

ARQUITECTURA



Edificios en la ciudad:
Cano Lasso, Carvajal, Fernández Alba,
Moneo.
La ampliación del Palacio Comunal
de Göteborg, de Gunnar Asplund,
por José Manuel López-Peláez.

Dos edificios inéditos de D. Luis Moya.
La repetición en la Arquitectura moderna,
por Juan Antonio Cortés y
María Teresa Muñoz.
Casa Corrales de Aravaca, Madrid.

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.

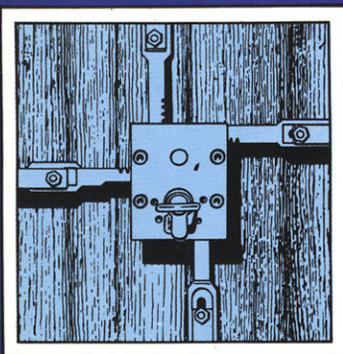
Las puertas Cuesta de alta seguridad, muy sencillas de colocar, se entregan terminadas, con cerradura incorporada y mirilla de gran angular.

Puertas
Cuesta 
un nuevo estilo en la alta seguridad.

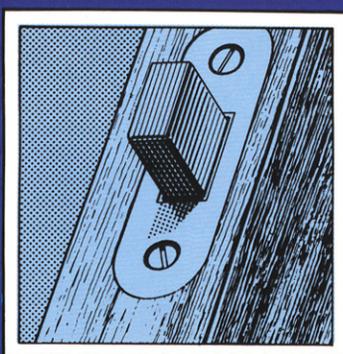
PARA MAYOR INFORMACION DIRIJASE A:

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

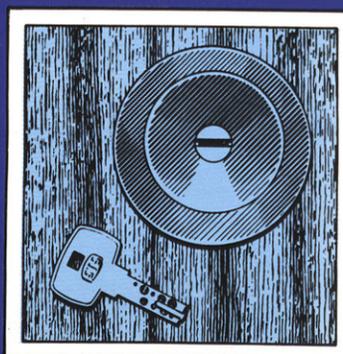
DELEGACIONES: • LA CORUÑA c/. Rubine, 49 - Apartado 411. Teléfonos: 27 52 11 - 27 52 90 • ASTURIAS Avda. de Simancas, 49/bajo. Teléf.: 36 93 22. GIJON • ZONA CENTRO c/. Serrano, 213-1.ª - Teléfs.: 250 24 36 - 250 24 08. MADRID-16 • SAN SEBASTIAN c/. Prim, 29. Teléfs.: 46 37 66 - 27 97 35 • ALICANTE Avda. 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).



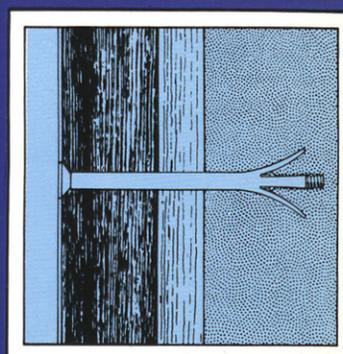
DETALLE DE LA CERRADURA



DETALLE CERRADURA
PUNTO CLAVE



CERRADURA Y LLAVE EXTRAPLANA



TACO EXPANSIVO

AÑO 62 - N.º 229

MARZO-ABRIL 1981

ARQUITECTURA

SUMARIO

Directores

Antón Capitel
Javier Frechilla
Gabriel Ruiz Cabrero

Consejo de Redacción

Antón Capitel
Juan Antonio Cortés
Javier Frechilla
María Teresa Muñoz
Gabriel Ruiz Cabrero
Carlos Sambricio
Alfonso Valdés

Arquitectos

Corresponsales

Alicante: Carmen Rivera
Barcelona: Carlos Martí y
Luis Burillo

Bilbao: Javier Salazar

Islas Canarias: Javier Mena

Galicia: Andrés Reboredo

Oviedo: Fernando Nanclares

Pamplona: Alberto Ustároz

San Sebastián: José Ignacio

Linazasoro

Sevilla: Gonzalo Díaz Recasens

Valencia: Manuel Portaceli

Valladolid: Leopoldo Uría

Diseño y Producción

Manuel Vega

Publicidad

Santiago del Valle
(Jefe de Publicidad)

Mercedes Medina

Barquillo, 12.

Teléf. 232 54 99 y 221 28 00.

Madrid-4

Secretaría y

Administración

Lurdes Arrillaga

Carmen Sansierra

Joaquín Mazarrasa

Distribución

Barquillo, 12.

Teléf. 232 54 99 y 221 82 00.

Madrid-4

Imprime

Técnicas Gráficas FORMA, S.A.

Fotomecánica

Alfa, S. A.

Fotocomposición

Técnicas Gráficas FORMA, S.A.

Dpto. Legal: M-617-1958.

Precio del ejemplar: 300 ptas.

Suscripción anual:

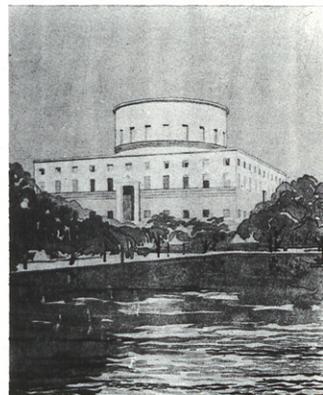
1.800 ptas. España

3.200 ptas. extranjero.

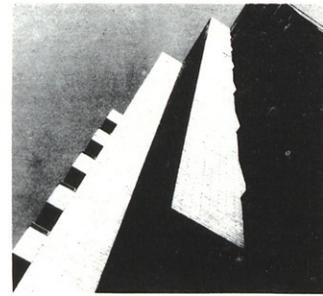
Ejemplares atrasados 50 ptas. más
del precio de cubierta.

Solicitado control **OJD**.

Portada: *La Biblioteca de Estocolmo, de Asplund, dibujo de Francisco de Asís Cabrero.*



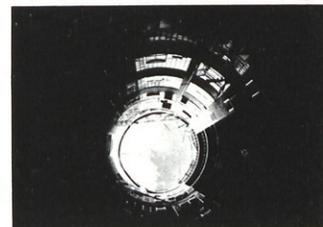
- 4 Cartas al Director
- 5 Noticias
- 13 Editorial. Edificios en la ciudad.
- 14 Julio Cano Lasso: Edificio para el P.P.O. en la Avenida de América y Edificio de Viviendas en Ponzano esquina a García de Paredes.
- 20 Javier Carvajal: Edificio Bancario en la calle de Serrano. Con Luis Gay y Julián Colmenares.
- 24 Antonio Fernández Alba: Centro Nacional de Datos del Instituto Geográfico y Catastral y Escuela de Arquitectura de Valladolid.
- 30 Rafael Moneo: Edificio de Viviendas en el Paseo de la Habana.
- 35 La ampliación del Palacio Comunal de Göteborg, de Gunnar Asplund. Por José Manuel López Peláez.
- 48 Don Luis Moya: dos edificios inéditos de los años cincuenta. Edificio de Viviendas en Pedro de Valdivia 8 y Ampliación del Colegio de Nuestra Sra. del Pilar en D. Ramón de la Cruz.
- 57 La repetición en la arquitectura moderna/I, María Teresa Muñoz y Juan Antonio Cortés.
- 60 José Antonio Corrales: Casa Corrales en Aravaca.
- 65 Revista de revistas y Libros recibidos.



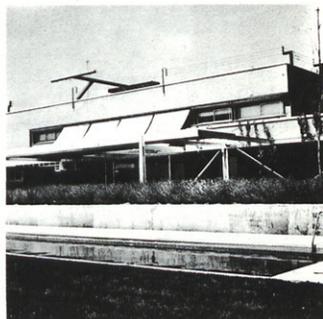
14



35



48



60

Los criterios expuestos en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión del equipo director de esta revista. *Arquitectura* tiene por norma no devolver aquellos originales no solicitados por la redacción. Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos contenidos en el presente número siempre que se cite su procedencia.

Cartas al Director

Cuando hace unos días en conversaciones con el arquitecto Cano Lasso, nos exponía Don Julio sus opiniones acerca de un modo de construir que prolifera en nuestras ciudades, le animamos a que las contara en forma de "Cartas al Director". Nos parecía esta manera de inaugurar la sección lo suficientemente elocuente del interés que para nosotros tiene. Sólo nos queda animar a nuestros lectores para que consoliden una sección que a ellos corresponde escribir.

LOS MALOS EJEMPLOS

He dudado si escribir estas líneas, en las que me ocupo de errores ajenos, pensando en que tal vez mejor haría ocupándome de los míos. Sin embargo creo que no debe demorarse por más tiempo un debate sobre cierto tipo de arquitectura que está proliferando en nuestra ciudad y que en mi opinión constituye un mal ejemplo. Se trata de un hecho suficientemente generalizado para que nadie pueda sentirse directa y personalmente atacado, y puedo asegurar que la mayoría de los ejemplos que han llamado mi atención son de autor para mí desconocido y como tales anónimos, y mi juicio se dirige más a una manera de hacer arquitectura y a una actitud frente al hecho tecnológico, que a obras y personas concretas.

Me estoy refiriendo a ciertas construcciones de pretensiones ostensiblemente tecnológicas que, sobre la base de algunos elementos prefabricados de la fachada pretende componer una imagen de arquitectura avanzada. Dentro de esa arquitectura existen dos gamas, la metálica, basada en la utilización de vidrio oscuro

y aluminios anodizados, y la pétreo, basada en elementos prefabricados.

Nada habría que objetar al empleo de esos materiales, ni al hecho de que la arquitectura refleje limpiamente el proceso constructivo, al contrario; lo malo está, según nuestra opinión, en el énfasis pretencioso que se hace de una tecnología más bien modesta y en la falsedad y baja calidad estética del resultado; también en el desprecio del entorno.

Si la buena arquitectura ha de tener siempre como referencia principios de racionalidad y economía, cuando se pone el énfasis en la cruda imagen tecnológica y se pretende hacer de ella un atributo estético, hay que ser particularmente exigente en punto a racionalidad, economía y coherencia del proceso constructivo, cosa que no suele ocurrir en las construcciones a que nos referimos; por el contrario, su rasgo más visible es lo caprichoso y falso de las formas y la complicación innecesaria, frecuentemente mal resuelta; en una palabra, la falta de racionalidad y rigor del proceso constructivo, del que se deduce un indudable aumento de los costos. En casos así queda muy de

manifiesto cuanto existe de caprichoso y frívolo en el arquitecto.

Buena es cualquier innovación tecnológica que tienda a poner al día la industria de la construcción y a incorporar el avance de otras ramas de la industria, a mejorar la calidad y abaratar los costes; sin temer las consecuencias estéticas que de ello puedan derivarse, siempre que se resuelvan con criterio y sensibilidad de arquitecto; pero éste no es el caso, ya que la aportación tecnológica es mínima y se reduce a vestir construcciones convencionales con chapados de fachada en las que combinan elementos prefabricados con los recursos también más convencionales de la albañilería, en un sistema híbrido, buscando como resultado una imagen falseada, y lo que es peor, de dudosa economía y pésima calidad estética.

Naturalmente, este no es un mal exclusivamente español, porque como suele ocurrir, mucho de nuestros males provienen de la copia del exterior, y toda Europa está llena de ejemplos como los que comentamos, y aún peores.

En mis tiempos de estudiante, allá por los años 40, años de penuria, era frecuente chapar las fachadas de ladrillo hueco con aplacados de piedra artificial, despiezados en retícula y tratados con mucha sencillez. Esa construcción que, consciente de su limitación, no tenía pretensiones de innovación tecnológica, era en cambio racional y económica y producía una arquitectura muy correcta, porque siempre la naturalidad y la sencillez han dado buenos resultados.

Nos hemos referido también a la falta de respeto por el entorno y carácter de los barrios

como otro de los aspectos negativos de estos malos ejemplos. En algunas calles, la de Goya por citar una que me viene a la memoria, esto es bien visible. Hace años se habló mucho de arquitectura brutalista; a veces el brutalismo bien utilizado es un medio de expresión conveniente y son muchos los ejemplos de grandes edificios del pasado con una componente brutalista, pero ello requiere determinadas condiciones; cosa muy distinta es la brutalidad y la falta de sensibilidad estética.

La arquitectura urbana es siempre pieza de un conjunto y como tal debe aceptar ciertas reglas, que se resumen en lo que podríamos llamar actitud urbana o *urbanidad*, es decir, un código de buenas formas y modales, con intención de hacer grata la convivencia y no desentonar, de los que excluido el gesto desaforado; el respeto al entorno es una forma de respeto a los demás y característica definitoria de la conducta urbana, que ha dado lugar a la unidad de los viejos barrios y ciudades. Hoy estas normas de conducta, tanto como el concepto mismo de urbanidad están en desuso, y sus resultados bien visibles.

En fin, con estas notas sólo he pretendido abrir un debate en el que desearía participaran otros compañeros más dedicados que yo a la crítica de arquitectura, entre ellos el equipo director de la revista, cuya opinión sería interesante conocer. Ellos tienen la palabra.

Julio Cano Lasso

Madrid, Marzo de 1981

Noticias

JORGE SILVETTI
EN MADRID

Jorge Silveti, Arquitecto, Profesor del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Harvard, ha dictado dos conferencias en Madrid, el viernes 27 de marzo, invitado por la Comisión de Cultura del Colegio en colaboración con Alberto Campo Baeza, Profesor de Proyectos de la Escuela de Madrid.

La primera conferencia, en el siempre abarrotado salón de Actos de la Escuela, fue una exposición detallada y com-



pleta de toda su obra, realizada en colaboración con Rodolfo Machado, desde la ya lejana en el tiempo pero siempre sugerente y polémica Fountain House hasta el Club de Manhattan, recientemente terminado. Parte considerable de la conferencia se dedicó al análisis del espléndido proyecto para el campus de la Rhode Island School of Design, en Providence, que mereció el Primer Premio de Progressive Architecture en 1980. El proyecto utiliza, en palabras de Stern, un "completo repertorio de elementos clásicos y neoclásicos, ensamblados brillantemente", creando una serie de espacios urbanos mediante la transformación de las

degradadas áreas vacías existentes entre los diversos edificios del campus. Eje del conjunto es una gran escalera que, transformándose según los distintos ambientes, en brillante metamorfosis, asciende desde el río a la cumbre de la colina uniendo entre sí los diversos espacios. El proyecto es, así, una exploración de las diversas formalizaciones posibles del elemento escalera, con citas evidentes, a veces literales: Tatlin, Serlio, Trinita dei Monti...

En el Paraninfo del Hospital de San Carlos, el mismo viernes 27, tuvo lugar la segunda conferencia. Basándose en los textos y obras de Venturi, por un lado, y de Rossi por otro, Silveti ofreció una interpretación del momento arquitectónico siguiendo la ya clásica contraposición dialéctica neorrealista-neorracionalista, con repetidas alusiones al artículo de Rafael Moneo publicado en *OPPOSITIONS* 5 "Aldo Rossi: la Idea de Arquitectura y el Cementerio de Módena".

Subraya Silveti las posturas de algunos grupos, aparentemente en polos opuestos del espectro ideológico, pero buscando, desde sus propios puntos de partida, rellenar el vacío de forma y contenido dejado por la negación de algunos de los presupuestos fundamentales del Movimiento Moderno. Unos, los "populistas", mediante la aceptación de las imágenes del pasado como fuentes de inspiración visual y de significado. Otros, "neorracionalistas", mirando a la historia no como repertorio de imágenes y formas sino como ejemplo de utilización de los elementos de diseño, ideas de orden y organización que se mueven en un nivel de significado más abstracto y generalizable.

En un próximo número de esta revista esperamos poder publicar, con detalle, alguna de las últimas obras realizadas por Silveti y Machado.

Ignacio Vicens

JOSEP LLUIS SERT,
DOCTOR HONORIS
CAUSA POR LA
UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE BARCELONA

ARQUITECTURA se congratula de que, a propuesta de la Escuela de Barcelona, haya sido investido *Doctor Honoris Causa* el arquitecto Josep Lluís Sert.

LA BAUHAUS Y KLEE: Humanismo y Magia

Un repaso a la extensa obra de Paul Klee, de la que la Fundación March nos ha ofrecido recientemente una muestra que, a pesar de su gran número (doscientas obras), resulta paradójicamente escasa tratándose de este artista; un repaso, decimos, es suficiente para sentir, junto a coincidencias y acuerdos, cierta perplejidad cuando se tienen en cuenta los diez años de activa labor, casi militante, (desde 1921 hasta 1932), que al artista suizo dedicó a la por entonces flamante Bauhaus, instituto que llevaba funcionando apenas dos años cuando entró en él. ¿Nos encontramos quizá, una vez más, con el viejo conflicto del arte y las instituciones? ¿O se trata más bien de la no menos conflictiva relación de las vanguardias artísticas y las vanguardias sociales?

Y no es que el encuentro Klee-Bauhaus resultara chocante de modo manifiesto; sin embargo el antagonismo existía, a pesar de la amplitud de miras repetidamente manifestada por Gropius, de un lado, y del interés demostrado por Klee aplicando métodos racionalistas al arte, por otro.

Contemplada desde cincuenta años después, la obra de Klee nos hace pensar en aquella anguila que se deja pescar muy a gusto, pero que termina siempre escurriéndose de entre las manos de sus cocineros. El fenómeno no es nuevo: puede hallarse un referente a mayor escala en la crisis del Renacimiento. De entre las de la ciencia del siglo XVI que estranguló literalmente al clasicismo, el arte escapó, como siempre, por la vía de lo irracional: el Manierismo. También allí el inconsciente se burlaba del método.

El 25 de Noviembre de 1920, Gropius envió a Klee el siguiente telegrama: "Querido e ilustre Paul Klee: Todos te invitamos a venir con nosotros a la Bauhaus como pintor". Firmaba el telegrama una lista de nombres que, a la sazón, constituía la primera plantilla de profesores de la Bauhaus: Feininger, Engelmann, Marck, Muche, Itten, Klemm. Y a la cabeza el propio Gropius.

Como este último afirmaba, "el arte no se aprende, pero sí las técnicas y métodos para que el artista los ponga en juego". Evidentemente, pues, no se trataba sólo del afán conatural de las instituciones de prestigiarse con el prestigio de otros; existía un programa de análisis de los procesos formativos (*Gestaltung*) para ponerlos a disposición del alumno como herramienta de trabajo y de acuerdo con el redescubrimiento de la "razón plástica", concebir la dinámica de los procesos como actividad paralela a la artística, entendida así de forma diferente que como un fin en sí misma.

Pero entonces, ¿por qué invitar especialmente a Paul Klee?, ¿cuanta el hecho de pertenecer a un mismo ámbito cultural germano?; quizá sea una justificación, pero creemos que no es suficiente motivo. Existe, eso sí, una de las más ambiciosas aspiraciones de la incipiente institución: conseguir artistas entre los prestigiosos para "arrancarlos" de su mundo de abstracción y llevarles al de las "realidades cotidianas". El objetivo consistía, ni más ni menos, en alcanzar la tan deseada unidad Arte-Vida, que se hallaba amenazada desde la reciente guerra, agrupando todos los campos del diseño.

Unos meses más tarde, en 1921, ante tan atractivo panorama, Klee aceptó la invita-

ción. Su temperamento sistemático le había acostumbrado a plantearse la actividad artística ante todo como un proceso, inmerso como estaba en las expectativas ideológicas de aquella época: purificaciones, ascenso de las ciencias, del socialismo y de la racionalidad iluminadora.

Sólo dos años antes de su ingreso en la Bauhaus, había escrito en su "Confesión Creadora":

"Si un punto se transforma en movimiento y línea, esto corresponde al tiempo; lo mismo para una línea que determina un plano. Lo mismo para el movimiento de los planos que determinan el espacio. Una obra plástica ¿nace quizá en un solo instante? No, es construida pieza a pieza, como una casa". Esta meditación sobre el movimiento, producto de su época en "Der Blaue Reiter" y tan cercana a los expresionistas para los que el paisaje era sustituido por su efecto, un hecho por su drama y una palabra por el verbo que la transforma en acción, es una de las más tempranas teorizaciones sobre el proceso de constitución de una obra plástica, que incluso le puede emparentar con los cubistas. (No se debe olvidar que por esos años se dedició lo que se ha dado en llamar la "opción analítica del arte moderno"). De cualquier modo, nos cabe la legítima duda de si esa casa, que Klee dice que ya puede construir, no sea otra que la de sus sueños...

"Todo lo que aparece en un cuadro —escribe más tarde— debe poder ser justificado, debe tener una lógica" (...). "Los elementos deben producir formas sin sacrificarse a sí mismos, sino más bien conservándose". Klee calificó sus ejercicios de planimetría y esteometría como "modos constructivos de composición"; aplicó sus conocimientos sobre el crecimiento orgánico, adquiridos del estudio directo de la naturaleza, al reino de la geometría, e investigó a partir de formas elementales con aquellos criterios que emanaban de sus análisis: facultades de movimiento, comportamiento y esencia.

Sus clases eran rigurosamente disciplinadas, y los cursos preparados con precisión, y es curioso observar que donde primero hizo crisis este criterio sistemático y científico



Klee entre los miembros de la Bauhaus.

(Pasa a la pág. 6)

(Viene de la pág. 5)

fue precisamente en la actividad docente, pues según testimonios de varios de sus alumnos, ellos absorbían por un lado axiomas, sistemas y cuadros sinópticos, y por otro no eran capaces sino de reproducir los hallazgos estilísticos de su maestro, cosa que ponía a éste fuera de quicio.

Porque efectivamente, todo parece indicar, a la vista de sus vastas notas y de su espléndida obra, que el empeño racionalista no cumplía otra función que justificar al otro Klee, del que actualmente nos sentimos más cerca: el artista inexplicable, soñador, surrealista, infantil, e inconscientemente sabio, en su necesidad ética de rendir cuentas a sus contemporáneos.

Resulta interesante comparar los estudios preliminares de Klee y su posterior traducción a la obra acabada. Las formas primarias, los modelos orgánicos y la lógica de su concepción sufren invariablemente el mismo destino: convertirse en signos mágicos que nada o muy poco conservan de su pasado analítico.

La svástica puede transfigu-

rarse en un ser rotante de cuatro patas, el círculo y el óvalo en luna o lágrima, el triángulo en rostro o en flámula; flotan se persiguen, a veces se funden o se combinan, misteriosamente iluminados sobre fondos igualmente misteriosos.

Otro aspecto ilustrativo de este sentir "mágico", lo hallamos en los títulos: "El navegante" (1923), "La máquina del gorjeo" (1922), "En torno al Pez" (1926), "Sonido antiguo" (1925), "Idilio en el Jardín de la Ciudad" (1926), "Serenidad de las Nubes" (1923), etc., todos ellos más cercanos al simbolismo (podrían pertenecer a Mallarmé, Debussy o Valéry), que al cientifismo de los años veinte, al que no eran ajenos ni los surrealistas. Y con palpable ironía constatamos que estas obras eran realizadas por Klee, sin embargo, para servir de base a los ejercicios de clase que planteaba a sus alumnos.

De todas formas era consciente de la contradicción cuando afirmaba operar con dos formas fundamentales de la experiencia: la constructivo-geométrica y la metafísica. No

cabe duda de que es posible transmitir conocimientos sobre la experiencia constructivo-geométrica, pero algo muy distinto ocurre con la experiencia metafísica, que al menos dentro del discurso artístico, debe ser extraído de la misma obra; y esto puede aprenderse, pero no enseñarse.

Otra pista en el desvelamiento de estas fuerzas en pugna, surge de una de las invenciones más características de Klee en su época de Weimar: los "cuadros mágicos". Inicialmente, la ordenación, el tratamiento sistemático de las superficies, coinciden con los principios pedagógicos de la Bauhaus; sin embargo, el resultado final —que es el que nos interesa— nos habla de prados floridos, cuando no de construcciones fantásticas de claro matiz onírico. El mismo hecho de calificar estos cuadros de "mágicos", puede considerarse como un lapsus revelador de su verdadera naturaleza.

En lugar de hallar la clarificación que perseguía, Klee encontró en medio de tales disociaciones y "saltos de la

norma" algo muy distinto: la emergencia de su propio inconsciente. Lo visible y lo invisible pugna en su obra, como parten el mismo espacio y se manifiestan como elementos de un metalenguaje, que su inconsciente investiga y proyecta en sus obras, y es en ese punto donde reside su carácter, no tanto metafísico, como Klee pretendía, sino fundamentalmente mágico.

Y en otro aspecto, el resultado más brillante que produjo, a través de Klee, la influencia de la Bauhaus, consistió en una increíble proeza estilística de la que existen pocos ejemplos en la historia de la pintura: la asombrosa integración de códigos antitéticos en un discurso único; figuración y abstracción, realidad y sueño, forma y función, figura y signo... Ambigüedad que aparece prefigurada también en su biografía: Munich en lugar de París, pero apasionamiento por Túnez, admirador de Picasso pero también de Franz Marc, niño pero también maestro, y en fin, la Bauhaus, pero también la exposición de los Surrealistas de 1925.

¿Qué hay pues, en su caso, del humanismo total que el programa de la Bauhaus pretendía para intervenir en el caótico panorama del mundo?

¿Qué queda de aquél afán universalizador de incluir el Arte con mayúscula— dentro de un único —aunque diverso— proceso de producción?

No puede afirmarse que Klee no se esforzara, como Kandinsky y los demás, en cumplir tan ambiciosos compromisos éticos. Pero queda siempre flotando la historia de todas las contradicciones que se ponen de manifiesto mirando de cerca las instituciones y las obras. Sin duda resulta interesante aquel énfasis en el proceso, elevado a categoría de universal por la Bauhaus, para llevar a cabo metodologías de aprendizaje técnico; pero es inútil el intento de atrapar la naturaleza misma del arte para confundirlo en la imagen del mito industrial, productivo y alienante, que necesita esclavos para su continuidad y remedio para sus excesos.

Diego Moya Alberto Solsona
Fernando Almeda

CONCURSO "FEDERICO GARCIA LORCA"

En Septiembre del año pasado fue convocado este concurso con unas escuetas bases, un único premio de un millón de pesetas y un jurado en el que no había ningún miembro elegido por los concursantes.

A finales de Marzo fue fallado, después de alguna polémica que llegó a la prensa diaria, resultando ganador el equipo "Ainadamar", concediéndose así mismo un accesit de cien mil pesetas, no previsto en las bases a nuestro compañeros Rafael Pina Lupiáñez, M. Dolores Artigas y Vicente Patón.

Nuestra cordial felicitación a los ganadores.

EXPOSICION SOBRE MANUEL MARIA SMITH IBARRA

Colegio de Arquitectos de Madrid. Marzo-Abril 1981

La exposición, que en un principio aparece basada en el texto que sobre el arquitecto

redactó, en 1932, Jaime de Egaña, tiene una singular importancia ante el material inédito y original que en ella se exhibe destacándose aquellos proyectos donde no sólo se observa la situación de la obra, sino donde incluso se ofrecen los distintos dibujos que permiten comprender la evolución y transformación de la idea.

Por último, dentro de las actividades que sobre la exposición ha organizado la Comisión del Cultura del COAM, es de destacar el Coloquio que, sobre el arquitecto, se desarrolló con la participación de Juan Daniel Fullaondo y del propio hijo de Smith, el arquitecto Carlos Smith, y en el que se presentó el estudio realizado por Fullaondo sobre la obra del arquitecto bilbaíno.

C. S.

EXPOSICION DE "LLUIS DOMENECH I MONTANER"

Por medio de la gestión de la Comisión de Cultura, se ha

inaugurado en el Colegio de Madrid una exposición sobre la obra de Lluís Domènech i Montaner, realizada por encargo del Colegio de Cataluña por los arquitectos Roser Amadó y Luis Domènech Girbau.

La Comisión de Cultura ha editado un catálogo.

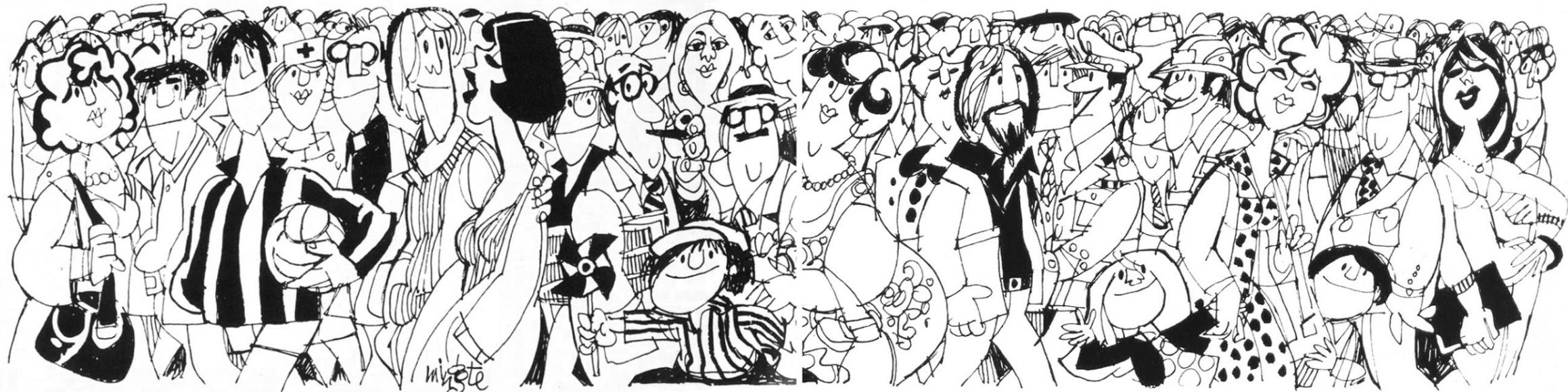
El día 6 de Mayo Domènech Girbau ha pronunciado una conferencia en la Sala del Colegio.

EXPOSICION DE DIEGO MOYA

En la galería EGAM de Madrid, se celebró durante el mes de marzo una exposición pictórica de collages del arquitecto Diego Moya. Esta obra pictórica representa, como se recoge en el catálogo en palabras de Greenberg y del propio Moya, un esfuerzo por ser pintor. Lo que se consigue trabajando dentro de los límites de la disciplina —la Disciplina de lo Abstracto en este caso— para eliminar lo arbitrario y lo accidental.


CAJAS DE AHORROS
CONFEDERADAS

ESTAMOS CON LA GENTE.



Estos son los GRUPOS TERMICOS

Roca

Los grupos Térmicos ROCA son generadores de calor para instalaciones de calefacción central de pequeña y mediana potencia aplicables a viviendas unifamiliares.

Funcionan con los combustibles Gasóleo o cualquier tipo de gas y su potencia va de 13.000 a 53.000 Kcal./h.

Están formados básicamente por una caldera de hierro fundido, con lo cual, su duración es ilimitada y sin problemas; también llevan incorporado el quemador y los aparatos de control necesarios para su buen funcionamiento.

El cuidado exterior y diseño de estos Grupos Térmicos, mediante una envolvente de plancha de acero, le confieren un vistoso y atractivo acabado.

TEIDINA

Modelo especial para ser instalado como un mueble de cocina. Compuesto de caldera (de hierro fundido) y quemador electrónico totalmente automático.

Tanto la caldera como el quemador están insonorizados.

TEIDE T-1

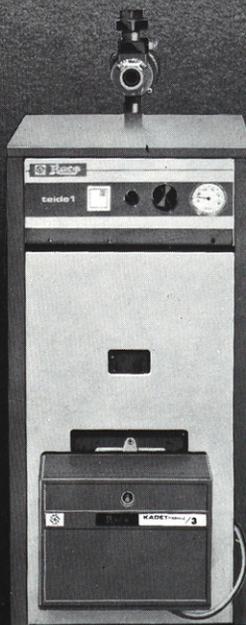
Grupo Térmico compuesto de caldera (de hierro fundido). Quemador automático, circulador y cuadro de mandos.

TEIDE T-1S

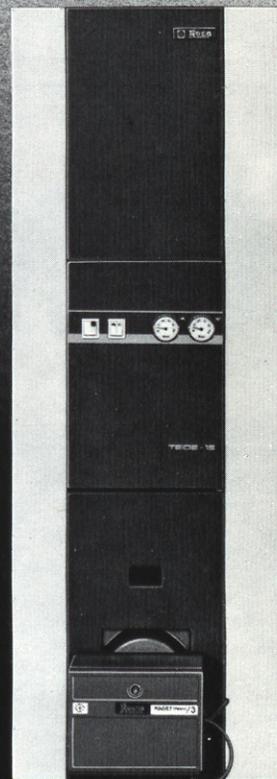
Grupo mixto, compuesto de caldera (de hierro fundido). Depósito acumulador para agua sanitaria independiente de la calefacción. Quemador automático. Circulador caudal-presión para la instalación. Circulador de control de temperatura del agua sanitaria, válvula de tres vías automática. Cuadro de mandos para servicio calefacción y agua sanitaria.



