta: Joyería La Esmeralda

Ciudad Real: Joyería-Platería Benjamin  
Córdoba: Juan Isidro, Joyero  
Cuenca: Joyería Pardo  
Elche y Santapola: Joyería Mancheño  
El Ferrol: Joyería Jar  
Gerona, Palamós, Rosas y S. Feliu de Guixols:  
          Joyería Quera  
Gijón: Ulbarn, Joyero  
Granada: Joyería Jiménez Reyes  
          Joyería San Eloy  
Huesca: Joyería Bailín  
Jaén: Joyería Cordobesa  
Jerez de la Frontera: Piaget y Nadal, Joyeros  
La Coruña: Joyería Romeu  
Las Palmas de Gran Canaria: Joyería Rubí  
          Joyería Saphir

León: Vidaljoyero  
Logroño: Pedro Cárdenas, Joyero  
Madrid: Joyería Aldao  
          Grassy, S.A.  
          Soto Largo, Joyeros  
          Unión Relojería Suiza  
          Vendrell, Joyero  
Málaga: Joyería Aurelio Marcos  
Murcia: J. Torres Gascón, S.A.  
Orense: Eligio Rodríguez, S.L.  
          Joyería Cid  
Oviedo: Joyería Casaprima  
Palma de Mallorca: Relojería Alemana  
Pamplona: Pedro Bueno, Joyero  
Salamanca: Paulino, S.L. Relojería Joyería

San Sebastián: Olazábal Joyero  
          Durant Joyas y Relojes  
Santa Cruz de Tenerife: Joyería M. Claverie  
Santander: Joyería Galán  
Sevilla: Relojería E. Sanchis  
          Shaw, Joyero  
Sona: Monreal Joyería-Relojería  
Tarragona: Reus Joyería Zaida  
Valencia: Giménez, Joyeros  
Valladolid: Luis Tremiño Alonso, Joyero  
Vigo: Joyería Ramón Fernández  
          Joyería Suiza  
Vitona: Pedro de Anitua, Joyero  
Zaragoza: Relojería Baena  
          A. Bernad, Joyero

*Relojes Rolex de España, S.A. Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid*

Ministerios de INDUSTRIA y de COMERCIO



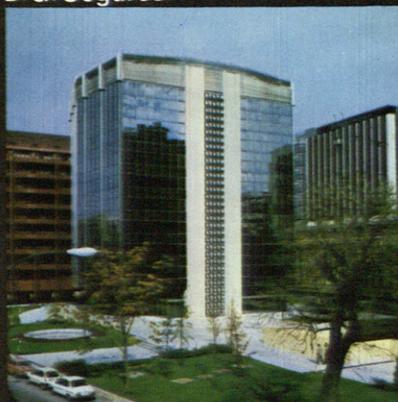
● EDIFICIOS PUBLICOS

● CENTROS EMPRESARIALES

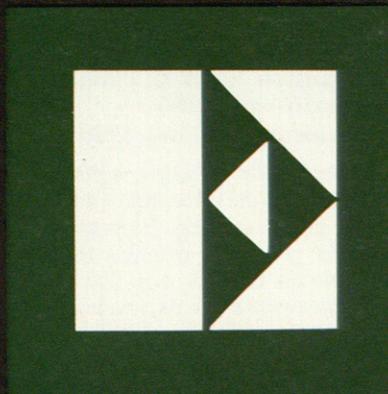
● COMPLEJOS RESIDENCIALES



D.G. Seguros



Adriática de Seguros



Banco de Bilbao

CONSTRUYE  
**ENTRECANALES  
Y TAVORRA, S.A.**

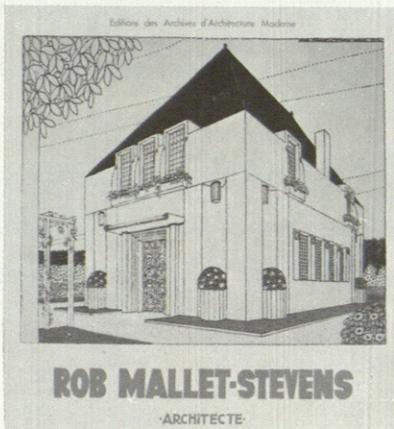


Edificio IBM



I. Metropolitana

## Libros recibidos



*Rob Mallet-Stevens 1886-1945*  
**Y. Brunhammer, F. Montes, M. Louis, R. Mallet-Stevens, H. Jeanneau, D. Deshoulières, Le Corbusier.**  
 (Textos en francés e inglés)  
**Archives D'Architecture Moderne, 1980**

Este libro del Archive D'Architecture de Bruselas representa la primera monografía exhaustiva de este arquitecto francés quien jugó un papel importante durante la época entre las guerras. Co-fundador del C.I.A.M., arquitecto de un gran volumen de viviendas, cines, edificios industriales y religiosos, diseñador de muebles, etc. hasta hace poco no recibió la atención que merecía. Muchos críticos le descartaban por ser demasiado rígido en su enfoque cubista. Ya en 1922 su vocabulario arquitectónico era definido y reconocible en todas sus obras desde casas unifamiliares hasta proyectos mayores. Mallet-Stevens llamado «arquitecto secundario» en el texto quizás reflejando la crisis general económica social y artística varió en intensidad y calidad en sus últimos años. No obstante al estudiar detenidamente los más de 70 proyectos ilustrados en este libro y leer los textos introductorios se nos revela un importante capítulo de la arquitectura moderna.

*Earth, Temple and the Gods*  
**Vincent Scully**  
**Yale University Press, 1980**

Esta nueva edición del libro *La tierra, el templo y los dioses*, de Vincent

Scully, representa la segunda revisión de su texto original de 1962. Distinto a muchos libros sobre arquitectura griega, éste la analiza en relación a su situación, tanto desde su entorno como desde el punto de vista del significado de los monumentos en sí. El autor, en su prólogo, dice que el texto intenta ser una historia crítica, pero no sustituye a los libros tradicionales sobre arquitectura griega que suelen tratar cada ejemplo aisladamente, analizando cada parte del edificio.

Los diez capítulos cuyos títulos incluyen; el templo Hera, Apolo, Zeus, el individuo y los dioses, relacionan la arquitectura sagrada con la historia, mitología, religión y otros aspectos de la cultura griega.

Este libro, voluminoso (pero no caro; cuesta unos 11 dólares), une un texto completísimo y profundo con más de 400 fotos, notas y una bibliografía para formar un texto para el estudioso serio de la arquitectura griega.

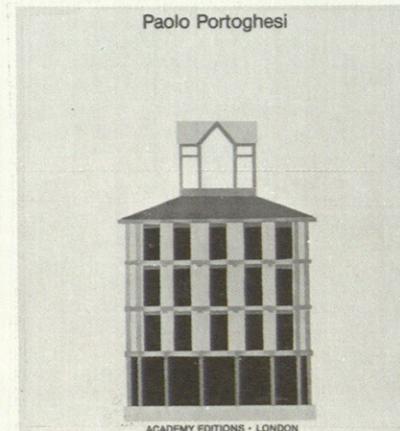
*Paolo Portoghesi, Projects and Drawings 1949-1979*

**Francesco Moshini, editor**  
 (Textos en inglés)  
**Academy Editions, 1980**

Academy Editions, editorial londinense, añade otro título a su larga lista de publicaciones. El presente catálogo, publicado originalmente en italiano en 1979, de casi 200 páginas es básicamente una presentación gráfica de los proyectos y dibujos del arquitecto italiano Paolo Portoghesi. (El texto ni siquiera ocupa 10 páginas y la traducción al inglés es bastante difícil de leer por ser demasiado literal).

Quizás lo que más destaca de esta publicación es no sólo el uso de muchos fotos y dibujos cuidadosamente hechos de los proyectos de Portoghesi, sino la amplia selección de fotos complementarias que nos da información acerca del proceso de diseño de Portoghesi. Para describir la solución de la Mezquita de Roma, nos presentan una docena de fotos desde el Mirah de la Mezquita de Córdoba al estadio Berta Florencia de Nervi. Portoghesi en su introducción nos dice que «toda arquitectura nace de otras arquitecturas a través de un proceso que

combina la soledad del pensamiento del individuo con el "conjunto coral" de la memoria colectiva» y en la lectura gráfica. Portoghesi nos ilustra esta frase muchas veces.



*C.I.A.M. Congreso Internacional de Arquitectura Moderna Documentos 1928-39*  
**Editado por Martin Steinman**  
 (Textos en francés y alemán)  
**Birkhäuser Verlag, 1979**

Este interesante libro que recopila documentos de los cinco congresos de arquitectura moderna de 1928-37 es una publicación importante desde el punto de vista de la historia del Movimiento moderno y para aquellos que debaten actualmente temas de modernismo, post modernismo el Movimiento moderno.

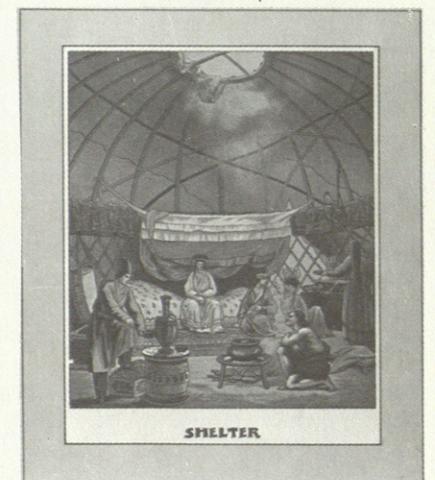
El libro empieza con cuatro cortas introducciones por A. Max Vogt, A. Roth, M. Steinman y S. Giedion (autor de *Space Time and Architecture*) y



a continuación documentos (ponencias, cartas, posters, etc.) de los cinco congresos: la fundación del CIAM en La Sarraz; el congreso de 1929 en Frankfurt con el tema central «La vivienda mínima»; 1930 en Bruselas sobre «Modos racionales de construcción»; Atenas en 1933; y París en 1937 sobre el tema «La vivienda y ocio». Muchos de los documentos vienen en versión facsímil en francés y alemán. En resumen, es un bello e importante texto de referencia de alta calidad.