Potencia de 13.000 a 17.000 Kcal./h.



Potencia de 20.000 a 53.000 Kcal./h.



Potencia de 26.500 a 40.000 Kcal./h.

Estamos a su disposición en nuestras Delegaciones comerciales:

BARCELONA-7. Paseo de Gracia, 28 - Tel. 317 86 00 - 317 86 50
BILBAO-8. Hurtado de Amézaga, 20 4.ª - Tel. 416 24 33 y 416 28 33
CIUDAD REAL. Pozo Dulce, 4, 3.º D. - Tel. 22 56 12
GRANADA. Avda. Almirante Carrero Blanco, 82 - 1.º B. - Tel. 25 26 21
LA CORUÑA. Gral. Primo de Rivera, 1, 4.º - Tel. 23 57 87 y 23 86 47
LAS PALMAS DE G.C. Gral. Primo de Rivera, 11 bis - Tel. 26 88 66
LEON. Avda. José Antonio, 35 - Tel. 22 18 20

Y en las Salas de Exposición: MADRID-3. José Abascal, 57 - Tel. 441 35 00. - BARCELONA-7. Paseo de Gracia, 28 - Tel. 317 86 00
Solicite más amplia información a departamento comercial de Compañía Roca-Radiadores, S.A. - Apartado de Correos 30.024 - Barcelona.

MADRID-3. José Abascal, 57 - Tel. 441 35 00 y 441 00 71
OVIEDO. Pérez Galdós, 12 - Tel. 28 06 42
VALENCIA-10. Avda. Blasco Ibáñez, 26 1.º izq. - Tel. 360 37 08
VALLADOLID. Forja 83, Pol. los Argales, Apartado 287 - Tel. 27 19 31.
VIGO. Marqués de Valladares, 34 5.º, oficina 5 - Tel. 21 68 00
ZARAGOZA-1. San Miguel, 2, 5.º A., 1.º - Tel. 23 02 34

Soy de fundición y duro toda la vida

HEMOS AISLADO LONDRES DE SU FRIA NIEBLA.



No todo Londres. Pero sí muchos de los edificios de por allí.

Como también hemos aislado Arabia contra el calor. O Alaska contra el frío.

Y para aislar la fría humedad londinense, el calor desértico o el frío polar, todos los técnicos en aislamientos se han decidido por Styrofoam* / Roofmate*.

Porque Styrofoam / Roofmate es el aislante azul de célula cerrada. Y a través de esta estructura no puede penetrar la humedad, por lo que mantiene siempre su valor aislante.

Styrofoam / Roofmate es imputrescible y muy fácil de instalar por ser muy manejable y ligero. Incluso lo puede instalar uno mismo.

Styrofoam Roofmate: Únicamente fabricado por Dow Chemical bajo estrictas condiciones de fabricación en todo el mundo.

Tiene un alto coeficiente de resistencia mecánica, una resistencia térmica excelente y un comportamiento eficaz en los ciclos de congelación y descongelación.

APLICACIONES DEL STYROFOAM

Cubiertas inclinadas.

Aislamiento térmico de cerramientos.

Aislamientos en interiores de viviendas.

Aislamientos para instalaciones agrícolas y ganaderas.

Aislamientos para cámaras frigoríficas.

APLICACIONES DEL ROOFMATE

Aislante diseñado exclusivamente para la nueva técnica de la CUBIERTA INVERTIDA.

DOW

STYROFOAM



COTEXSA

COMERCIAL Y COLOCADORA DE TEXSA, S. A.

AISLAMIENTOS PARA LA EDIFICACION

Cubiertas
con Hormigón Celular

AIS-TEXSA

Cubierta invertida con Poliestireno extruido

ROOFMATE SL*

Poliuretano proyectado

COTESPRAY

Mortero aislante para fachadas

AISGRAN

Aislamiento exterior de paredes a base de placas

COTETHERM

Inyección en cámaras con Poliuretano y Urea-Formol

* Marca registrada: "The Dow Chemical Company"

COTEXSA

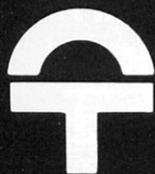
COMERCIAL Y COLOCADORA DE TEXSA, S. A.

CENTRAL:

Pasaje Marsal, 11 y 13 - Tel. 331 40 00 - Télex 52943 - Barcelona-14

26 Delegaciones y centros de trabajo en España

TEDECESA



Tejas de cemento

TEDECESA

Carretera de Boadilla a Brunete, km. 7.
Tel: (91) 715 14 30 / 655 12 25
Apartado 150041 de Madrid.
Boadilla del Monte (MADRID)

TEDECESA VASCONGADAS

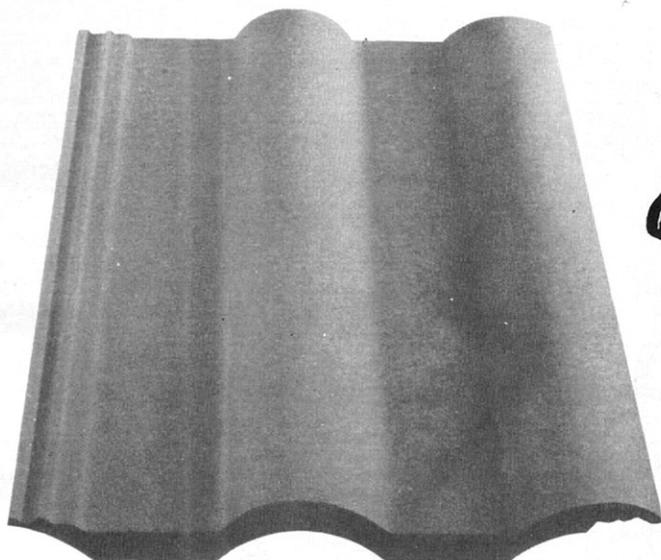
C/. Ortiz de Zárate, 1.
Tel: (945) 23 07 16 / 23 22 58

Vitoria

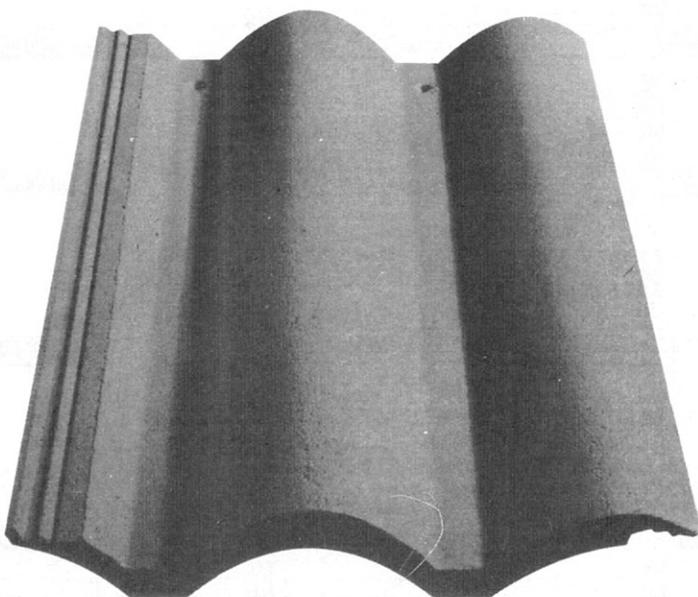
Fábrica: **Zambrana (Alava)**

TEDECESA CATALUÑA

Fábrica: Camí Nou Vendrell.
Tel: (977) 66 15 50 / 66 15 54
Vendrell (Tarragona)



Doble romana
Colores:
Rojo, Cerámico, Verde,
Marrón, Negro Pizarra
y Teja Vieja.
Tejas por m²: 10
Peso por teja: 4,3 Kg.



Doble árabe
Colores:
Rojo, Cerámico, Verde,
Marrón, Negro Pizarra
y Teja Vieja.
Tejas por m²: 10
Peso por teja: 5,3 Kg.

Tejas de Cemento TEDECESA con color incorporado en toda la masa estilizado diseño del perfil doble romana y tradicional perfil doble árabe.



Suaves y modernos tejados que se funden agradablemente con el entorno.

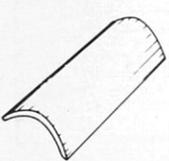
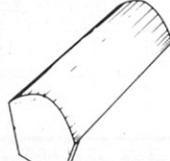
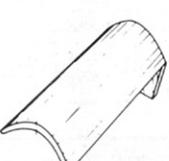
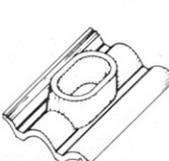
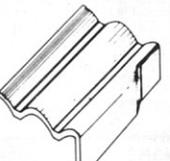
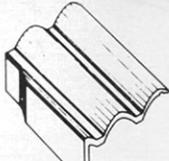
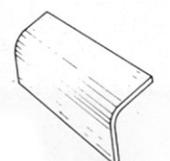
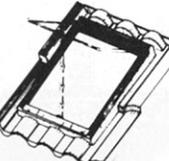
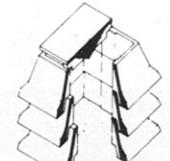
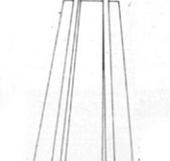
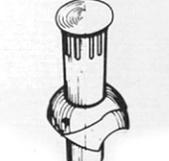
Tejas de cemento de gran calidad que no se rompen, no se hielan, son impermeables, no las levanta el viento y cuyo colorido se homogeneiza y se hace más agradable con el paso de los años.

TEDECESA, primer fabricante de tejas de cemento en España con más de 12 años de experiencia.

Millones de metros cuadrados cubiertos, que atestiguan su calidad.

Conjunto de accesorios y piezas especiales adecuadas al tipo de construcción del país. Servicio de montaje de cubiertas.



						
Cumbretera	Cumbretera inicial	Cumbretera final	Teja de ventilación	Teja de aireación	Teja con faldón derecho	Teja con faldón izquierdo
						
Teja con ensamble	Remate lateral	Claraboya	Pigmento	Remate salida chimenea	Plaqueta autoportante	Chimenea ventilación

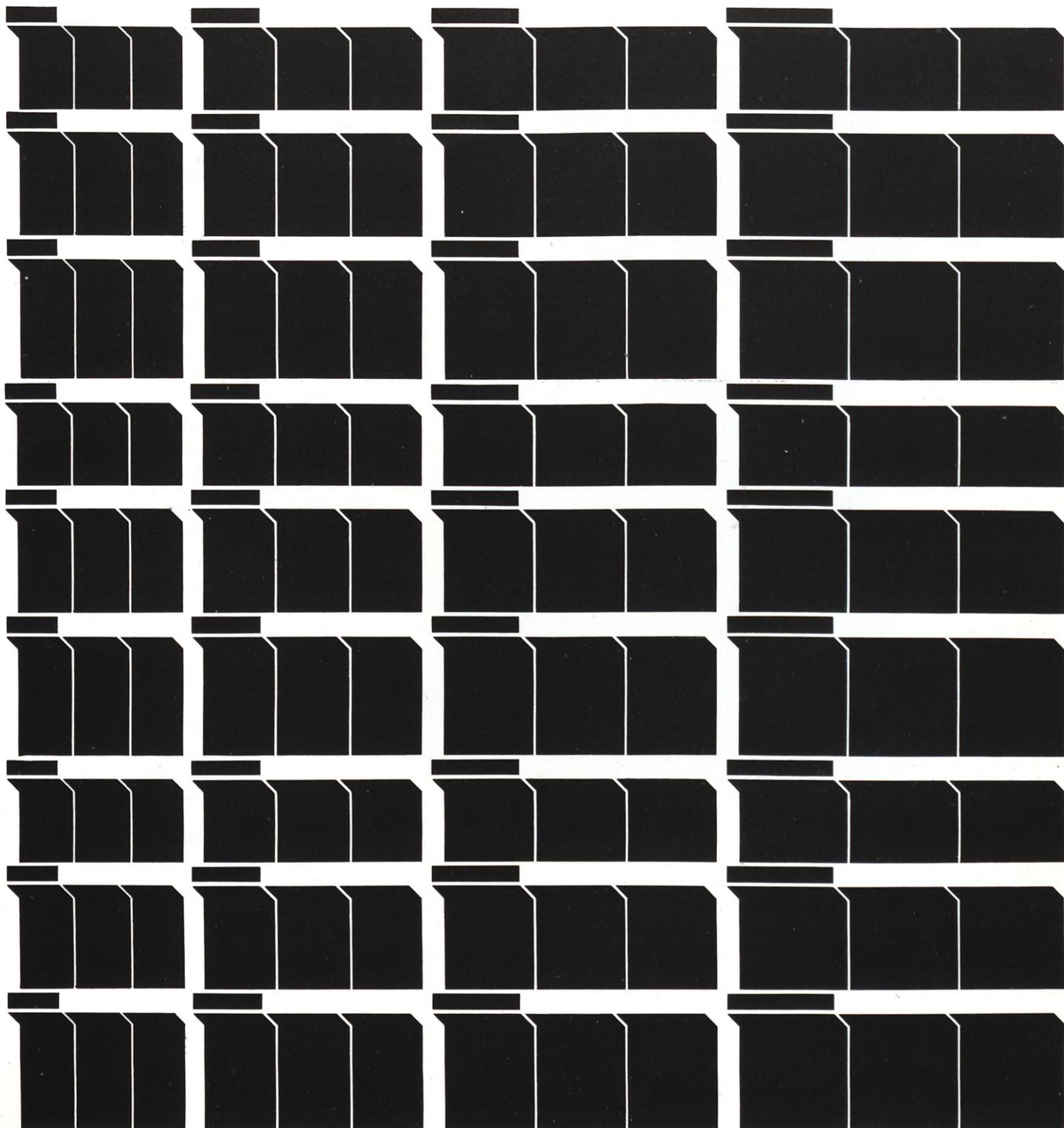
idea madrid

pº de la habana, 24
telf. 411 09 45, madrid-16

**colección
mobiliario
internacional**

idea mueble

vía augusta, 185
telf. 209 31 22, barcelona-21



Editorial

Edificios en la Ciudad

A mediados de los sesenta hizo su aparición en el panorama arquitectónico, con fuerza creciente, el entendimiento de la ciudad en cuanto que forma física y legado histórico, trascendiendo el mero problema de programación de acciones, de planificación territorial.

Frente a las tesis modernas sobre la ciudad que destinaban la antigua al Museo o a la destrucción en favor de un sistema de autovías, áreas especializadas, “cebedés”, centros cívicos,... y de la mano de la crisis económica que empezaba a gravitar ya sobre el viejo occidente, las prácticas relegadas a las “ciudades históricas” —apelativo éste un tanto paradójico— se empezaban a extender al resto de lo urbano.

La “*Arquitectura de la Ciudad*”, de Aldo Rossi, extendió el certificado de defunción del estilo que rechazaba los problemas de lenguaje y dió paso a la historificación del movimiento que pretendía ignorar el pasado. Entramos así en lo “*post-moderno*”, encontrando en tal tiempo un lugar —al menos en las publicaciones— tanto un Tafuri vestido de profeta de la ya acontecida *muerte de la arquitectura* como, yendo al otro extremo, la *manera* a lo Camilo Sitte de los hermanos Krier.

Pero hoy, y desde Madrid —o desde España— ¿tiene sentido hablar de post-modernidad? ¿Los edificios cotidianos, cuando son pensados, dibujados y construidos por arquitectos muy comprometidos, reflejan estas inquietudes?

Los ensayistas más sagaces han diferenciado con nitidez dos acepciones de “*post-moderno*”. La una, referente a cuestiones estilísticas: un modo de utilizar la historia en beneficio propio, como pozo sin fin de recursos formales manipulados con mejor o peor fortuna. La otra como condición histórica: el tiempo nos sitúa fuera del instante del movimiento moderno, inevitablemente *después de la modernidad*. Desde esta posición, distanciada críticamente de crónicas como la de Jencks, es donde creemos que contemplar los *Edificios en la ciudad* que hoy publicamos puede tener máximo interés.

Sus autores —Cano, Carvajal, Fernández Alba y Moneo— son sobradamente conocidos en el panorama nacional; huelgan pues biografías. Surge así la tentación de comprender estas obras como un eslabón más en su trabajo y, por lo tanto —y a salvo, tal vez, de Moneo, más complejo y ecléctico—, vinculados al modo de hacer moderno. Verlos así sería, en gran parte, acertado, y sirva de comprobación el tratamiento plástico de la esquina de Ponzano de Cano Lasso, la liviandad del cerramiento en el edificio de Carvajal, el planteamiento volumétrico en los de Fernández Alba o la adscripción organicista en Moneo.

Pero, a su vez, otros ingredientes nos muestran su condición histórica, su fecha. La cuidadosa franja externa de cristal del edificio de Cano para el P.P.O. no revela, a pesar del lenguaje, una gran confianza en la estructura urbana a la que se abre, recurriendo a un patio interno, aunque, eso sí, vegetal. El edificio de Ponzano se dobla ante la condición urbana de la esquina del ya vetusto ensanche. El muro cortina de Carvajal busca, en la composición y en la “estereotomía” vítrea, la armonía con el caserío del Barrio de Salamanca, aún por encima de su abstracta condición constructiva. Fernández Alba, más fiel a su reciente tradición que a su primera filiación orgánica, aplica la simetría y hasta una cierta rigidez compositiva en favor de la condición urbana de la pieza o de la dependencia de un edificio muy anterior. Moneo configura sus viviendas, orgánicas y en las que tampoco está ausente Coderch, con un lenguaje compositivo riguroso en la línea de los intereses de los años setenta.

El recelo frente a la ciudad abierta, la construcción al servicio de la composición, la simetría, la valoración de la ciudad como forma,... ¿sería posible hablar de la arquitectura moderna en estos términos?

En otro lugar de este número se publica un detallado estudio sobre las vicisitudes del largo proceso de proyecto de Gunnar Asplund para la ampliación del Ayuntamiento de Göteborg. La solución finalmente construida fue largamente empleada como ejemplo casi legitimador del modo en que la arquitectura moderna podía acompañar, y respetar, a la antigua. Pero ya se ha escrito como esto no es ciertamente así, y, ahora, el estudio de López-Peláez lo mostraría con vigor. Asplund puede llevar a cabo esta tarea desde su condición de diseñador sutilmente ecléctico; desde la voluntaria elección de pilastras y zócalo, por poner un ejemplo, como “*elementos de composición*” de la fachada final del Ayuntamiento: la “moderna”.

Esta observación nos llevaría a centrar mejor las obras que presentamos de nuestros ilustres compañeros. No son post-modernas, ni lo quieren ser, en el sentido en que entienden el término personas como Jencks, pero inevitablemente lo son en el otro sentido: a ello les lleva el tiempo en que se producen y la contaminación que, consecuentemente, les inunda desde lo pensado, lo escrito, lo dibujado y lo construido en los cincuenta años pasados.

Y ya que de “*edificios en la ciudad*” se trata, nos ha parecido oportuno publicar dos, inéditos, de D. Luis Moya, ambos de los años cincuenta y de muy distinto carácter. Con ellos queda más completo el tema objeto de nuestro comentario, mostrando cuanto arquitecturas españolas de hace ya décadas manejaban supuestos modernos al tiempo que evidentes recursos que hoy podrían nombrarse como “*post*”.

Edificios en la Ciudad

Edificio de oficinas para el P.P.O. en la Av. de América. Madrid

Arquitecto: Julio Cano Lasso

En la salida de la carretera de Madrid a Barajas, el edificio de Oficinas para el P.P.O. de Julio Cano se presenta discretamente envuelto en una pared cortina de vidrio y aluminio de color bronce. En contraste con la mayoría de los edificios vecinos que entienden esta carretera como un "strip" madrileño.

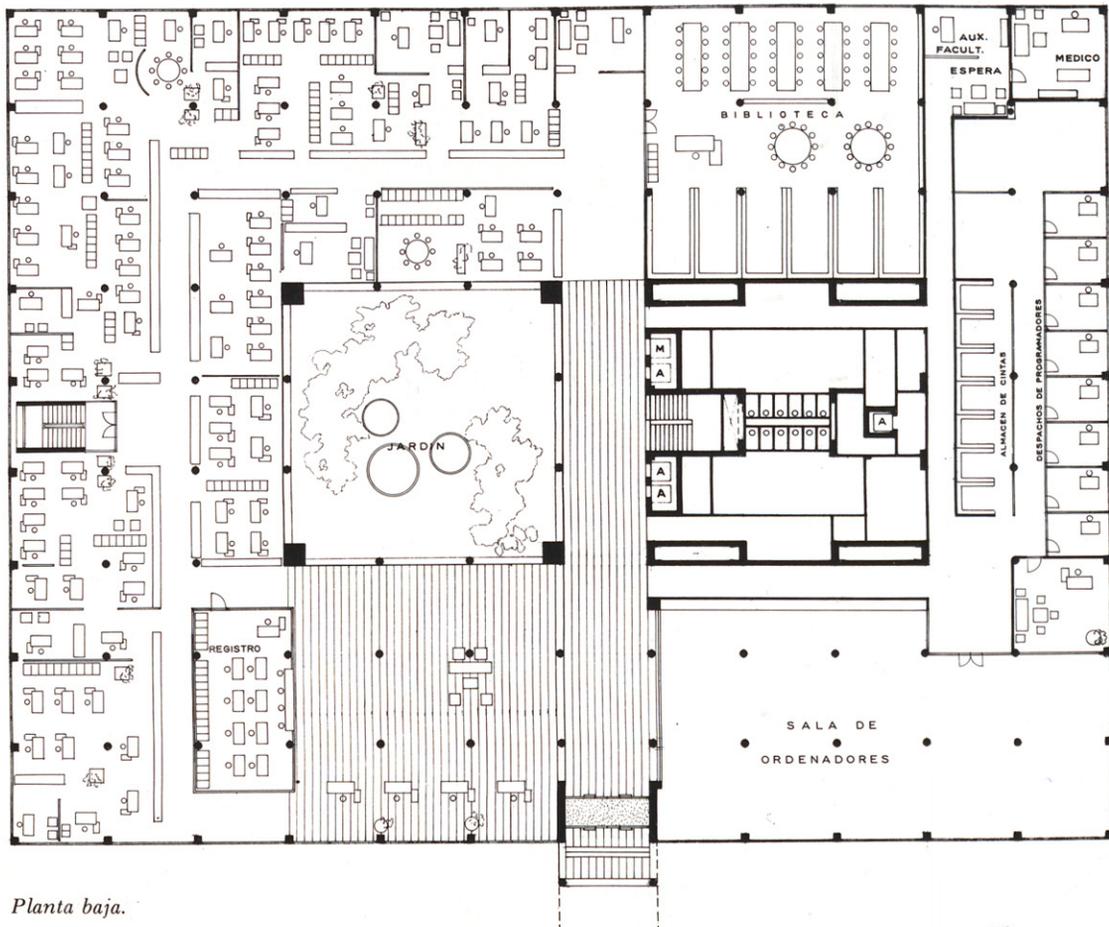
Aprovechando la extraña forma del solar se disponen dos construcciones, la mayor y principal de las cuales se prodría describir como sigue: un edificio de planta rectangular y cuatro pisos de alto, destinado a albergar fundamentalmente oficinas del tipo

llamado "oficinas-paisaje", agrupadas alrededor de un patio y del núcleo de comunicaciones y servicios higiénicos. El todo —como ya se dijo— envuelto por una pared cortina.

Tal descripción nos permite identificar la presencia en el edificio de elementos tradicionales, como es el tipo del Palacio alrededor de un patio para uso de oficinas, junto a otros elementos pertenecientes a la arquitectura "moderna" (hoy, por ello, tradicionales también), como la pared cortina o la "oficina-paisaje". La naturalidad con que aparecen mezclados todos los "elementos" es a

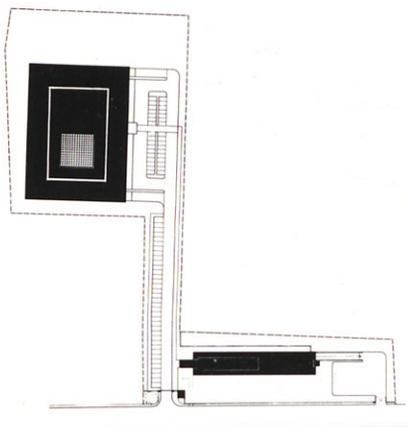
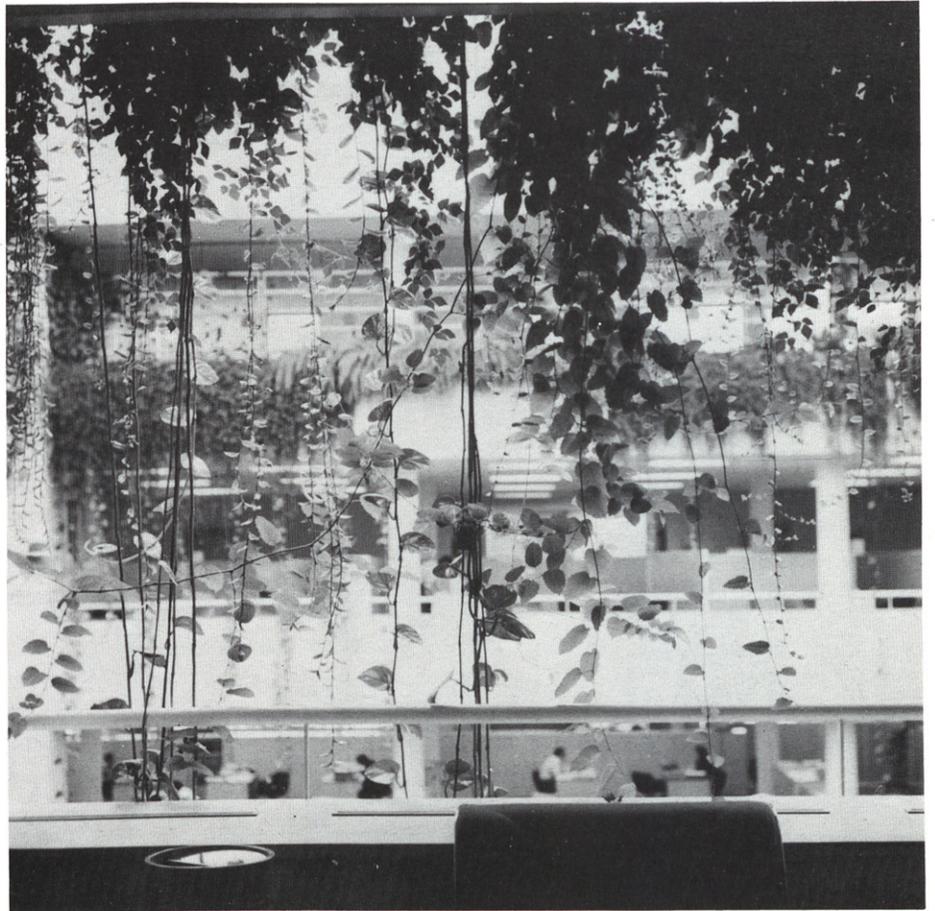
nuestro juicio lo más convincente del edificio, que, siendo el de más moderna apariencia de los de su autor, manifiesta, al igual que los demás, la satisfacción que el arquitecto encuentra en valores clásicos como el orden o el equilibrio. No resulta, sin embargo, tan convincente la "naturalidad" con que el núcleo de servicios separa una parte de las oficinas desentendiéndolas del patio central, y encarándolas al exterior.

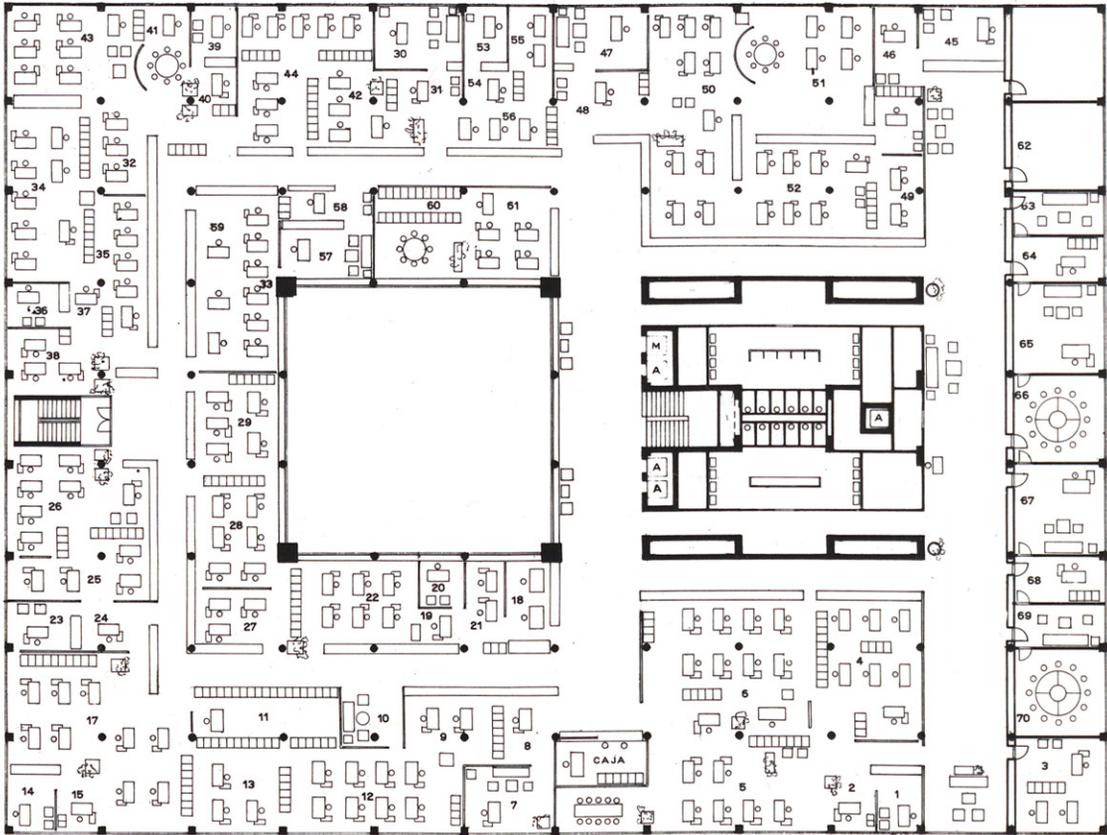
G. R. C.



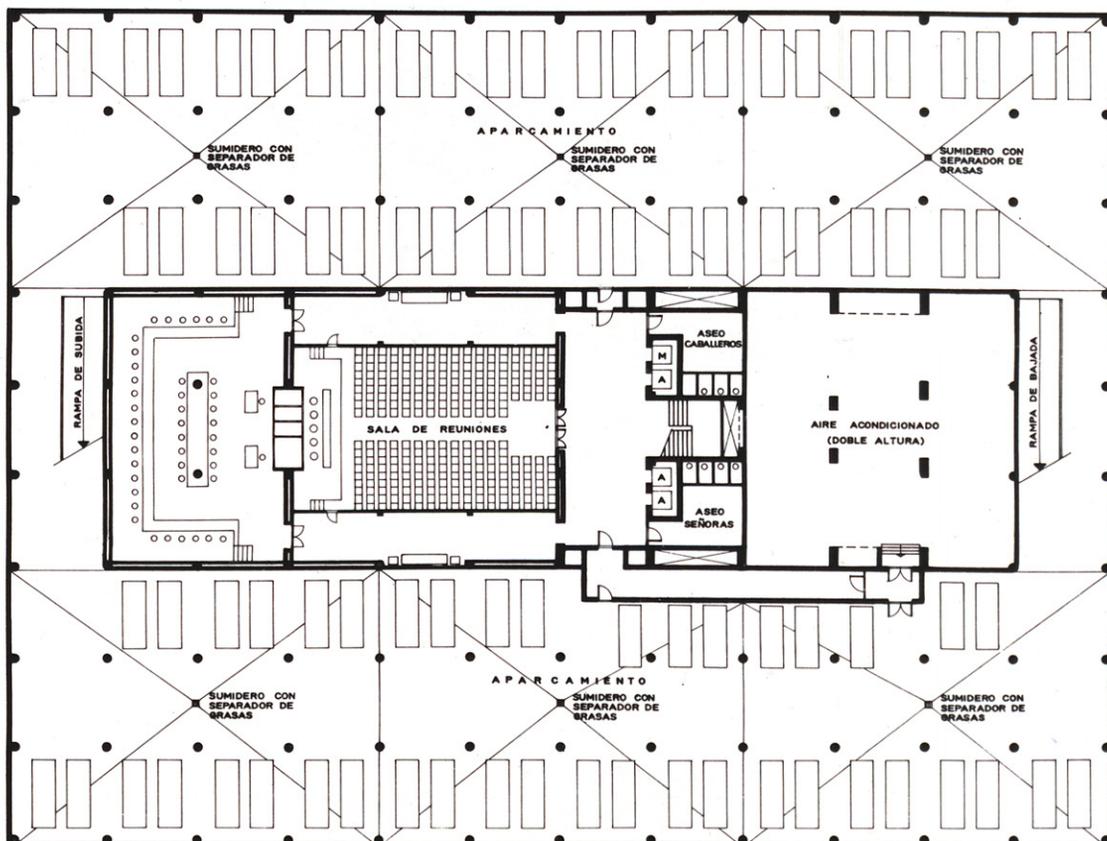
Planta baja.