*Cobijo*  
**Shelter Publicaciones**  
**H. Blume Ediciones, 1980**

El título original de este libro publicado en inglés en 1973 que ahora viene traducido al castellano, representa el esfuerzo de una organización Californiana fundada para «recopilar información sobre la artesanía de la construcción y a través de sus publicaciones establecer una red de personas interesadas en este tema». El formato



grande, el alegre diseño y el texto escrito como si fueran consejos de buenos amigos es representativo de un tipo de publicación «alternativa» popular en los Estados Unidos en los últimos años 60 y a principios de los 70. El libro presenta capítulos de ejemplos históricos de maneras de construir viviendas (cavas, tipis, casas de madera, césped, adobe, etc.) materiales, fuentes de energías alternativas, y descripciones de como hacer todo tipo de cobijo posible.

# El agua destruye gota a gota. **Butilo *INDY*** protege metro a metro.



Pabellón industrial en Yurre (Vizcaya), cuya cubierta de 22.500 m.<sup>2</sup> de superficie, ha sido impermeabilizada con láminas de caucho butílico INDY.



Terraza de 2.500 m.<sup>2</sup> de superficie, recubierta con láminas de caucho butílico INDY, perteneciente al edificio del Banco de Madrid (ahora la Caixa).

Debido a su estructura molecular extraordinariamente compacta, las láminas Indy de caucho butílico (\*) constituyen una barrera contra la humedad, más efectiva que cualquier otro material semejante. Lo aseguramos después de diez años de experiencia, en los que hemos instalado miles de m.<sup>2</sup> de láminas Indy. En el recubrimiento de tejados, terrazas, cubiertas planas, piscinas, fachadas, cimientos, túneles, sótanos; en el tratamiento de juntas estructurales y todo tipo de fisuras; en cualquier problema de protección contra la humedad, tanto en la construcción, como en la industria o el campo, por su superior impermeabilidad, larga vida, inalterabilidad a las temperaturas extremas, resistencia, flexibilidad, facilidad de manipulación y mínimos costos, las láminas Indy de caucho butílico son la solución más eficaz, útil y rentable.

(\*) UNICAS LAMINAS DE AUTENTICO CAUCHO BUTILICO fabricadas en España con licencia ESSO.



Detalle de empalme en frío de las láminas. La facilidad de instalación es característica del caucho butílico INDY.

Asesoramiento y pedidos:

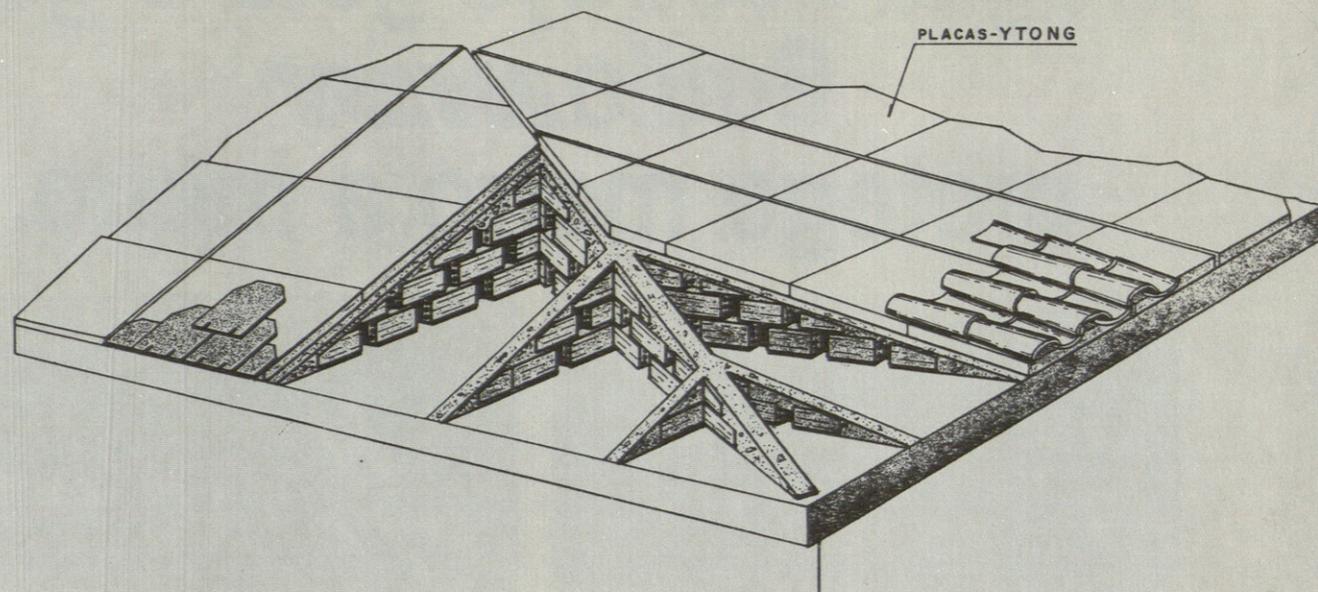
**Firestone**  
HISPANIA S.A.



División Productos Industriales. Apartado 406 - Bilbao.

# YTONG CUBIERTAS

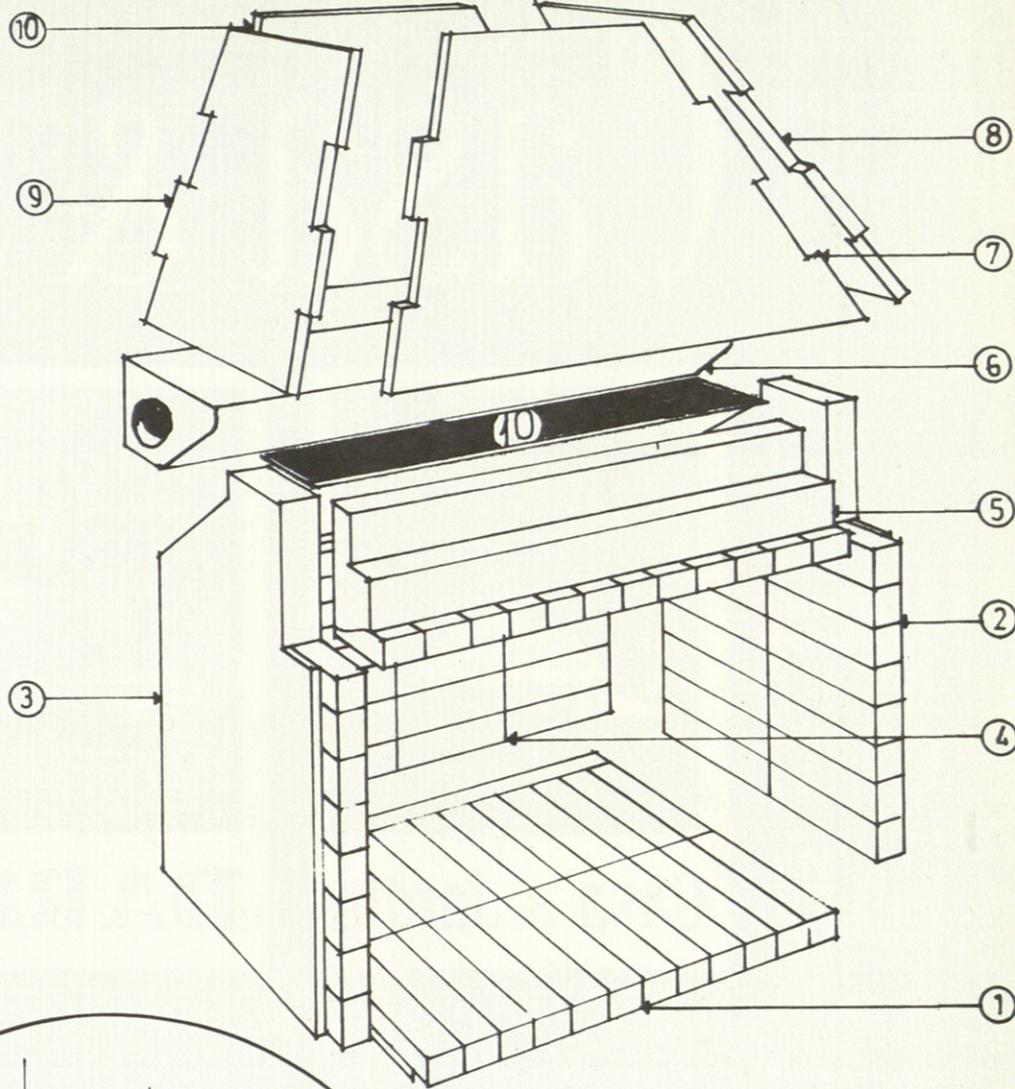
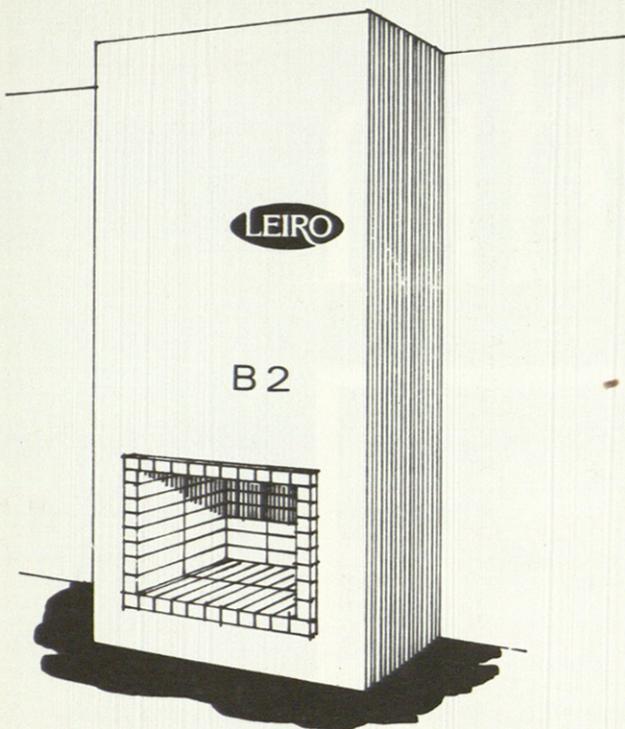
CONDE DE ARANDA, 24-3.º - Telfs. 226 56 21-2-3 - MADRID-1