Vistas del patio interior y plano de conjunto.

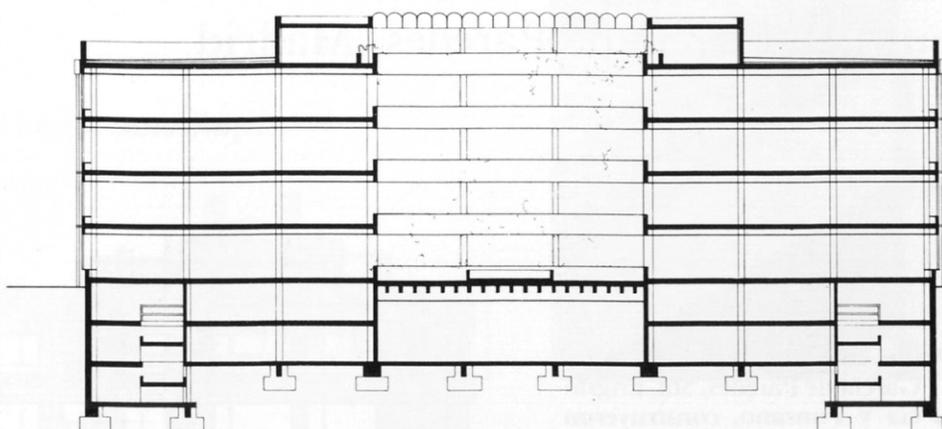




Planta primera



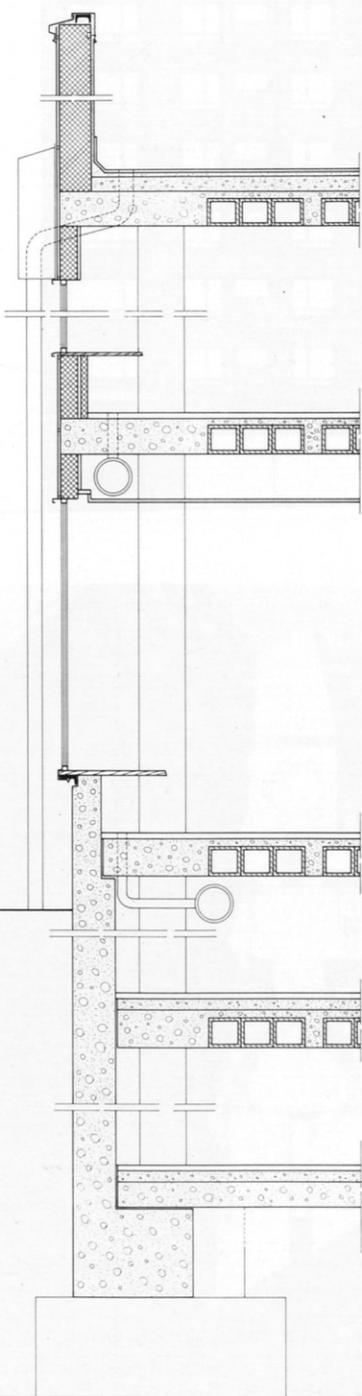
Planta sótano



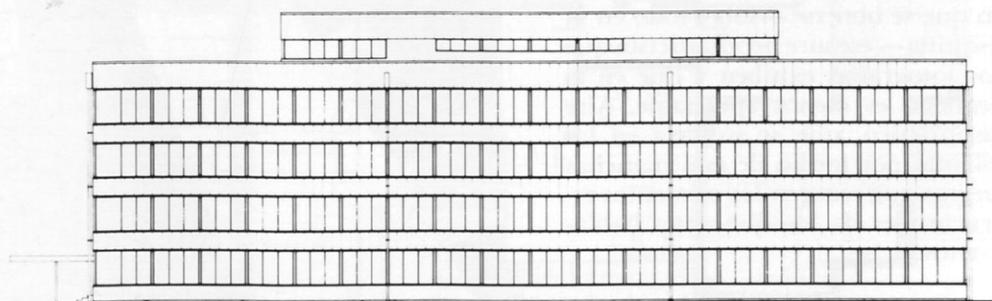
Sección transversal.



Fachada exterior.



Sección de la fachada.



Alzado norte.

Edificio de viviendas en la calle de Ponzano esquina a García de Paredes, Madrid

Arquitectos: Miguel Arregui y Julio Canó Lasso

En la confluencia de las calles García de Paredes, Sta. Engracia y Ponzano, construyeron Miguel Arregui y Julio Cano entre los años 1973 y 75, un inmueble de viviendas que habían proyectado en el 70. Las características de pragmatismo, sobriedad y precisión constructiva con que está resuelto, hacen interesante este trabajo, por lo demás consecuencia de un encargo relativamente común en la profesión.

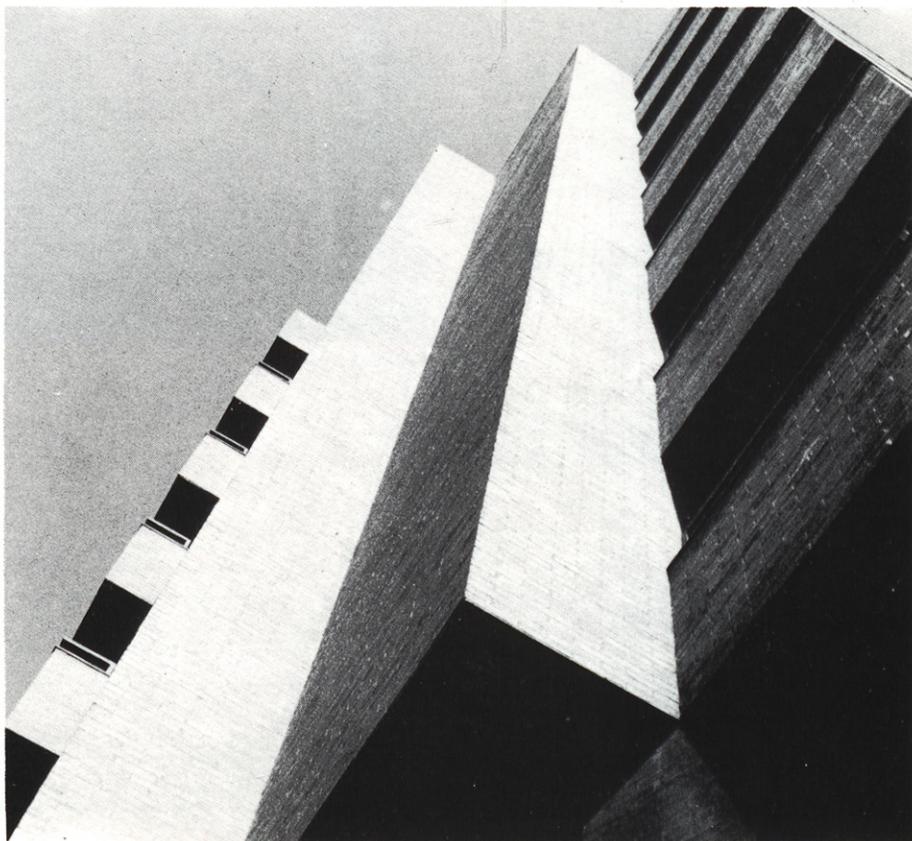
Dos son los aspectos que interesa resaltar; la distribución de la planta y la composición de las fachadas. Sobre la justa y hábil planta no es preciso insistir, tan sólo cabría señalar la manera en que los elementos verticales de la estructura se someten a la distribución y son recogidos y regularizados por la albañilería.

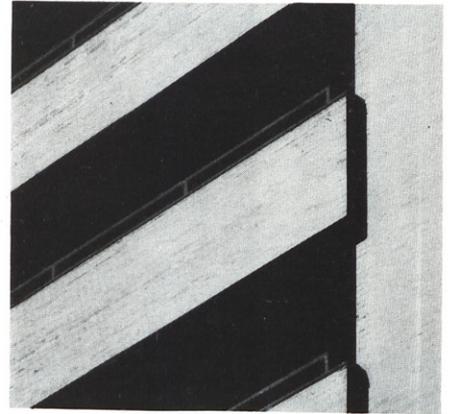
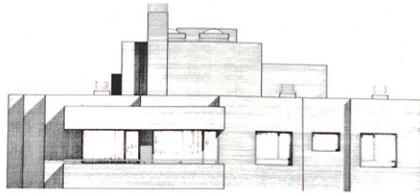
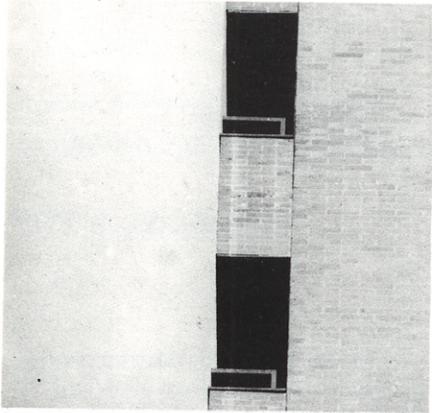
Por lo que respecta a la composición, ya Cano Lasso, al explicar este trabajo, ha señalado que las mayores dificultades del proyecto se localizaban en la esquina, como consecuencia de su rechazo del chaflán (una forma de esquina que no resultaba incómoda para los antiguos modos compositivos). Efectivamente, así como en los patios y medianeras las desviaciones de la alineación son inevitables, en fachada los arquitectos las mantienen en las plantas baja y primera pero las rechazan en las superiores. Todo ello por obligada coherencia con una planta en la que la ortogonalidad es tan importante, y que obliga a un proceso de adelantar y retrasar planos en fachada. Por lo que se obtiene —sobre todo en la esquina— ese aire neoplasticista que las fotografías exhiben y que en la realidad es menos apreciable. Aire neoplástico, que se subraya en las plantas por medio de esas manchas negras que recogen los elementos estructurales de los que antes hablabamos.

G.R.C.



Alzado a García de Paredes.

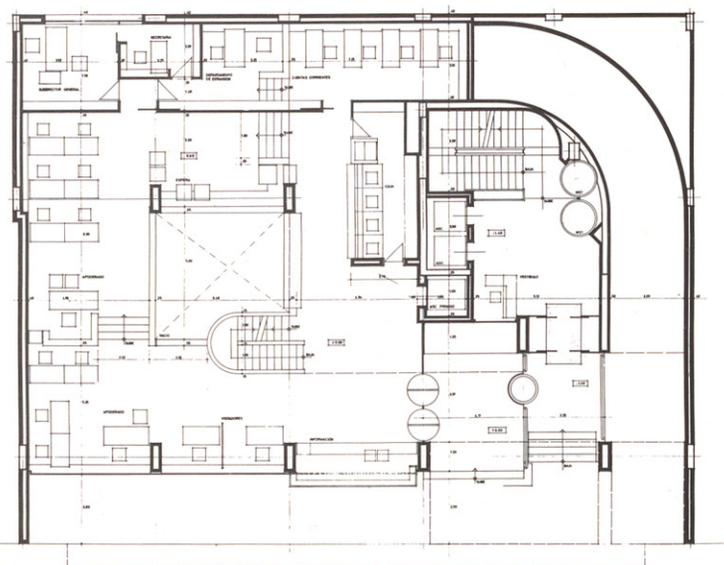
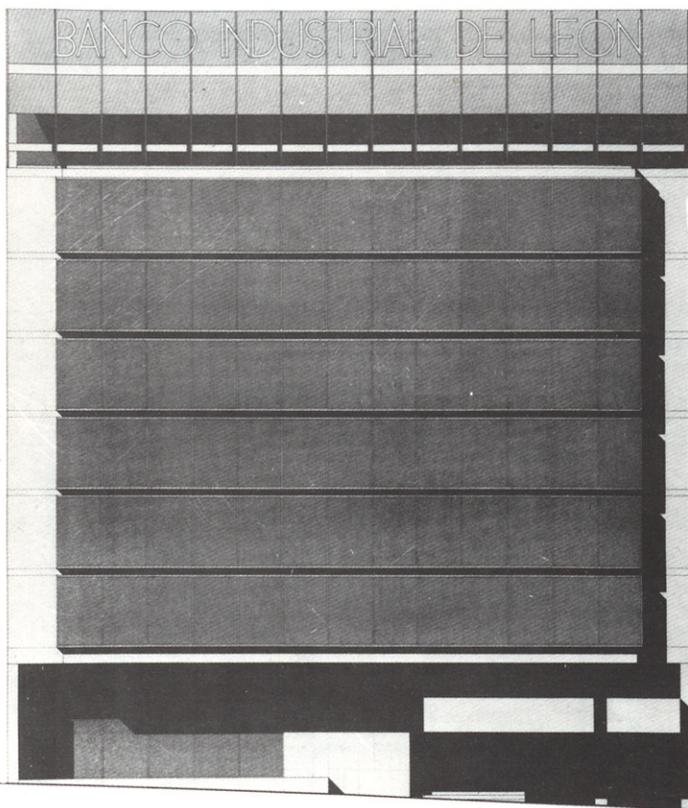




Edificio Bancario en Serrano, 38. Madrid

Arquitecto: Javier Carvajal
Arquitectos colaboradores: Luis Gay y Julián Colmenares

Construido en 1975.



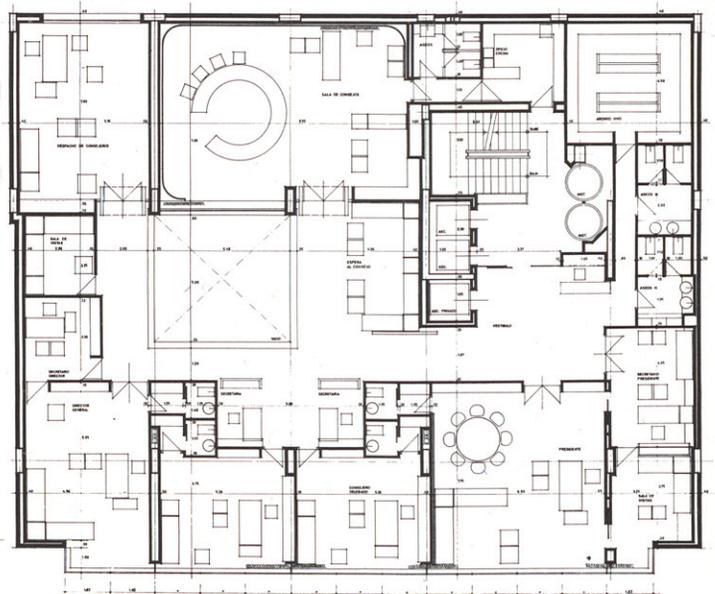
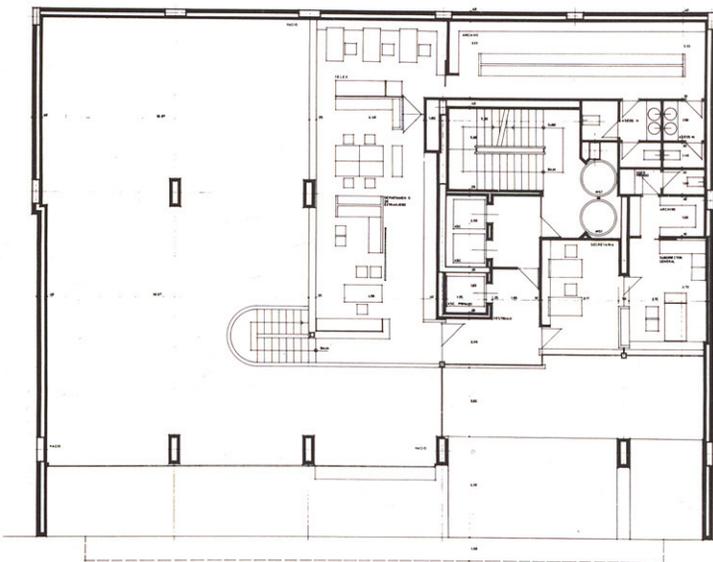
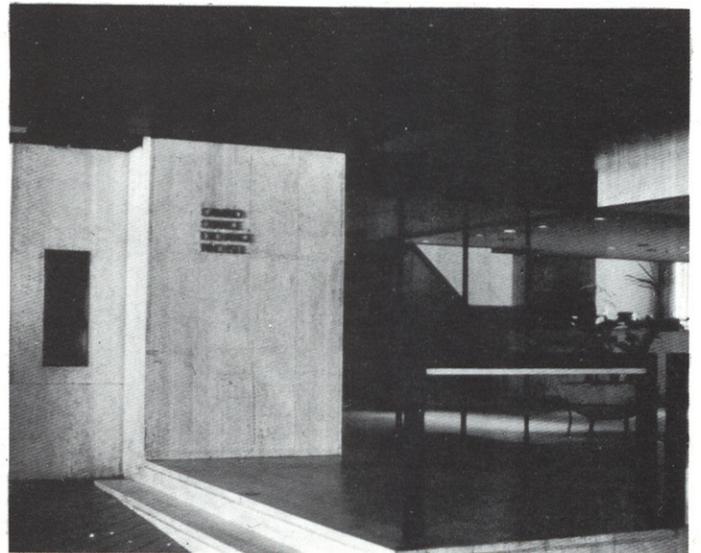
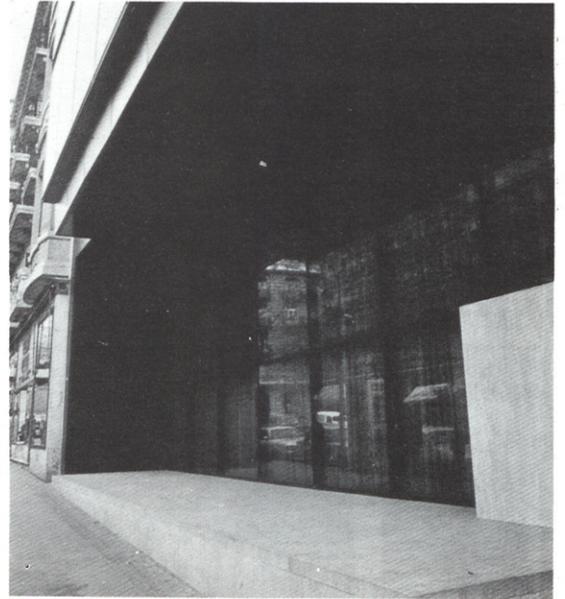
Planta de entrada.

¿Alcanza el muro cortina las cualidades precisas para constituir una imagen urbana? Un edificio entre medianeras que debe ser uno más en el, inevitablemente, variado conjunto ¿es posible diseñarlo satisfactoriamente con el empleo de la pared cristal? A primera vista diríamos que el muro cortina parece más propio de edificios exentos, que logran así acercarse a esa naturaleza *diamantina* que semejan perseguir. El edificio de la calle de Serrano del arquitecto Carvajal con Gay y Colmenares, del 1973 al 1975, viene a mostrar, sin embargo, que el muro cortina puede lograr una satisfactoria imagen urbana capaz de convivir armónicamente con otras imágenes más antiguas o variadas.

Pero véase como ello se logra, curiosamente, utilizando criterios compositivos tradicionales, esto es, dividiendo la fachada en base, cuerpo principal y coronación. Es la transparencia y sutileza del muro cortina la que permite entenderlo como cuerpo principal a pesar de estar situado en voladizo, esto es, en un plano más adelantado que la base y la cornisa. Recuérdense algunos casos en los que, precisamente al perseguir una imagen más urbana, se construyen machones al modo de soportes en el plano del cuerpo volado que, al no poder continuar hasta el suelo por estar en voladizo, quedan cortados, sin descansar en tierra, como su imagen estructural parecía prometer. Aquí, la ligereza del plano de vidrio hace que éste pueda estar superpuesto y que sea así el plano de atrás el que conserve la primacía.

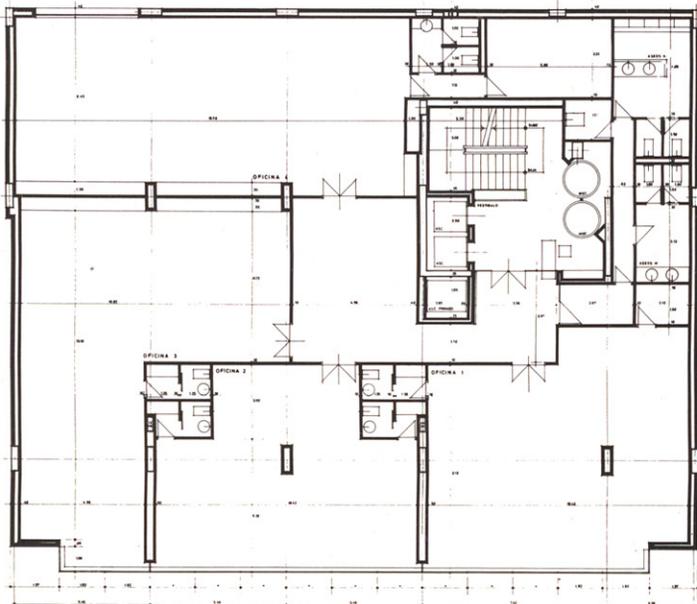
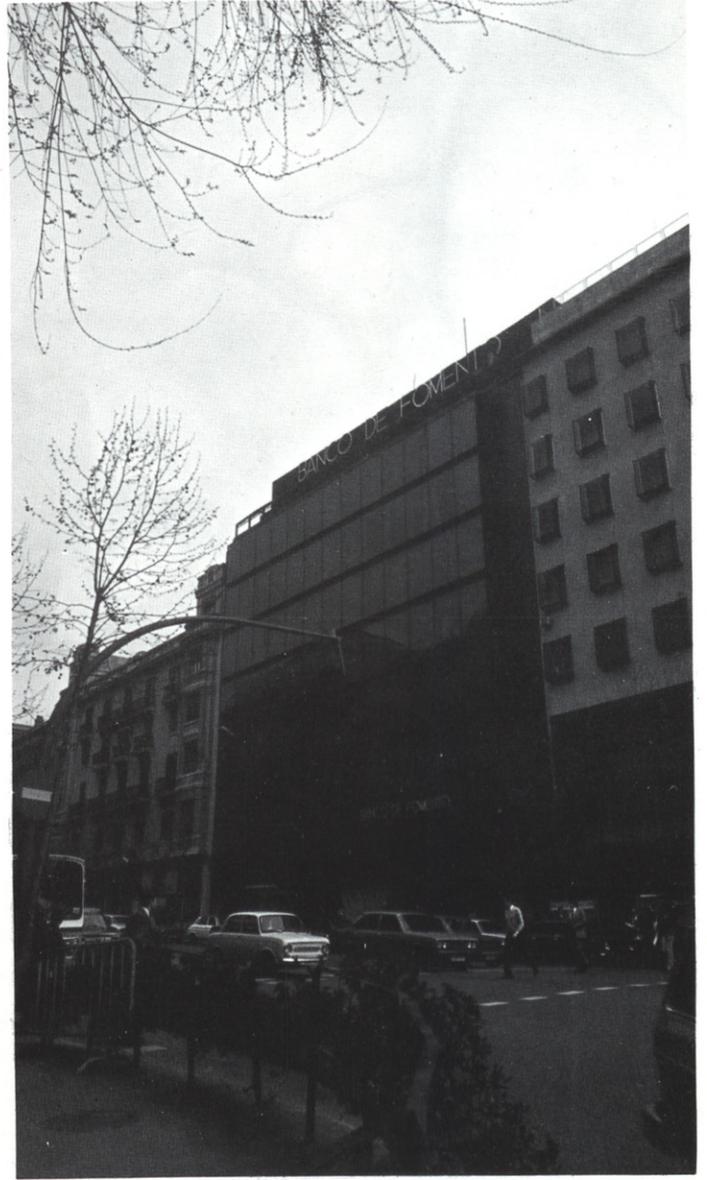
Claro que, en el éxito de esta construcción tiene también bastante peso la buena proporción y elegancia de su trazado y diseño, cualidades comunes al edificio administrativo construido en la Castellana y recientemente premiado por el C.O.A.M. Si bien en este segundo caso, sin embargo, la elegancia y finura que sin duda tiene no logran que podamos olvidar su naturaleza formal excesivamente abstracta y algo ajena al lugar urbano tan figurativamente concreto que le sirve de emplazamiento.

A.C.

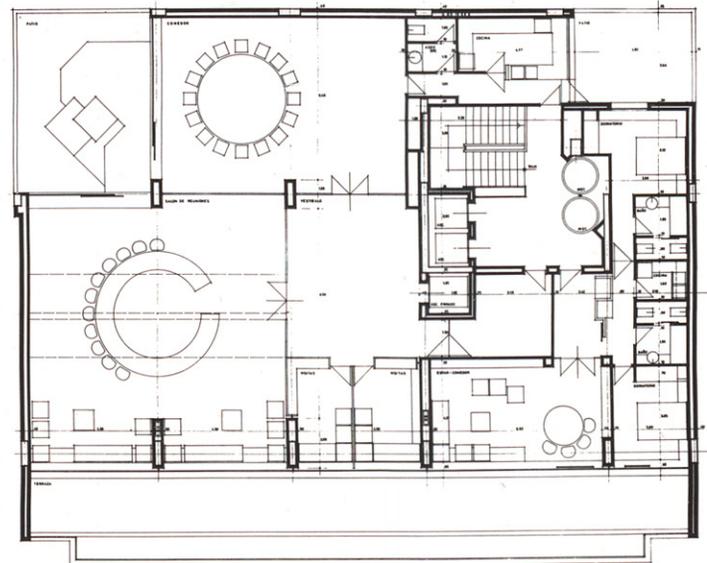


Entreplanta.

Planta primera.



Planta tipo.



Planta ático.

Edificio de Oficinas en el Paseo de la Castellana, 47. Madrid

Arquitecto: Javier Carvajal Ferrer

Publicado ya en el número 222 de esta misma revista, ofrecemos hoy nuevas fotografías al haberle sido concedido el Premio C.O.A.M. 1980.



Vista desde la c/. Martínez Campos.



Vista desde la plaza de Castelar.

Edificio del Centro Nacional de Datos del Instituto Geográfico y Catastral. En la calle de Ibáñez Ibero, Madrid.

Arquitecto: Antonio Fernández Alba



Un edificio administrativo —la ampliación del Instituto Geográfico— y otro docente —la Escuela de Arquitectura de Valladolid— nos muestran dos ejemplos del trabajo cotidiano de Antonio Fernández Alba en los que se centra el esfuerzo en un caso singular del edificio exento: la edificación abierta no adquiere, por el hecho de serlo, una volumetría libre, sino que ésta debe adecuarse a su concreta situación urbana, presidida en ambas ocasiones por la presencia de una importante calle, ya mayoritariamente compuesta de edificios exentos.

Tanto una planta muy compacta como otra longitudinal participan así de una voluntad común: resolver el programa ofreciendo un frente a la calle de adecuado carácter urbano

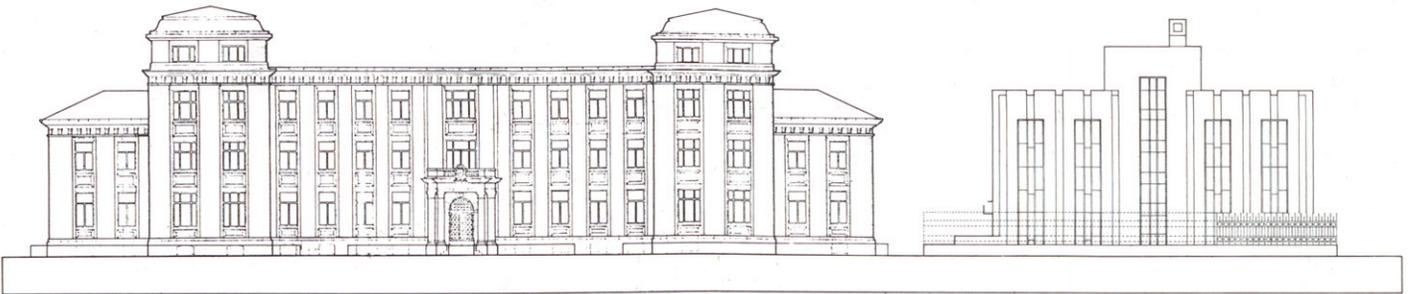
y hacerlo incluso con independencia de como se produzca el ingreso.

En el caso del pabellón del Geográfico estará, además, la presencia del edificio antiguo, lo que llevará al nuevo a adoptar un orden que le sirva de réplica y que, sintetizando la composición anterior, ofrezca el tema desde el que la imagen urbana se compone. En la Escuela de Valladolid se busca con más énfasis un cierto carácter que evidencie la condición institucional y universitaria, dando así mayor fuerza a su imagen en el continuo urbano que la recibe y recogiendo éste, de ella, un mayor orden.

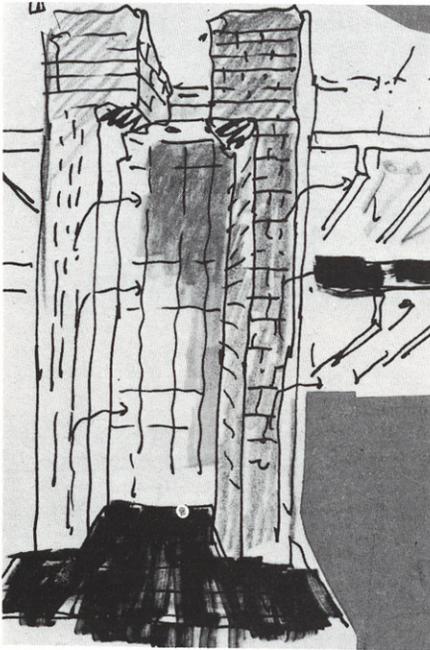
En ambos edificios adquirirá, pues, un importante peso la composición, llevada a cabo en los dos mediante la fábrica de ladrillo, medio éste especialmente querido por el autor. En

el geográfico, a través de la utilización de masas de tradición *kahniana* y de una solución de esquina en la que no está ausente la obra de Mies. En la Escuela de Arquitectura, el juego de masas se reserva para el centro y los extremos —en los que aparecerá el dudoso recurso del volumen volado—, yendo en los grandes paños a un proporcionado juego de machones y ventanas. Curiosamente, las plantas responden al mismo esquema tipológico de edificio de dos crujías y una más pequeña que aloja las circulaciones, lo que hace que, en Valladolid, las escaleras estén alejadas hasta los extremos y que en el Geográfico la planta no sea diáfana ni totalmente compacta.

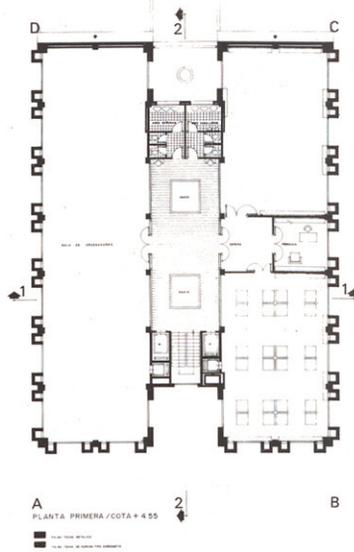
A.C./J.F.