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

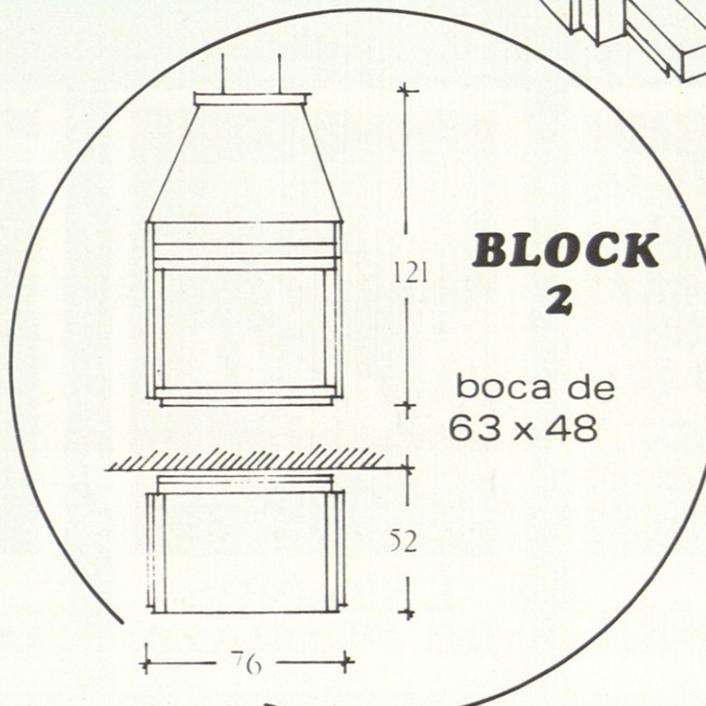
## CARACTERISTICAS

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



NUESTRO EQUIPO DE TECNICOS NOS HAN DADO LA SOLUCION DE UNA CHIMENEA-HOGAR COMPLETA CON LA MAYOR ECONOMIA EN TIEMPO DE MONTAJE Y EL COSTO MAS BAJO EN PRECIO, CON NUESTRO MODELO BLOCK 2

**LEIRO** SIEMPRE ESTUDIANDO SOLUCIONES.



**PIEZAS**

- 1 BASE DE REFRACTARIO ARMADO
- 2 LATERAL IZQ ID ID
- 3 ID DER ID ID
- 4 FONDO BASE ID ID
- 5 LINDA FRONTAL
- 6 SIFON
- 7 FRONTAL HORMIGON
- 8 LATERAL ID IZQ
- 9 LATERAL ID DER
- 10 REGISTRO

EXPOSICION Y VENTA:  
Pedro Teixeira, 18  
Tels. 455 51 34  
455 10 26  
MADRID-20

GRUPO  
Casa & Jardin



**Casa & Jardin**



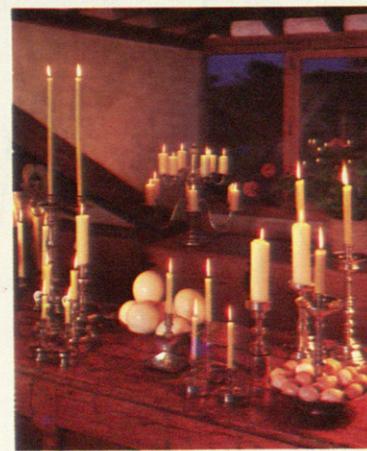
**DARRO**



**saisa**



**DE NATURA**



**ESTAÑOS  
DE PEDRAZA**



**DADIN,S.A.**

PROYECTOS DE ARQUITECTURA INTERIOR Y DECORACION  
Para información del Grupo de Empresas, c/ Padilla, 32 · MADRID - 6 · Tel. 2 76 76 04

# ENERGIA SOLAR Joannes

- COLECTORES SOLARES
- ACUMULADORES SOLARES MIXTOS
- SISTEMAS DE REGULACION Y CONTROL
- SISTEMAS DE ANCLAJE PARA COLECTORES
- GLICOSOL PARA CIRCUITOS
- BOMBAS Y ACCESORIOS

DESEO ME REMITAN INFORMACION SIN COMPROMISO SOBRE SUS EQUIPOS DE ENERGIA SOLAR

D. ....

PROFESION .....

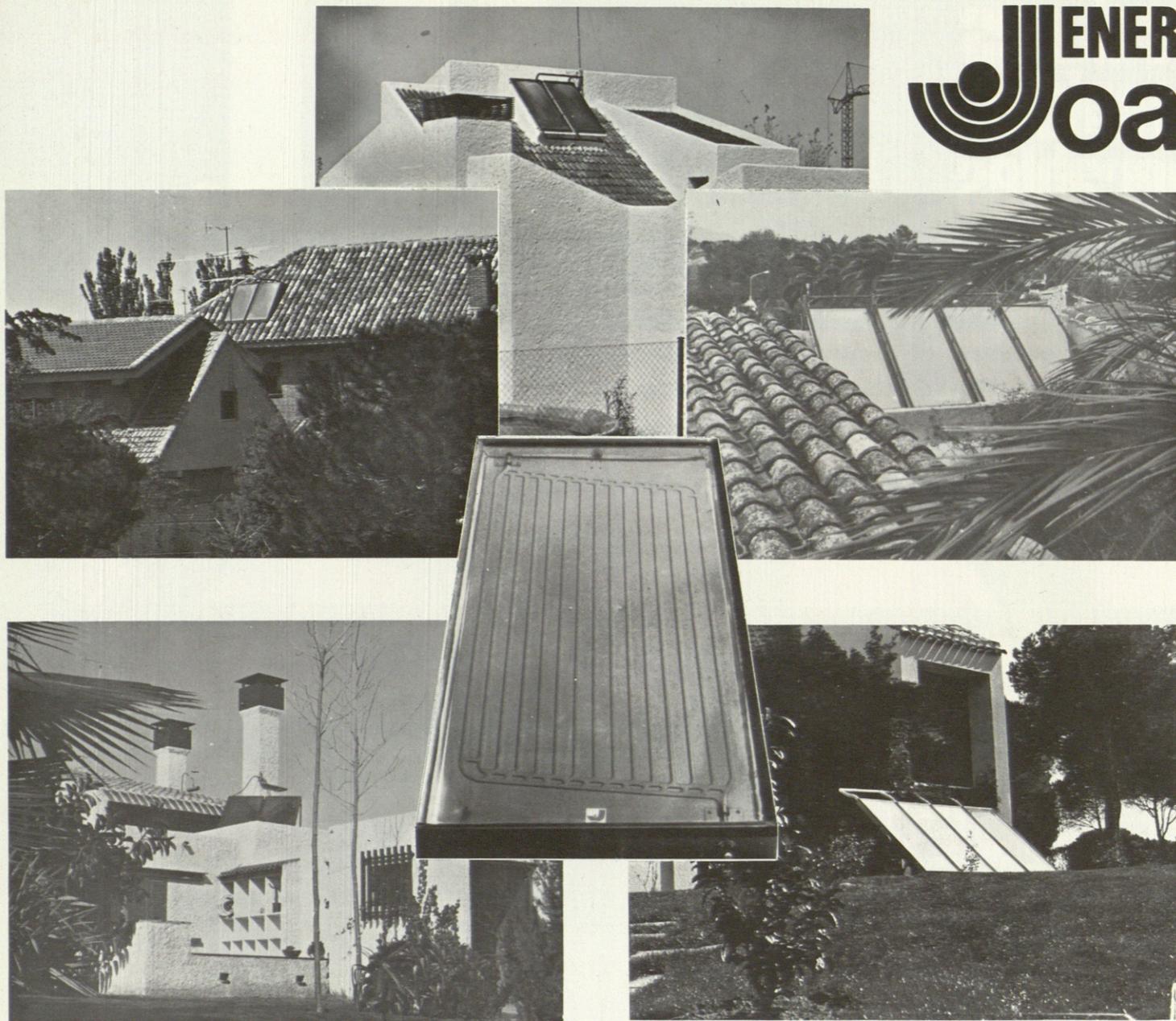
EMPRESA .....

DOMICILIO .....

CIUDAD .....

PROVINCIA .....

TELEF. ....



La vivienda unifamiliar de los años ochenta debe alcanzar un alto grado de autosuficiencia energética. El colector solar JOANNES es el medio más eficaz para alcanzarlo, aprovechando las indiscutibles ventajas de la energía solar: energía gratuita, limpia, inagotable...

El colector solar JOANNES es el fruto de la dilatada

experiencia de Finterm-JOANNES en el aprovechamiento de la energía solar.

Sus características mecánicas responden a las más altas exigencias de rendimiento y duración; sus dimensiones y acabado permiten integrarlo en cualquier conjunto arquitectónico.

**Antes de realizar su proyecto, permítanos descubrirle las ventajas de utilizar la energía solar JOANNES.**

## ORGANIZACION JOANNES ESPAÑA

CENTRO - SUR  
BREX, S. A.  
Villanueva, 29  
Teléfs. 225 40 01 - 2 - 3  
MADRID - 1

ARAGON  
DAC, S. A.  
Polígono Cogullada  
Tomás A. Edison, 29  
Teléfs. 39 65 58 - 39 65 62  
ZARAGOZA - 14

ZONA NORTE  
NCO, S. A.  
Carlos Haya, 4  
Teléf. 447 70 00  
BILBAO - 14

CATALUÑA  
TERMIBARNA, S. A.  
Pedro IV, 29-35  
Teléf. 300 02 04  
BARCELONA - 18

BALEARES  
TERMIPALMA, S. A.  
Eusebio Estada, 169  
Teléf. 25 27 81  
P. DE MALLORCA

# forjados reticulares con moldes recuperables

Avda. Generalísimo, 52  
Tel. 459 26 54  
Télex. 42210  
MADRID-16

Príncipe de Asturias, 46  
Tel. 228 19 87 - 217 57 60  
BARCELONA-12

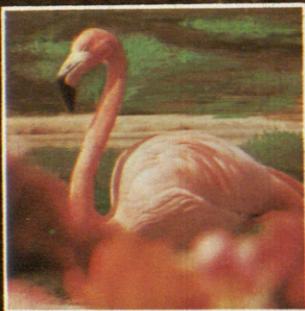
Avellanas, 14  
Tel. 332 33 10  
VALENCIA-3

# in<sup>®</sup>



- \* Cubetas plásticas y ligeras.
- \* Desencofrado a los tres días.
- \* Reducción de volumen de hormigón por m<sup>2</sup>.
- \* Reducción de mano de obra.