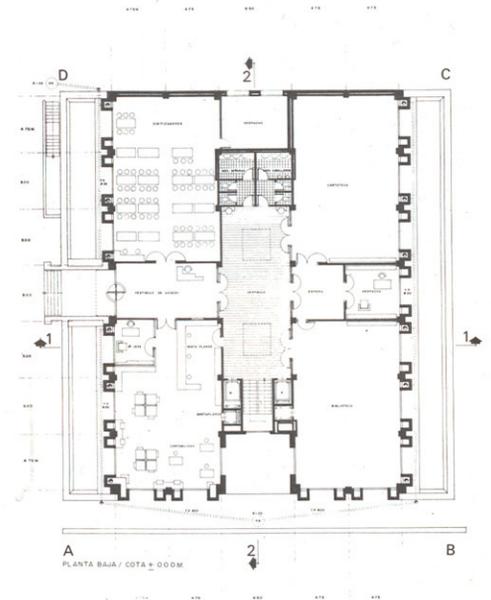
Alzado a la calle Ibáñez Ibero.



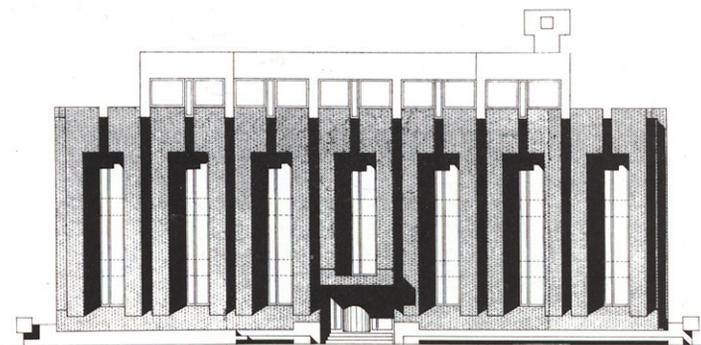
Croquis del autor.



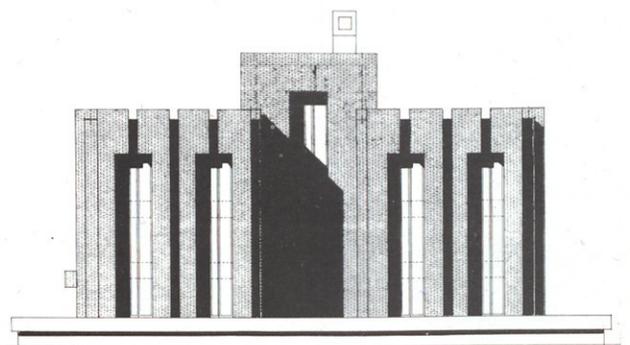
Planta primera.



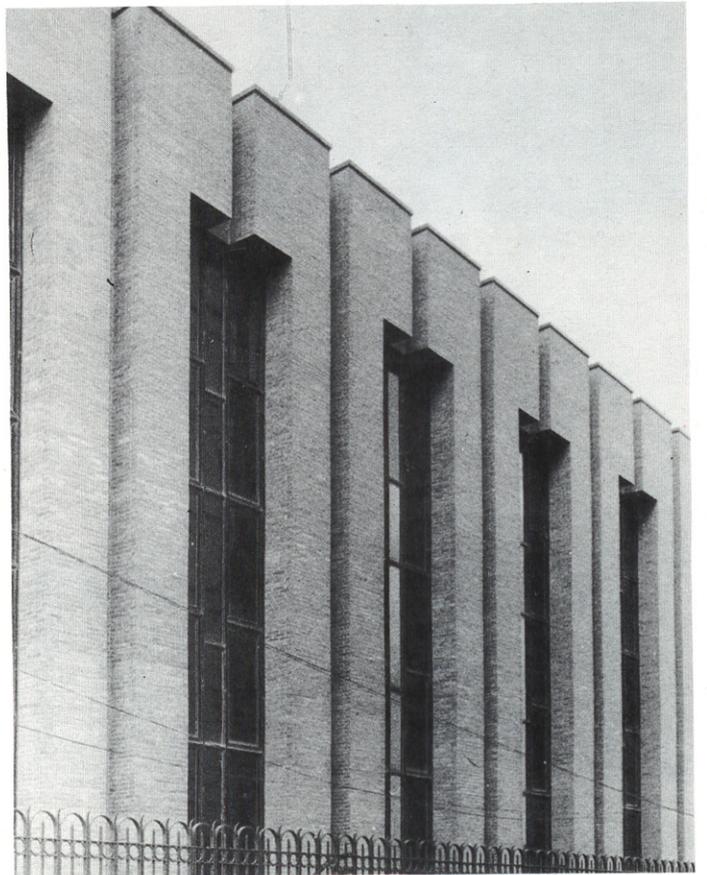
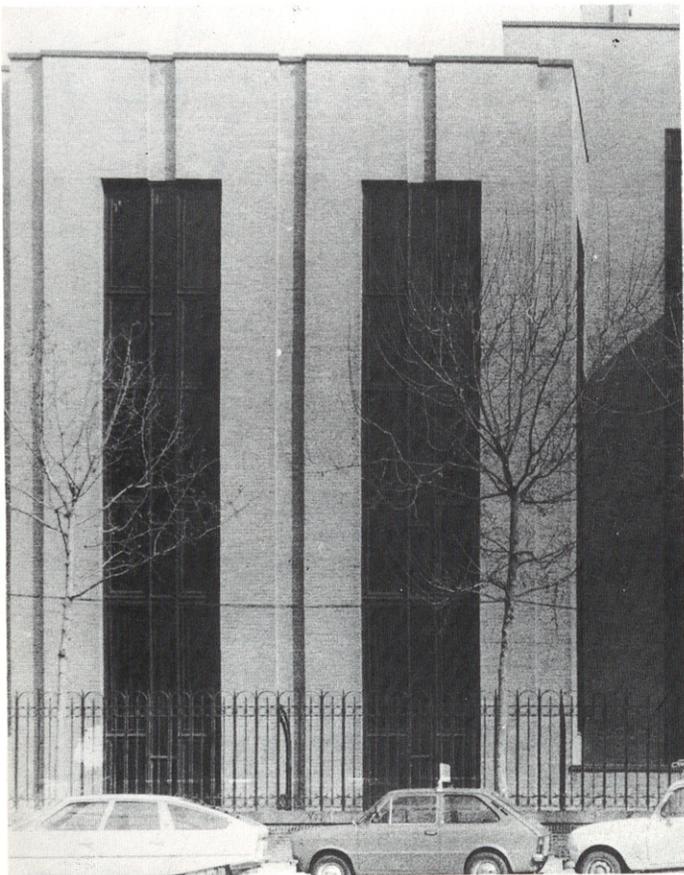
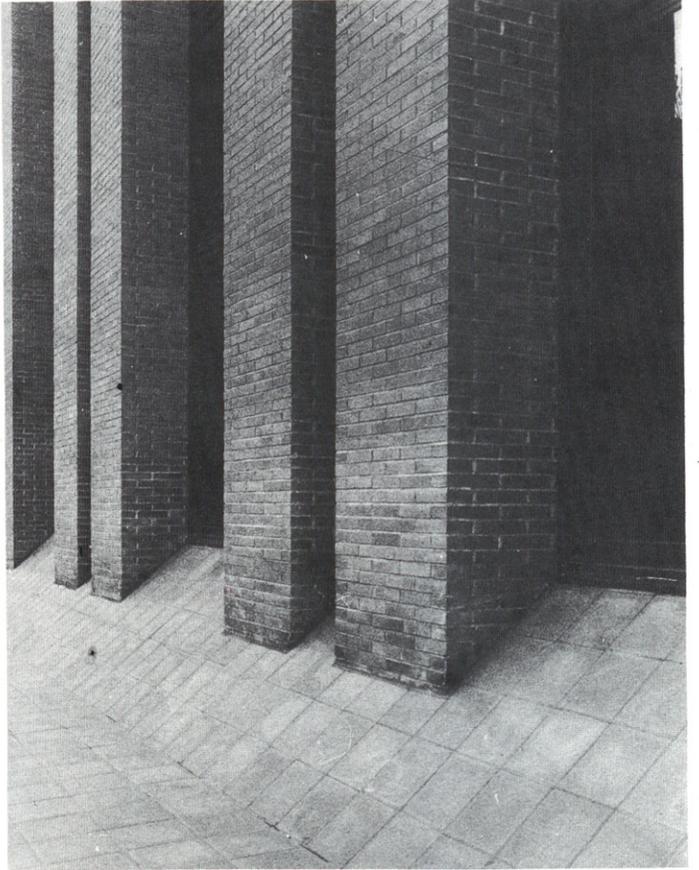
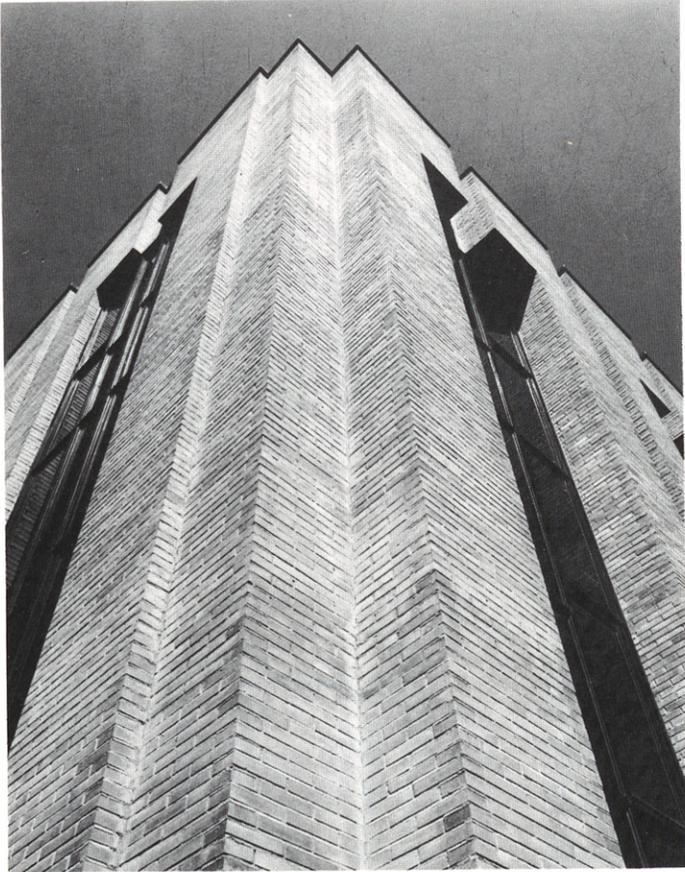
Planta baja.

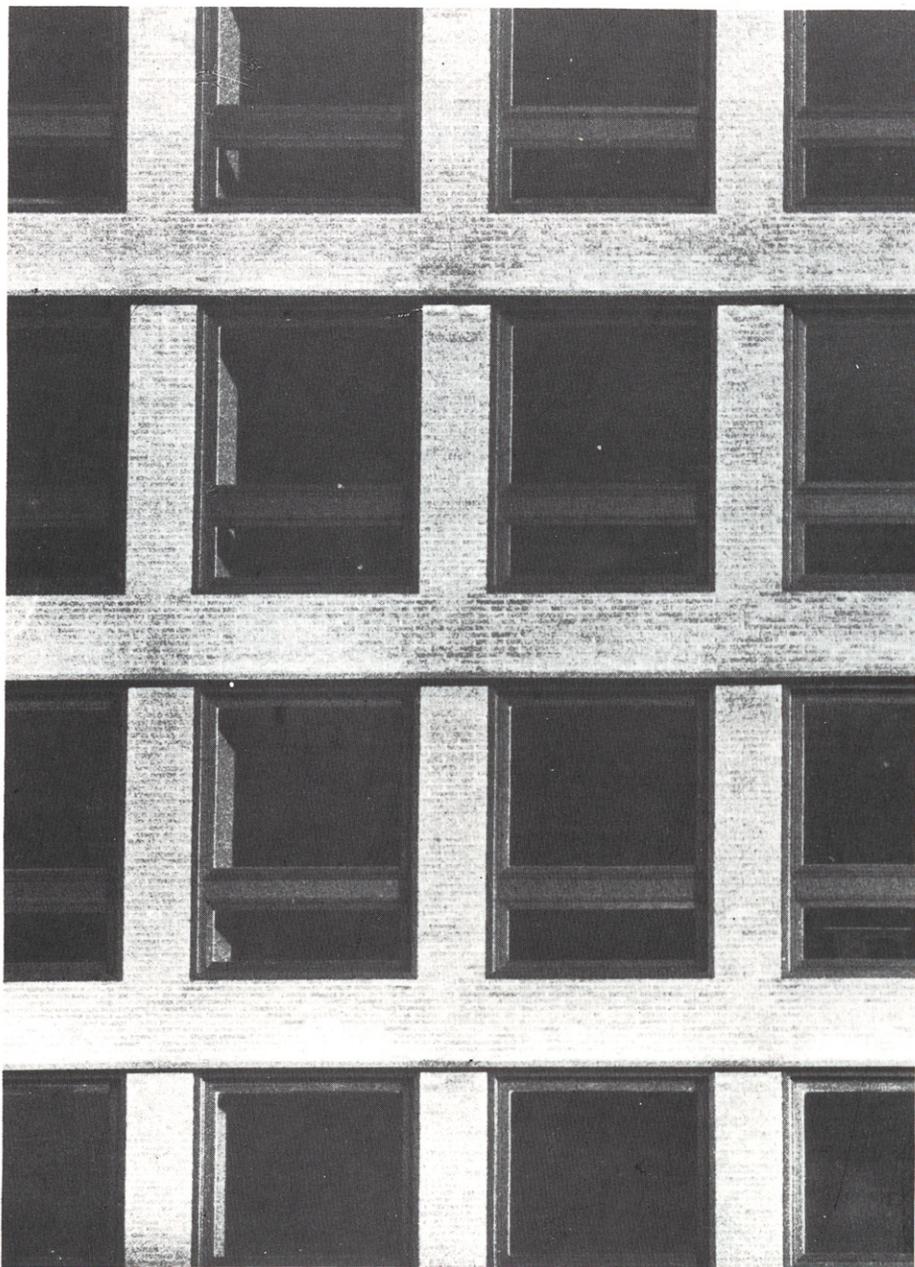


Fachada lateral de ingreso.

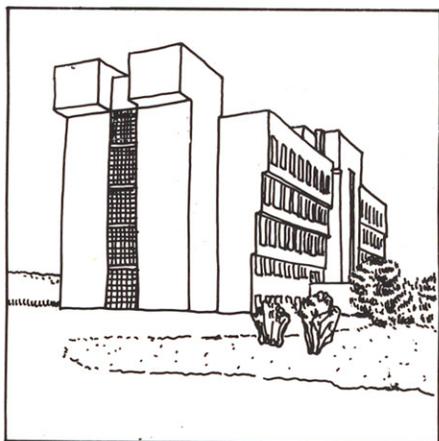


Fachada a la calle.

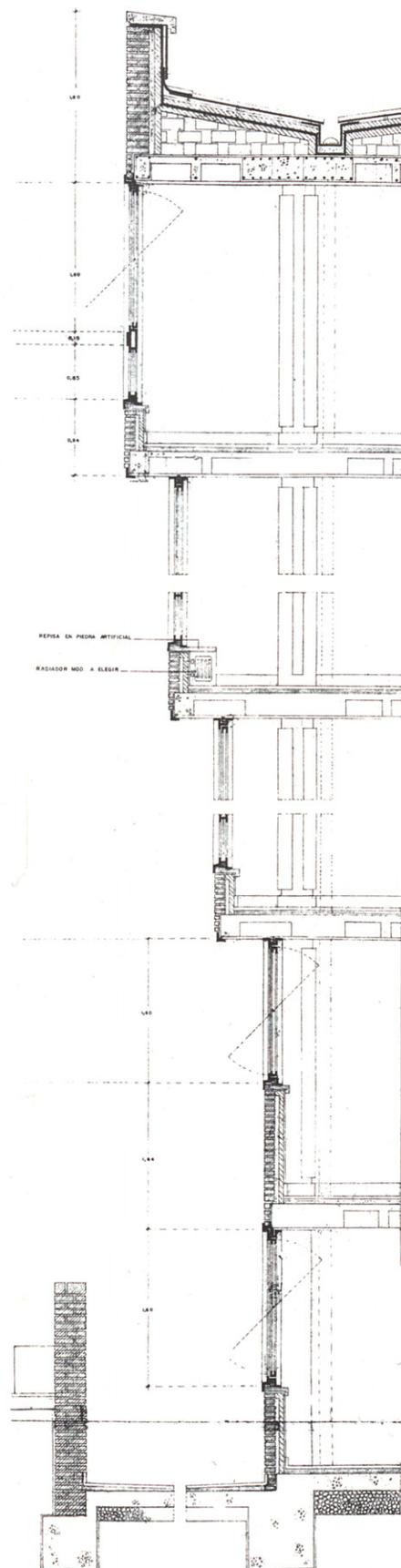
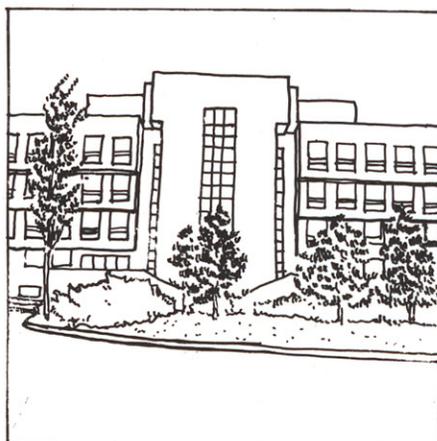




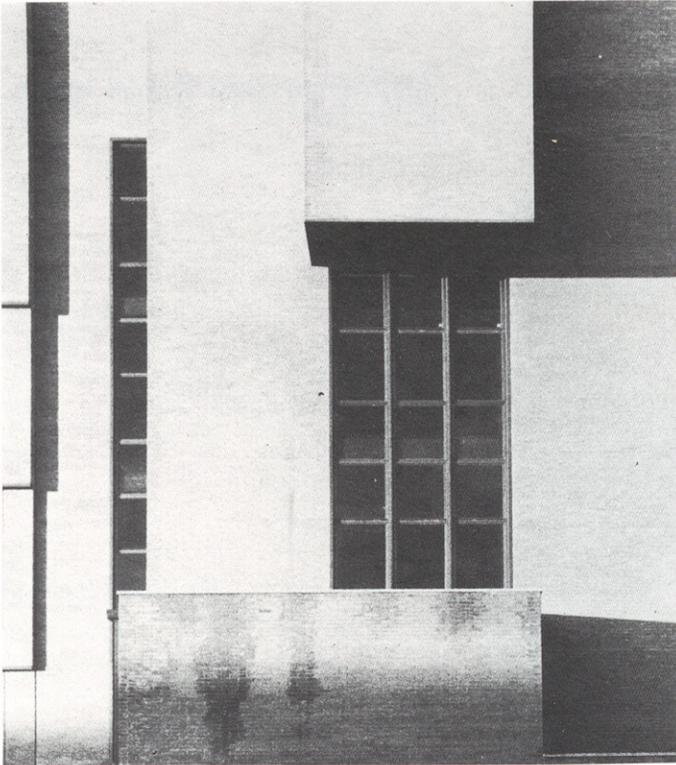
Detalle del cerramiento.



Croquis.



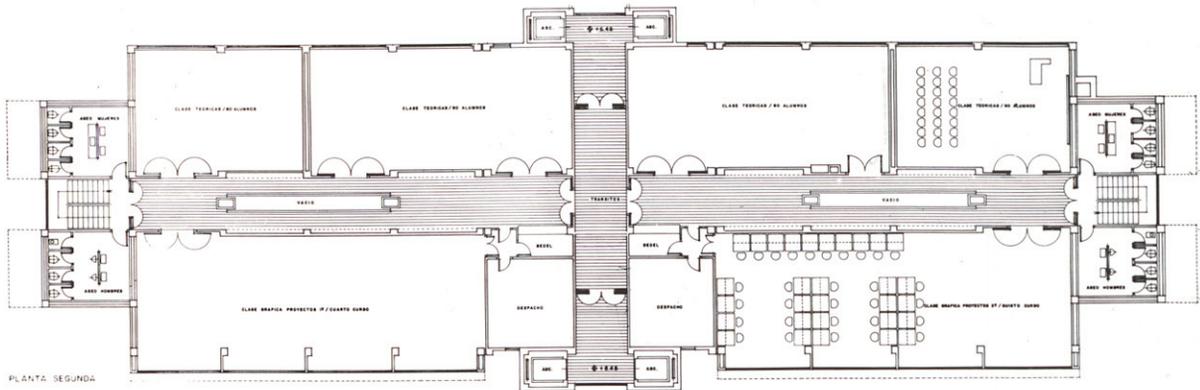
Sección constructiva.



Detalle de la fachada.

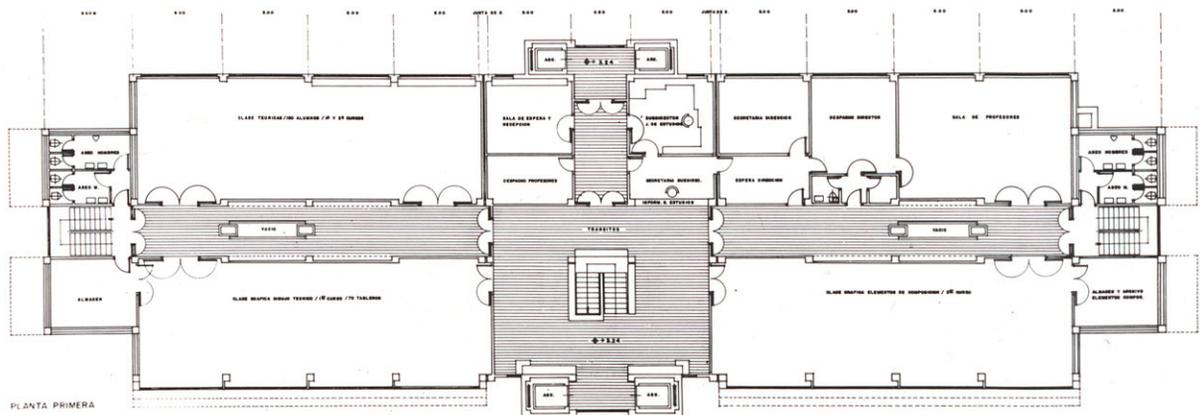


Coronación de galería central.



PLANTA SEGUNDA

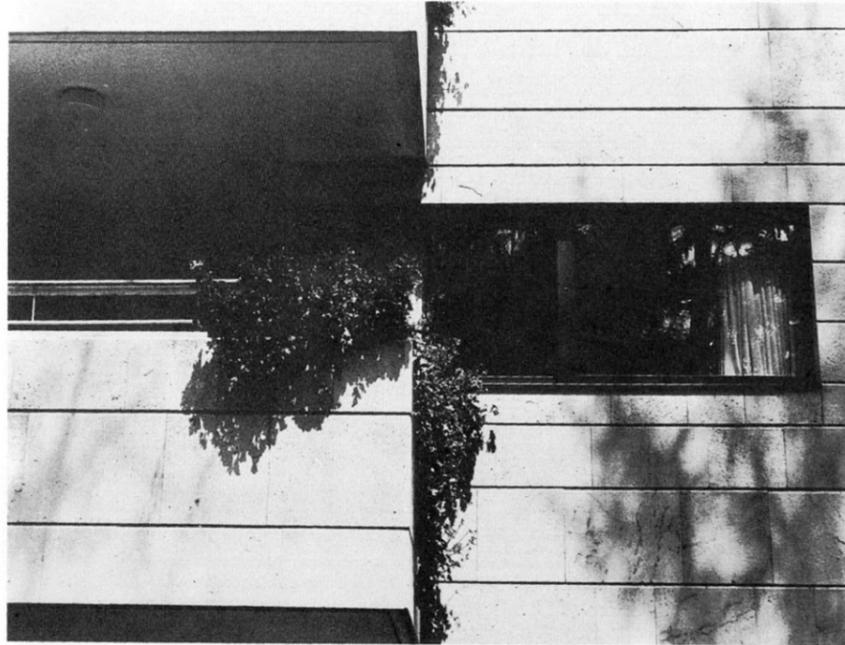
Planta segunda.



PLANTA PRIMERA

Planta primera.

Edificio de viviendas en el Paseo de la Habana, Madrid



En el terreno en que se enclavaba el palacete que fue del pintor Pons Arnau, yerno de Sorolla, y por iniciativa del hijo de aquél, el arquitecto Francisco Pons Sorolla, Rafael Moneo se encargó de proyectar un edificio exento respetando en lo posible el antiguo jardín. El proyecto tuvo algunas dificultades de gestión legal por lo que, iniciado en 1971, no pudo verse totalmente construido hasta el 79.

El edificio se abre en abanico hacia el sur, en una premeditada cita de los esquemas aaltianos, y definiendo un "round-about" trasero, de modo que el acceso rodado toma un carácter casi procesional, a la manera de las antiguas villas señoriales, guarneciéndose los coches en la planta libre de los pilotes.

Las plantas de viviendas se ordenan apareadas, partiendo de unos tipos muy cercanos al edificio de Coderch en la calle Aribau, si bien obligando con el diseño a que abran el abanico buscado. Como en aquellas, la planta es compacta, escalonándose hasta tener un extremo de poca dimensión que permita unirla a su vecina sin que existan patios interiores. Estos quedan sustituidos por los entrantes que con tal mecanismo se originan, articulados mediante las terrazas y desarrollando así una muy larga y rota fachada.

Sin embargo, cuando se hubiera podido esperar que el abanico y los quiebros condujeran el proyecto hacia una valoración extrema de tales fracturas, otros recursos diferentes hacen que tome un mayor orden y que quede así compensado el posible efecto pintoresco.

Véase entonces, por un lado, tanto la acusada simetría y unidad que convierte a cada núcleo en un edificio compacto y equilibrado, o como los elementos extremos cuidan de frentear la calle y definir el acceso.

Véase también, por otro, como el lenguaje que da al edificio su aspecto final se concibe mediante un código que busca el orden compensatorio de la tentación pintoresquista. Tanto el revestimiento de piedra que acusa las llagas horizontales, como el diseño de las celosías, la colocación de huecos, las vigas apergoladas finales, etc., se esfuerzan por controlar el equilibrio del conjunto y no dejan vencer, figurativamente, a la libertad del esquema primero.

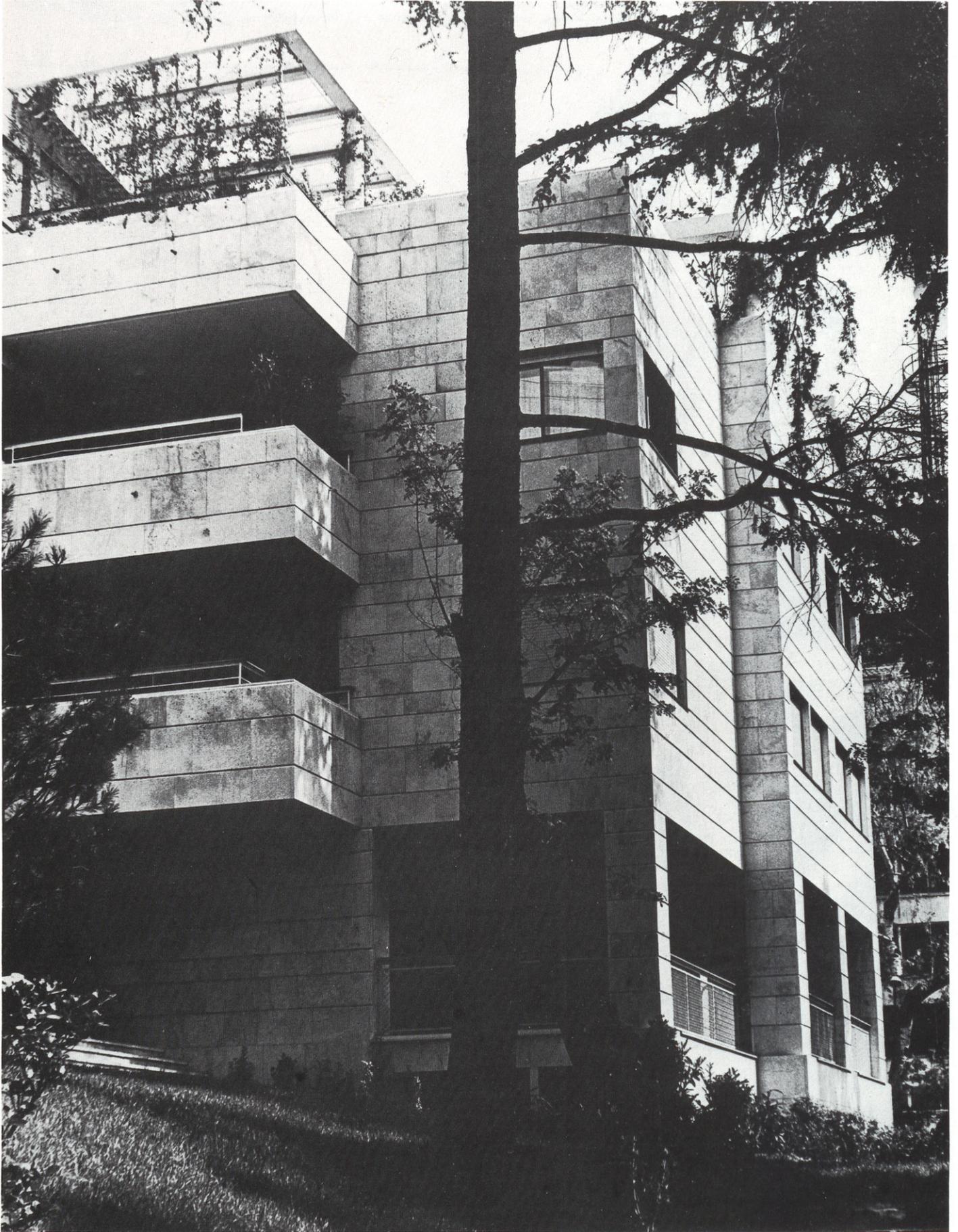
Y, al final, Aalto, las "palazzine" romanas, Coderch..., ecos sutiles de muchas cosas en el edificio de Moneo. Edificio que, como los demás presentados, hubiera merecido mejor y más largo comentario.

A.C.