ANDAMIOS **in**. S.A.E. SUMISTRA JUNTO, CON  
SUS MOLDES RECUPERABLES, LA ESTRUCTURA  
AUXILIAR VERTICAL DE APEO, RESOLVIENDO  
DE ESTA FORMA EL ENCOFRADO COMPLETO

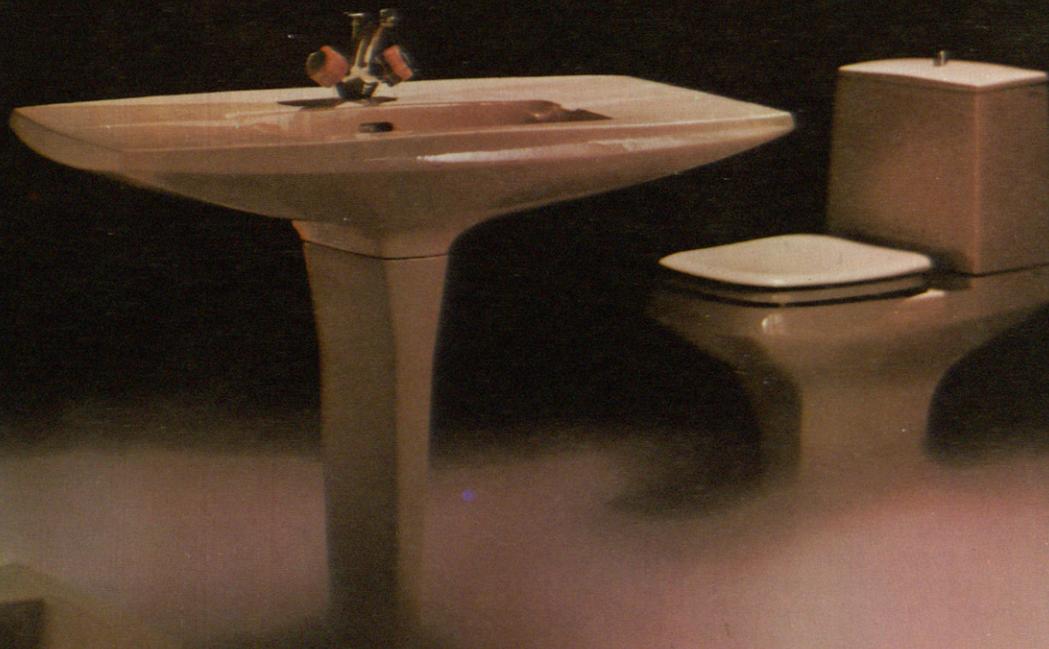


# *línea y color*

UN NUEVO ESTILO EN CONJUNTOS DE BAÑO

Con JACOB DELAFON se conjugan, armoniosamente, la funcionalidad con la belleza de la línea y el color allí donde una discreta elegancia es más necesaria.

“Es la diferencia que convierte al cuarto en salón de baño”



 **JACOB  
DELAFON**  
SGF

**JACOB  
DELAFON  
ESPAÑA S.A.**

Fábricas:

Carretera de Logroño, Km. 13  
SOBRADIEL (Zaragoza)

Carretera de Ribarroja, Km. 5  
MANISES (Valencia)

Domicilio Social:

Juan Bravo, 1 - 3.º D  
401 27 00

Teléfonos 401 27 04  
275 68 51

Telex: 43.332 JACO E  
MADRID - 6

## English summary

### TOWARDS AN ECLECTIC PLURALISM IN MADRID

Gabriel Allende

Gabriel Allende begins his article with a brief view of the increase in attention paid to «eclecticism» as seen in a series of conferences in San Francisco entitled the Challenge of Eclecticism» which sought to redefine plural eclecticism as an evolution of modernism based on the current existence of pluralism in many fields of art.

Allende traces, in general terms, the path of modernism to arrive at the Modern Movement and Post-modernism of which he says, «the uncertainty of post modernism in terms of definition and concept is augmented when architectural projects are identified merely through visual elements and not their real content».

He then links this global vision to the current situation in Madrid. Unlike some critics who declare the existence of «post» architects and a Madrid School, Allende states that pluralism has always existed within the Madrid framework, whereas purism has been almost non-existent. Madrid, the created capital city, due to its nature and history can be seen as a city which opted for a «modern» solution and continues without a profound search for a local identity or strong definition of place. These characteristics are further supported when one examines the projects of Madrid architects in recent architectural competitions.

### PAST, PRESENT AND FUTURE OF CONTEMPORARY SPANISH ARCHITECTURE CONVERSATIONS WITH ANTONIO FERNANDEZ ALBA

Francisco Calvo Serraller

Recently, Madrid architect Antonio Fernández Alba opened an exhibition in the Museum of Contemporary Art reflecting his work over the past twenty years. To coincide with this showing, critic Paco Calvo has undertaken an extensive interview where contemporary Spanish architecture is discussed as well as projects by Fernández Alba.