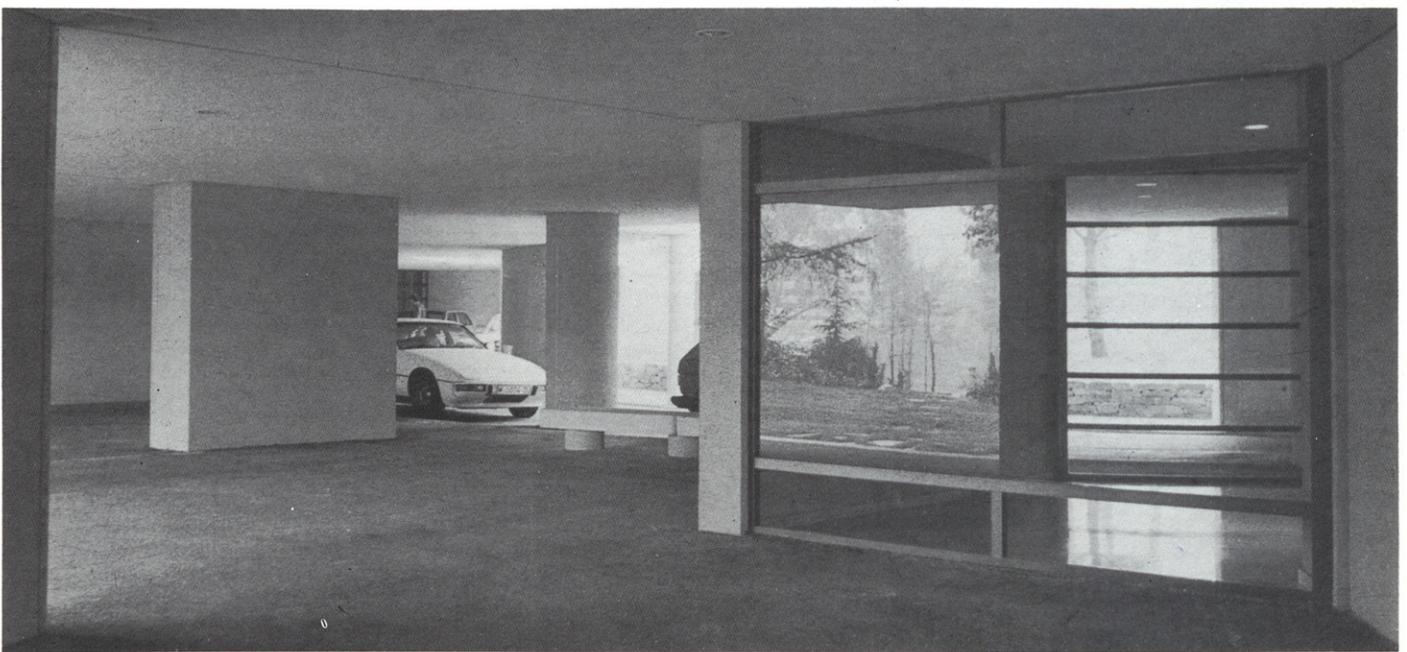
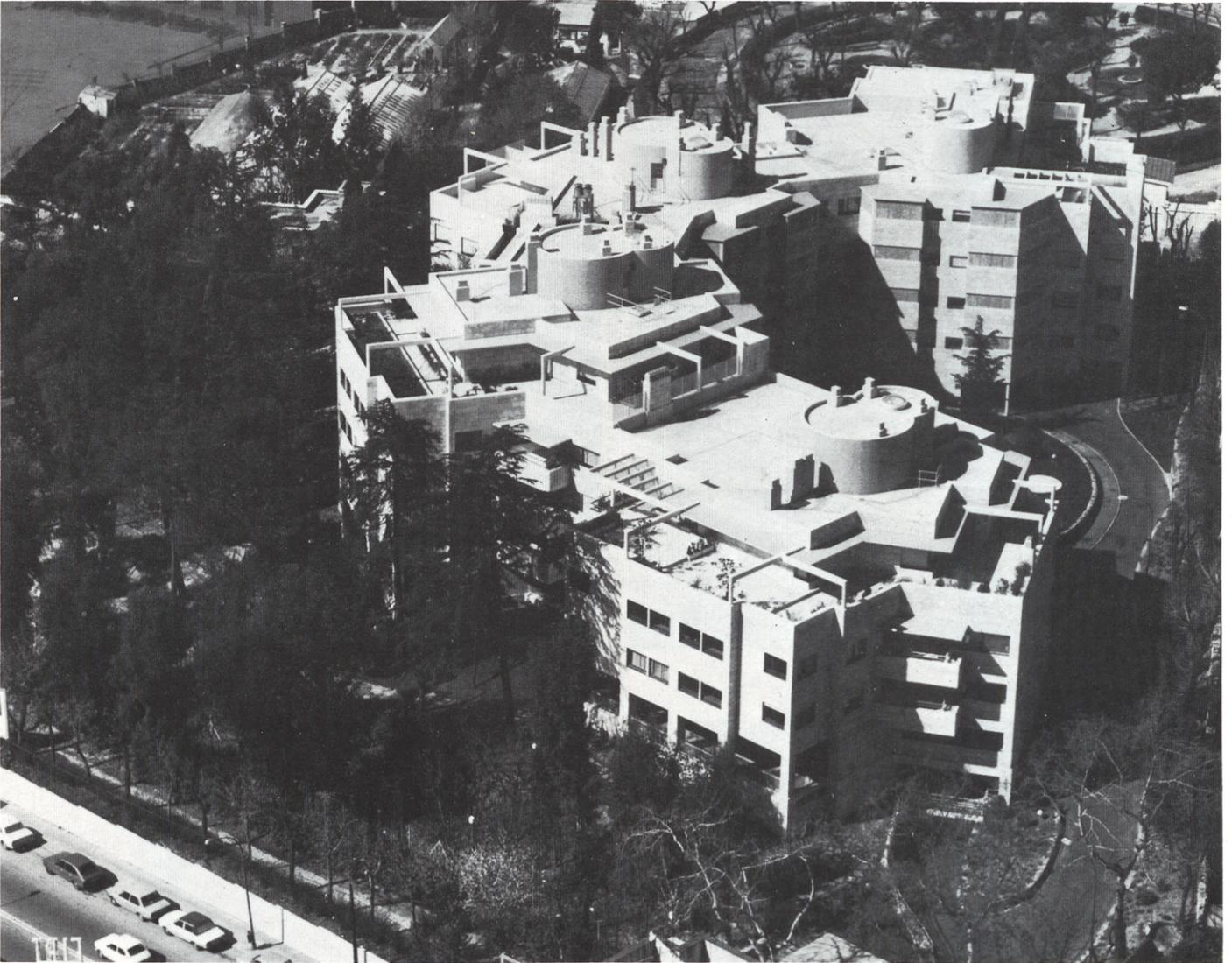
Arquitecto: José Rafael Moneo



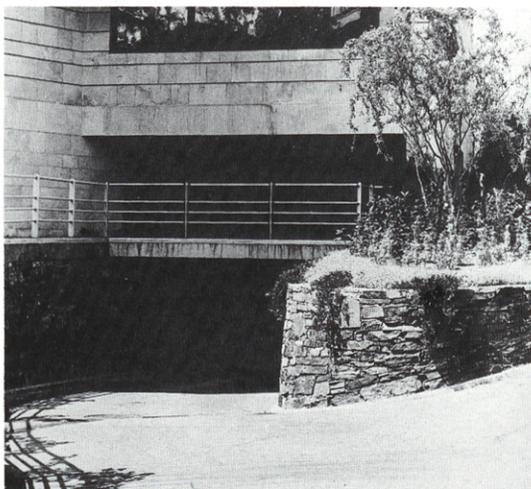
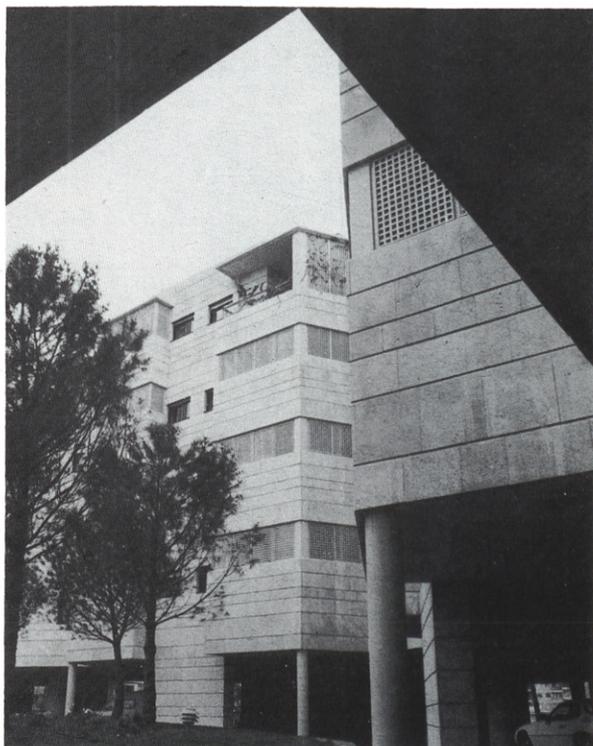
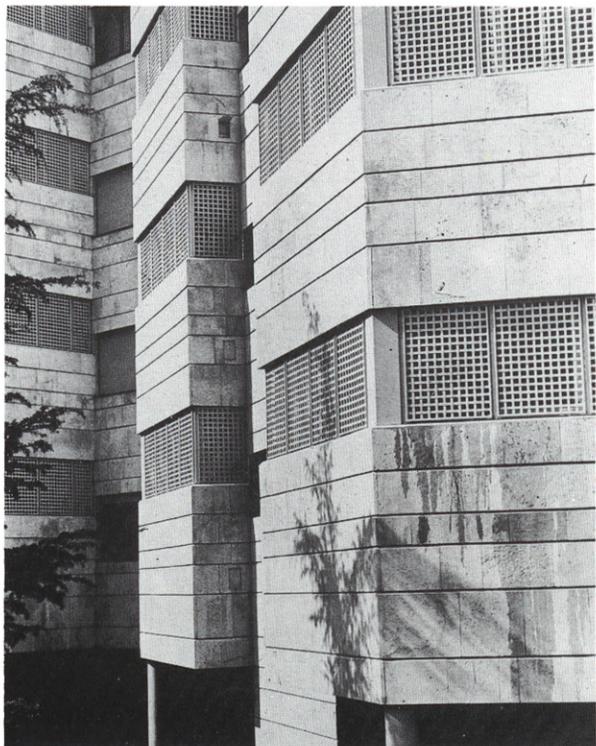
Edificio de 27 viviendas y una galería de pintura en el paseo de la Habana 71. Proyecto de José Rafael Moneo, 1971-74. Dirección de obra de Ramón Bescós y J. R. Moneo, 1977-1979.



Detalle de la primera unidad de viviendas.



Vista aérea y porche de aparcamiento e ingreso.



La ampliación del Palacio Comunal de Göteborg: Historia de un edificio



José Manuel López-Peláez

Erik Gunnar Asplund (1885-1940) desarrolló su actividad profesional a lo largo de treinta años y si bien su producción no es muy extensa en cantidad, al contrario de lo que sucede con otros maestros, sí es grande en su intensidad e importante en las sugerencias que posee. Ello hace necesario explicar el interés concreto que este edificio tiene y que ha llevado a escogerlo como argumento de nuestra historia.

Es un hecho que las historias clásicas de la Arquitectura Moderna, incluso gran parte de la crítica reciente, han prestado escasa atención a la obra de Asplund; sin embargo el Ayuntamiento de Göteborg ha sido citado en muchas ocasiones y utilizado como referencia o ejemplo de en qué manera la Arquitectura Moderna, sin renunciar a su propia coherencia, podía ser sensible a las condiciones ambientales impuestas por arquitecturas de otras épocas llevando la tradicional oposición entre lo antiguo y lo moderno a un término amigable en que el encuentro parecía ser posible. No obstante la propuesta ha sido contemplada muy parcialmente y casi siempre como un problema compositivo de fachadas. Además la documentación que existe del proyecto se encuentra dispersa, lo que nos ha decidido a reunirla, ordenarla cronológicamente y seguir su evolución estudiándola con mayor detalle.

Por otra parte, en esta ocasión queda bien patente una condición básica de Asplund que podría entenderse como la manera esforzada e intensa en que realiza su trabajo, tal como expresa su amigo Hakon Ahlberg en algunos párrafos de la reseña biográfica que acompaña a la primera publicación de la obra. En ellos escribe: "Todo lo que creó está marcado por una búsqueda sin descanso, por una ardiente intensidad; estaba dotado de una fértil fantasía y un fondo fuerte y rico de poder creativo; sin embargo siempre creaba bajo presión lo cual



La ampliación.

dejó su huella en lo que hacía. Incluso cuando su trabajo está lleno de frescura y brillantez, incluso cuando su carácter era delicado y casi efímero, su obra es invariablemente el producto de una persistente y trabajosa labor" (1).

Existe no obstante otra razón, quizá la más importante, que surge de la extensión temporal, casi veinticinco años, en que se producen las diferentes propuestas para este edificio. Ello nos hace pensar en la oportunidad que ofrece esta situación para seguir la trayectoria del arquitecto a través de una sola obra, lo cual nos dará, tal vez, las claves para aproximarnos a sus ideas casi desde un principio.

Erik Gunnar Asplund había obtenido en 1909 el Diploma de Arquitecto en la Facultad del Politécnico Real de Estocolmo, aunque en los dos años siguientes continuó sus estudios en la Escuela Privada que dirigían los arquitectos Bergsten, Westman, Tengbom y Oestberg. Entre 1912 y 1913 fue nombrado asistente en la Facultad de Arquitectura y coincidiendo

do con la terminación de dicha actividad ganó el Concurso para la Ampliación del Palacio Comunal de Göteborg.

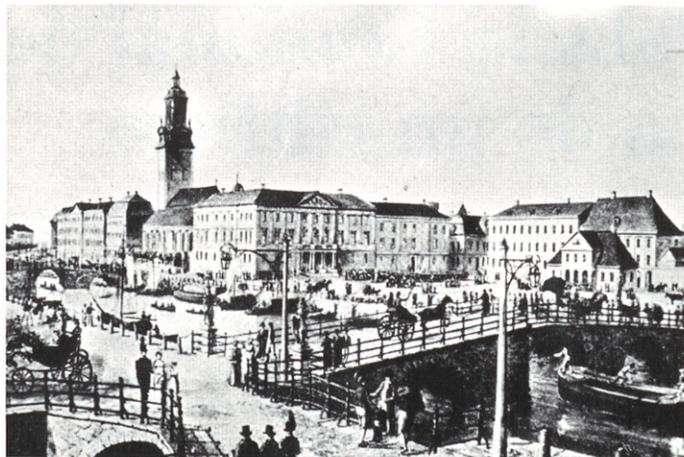
El Concurso había sido convocado el año anterior por el Municipio, después de un largo proceso de preparación comenzado veintisiete años antes (justamente la edad de Asplund), con el objeto de reformar y añadir determinadas dependencias para los Tribunales de Justicia al edificio institucional existente: una

obra del siglo XVIII realizada por Nicodemus Tessins, ocupando el lugar de un edificio aún más antiguo, y que, a su vez, había sido sucesivamente transformada. La última de dichas reformas proyectada por el arquitecto estatal J. Hagbergs a principios del siglo XIX y que podemos ver en una acuarela pintada en 1820 por J. F. Weinbergs, confirió al edificio el aspecto que tenía cuando el Concurso fue publicado.

El Ayuntamiento era por tanto un edificio exento solamente en tres de sus lados. La fachada Este se abría a la Plaza Gustaf Adolf y la Sur a la Avenida Norra Hamngatan que co-



El Ayuntamiento y la Comandancia en 1916.



Ayuntamiento de J. Hagbergs. Acuarela realizada por J. F. Weinbergs en 1820.



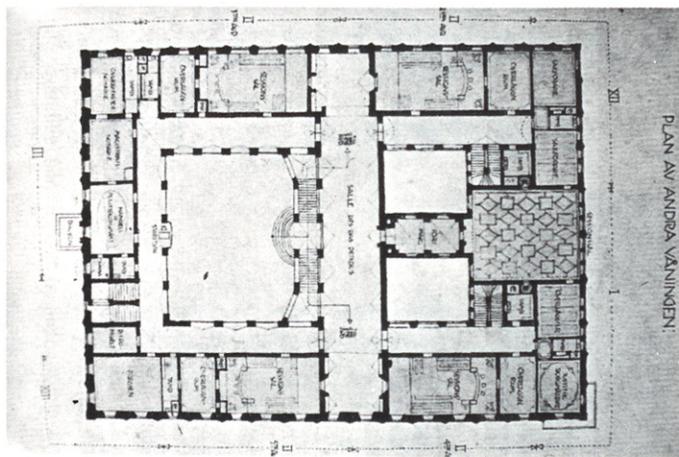
Propuesta de 1913. Perspectiva.

ría paralela a un canal (Störa Hamnkanalen). Al Oeste se encontraba la Kristine Kyrka, una antigua iglesia obra de Aschberg y al Norte estaba limitado por la medianera de la Comandancia: el edificio que ahora se deseaba sustituir.

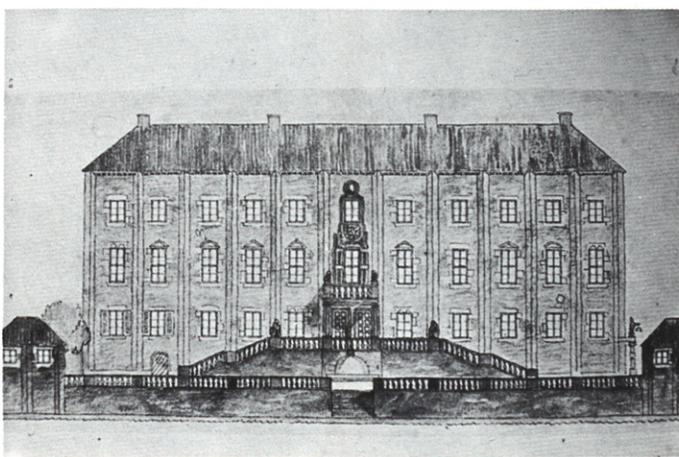
En Mayo de 1913 fue hecho público el resultado del Concurso siendo concedido el primer premio a la propuesta, presentada con el Lema "Andante", por el arquitecto Erik Gunnar Asplund. En la perspectiva que acompaña al proyecto se refleja claramente la idea básica con que Asplund había concebido la transformación; ésta consistía en unir el Ayuntamiento existente y la Ampliación en un solo edificio, para lo cual realizaba dos operaciones fundamentales: proyectar una nueva fachada que envolviera ambos cuerpos y eliminar el acceso desde la plaza situándolo en la fachada Sur, directamente relacionado con el canal, reforzando así la importancia de otra entrada también existente.

Al plantearse el aspecto del nuevo

edificio, Asplund piensa en el estilo *nacional-romántico*, coherente con los gustos de su tiempo. Quizá otro proyecto suyo perteneciente a esta misma época, la Escuela Secundaria en Carlshamn, nos sería útil para definir algunas cualidades que caracterizan dicho estilo. Podemos ver esa arquitectura realizada mediante una cuidada y ordenada disposición de huecos, herencia de la tradición clásica, que aún es más fuerte en el Ayuntamiento al estar condicionada por los intercolumnios existentes; el tratamiento textural de los materiales; la utilización de referencias a la propia tradición, a la arquitectura popular; el uso de una ornamentación suave; el gusto por lo arcaico que se manifiesta empleando elementos primitivos o medievalistas; la voluntaria transgresión de las reglas para obtener un efecto pintoresco, conseguido en otras ocasiones por acumulación de diferentes arquitecturas y, por último, el deseo de implicación con la naturaleza o el empleo, mu-



Propuesta de 1913. Planta del primer piso.

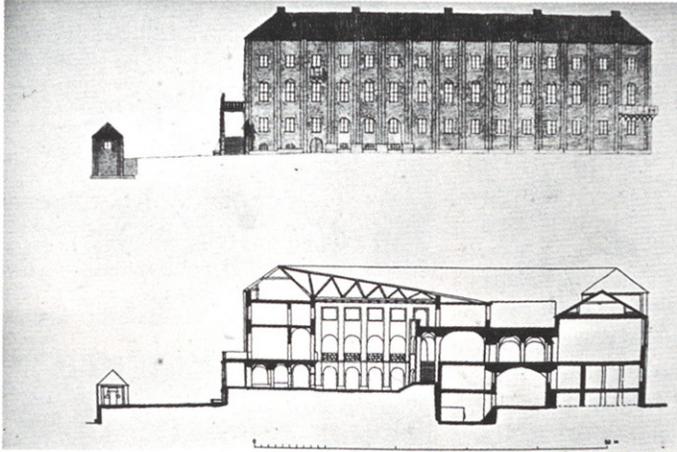


Propuesta de 1913. Alzado de la fachada Sur hacia el canal.

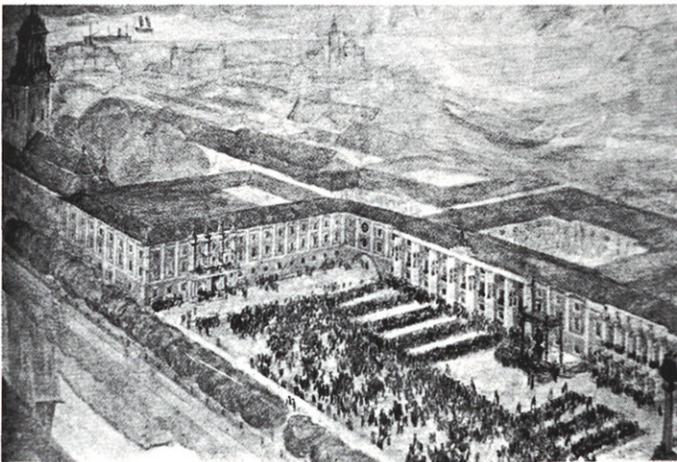
chas veces, de un constructivismo directo.

El carácter pintoresco de la propuesta de 1913 es más patente en la fachada Sur al concebirse aquí el edificio como vinculado al canal, lo que se potencia mediante el diseño de dos pabellones que extienden sus límites hasta el borde mismo del agua desde donde se crea un largo y quebrado recorrido que conduce hasta la entrada.

El estudio de la planta nos muestra en que forma las intenciones presentes en las fachadas se afianzan mediante la organización funcional. Así, por ejemplo, la soldadura de ambos edificios se refuerza girando 90° el eje principal del antiguo edificio, de modo que sirva tanto de mutua ligadura como de unión con el canal. Y de tal forma que la línea de acceso que partiendo del agua penetra por la estrecha entrada, atraviesa el patio antiguo cubierto con cristal, y, a través de otra escalera, similar a la exterior, llega a la sala de espera dispuesta transversalmente para desde allí diri-



Propuesta de 1913. Alzado a la Plaza Gustaf Adolf y Sección Longitudinal.



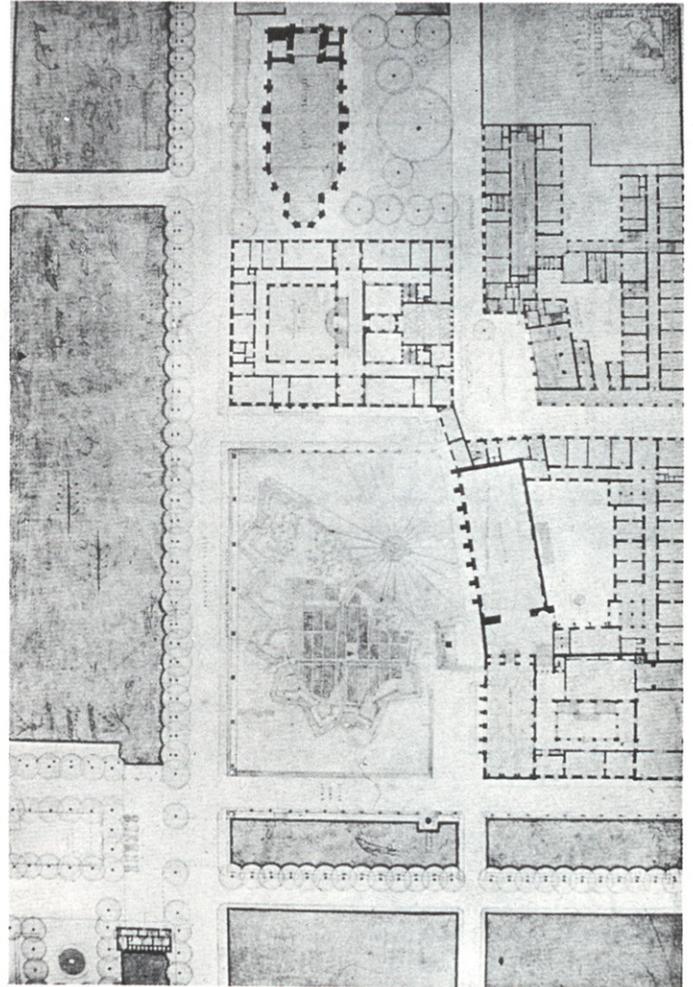
Propuesta de 1915. Perspectiva del Ayuntamiento y la Bolsa. La Plaza se muestra en la conmemoración anual en memoria de Gustavo Adolfo II.

girse, a través de un "puente" que salva el segundo patio, a la Sala Principal... Este itinerario constituye un recorrido no únicamente funcional, sino también entuctorador del conjunto en cuanto que une las dos partes en un solo acontecimiento. Por otro lado, la progresiva ascensión del recorrido principal, que en la sección queda bien patente; la producción de efectos alternados de estrechamiento y apertura, o la situación descentrada del eje transversal que trata de compensarse con el mayor "peso" de la nueva construcción (como el "puente" y la Sala Principal) son todas ellas acciones que tienden a disolver la unidad estructural del viejo edificio en favor de la totalidad buscada.

El análisis del alzado a la Plaza Gustaf Adolf responde a las cualidades que ya han sido señaladas. Puede observarse, sin embargo, la forma sutil de reflejar los nueve intercolumnios del edificio existente mediante el tratamiento, ligeramente distinto, del lugar en que el antiguo acceso se en-

contraba; este mismo módulo se prolonga en la ampliación, formada por otros seis intercolumnios en solución de continuidad. También en este caso la importancia de la fachada principal se equilibra con un balcón de esquina situado en el ángulo Nordeste.

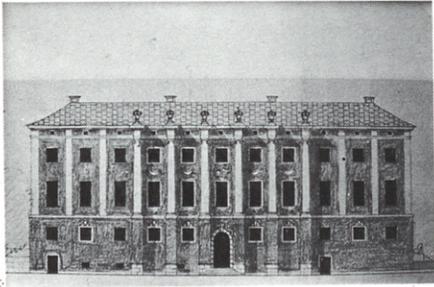
Aprovechando, por tanto, que las bases del Concurso no mencionaban obligación alguna con el edificio existente, Asplund propone una arquitectura coherente con su época; la decisión de la fachada única tiene el indudable atractivo de su radicalismo. La Comisión del Ayuntamiento, después de elogiar la propuesta en lo referente a su disposición, critica el no haber considerado la antigua edificación ni el acceso desde la plaza. En un escrito de esta época Asplund expresa su opinión diciendo: "La actual fachada, que fue reconstruida en el siglo XVIII, no resulta bella debido a que su arquitecto no prestó suficiente atención a los detalles" (2). Sin embargo en Otoño de 1914 la Comisión declara oficialmente que "Las



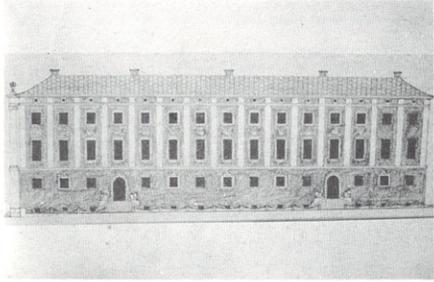
Propuesta de 1915. Planta de la Plaza Gustaf Adolf. El Ayuntamiento y la Bolsa.

fachadas del edificio antiguo deben ser tenidas en cuenta" (3).

A partir de este momento las propuestas para el Edificio de la Bolsa, encargado por la Fundación Lindbergs y situado en el lado Norte de la plaza, van a ejercer una influencia importante en el trabajo para el Ayuntamiento. En Noviembre de 1915 se presenta una planta en que ambos edificios aparecen conectados por un paso, cerrándose así la esquina Nordeste de la plaza. La planta de ampliación sigue siendo la misma que ganó el Concurso, pero en la acuarela que acompaña a esta solución, en la que se representa la Plaza durante un acto solemne, aparecen dibujadas las cuatro medias columnas que flanquean la entrada desde aquélla al Ayuntamiento. Ello, y con respecto a la primitiva idea, sugiere un cambio en el eje del acceso que lleva a la propuesta a una condición ambigua. En la esquina de esta planta hay una anotación que dice: "proyecto sin terminar".



Propuesta de 1916. Alzado de la fachada Sur hacia el canal.

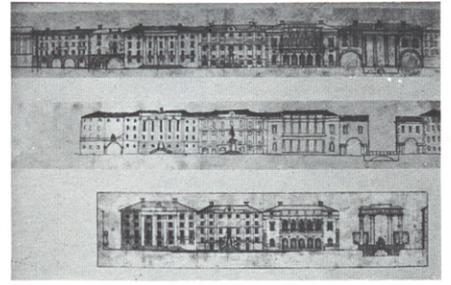


Propuesta de 1916. Alzado a la Plaza Gustaf Adolf.

Los alzados realizados a continuación, a mediados del año siguiente, vuelven a la idea de mantener la entrada principal desde la Avenida Norra Hamngatan. El acceso está ahora construido mediante un cuerpo separado de edificación formado por seis columnas sin frontón. La fachada, que continúa envolviendo ambas partes, se ha procurado impregnar del carácter del edificio existente introduciendo en su composición elementos clasizantes y entonándola en sus colores originales: amarillo, blanco y verde. En ésta época Asplund escribe: "Es más importante seguir el estilo del lugar que el del tiempo" (4). Paradójicamente, la Comisión del Ayuntamiento elogia la solución aunque considera que el antiguo edificio sigue transformándose en exceso.

La convocatoria, en 1918, de un nuevo Concurso para la Ordenación de la Plaza Gustaf Adolf, que también gana Asplund, aporta al proceso una observación más amplia del lugar, históricamente construido por la adición de edificios de menor escala que la producida con las soluciones propuestas. El estudio del problema desde un nuevo punto de vista, por una parte, y, por otra, las dificultades planteadas por la Comisión Municipal, llevan a Asplund a la idea de mantener intacto el edificio antiguo como solución más adecuada.

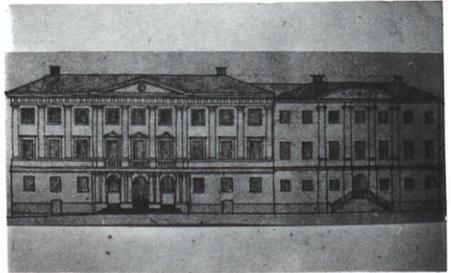
Es éste un momento en que Asplund investigaría seguramente la evolución de la plaza y del edificio encontrando datos más antiguos, como el dibujo realizado en 1787 por Elías Martins, en el que aparece el Ayuntamiento después de la reforma de B. W. Carlbergs con el tratamiento de la fachada Sur mediante un pórtico tetrástilo rematado con un frontón curvo. Ello le lleva a realizar su propuesta en Marzo de 1918 como un intento de transformar el edificio volviéndolo hacia si mismo, repitiendo, en su ampliación hacia la plaza, la misma arquitectura de esa antigua fachada y buscando, por tanto, una unión basada en la memoria propia. Es esta la primera solución en que la transformación se produce sin modificar la fachada existente, mediante una simple yuxtaposición. El nuevo edificio, con siete intercolumnios, posee el carácter de un anejo, lo que se expresa con el tamaño de las ventanas y por la disposición lateral de su escalera de acceso en contraste con la entrada frontal del edificio primitivo, que afirma su importancia de esta manera. Sin embargo, el giro decidido del edificio hacia la plaza, en cuanto a las fachadas, se contradice con la planta, que aún conserva la disposición heredada de la primera propuesta. Esta contradicción trata de resolverse en otra planta realizada en 1919. En ella la Ampliación se orienta totalmente hacia la plaza y el ingreso desde la puerta secundaria pierde importancia; el grado en que la fachada se desea imponer a la planta se hace más evidente por la oblicuidad de este acceso. El hall del nuevo edificio se cubre de cristal, al contrario de lo que sucedía en la propuesta de 1913. También en esta ocasión Asplund busca en la historia del edificio alguna circunstancia que refuerce la importancia de la entrada primitiva y de esta manera descubre que el antiguo patio estuvo en algún tiempo abierto a la capilla situada tras la cruzía Oeste, cuando aún ese lado de la fábrica no estaba construido. Esta es la idea que utiliza: suprimir el pabellón Oeste y abrir el patio hacia la Kristine Kyrka, incorporando su jardín como fondo y con la intención de que el claustro de tal manera creado, sirva de marco a la Iglesia, que, con su cubierta curva de cobre, y con la



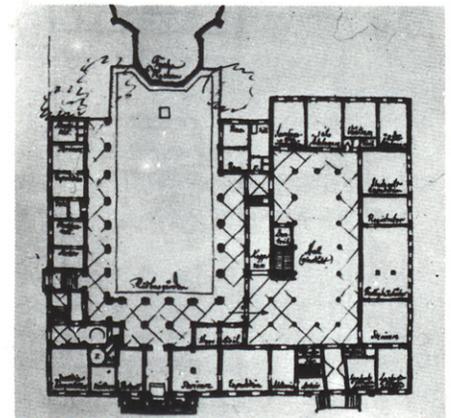
Concurso para la Ordenación de la Plaza Gustaf Adolf en 1918. Estudio de los edificios de su entorno.



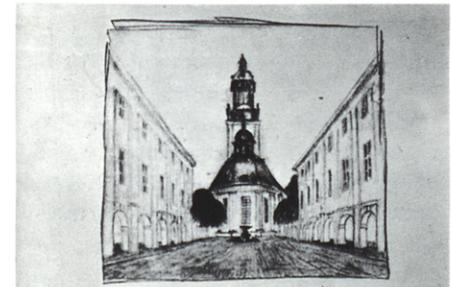
Ayuntamiento de N. Tessins después de la transformación de B. W. Carlbergs. Detalle de un dibujo realizado en 1787 por Elias Martins.



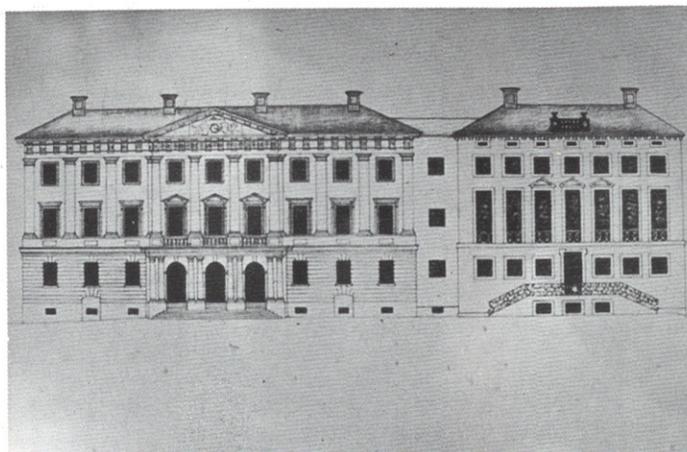
Propuesta de 1918. Alzado de la fachada a la Plaza Gustaf Adolf.



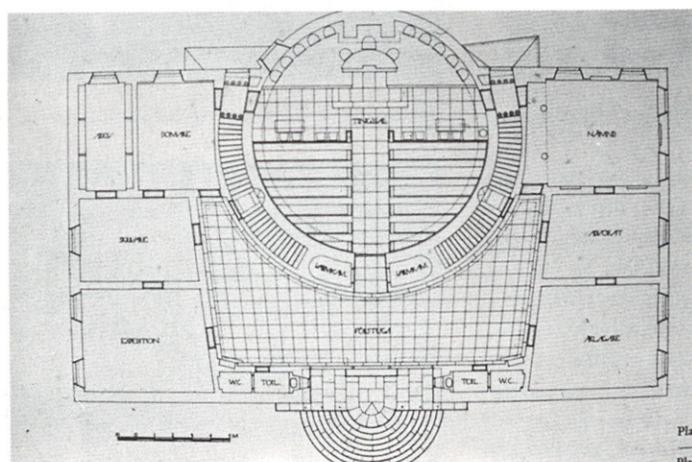
Propuesta de 1919. Planta baja.



Propuesta de 1919. Boceto del patio abierto hacia la Kristine Kyrke.



Propuesta de 1920. Alzado a la Plaza Gustaf Adolf.

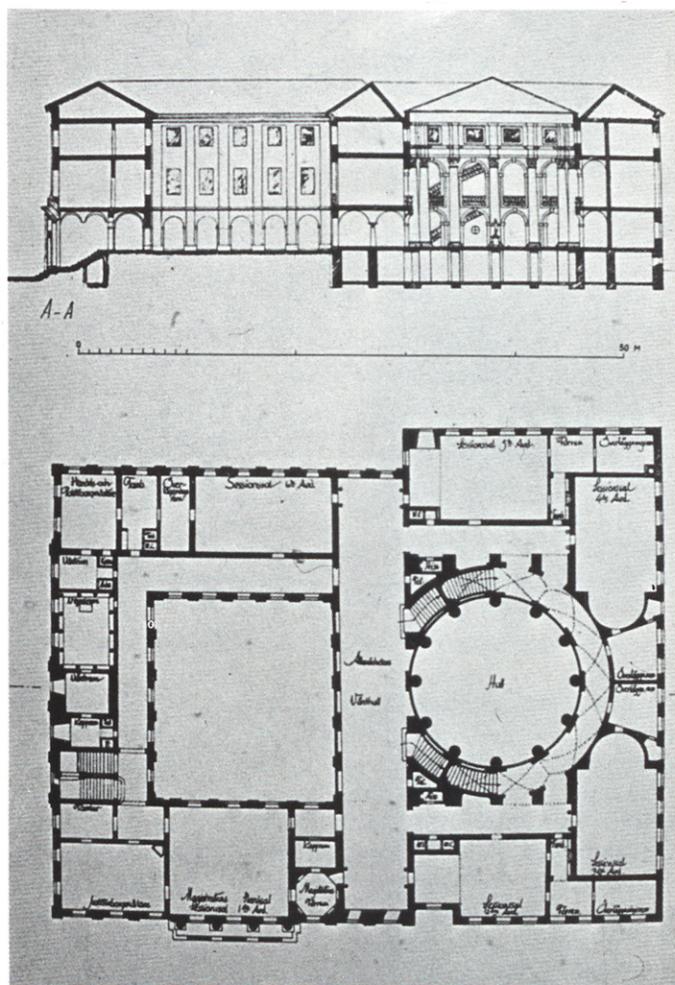


Tribunal en el Condado de Lister (1917-21). Planta baja.

estrecha torre crea un fondo lo suficientemente importante como para reforzar el eje de entrada desde la plaza. En esta planta se ha disuelto completamente la presencia de la crujía que servía de articulación entre las construcciones antigua y nueva, lo cual se quiere compensar con el resbalamiento de la fachada posterior hacia el Oeste sobre la línea que une ambos edificios. Este gesto será conservado por Asplund en la propuesta definitiva. La idea de yuxtaposición entre dos partes todavía excesivamente dependientes y algo faltas de estructuración va a resolverse en el proyecto de 1920.

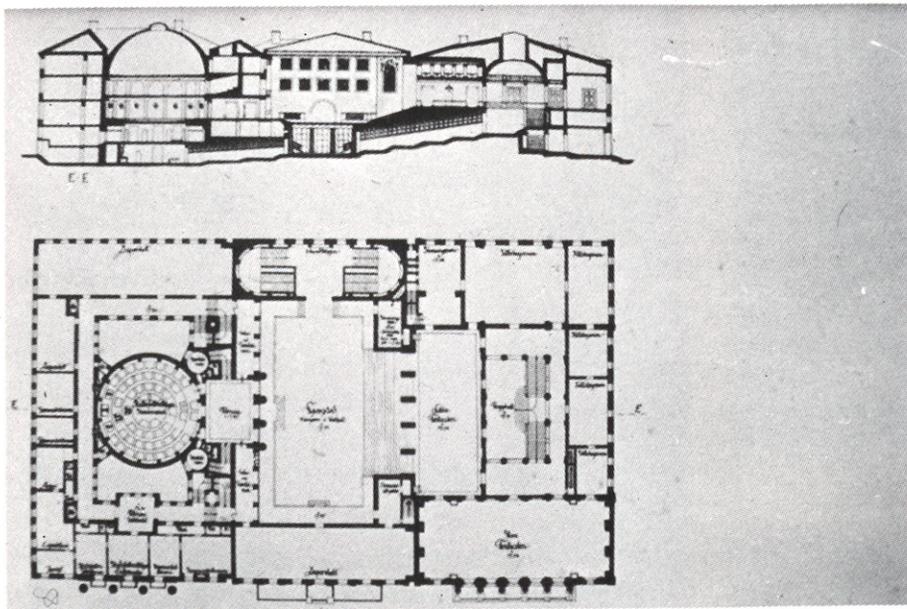
En la composición del alzado realizado a principios de 1920 se mantienen algunas características básicas de la anterior propuesta: un edificio principal con nueve intercolumnios, un anejo con siete y dos entradas de diferente cualidad. Existen, sin embargo, variaciones importantes. La primera de ellas consiste en enfatizar la idea de los dos edificios mediante

la inclusión de un cuerpo intermedio que evidencie su separación; este será otro de los elementos que se mantendrá hasta el final. Tal decisión produce una pérdida de espacio en la fachada nueva, que junto al deseo de mantener los siete intercolumnios, lleva a exagerar la verticalidad de las ventanas, circunstancia aprovechada para producir una relación horizontal entre los niveles principales de ambos edificios y que permite entender mejor el orden de la Ampliación sin necesidad de diferenciar la textura del basamento. Otra variación tiene que ver con la apariencia misma del edificio anejo cuya forzada verticalidad le confiere el aspecto de un pintoresco pabellón. Este efecto se acentúa mediante el diseño de algunos elementos ornamentales, como las barandillas, consiguiendo así una mayor independencia figurativa entre ambas edificaciones. La fachada del nuevo edificio recuerda ahora el estilo nacional-romántico en que la primera solución fue pensada.



Propuesta de 1920. Planta del primer piso y sección longitudinal.

El deseo de una mayor distancia entre las fachadas se lleva a las plantas mediante una fuerte diferenciación, organizativa y formal, de las piezas fundamentales. Asplund cambia radicalmente la concepción espacial del edificio anejo con la inclusión de un patio circular acristalado al que incorpora los elementos de comunicación. Pero esta independencia de tratamiento se matiza enseguida al disponer en continuidad espacial ambos patios, o el patio y el hall, de manera que el acceso por el nuevo edificio no penetra directamente a éste último y la entrada debe hacerse por fuerza desde el edificio principal, produciéndose un giro de 90° que termina por establecer una importante relación física entre ambos. Dicha relación se apoya también en la supresión del pórtico en el lado Este del antiguo patio, cuya disposición en *ele* equilibra así la línea de acceso "reflejándola" hacia el nuevo hall. Se ha recuperado en planta la idea de vaciar la crujía Norte del edificio



Proyecto para la Bolsa y edificios adyacentes (1920). Sección longitudinal y planta de primer piso.

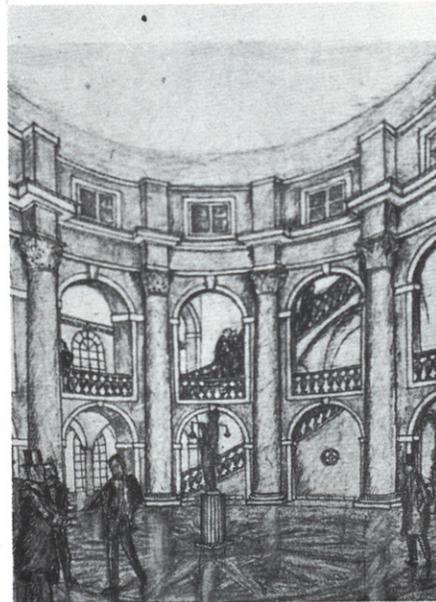
existente para articular las dos partes: esta ambigüedad (que permite leer como simétrico el patio circular, descentrado lateralmente en el nuevo edificio) hace más eficaz la conexión, debilitándola al tiempo con el énfasis puesto en la línea de “resbalamiento” que queda evidenciada mediante el retranqueo del cuerpo neutro, el descentramiento entre los patios y el quiebro de la fachada Oeste retomado de la anterior solución. La inclusión del patio circular ha originado también la “geminación” de la Sala Principal en dos locales que se deforman suavemente para adaptarse a la forma del hall; esta doble sala se repetirá a partir de aquí en las siguientes propuestas.

La idea de contraposición entre círculo y rectángulo como mecanismo compositivo de la planta es utilizada por Asplund en diversas ocasiones. Quizá las primeras sean los proyectos para el Tribunal del Condado de Lister (1917-21) y la Capilla del Bosque en el Cementerio Sur de Estocolmo (1918-20), prácticamente contemporáneos de la solución que estamos estudiando. También en los primeros tanteos que realiza para el edificio de la Bolsa, de esta misma época, encontramos una planta en que esquemas parecidos son puestos en práctica.

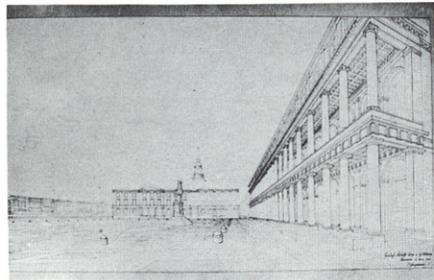
El carácter con que Asplund piensa la rotonda de la Ampliación es casi palaciego y de una gran riqueza espacial, lo cual queda patente en una

perspectiva dibujada este mismo año y en un texto que la describe así: “Los pavimentos en colores cálidos contrastan con el gris azulado de las columnas y el amarillo de los capiteles. La tonalidad de color va disminuyendo gradualmente al aproximarse a la cubrición, concebida como un cono de vidrio suspendido en su vértice. El conjunto aparece reflejado en el suelo frío y pulimentado” (5).

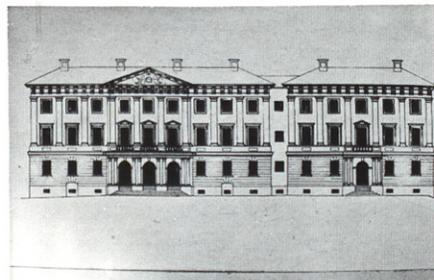
El Primer Ingeniero del Estado, Albert Lilinberg, recomienda en 1921 a la Comisión desechar la propuesta de Asplund basándose en el problema de escala que la Ampliación produce en la plaza. Se piensa ahora en una mayor unidad entre los edificios de su entorno como la solución más adecuada. Asplund recibe así el encargo de proyectar conjuntamente las fachadas para el Ayuntamiento y la Bolsa. De esta manera realiza, en 1924, una perspectiva que representa la Plaza Gustaf Adolf, con una desolada abstracción, en la que aparece adosada a la Bolsa una fachada clásica de doble altura cuyo carácter monumental contrasta con la sencillez figurativa de la Ampliación, dibujada ahora retomando los elementos neoclásicos de Hagberg. El proyecto, presentado según esta nueva concepción en Septiembre de 1925, se caracteriza por una mayor simplicidad tanto en la organización como en los planteamientos figurativos. La Ampliación continúa entendiéndose como edificio anejo, pero su fachada



Propuesta de 1920. Boceto del Hall.

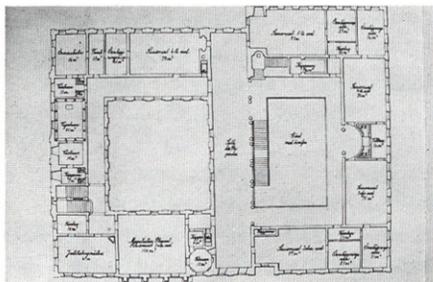


Propuesta de 1924. Perspectiva de las fachadas de la Bolsa y el Ayuntamiento.

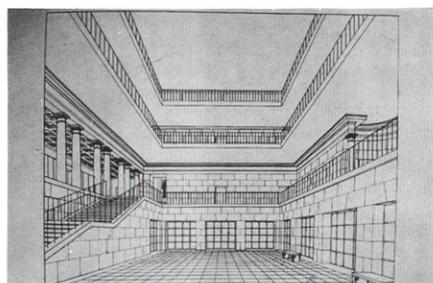


Propuesta de 1925. Alzado a la Plaza Gustaf Adolf.

está construida empleando las pautas estilísticas del edificio antiguo. La identidad compositiva que así se pretende precisa reducir a cinco los siete intercolumnios, pero la necesaria condición impar obliga a una mayor separación entre ejes, en relación a la fachada antigua, lo que produce un extraño efecto de escala. Existe pues un deseo de repetición mimética que hace necesario también el cambio de acceso en el nuevo edificio hasta una posición ortogonal a la fachada, aún cuando la puerta se proyecte con menor entidad que la principal.



Propuesta de 1925. Planta del primer piso.



Propuesta de 1925. Perspectiva del Hall.



La Exposición de Estocolmo (1930). Vista general.

La planta conserva gran parte de las características organizativas en lo referente a la articulación de los dos edificios y a la disposición de las salas perimetrales, pero existe un cambio sustancial en la forma y calidad del nuevo patio que se proyecta siguiendo el trazado ortogonal del edificio aunque conservando su condición de hall cubierto de vidrio. La crujía que articula ambos cuerpos se mantiene como una decidida partición en la dirección Este-Oeste, pero la sustitución del muro que materializa la división por pares de columnas sugiere

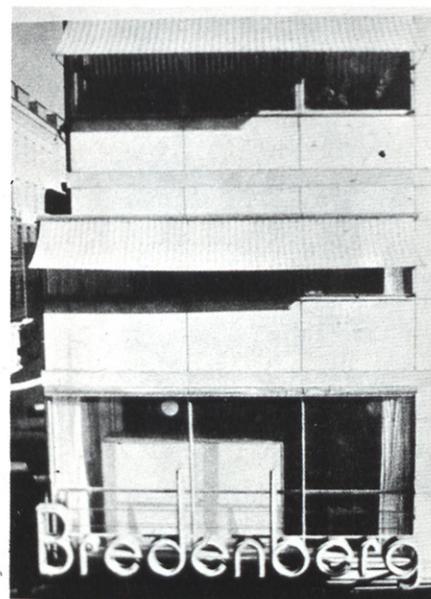
una incorporación espacial que suaviza este corte. Un cambio importante, que hará entender la evolución hacia la solución definitiva, tiene que ver con la posición de las escaleras; existe una clara diferenciación, en situación y tamaño, entre la principal y la secundaria, evidenciando aquélla la importancia de relación entre primer y segundo nivel, coherentemente con la composición de la fachada, y confiriendo mayor sentido al acceso del edificio anejo.

En la perspectiva de esta solución se manifiesta el cambio de cualidad del hall y, si lo comparamos con el tratamiento exuberante del proyecto anterior, se hace aún más patente su austeridad y gran pregnancia formal; en él aparecen fuertemente contrastados los pesos de la planta baja y principal con respecto a los restantes que parecen flotar, impresión que se consigue con la exagerada separación de la línea de apoyo tras el voladizo y mediante un ligero retranqueo del último nivel que abre el patio hacia la luz. En esta propuesta mimética del año 1925, la arquitectura de las antiguas fachadas está siendo interpretada en el hall con una clave estilística que es indudablemente preludio de cambios muy importantes.

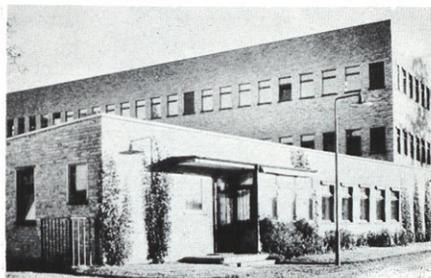
El informe del Comité dice en este caso: "La propuesta, subordinada en su conjunto al edificio existente, ha tenido una excelente solución de fachada" (6). Sin embargo, ahora la realización es impedida por razones económicas.

En este punto se produce una larga interrupción del proyecto y no se tendrán más noticias de él hasta el año 1934. En dicho espacio de tiempo Asplund realiza algunos edificios que convendría recordar en cuanto ayudan a entender la evolución de la propuesta para Göteborg.

De 1930 es la Exposición de Estocolmo, la única realización de Asplund considerada dentro del Estilo Internacional. El espacio conseguido en esta ocasión empleando la madera, los cables, el vidrio y los rótulos es realmente festivo, optimista; quizá llevando aquí la Arquitectura Moderna a unos términos que son entendibles por la gente que visita la Exposición. También es interesante observar que Asplund realiza su obra más ortodoxamente moderna en un



Almacenes Bredenberg (1932-35). Detalle de la fachada.

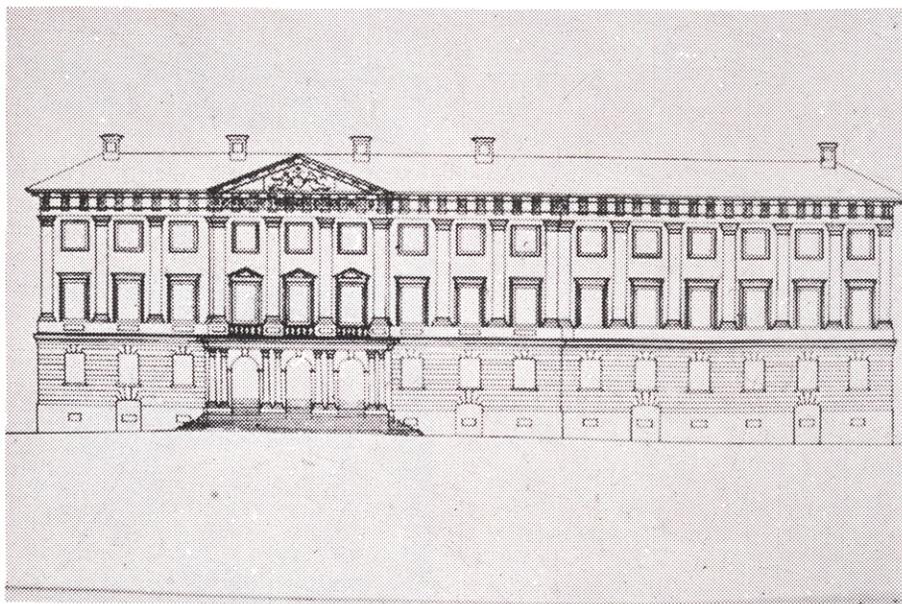


Laboratorios Bacteriológicos del Estado (1933-37). El edificio principal y las oficinas.

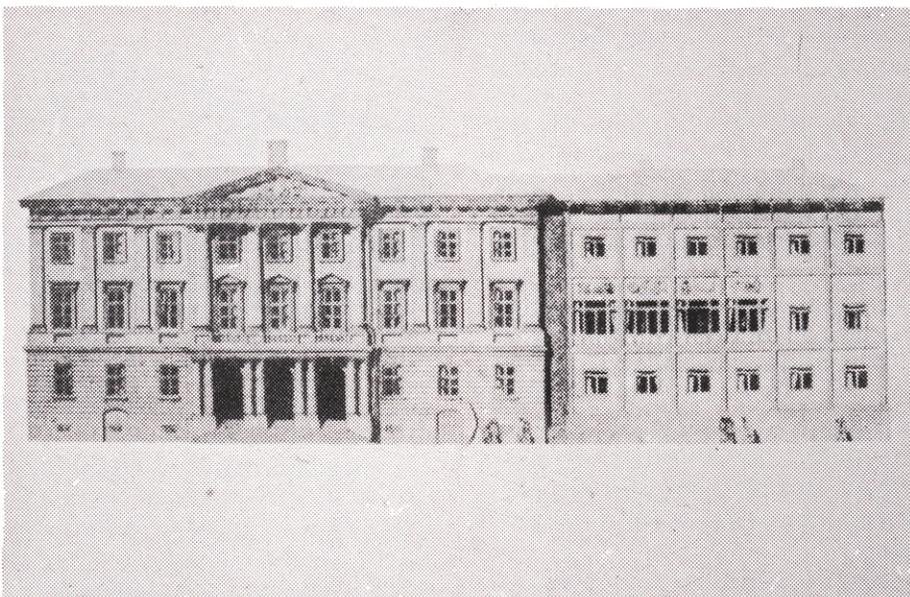
montaje efímero que necesariamente terminará por desaparecer.

La segunda obra que, en el orden cronológico, deberíamos considerar son los Almacenes Bredenberg, construidos en Estocolmo entre los años 1932 y 1935, en cuyo planteamiento se utilizan muchos hallazgos de la Exposición del 30. Es una construcción con el carácter de tienda moderna, que muestra gran sensibilidad en el tratamiento de los huecos de las distintas plantas y que está organizada según una planta longitudinal que convierte el edificio mismo en un escaparate.

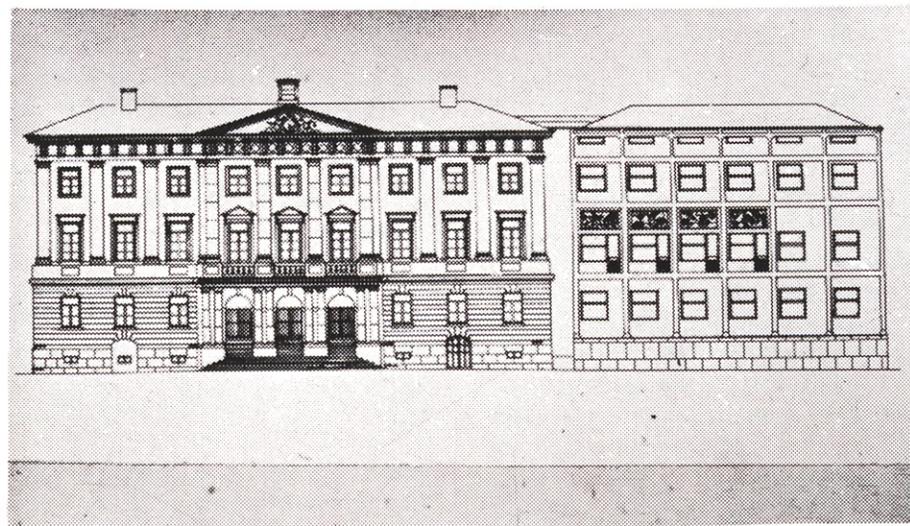
La tercera realización, ya solapada con los momentos en que el trabajo para el Ayuntamiento se reanuda, son los laboratorios Bacteriológicos del Estado, que se construyen entre 1933 y 1937 también en Estocolmo. Se disponen, según un complejo programa funcional, en diversos edificios, y representan un momento de integración de muchas tendencias anteriores. La aparentemente modes-



Propuesta de 1934. Alzado a la Plaza Gustaf Adolf.



Propuesta de 1935. Alzado a la Plaza Gustaf Adolf.



Propuesta de 1936. Alzado a la Plaza Gustaf Adolf.

ta construcción de ladrillo amarillento contrasta con la sofisticada ordenación del conjunto en el terreno y con el cuidadoso estudio de los detalles, alguno de los cuales, como las escaleras, se emplean en la solución definitiva del Ayuntamiento.

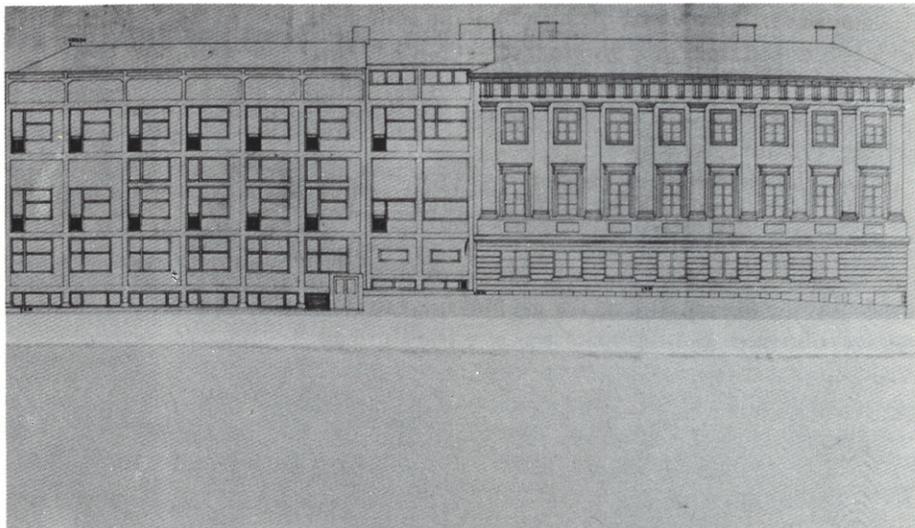
En el año 1934 la Municipalidad dedice realizar la Ampliación del Palacio Comunal de Goteborg debido a una esperada contribución del Estado. Existe, fechada en el mismo año, una propuesta que Asplund realizó por deseo del Consejo Municipal, en ella la idea primitiva de una sola fachada se realiza ahora siguiendo las pautas figurativas del edificio existente. El cuerpo neutro se ha reducido a una línea, en que el orden se duplica, y el acceso existe únicamente en el edificio principal. Estas circunstancias permiten llevar a seis el número de intercolumnios de la Ampliación, con lo que se consigue una modulación más adecuada de escala. A pesar de la sutil separación entre ambos edificios, la simetría de la fachada primitiva ha sido rota completamente pero la solución del acceso único desde la plaza, que aquí por primera vez se aporta, será básica para la propuesta definitiva. Tras esta fachada existe ya un edificio moderno que no está documentado en planos y aparece solamente descrito en términos que no dejan lugar a dudas sobre el diverso tratamiento estilístico entre el interior y la fachada que, en este caso, está concebida más bien como un telón para formalizar la plaza.

A principios de 1935 se presenta una solución alternativa en la que se considera de nuevo el problema de escala de la plaza, conservando más adecuadamente la integridad del edificio antiguo. Esta fachada emplea un mecanismo compositivo moderno que consiste en manifestar la retícula estructural producida en el nuevo edificio mediante la prolongación horizontal de los niveles existentes y una cuidadosa modulación vertical de seis intercolumnios bien situados en relación proporcional al inter-eje del antiguo Ayuntamiento, con lo que logra producirse un elaborado efecto de separación y conjunción entre ambas edificaciones. El cuerpo neutro, que las separa, se ha reducido de tamaño y en él ya no se abren huecos; el nuevo edificio se

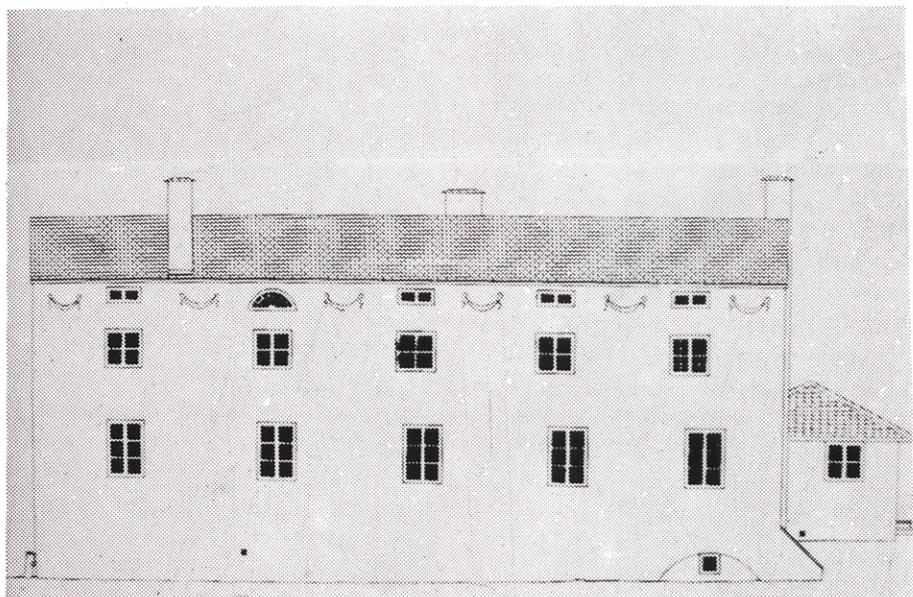
aproxima a una proporción cúbica y las ventanas, más reducidas y cuadradas que en el edificio antiguo, se disponen verticalmente en los ejes de los intercolumnios prolongándose además los horizontales, desde el Ayuntamiento existente, en las líneas superior e inferior. La relación entre los dos edificios gana interés por el distinto tratamiento dado en la Ampliación a los cuatro espacios tangentes a la línea de separación; el mayor tamaño de los huecos y el empleo de elementos ornamentales en bajorrelieve, que contrastan con la composición más abstracta del resto de la fachada, producen un efecto de compensación simétrica que contribuye a la unión de ambos pabellones.

El Comité del Ayuntamiento, quizá influido por Asplund, desecha la fachada del año 1934 admitiendo, en Marzo de 1935, la nueva propuesta. En el mes de Mayo se estudia una solución asimétrica en el despiece de las cuatro ventanas principales (tras de ellas se encuentra una sala de sesiones); es un momento de intenso trabajo en la elaboración de la idea. Las obras de construcción habían comenzado ya cuando en Diciembre, Asplund, solicita una nueva transformación de la fachada. En estas circunstancias sus relaciones con el Comité se hacen especialmente difíciles; la propuesta del cambio origina un trámite de aprobación muy complicado. Por fin, la última solución es aprobada en Enero de 1936 y la construcción continúa según los nuevos planes mientras el Proyecto pasa a la Junta de Arquitectura del Estado. A finales de Abril el segundo arquitecto de la Junta prohíbe la continuación de las obras, pero, bajo la responsabilidad del Comité, la construcción del edificio sigue adelante.

Examinemos ahora la solución definitiva de 1936. Existen dos cambios básicos sobre la propuesta inmediatamente anterior. Por un lado el retanqueo de la cubierta que afianza la identidad de cada edificio al tiempo que contribuye a una mayor abstracción de la nueva fachada. Por otro, y seguramente la transformación más importante, el desplazamiento de las ventanas con respecto a la retícula estructural, como arrastradas por la presencia del antiguo edificio, creando una segunda trama, que refuerza



Propuesta de 1936. Alzado Oeste.