The revision of the critique of post war nationalistic architecture is due to a more general debate aimed at the recuperation of historical influences. According to Fernández Alba, the architect most representative of the epoch was Luis Moya who built, among other projects, Professional schools in Zamora and the Labor University of Gijón. Influences from neoclassical currents, the Nazi model, as well as Italian thought related to a Renaissance scheme can be seen in the work of this time.

Following this period, Fernández Alba speaks of a «false tradition» in Spanish architecture displayed in the search for simple codes such as a «mediterranean architecture» which at the time became mere ornamentation.

Rationalism, developed by about eight to ten architects in the country in post war Spain, was based on techniques of reconstruction used in the rest of Europe. The emergence of central European models followed with the achievement of simple codes and quiet forms by these architects.

The generation of Fernández Alba marked by attempts to break with the past and establish a personal language created publications such as «Theoria» and the group El Paso. This generation, victim of circumstances (such as uncontrolled land speculation in Madrid) was unable to occupy a key role in the definition of the city through the design of its buildings. With respect to the future, it seems that the general tendency of the past five years has been towards a recuperation of historical antecedents to fill the formal void of the critics of the 60's.

### IN THE MIDDLE ANALYSIS IS VIRTUE... OF MEANING

Ignacio Prieto

Ignacio Prieto analyzes «11 Row Houses» in the northern part of Madrid by architect Antonio Vélez in this new section of *Arquitectura* dedicated to the presentation and critique of recent Spanish buildings.

Prieto cites the congruence between the project and Vélez's personal ideas about the nature and process of architecture. «The architectural object

should never be considered as a single entity, but rather as a complete realization within a larger reality.»

The design employs materials, height and elements of architectural language similar the typologies of row housing for workers and craftsmen common in this area of Madrid at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries.

The main facade, behind a traditional wall which emphasizes the lineal character of the housing, shows both the idea of community and individuality.

Orientation appears to be a fundamental organizing factor of the plan. This leads to the placement of the staircase in such a way that organization of the daily living spaces is difficult. The interior in general, expresses a middle class professional mode of living through the functional nature of the floor plan and the relation of spaces.

### KAHN, HEIDEGGER AND THE LANGUAGE OF ARCHITECTURE

Christian Norberg-Schulz

Christian Norberg-Schulz presents an indepth article linking the basic structure of Louis Kahn's theory of architecture to the writings of philosopher Martin Heidegger, «whose ideas in certain respects show a striking resemblance to those of Kahn and facilitate the needed interpretation and development of Kahn's theory.»

«Kahn's famous question: «What does the building want to be?», is usually taken as the point of departure when discussing Kahn's «philosophy». The question suggests that buildings possess an *essence* which determines the solution. Over and over again he emphasized that there exists an *order* which precedes design. Every form has an *existence-will* which determines the very nature of things.»

«Evidently it was not Kahn's intention to make general philosophical statements. He was concerned with architecture, and wanted to give our field an «objective» basis. His aim was to show how «architecture is an embodiment of the unmeasurable». To approach this problem, he introduced the concept of *institution*. Above all, architecture is an expression of man's institutions. What Kahn talks about are man's basic forms of Being-in-the-world, to use Heidegger's terminology. Life is not arbitrary, but has a structure which comprises man and nature. Kahn confirmed this holistic view emphasizing the commonness of the inspirations and institutions.»

Norberg-Schulz draws on fundamental concepts of Heidegger which he further illustrates with Heidegger's description of the Greek temple. The connections between Kahn and Heidegger are then made.

«Heidegger's understanding of the work of art (architecture) as an embodiment of truth corresponds to Kahn's definition of «design» as the «how». «It is through art that order becomes manifest», Kahn says, and he regards this making manifest as a strife between order and circumstances, rather than a mere question of *representation*. It is not surprising that both use *silence*, *light* and *shadow* as images when explaining this fact. «Language speaks as the peal of stillness», Heidegger says.»

«Whereas Kahn defines the purpose of architecture as the expression of man's institutions, that is, «the most timeless and fundamental aspects of human existence», Heidegger introduces the more general concept of *dwelling*. To him *dwelling* means something more than to reside in a place; it means how «mortals are in the fourfold», that is, an authentic relationship between man and the existential structures. Thus dwelling becomes *the basic character of Being*.»

The third section of this article is devoted to discussing the language of architecture. «Through his building and his thinking Louis Kahn made architecture revive as an art. «Expression is the reason for living», he said, and Heidegger echoes: «Man is language and is he who says». Neither of them, however, discussed the language and the poetry of architecture in detail, nor did they define its existential basis.»

Through the development of two basic questions of the language of architecture in terms of existential structure and the process of embodiment, Norberg-Schulz closes this important analysis of architectural theory.

**POR FIN  
PHILIPPE**  
**La primera firma  
francesa en  
chimeneas se instala  
en España.**



Exposición y venta  
en Madrid:

**CHEPHILSA**

O'Donnell, 4 y 6  
Telf.: 275 55 55

y próximamente delegaciones en toda España.

# ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