Villa Snellman (1917-18). Fachada hacia el jardín.

la situación ya existente, y aparentemente contradictoria, de conexión y distanciamiento. La forma en que se diseñan ahora los despieces de carpintería también ayuda a la idea que inspira los cambios propuestos. En el alzado Oeste se produce una actuación similar: la "atracción" de la fachada principal ha desplazado ligeramente los huecos en sentido contrario al edificio existente, lo que se suaviza, en esta ocasión, por el efecto vertical de su despiece, creando un cuerpo central más transparente que se independiza del edificio al avanzar respecto al plano de la fachada antigua. El cuerpo intermedio, que ahora ocupa el ancho de la crujía transformada por la ampliación, se trata, en

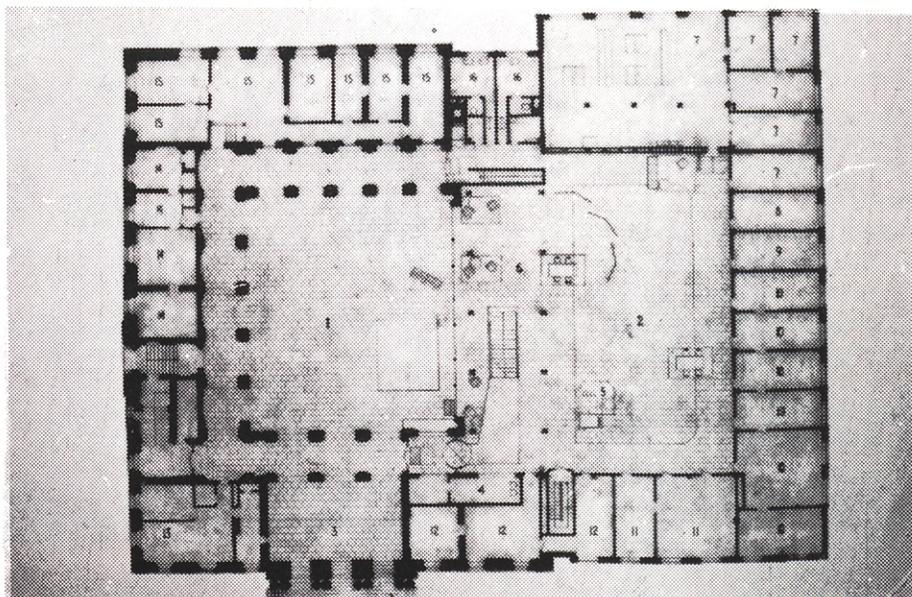
este alzado, como perteneciente a la Ampliación, pero con un sutil juego de escala al mantenerse en el plano de la fachada primitiva.

A lo largo de toda la secuencia de propuestas hemos utilizado referencias a la propia obra de Asplund para explicar algunas ideas. En este caso el gesto de desplazar las ventanas, que en el Ayuntamiento completa la yuxtaposición de los dos edificios, lo encontramos también en el alzado de la villa Snellman (1917-18) cuyos huecos de planta baja aparecen progresivamente distanciados respecto a sus ejes como afectados por el giro producido en el pabellón que lateralmente la limita, lo cual muestra cuanto se confía a la precisión de su

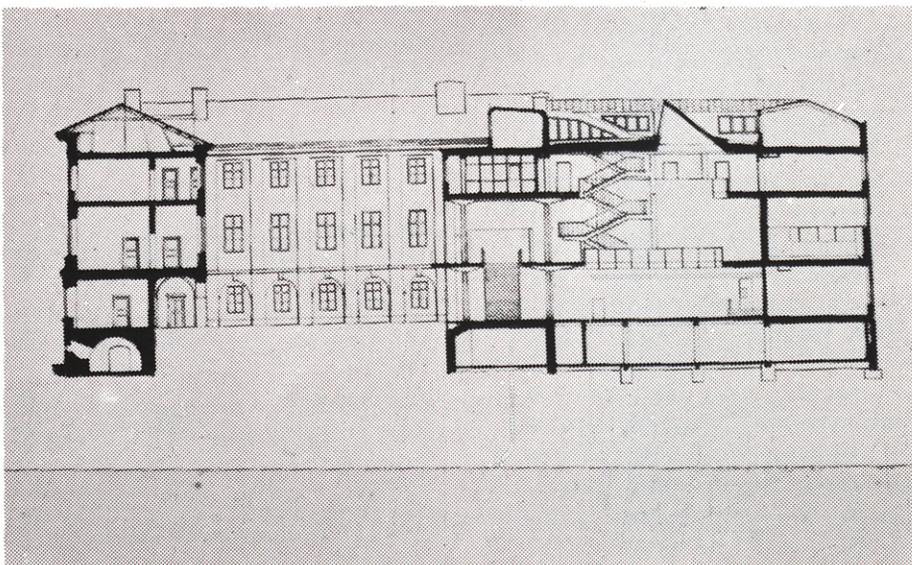
tratamiento la transformación de un volumen aparentemente simple en una sofisticada propuesta. Con la transgresión del orden inicialmente impuesto se busca, asimismo, un efecto de mayor naturalidad.

Las plantas de la solución definitiva también requerirían un detallado examen aunque pueden entenderse con mayor facilidad buscando en ellas las huellas de anteriores propuestas que han sido progresivamente depuradas. Asplund describe en pocas palabras la organización como “*un cuerpo en forma de U dirigido hacia el viejo patio*” (7) lo cual le lleva a redondear las esquinas del lado Norte, para sugerir su continuidad. La relación entre los dos patios cobra especial interés por el tratamiento de la crujía intermedia que, sin desaparecer en la estructuración del edificio existente (lo que permite entender cada uno de los patios con su propia entidad) también hace posible observar el conjunto como un hecho unitario. Es seguramente este lugar el que reúne mayor intensidad de tratamiento de toda la solución; así, por ejemplo, la sustitución de las líneas estructurales que definen dicha crujía se realiza en cada lado de forma distinta. De este modo, mientras la secuencia de pilares, en el lado del hall, materializa la antigua posición de la estructura, su encuentro con el patio se diluye en tres elementos: la línea de pilares, ahora desplazada; un gran paño de vidrio, que produce la transparencia literal entre ambos patios y, por último, la balaustrada, limitando un ligero voladizo en la planta superior, cuyo avance centra la doble línea de pilares (descentrada en planta baja) respecto a los bordes del forjado. Tal matización de los detalles, que al igual que las fachadas completan una cuidadosa unión de los edificios, muestra como, al contrario de lo que en principio pudiera haberse pensado, la llegada a la solución moderna no supone una mera simplificación sino, sobre todo, una ganancia en la complejidad e interés de la propuesta.

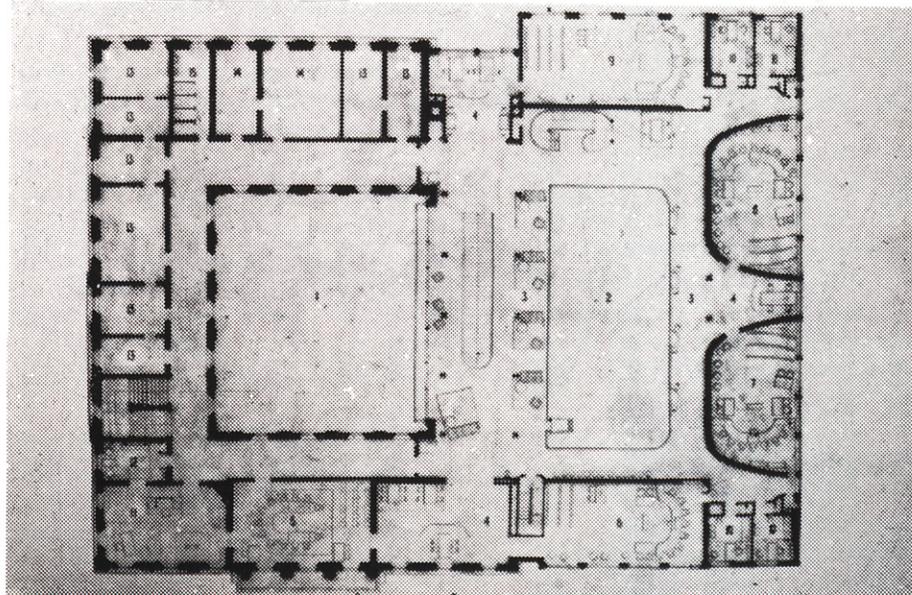
Si comparamos la yuxtaposición de los patios, que acabamos de estudiar, con la unión entre la Capilla Principal y el Pórtico en el Crematorio del Cementerio Sur de Estocolmo (1935-40) podemos encontrar rasgos



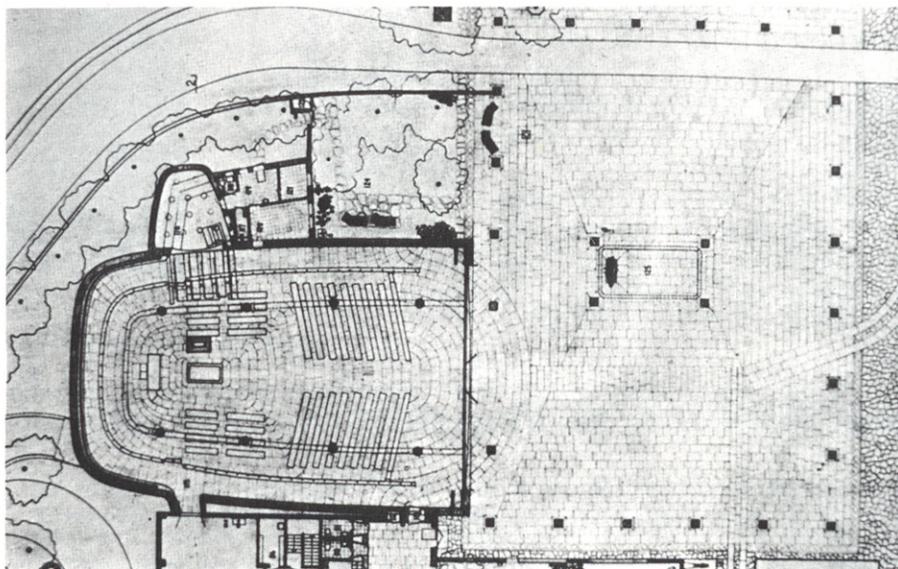
Propuesta de 1936. Planta baja.



Propuesta de 1936. Sección longitudinal.



Propuesta de 1936. Planta primera.



Crematorio para el Cementerio Sur de Estocolmo (1935-40). Planta del Pórtico y la Capilla Principal.



La Ampliación construida. Foto H. Johansson.



El interior del nuevo Hall.

comunes. En este caso, las pilastras del espacio porticado, que pueden también leerse como prolongación estructural del edificio, y el cambio del pavimento en el Pórtico continuando el de la Iglesia, tiende a disolver la línea de encuentro en un espacio menos inmediato.

Llegados al término de la historia conviene apuntar algunas características de la obra de Gunnar Asplund bien presentes en el examen de estos trabajos (8).

Más aún que otras veces sería aquí evidente la confianza puesta en la elaboración de la idea como medio para conseguir un resultado satisfactorio; la certeza de que la producción de la obra de arquitectura precisa una maduración temporal, en la que caben diversos tanteos, como condición de un progresivo perfeccionamiento.

Otra cualidad es la libertad ante el planteamiento de cada problema. Ello da lugar a una gran diversidad estilística en la búsqueda de aquéllo que pueda ser mejor para cada ocasión. También le permite la independencia de tratamiento entre el interior y el exterior, así como el uso de la ornamentación como parte integrante de la propia idea o la inclusión de elementos secundarios, a veces con entidad propia, que amplían el mundo de objetos en que su arquitectura se desarrolla confiriéndola aún mayor interés.

Asimismo, hacer notar que se trata de una arquitectura en situación de equilibrio en cuanto que sin ignorar la tradición no hace problema de su presencia; en cuanto es coherente con su momento sin hacer de ello una actitud programática o en cuanto, también, utiliza la construcción como instrumento sin exagerar su empleo más allá de los límites precisos.

No es por ello extraño que la figura de Asplund, que se nos presenta como evanescente, difícilmente aprehensible, no haya formado parte de los manuales y que, a pesar de ello, sea lugar de confluencia de actitudes muy diversas que encuentran acuerdo en su arquitectura, lo que también hace patente la multiplicidad de lecturas que admite.

Resaltar, por último, cuanto es una arquitectura concebida como obra de arte, fundamentalmente producida desde una sensibilidad perso-

nal, que puede hacer compatible la presencia de fuertes decisiones con una gran sutileza en el estudio de cada detalle.

Terminaremos esta exposición con un párrafo de August Strindberg (9), el escritor sueco por quien Asplund sintió tanta admiración y que pone en mejores palabras un trasfondo romántico que hemos intentado reflejar en algunos episodios de esta historia:

“¡Llega la revelación de un arte nuevo inspirado por la naturaleza!

¡La clarividencia de lo natural!
¿Por qué despreciar el naturalismo si inaugura un arte nuevo rico en juventud y esperanza?

Vuelven los dioses, y el grito de alarma dado por los escritores y los artistas ha repercutido de una forma tan vigorosa que toda la naturaleza se ha despertado de un letargo de varios siglos.

Nada en este mundo se hace sin el consentimiento de las potencias: si el naturalismo fue que el naturalismo sea. Y que renazca la armonía entre la naturaleza y el espíritu”.



José Manuel López-Peláez

Comentario sobre Gunnar Asplund, de Francisco de Asís Cabrero

La península escandinava, debido a su dureza de clima, cerrado bosque de coníferas y escarpada o confusa geografía marítima, ha permanecido medio marginada por Europa continental hasta poco antes de los tiempos modernos. Tal frío ambiente, de por sí entumecedor, evidentemente obliga al reglamentado enfrentamiento con los elementos naturales, e incita al ejercicio físico espontáneo y a la mayor actividad laboral. En otro sentido este ámbito, envuelto en las largas noches invernales, de siempre ha provocado el culto al hogar aislado y parece como si hubiera hecho a sus hombres proclives a la vida familiar y aún a la soledad, y en definitiva a significar su espíritu individualista e independiente. Por seis siglos, del XIII a XIX, las tierras más o menos situadas a ambos lados del Báltico corresponden a Suecia. En el siglo XVII su influencia en la Europa centro-oriental viene a tener importancia. Sólo tardíamente llega la industrialización. Todavía a finales del XIX su economía se basaba esencialmente en la minería, agricultura y explotación del bosque. Actualmente, Suecia es el más grande, variado y compacto de los países escandinavos. El concepto de trabajo correcto, edificación exenta y conservación del carácter formal, más propio, han representado

las invariantes promotoras de su Arquitectura moderna, que tanto ha servido de orientación, en el siglo XX, a una Europa, en mucha parte, desorientada. Hacia 1900 hace manifestación la influencia de un modernismo moderado y equilibrado. De los primeros arquitectos que reflejan cierto sentido reconsiderador, práctico y limpio de aditamentos innecesarios es Carl Bergsten. En la Galería Lijeralch procura mantener tal sentido por medio de un orden cúbico de bella simplicidad. Pero en mucho Erik Gunnar Asplund, 1885-1940 nacido en Estocolmo, es el arquitecto que mayormente destaca durante las primeras décadas del Siglo XX. Su obra posiblemente es la que primero, con seguridad y mejor construcción, traspasa la línea de la Arquitectura más orgánica; en definitiva la que realiza el primer paso hacia un diseño esencialmente facilitador e intensificador del vivir del hombre. Estudió en la Escuela Superior Técnica y en la Academia de Arte de Estocolmo. Termina sus estudios en 1909. Su inicial etapa de trabajo es la comprendida entre 1915 y 1928. Su primera obra conocida es la Capilla para el Cementerio del Bosque, situado al sur de Estocolmo. El elemento natural circundante, constituido de una densa floresta, le inspira unas formas hechas sin artificio: contrasta del clásico

orden interior circular de la Capilla con el cerramiento exterior leñoso rectangular.

Hacia 1919 proyecta y, a continuación, realiza la Villa de Djursholm. Representa la primera reacción realista y original respecto al simple planteamiento de un programa claramente meditado. No se anda con enredos estéticos, a la moda, sino que va decidido a la cubierta de dos aguas, la más racional allí, estructural moral y sucesión en línea de ámbitos simples. Llaman la atención, sobre todo, ciertas libertades, que se toman en cuanto a la recurrencia de paramentos y tabiques desviados de la ortogonalidad dominante; se trata sin duda de un adelanto admirable en cuanto a la facultad innata de la Escuela Escandinava para determinar y atender los actos más normales del programa. También se hace notar la espontánea planta curva de la sala superior en relación con la agrupación familiar junto al fuego. A esta época igualmente corresponde la Sede del Gobierno provincial del Solvesborg, 1919-20, conforme a esquemas similares en cuanto al característico uso libre y simultáneo de curvas y rectas. Final y obra más destacada de esta primera etapa de Asplund está la Biblioteca Municipal de Estocolmo. Ganado el proyecto en concurso, fue construido entre 1923 y 1925. Edificio representativo y

ubicado en lugar céntrico ciudadano, ha constituido por su calidad y volumen una de las referencias urbanas más importantes de la capital. Concebido como entidad unitarias, espacial y geométrica, consta de un cuerpo rectangular, sobre enmarcadora planta en U y de aspecto exterior paralelepípedo, ante el que destaca el preponderante elemento cilíndrico central. Estos dos cuerpos o elementos fuamentalmente básicos, el primero correspondiente a los locales más generales y el segundo materializando la sala de lectura principal constituida sobre el almacén de libros, muestran la exacta relación forma función que domina el conjunto proyectado. En fachadas, la justa ordenación de sencillos huecos, componen cierta bella y ponderada geometría exterior; un triunfo figurativo, en contraste singular con el amplio ajardinado libre y natural. La distribución interior clara, escueta y de dominante central, contribuye a significar mayormente el acierto manifiesto de la sala de lectura y la más usual rectangularidad de departamentos complementarios. Todo el edificio por sí, en cuanto a su relación ambiental y ante sus logros como marco conjunto de vida e inspiración estética, se identifica como escalón y pieza importante del movimiento moderno de la Arquitectura Universal.

Notas al texto:

- (1) Gunnar Asplund Architect. 1885-1940. Edited by G. Holmdahl, S. I. Lind, K. Odeen. Essay by H. Ahlberg. (Publicado en Estocolmo por la Asociación Nacional de Arquitectos suecos). Edición en sueco 1943. Edición inglesa 1950.
- (2) Revista Arkitektur. Noviembre de 1966. "E. G. Asplund om-och Tillbyggnad av Göteborgs Radhus", por Björn Fredlund.

- (3) Revista Arkitektur. Artículo citado.
- (4) Revista Arkitektur. Artículo citado.
- (5) Revista Arkitektur. Artículo citado.
- (6) Revista Arkitektur. Artículo citado.
- (7) Göteborgs Radhus. 1938. Edición del propio Ayuntamiento.
- (8) Para un estudio más extenso de la obra de Asplund puede consultarse en castellano "Erik Gunnar Asplund" por Bruno Zevi (Ediciones Infinito, Buenos Aires) que incluye una bibliografía muy documentada.

- También puede verse "La arquitectura de Gunnar Asplund" Editado por la Comisión de Cultura del C.O.A.M. en 1981. Catálogo de la exposición en torno a su obra, realizada este mismo año. La publicación más reciente de la obra es: "The Architecture of Erik Gunnar Asplund" de Stuart Wrede. Editada por The M. I. T. press (England, USA.).1980.
- (9) Inferno. August Strindberg. Traducción castellana en Editorial Fontamara (Barcelona 1974).



Por encima de su cabeza estan ocurriendo cosas.

Sí, están pasando cosas.

Por ejemplo, Armstrong tiene un buen número de nuevos techos de los cuales queremos hablarle.

Techos por los cuales, muchas personas, nos han preguntado, - por eso nosotros los hemos diseñado y fabricado.

Y otros productos - no solo techos - de los cuales la mayoría de la gente no tiene idea de que puedan ser fabricados mediante fibra mineral.

Productos que nuestra experiencia, nuestro saber técnico y nuestros recursos han hecho ahora posibles - y la disponibilidad de Armstrong, el fabricante lider mundial de techos.

Si Vd. está interesado en los nuevos conceptos de la arquitectura interior, control acústico, alta decoración, etc. usted debería saber algo mas, sobre los nuevos tipos de techos Armstrong, antes de seguir adelante.

Pregunte a su representante de Armstrong o bien, recorte y envíenos el cupon adjunto. Le terminaremos de contar la historia.

Armstrong
Sistemas de Techos

Armstrong World Industries S.A.
Sistemas de Techos, Avenida del Brasil 13/2 Madrid 20

Envíenme información sobre los nuevos productos Armstrong.

Sr. _____

Empresa _____

Dirección _____

Teléfono _____

D. Luis Moya, Arquitecto: Dos edificios inéditos de los años 50

Casa en Pedro Valdivia, 8 (1956-57)

Esta casa se hizo con una Ordenanza muy particular que afectaba a la gran manzana limitada por la calle de María de Molina al Sur, por la Plaza de Gregorio Marañón (que aún no tenía este nombre en la época de la construcción) y el Paseo de la Castellana al Oeste, la calle de Pedro de Valdivia al Norte, y la de Alvarez de Baena al Este. La ordenanza imponía una composición uniforme en la altura de las fachadas y en el ático reentrante, de modo que en el dibujo del plan municipal aparecía el conjunto como un gran edificio público, aunque con algunas irregularidades. Se debían éstas a dos casas que existían, antes del plan, en el Paseo de la Castellana; en la más antigua, de principios de siglo al parecer, vivió y murió (a los 101 años de edad) el gran investigador, arqueólogo, historiador y maestro de varias generaciones, D. Manuel Gómez Moreno.

Otra causa de irregularidad era la propia forma del terreno, que en planta es un polígono de muchos lados, algunos ligeramente curvos, y en su alzado presenta una diferencia de nivel de unos 8 metros entre el punto más bajo y el más alto.

Finalmente, la Ordenanza establecía un gran patio de manzana, o más bien plaza, comunicada mediante una calle de 10 metros de ancho con la Plaza de Gregorio Marañón, y mediante otra de 8 metros con la calle de Pedro de Valdivia. La primera es horizontal, pero la segunda sube más de 4 metros desde la plaza interior a dicha calle, en dirección de Sur a Norte. Esta calle determina la fachada Oeste de la casa a que se refieren estas líneas. La fachada Norte tiene amplias vistas sobre los jardines y edificio de la Escuela de Ingenieros Industriales, en el centro; a la derecha se ven las construcciones y jardines, la "Colina de los Chopos": de la antigua Resi-

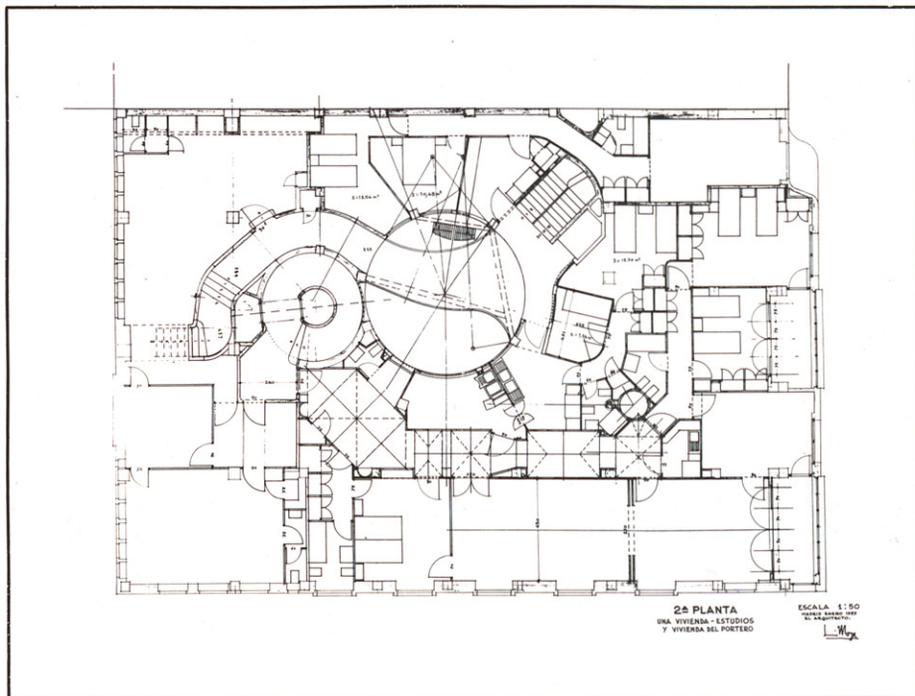
dencia de Estudiantes y los edificios modernos del Consejo de Investigaciones; a la izquierda, la vista abarca desde la Plaza de San Juan de la Cruz y los Nuevos Ministerios hasta el conjunto de Azca. Pero esta fachada no recibe sol más que al amanecer de algunos días alrededor del solsticio de verano; no al atardecer, porque lo impide una torre construida al otro lado de la citada calle de 3 metros.

Esta torre, con otra mucho mayor situada en María de Molina, es muestra de las cosas pintorescas que han ocurrido en esta manzana, planeada como un bloque uniforme; sin saber cómo, los volúmenes edificados crecieron por un lado y disminuyeron por otro, y el resultado fue el mayor desorden compatible con una Ordenanza de volumen.

Todo lo dicho es un largo preámbulo necesario para explicar la distribución de la planta, que es la contraria de la que se hace habitualmente;



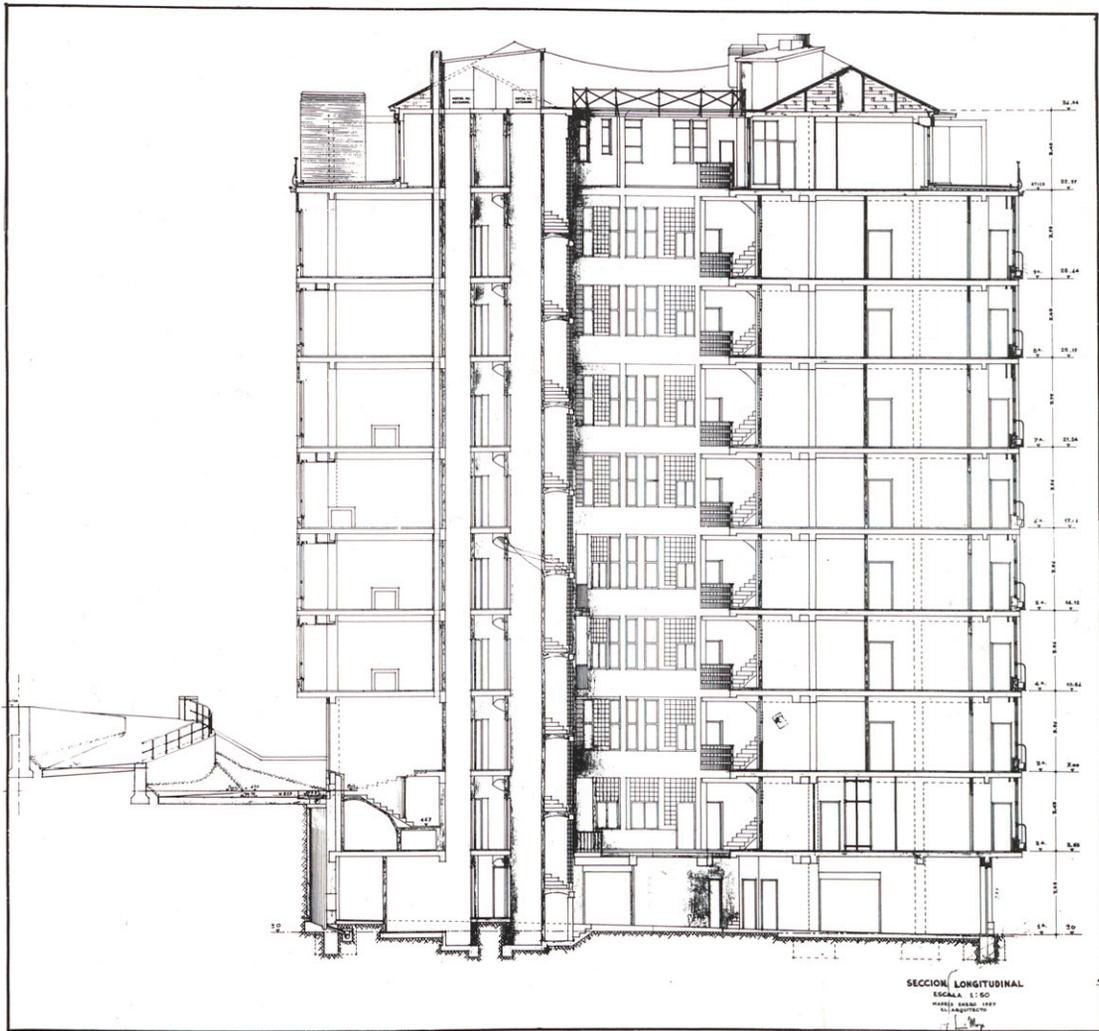
Entrada.



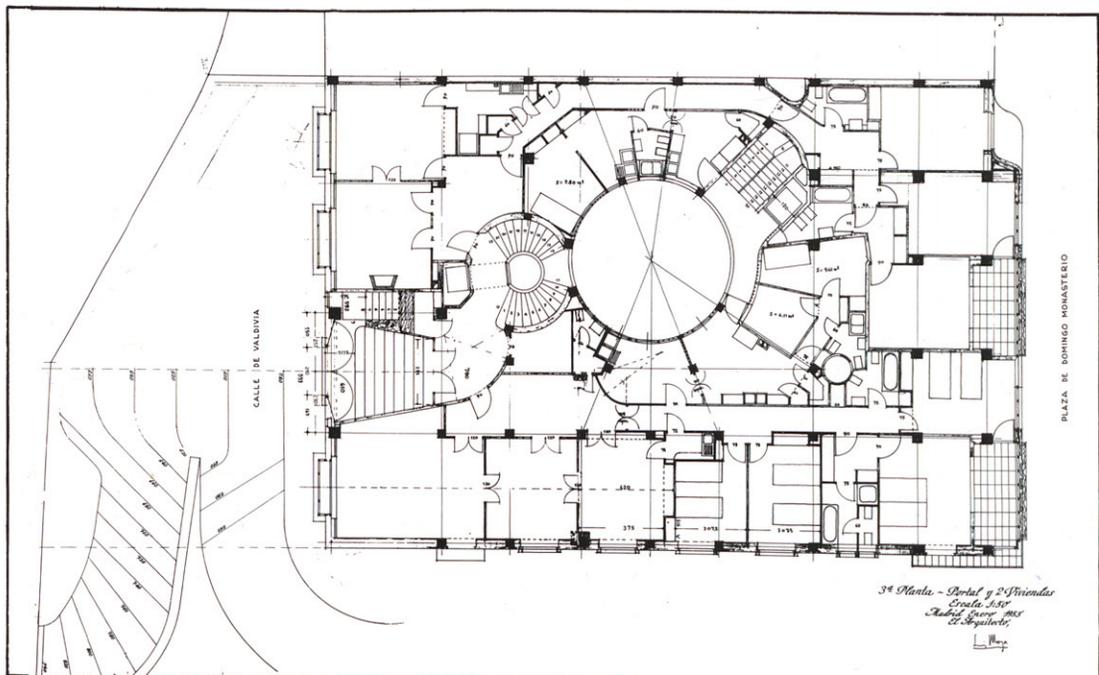
2ª PLANTA
UNA VIVIENDA - ESTUDIOS
Y VIVIENDA DEL PORTICO

ESCALA: 1:50
L. Moya

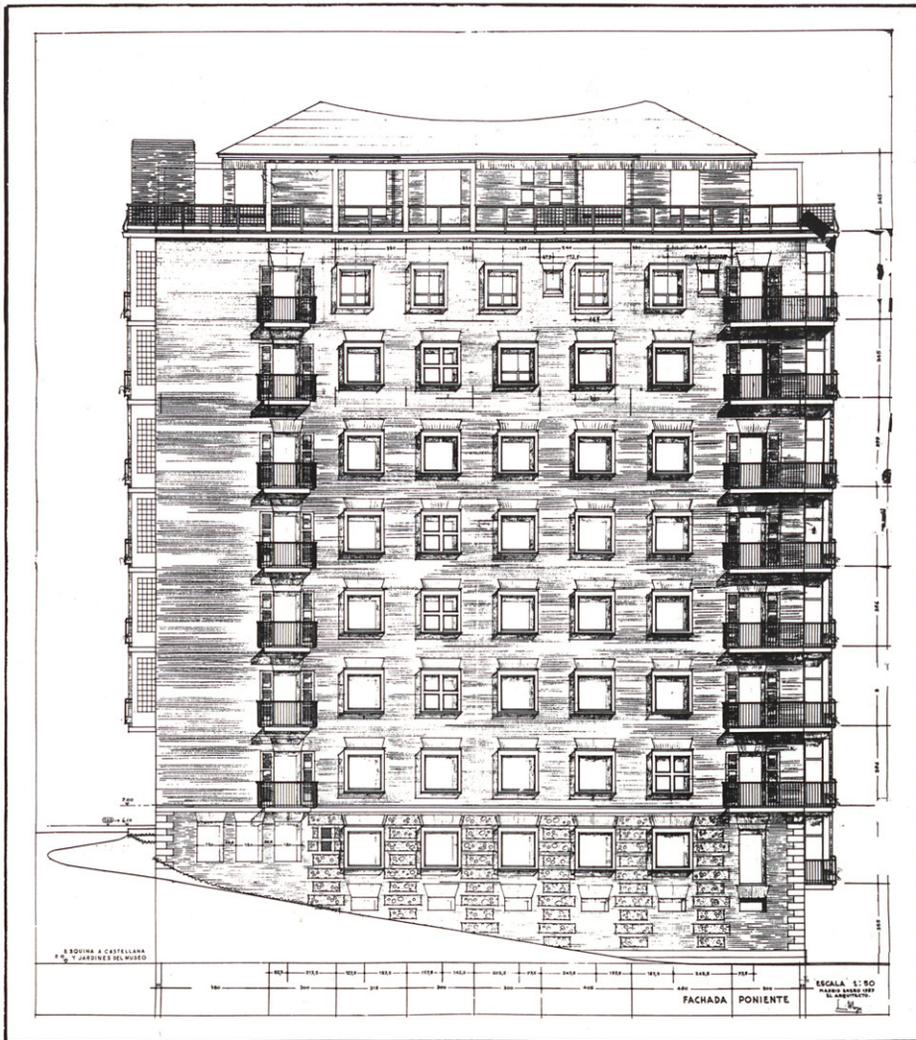
Planta inferior a la de acceso.



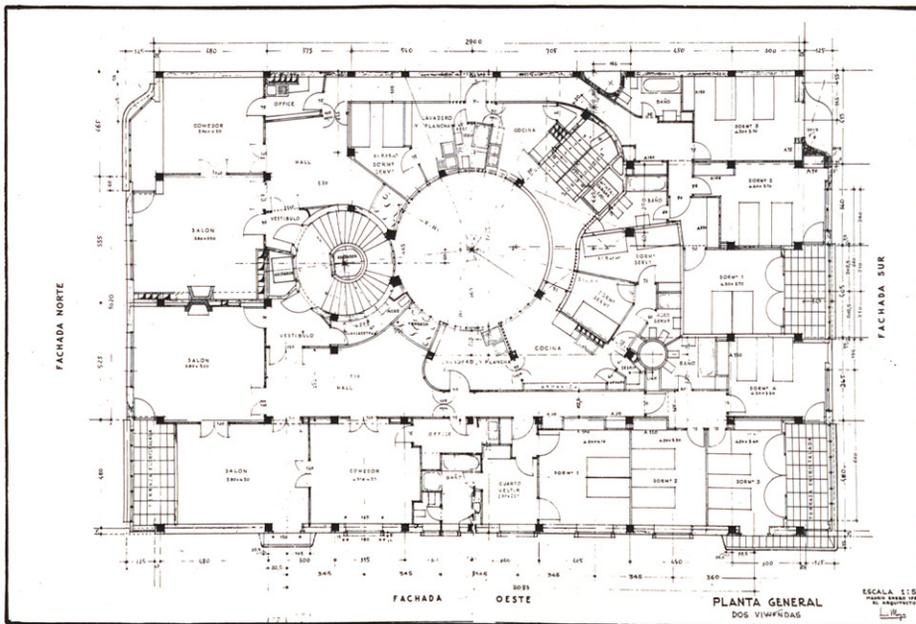
Sección longitudinal.



Planta de acceso.



Fachada a la calle estrecha.

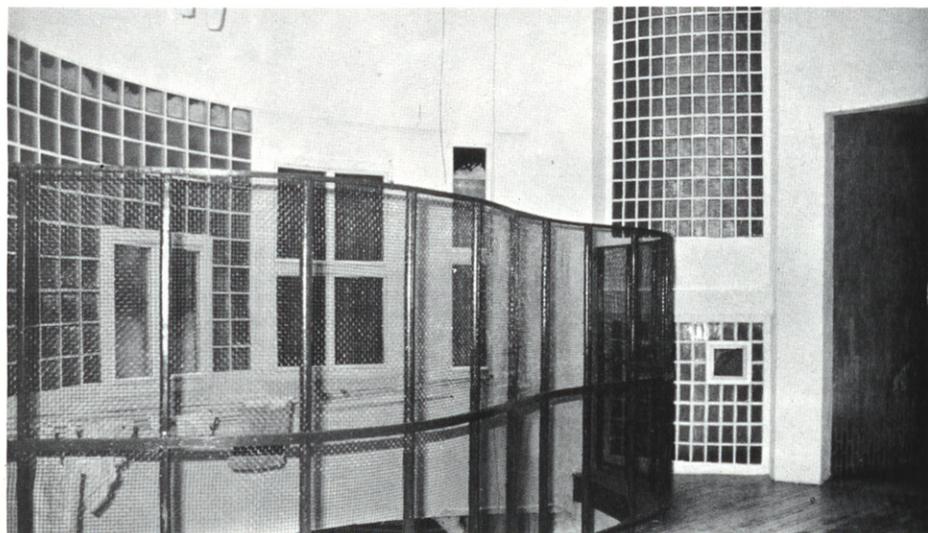
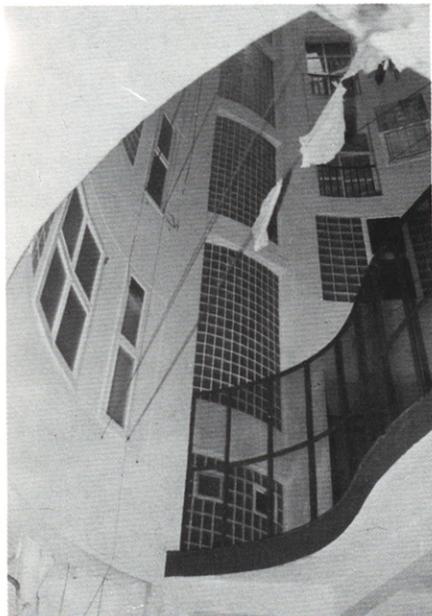
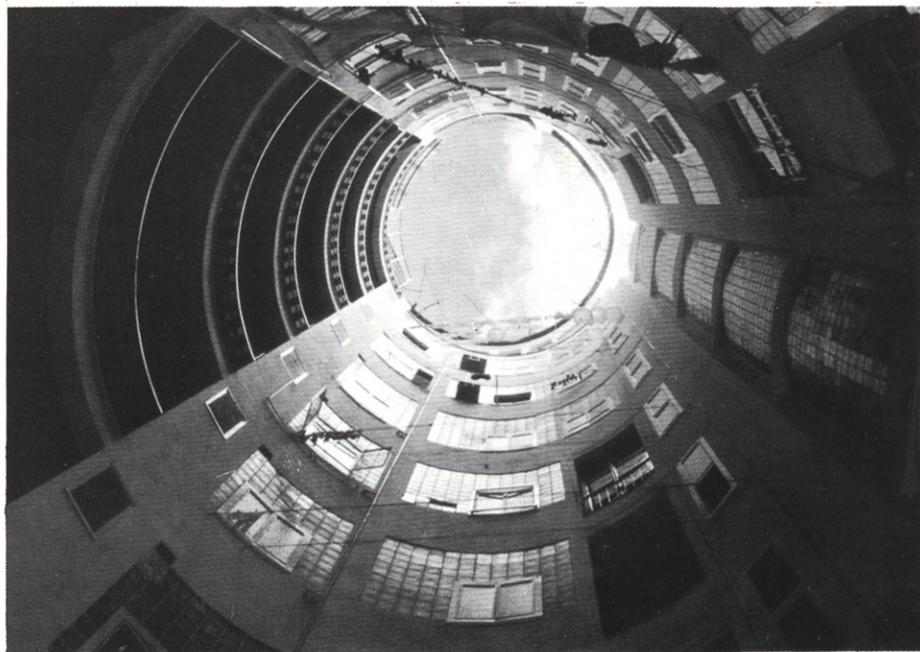


Planta tipo.

pues el solar tiene 29 metros de Norte a Sur, y 20 metros de Este a Oeste, con la fachada de las buenas vistas al Norte, como ya se ha explicado, en longitud de 20 metros; fachada al Oeste, recayente a la calle de 8 metros, y con la torre menor enfrente; fachada al Sur, de 20 metros, sin más vistas que el patio de manzana y lo que se puede atisbar oblicuamente, gracias a la calle de 10 metros, de la Plaza de Gregorio Marañón. En cambio, esta fachada tiene sol, excepto en los sitios donde proyecta sombra la torre mayor. Queriendo hacer dos viviendas por planta, la solución más sencilla era partir el terreno a lo ancho, de Este a Oeste, de modo que a cada mitad correspondería una superficie de 20 x 14,50 metros. Colocando la escalera entre ambas mitades, la distribución es clara y con circulaciones cortas. El inconveniente consiste en que una vivienda queda al Norte, con vistas pero sin sol, y la otra al Sur, con sol desigual y sin vistas.

En consecuencia, se optó por la solución contraria para igualar en lo posible las condiciones de ambas viviendas. Se partió el terreno a lo largo, de Norte a Sur, sabiendo que sería necesario un larguísimo pasillo en cada vivienda, como en las casa antiguas, y que sería imposible disimular su longitud. La planta resulta poco agradable a la vista por este motivo. Además, los accesos a las viviendas son del viejo estilo, sin hacer uso del nuevo modo introducido por mi admirado Luis Gutiérrez Soto.

En cada vivienda, se dedicó la parte Norte a salas y comedor, y la Sur a dormitorios; la cocina y el lavadero en el centro, recayentes al patio. Este patio cerrado era necesario como consecuencia inevitable del planteamiento anterior, y no podía ser grande por la estrechez del solar. Se cumplió estrictamente la Ordenanza, el círculo inscrito debía tener 7 metros de diámetro. Este círculo se eligió como planta del patio por dos motivos: 1º. Ya que era pequeño, que fuese lo menos vulgar y aburrido posible; 2º. Que permitiese la mayor libertad de distribución para los locales que lo habían de rodear, libertad de la que se hizo uso en la realidad construida. El material dominante en la fachada del patio es el pavé, pero no empleado con la uniformidad que hubiera llevado a convertirlo en un tubo de cristal, sino con el desorden obligado por la libertad antes indicada.

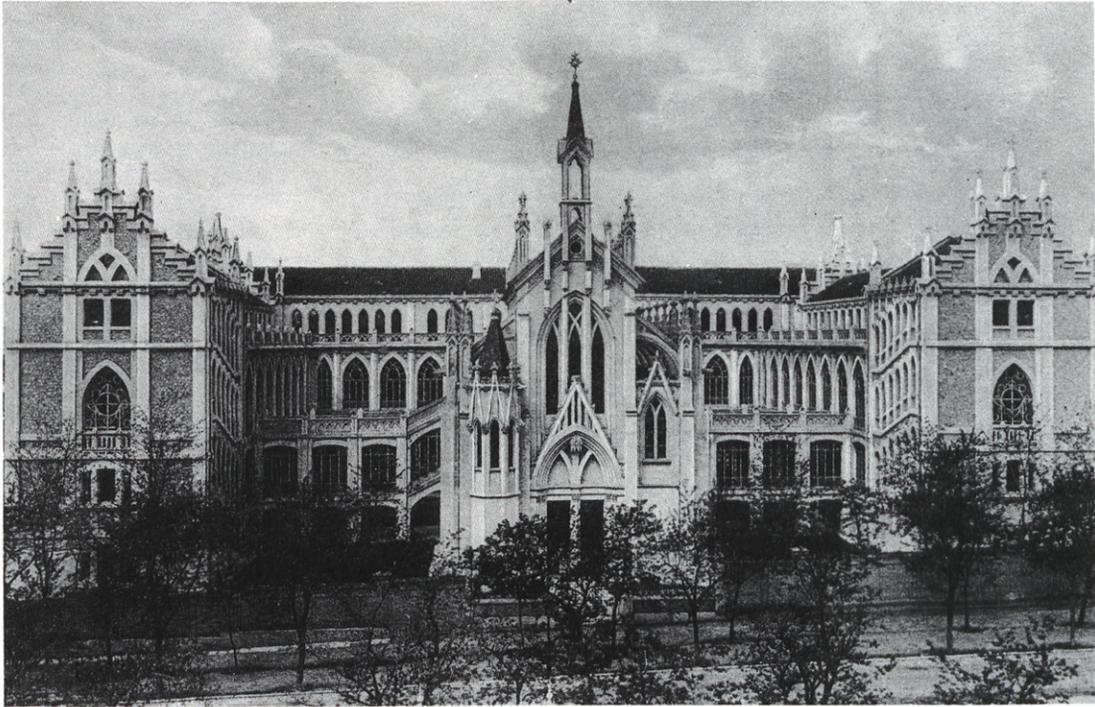


Las fachadas exteriores son de ladrillo macizo corriente, con miradores de madera al Norte y al Sur. Estos miradores imitan los típicos de La Coruña y de Vitoria, pero con más profundidad; pueden utilizarse como invernaderos. Haciendo ésto, se prescindió del "signo" de la terraza, que en el lenguaje arquitectónico de Madrid es el propio de la vivienda desde su introducción por Gutiérrez Soto, hacia 1930. La renuncia a este "signo" se debió en mucha parte a mis conversaciones con este gran arquitecto, quien dijo, con su habitual humor, que no había visto a nadie que utilizase sus terrazas para los fines que él había pensado; sin embargo, sirvieron para tener plantas y como parapeto de defensa contra el ruido directo de la calle. Desde hace algunos años, se van cerrando y se convierten en miradores parecidos a los de esta casa.

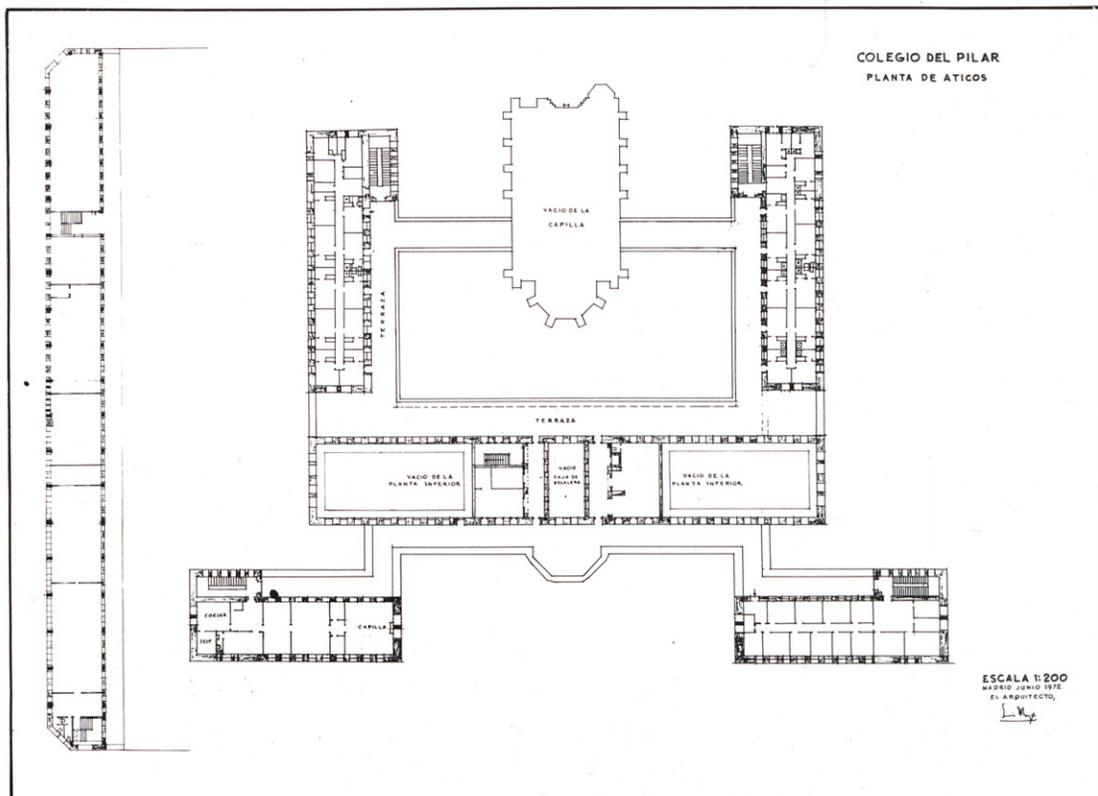
Finalmente, es preciso decir algo sobre los materiales de construcción; la obra se realizó en el tiempo de transición entre la técnica vieja y la actual. La carpintería se hizo de madera, a la antigua, pero con dificultades para encontrar madera bien curada; las ventanas de hierro eran todavía muy rudimentarias y las de aluminio empezaban a estar en el mercado, pero eran carísimas. Los materiales plásticos estaban también en sus principios; lo mismo pueden decirse de todas las instalaciones, como puede verse si se comparan las que se hicieron, aunque algunas fueran buenas, con las que se pueden hacer hoy. El aislamiento térmico se pudo conseguir bien, y también el acústico respecto del exterior; no tanto en el interior, a pesar del aislamiento entre pisos mediante corcho bajo los solados, y entre habitaciones por medio de tabiques de ladrillo pardo, antiguo, que se pudo encontrar en un viejo tejat. Pero la estructura de hormigón armado, de difícil revestimiento en su totalidad por su elevado coste, es un gran propagador del sonido en los interiores de las casas.

Luis Moya

Nuevo Pabellón para el Colegio del Pilar en la calle Castelló, n.º 56 (1959). Madrid



Fachada a la calle Príncipe de Vergara del antiguo edificio de D. Manuel Aníbal Álvarez (1913).



Planta general con el nuevo pabellón.

Enjuiciar una obra propia muchos años después de realizada es un tema raro para un arquitecto. Vistas a tanta distancia, y olvidado el entusiasmo del momento de su creación, aparece como una realidad objetiva separada de la persona actual de su autor. Puede éste, por tanto, juzgarla fríamente y concretarse a exponer las condiciones racionales que condujeron a la solución lógica del problema; poco lugar queda en la memoria para las condiciones sentimentales que matizaron esta solución. Es de temer que la "inteligencia sentiente" zubiriana no pueda en estas líneas actuar plenamente y que haya perdido el adjetivo "sentiente", clave de la acción estética.

Los datos racionales del problema fueron los siguientes:

1) El nuevo pabellón debía componerse de una planta baja dedicada a fines deportivos a cubierto ("cobertizo"), como continuación del terreno de juegos, descubierto, del Colegio.

Sobre esta planta, otras dos dedicadas a clases y a otros fines docentes, y una planta última para habitaciones

de profesores y despachos.

2) Debía situarse en el lindero Norte de la manzana recayente a la calle de Don Ramón de la Cruz. Ocuparía la longitud total de este lindero (unos 90 metros), y su anchura sería pequeña.

3) Teniendo en cuenta la forma y volumen determinados por las dos condiciones anteriores, sería una protección del Colegio contra el ruido y gases producidos por la intensa circulación de Oeste a Este que tenía la calle citada.

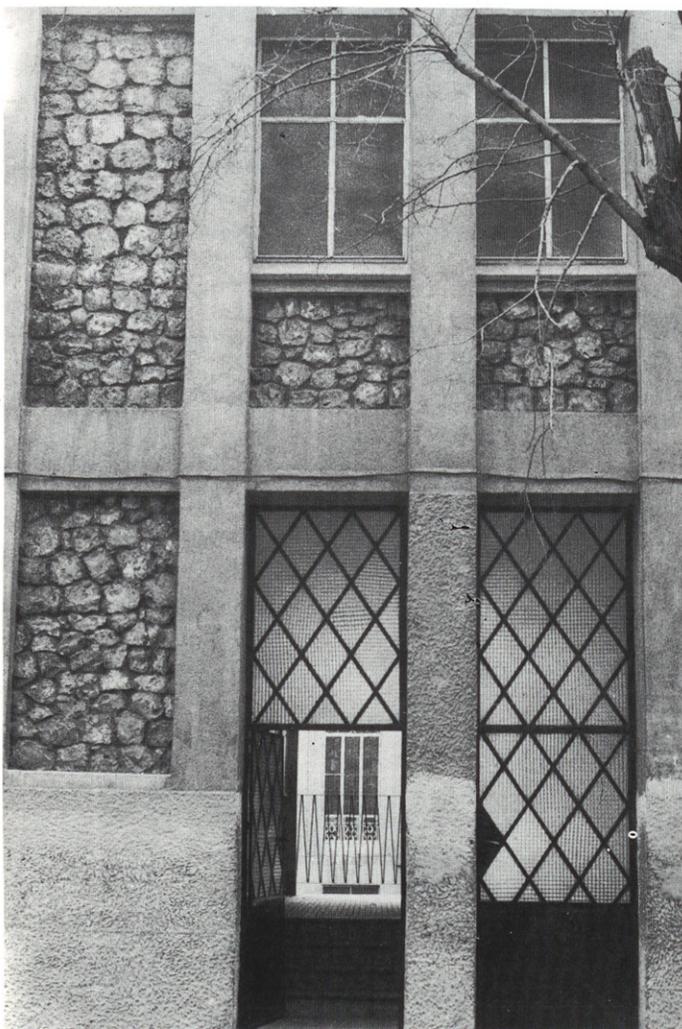
4) La composición tendría como tipo una fila de aulas y locales análogos, con ventanas al Norte y al Sur cada uno de ellos. El acceso a éstos se haría por un corredor o balcón continuo abierto, a lo largo de la fachada Sur. Dos escaleras debían servir a estos balcones.

5) Debido a la pendiente del terreno, el que quedaba entre el edificio del Colegio y la calle de D. Ramón de la Cruz era inútil para los deportes. El nuevo pabellón debía resolver este problema, haciendo posible la nivelación del terreno a la cota marcada por el edificio; esto obliga a excavar

hasta un máximo de unos 4 metros a lo largo del lindero Norte. El pabellón serviría, en la planta baja, de muro de contención para la calle, y podría permitir un acceso directo desde ésta al primer piso de clases.

6) Este tipo de escuela compuesto de "cobertizo" para recreo en su planta baja y clases con doble orientación al Norte y al Sur, accesibles por una galería abierta a lo largo del costado Sur, obedecía al criterio docente de procurar el endurecimiento físico de los alumnos, obligándoles a alternar el estudio (en todas sus formas) con el deporte al aire libre, contando con el citado "cobertizo" para los días de lluvia; pero éste abierto también.

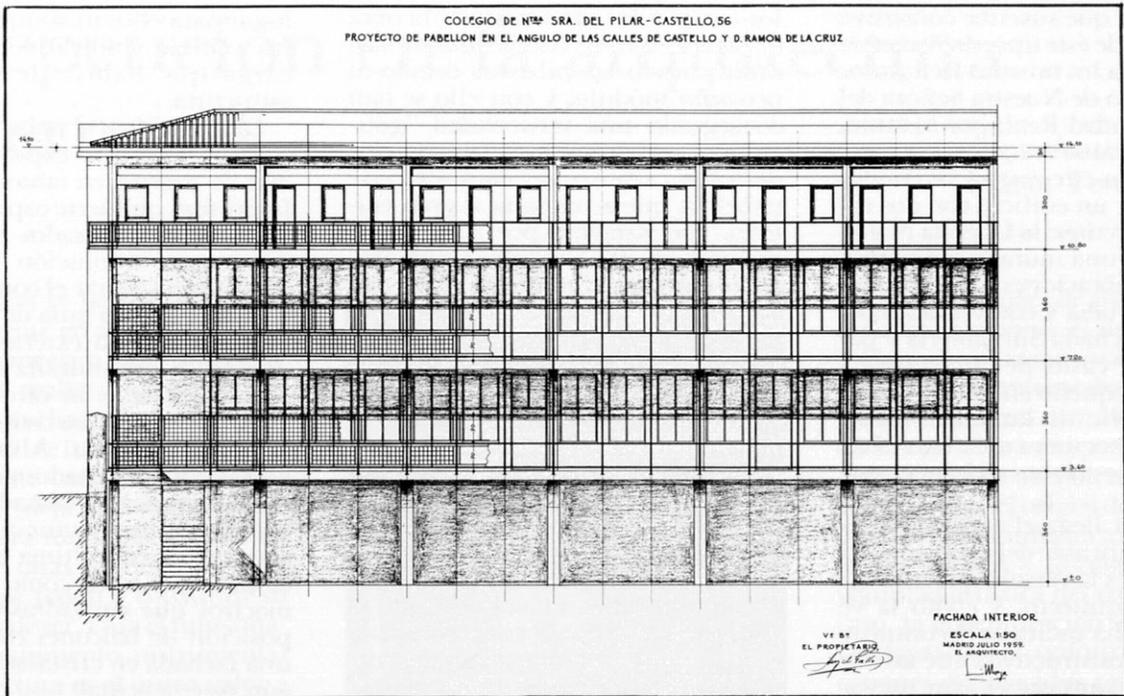
El modelo fue introducido en España por los primeros Religiosos Marianistas que fundaron en San Sebastián el Colegio de Santa María; el primer ejemplar fue construido para este Colegio por el que fue famoso educador Don Luis Cousin. La obra fue de madera, y hecha a fines del siglo pasado se conservó perfectamente hasta mediados del nuestro, en que la destruyó un incendio. Hace



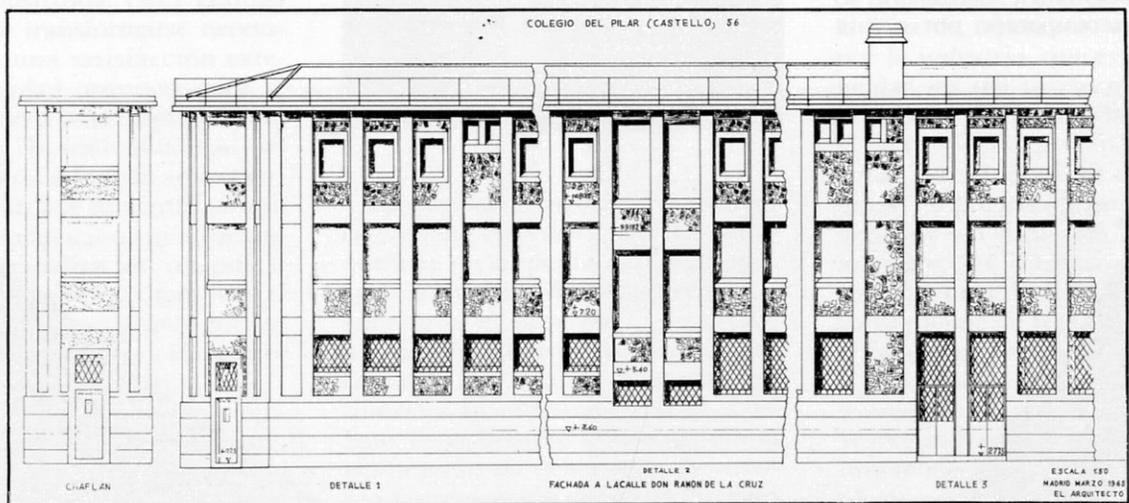
Detalle de la fachada a D. Ramón de la Cruz.



Detalle de la fachada al patio.



Alzado al patio.



Alzado a D. Ramón de la Cruz.



Esquina Príncipe de Vergara con Don Ramón de la Cruz.

doce años, el que suscribe construyó un pabellón de éste tipo, de 70 metros de largo, para los mismos Religiosos en su Colegio de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real; por lo tanto, la tradición no se ha perdido.

7) Todas estas circunstancias condujeron a trazar un edificio con dos caras muy diferentes: la fachada Norte, a la calle, es una muralla protectora del ruido y vibraciones; por tanto, de gran peso, gruesa y con ventanas pequeñas; la fachada Sur, abierta y parecida a las casas de corredor. El módulo es pequeño en ambas fachadas, para permitir las dimensiones variadas que requiera cada local. Las ventanitas son estrechas y altas por este motivo.

Hasta aquí llega el aspecto racional, lo cuantificable del problema. El otro aspecto es la versión que hizo del mismo el arquitecto, y como la ve ahora. Ya se ha indicado el contraste funcional y constructivo entre las dos fachadas; el contraste es aún mayor en su tratamiento.

En la fachada Norte, la exterior, se observa la preocupación por seguir

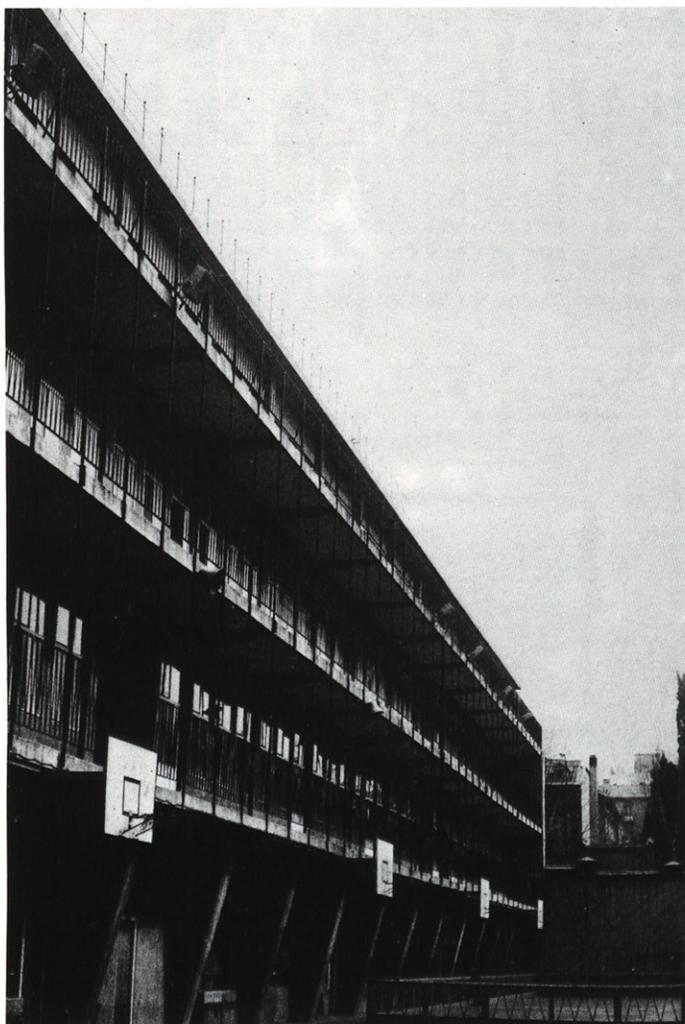
los temas y los materiales de la obra de D. Manuel Aníbal Alvarez; se han multiplicado las pilastras debido al pequeño módulo, y con ello se han conseguido una verticalidad "gótica" en tan larga y baja fachada. No desentona dentro del conjunto este pabellón que acompaña al gran edificio, precisamente por su buscada insignificancia; también por el contraste entre la expresión de su necesario carácter de muralla y la ligereza del edificio antiguo. Todo lo nuevo es muy discreto, pero no hay ni atisbos de originalidad ni de inspiración.

Lo grave es que esta inspiración hubiera hecho mucha falta para conseguir cierta unidad entre la fachada exterior y la interior; pues si la primera se podía tratar de muchos modos, desde *kitsch* a modo de bunker hasta otro *kitsch* de estilo gótico, la interior no admitía más tratamiento que el correspondiente a la pura construcción. Ni siquiera las escasas superficies macizas de la fachada interior podían hacerse con los materiales pesados, ladrillo y perdenal, que convenían a la otra fachada, pues ni había

lugar para ellos ni aunque lo hubiese era posible emplearlos por la gran carga que habría de soportar la estructura.

En definitiva, el pabellón es como un molusco que expone al sol su blando cuerpo, en tanto que al norte lo protege un fuerte caparazón de aspecto pétreo. Pasados tantos años, pienso que la solución hubiera consistido en exagerar el contraste, aceptando este como guía de la composición: la fachada exterior podría ser una verdadera muralla militar gótica, sin pilastras ni otros temas que recordasen el gótico civil de la obra de D. Manuel Aníbal Alvarez; debería volver por los costados y aparecer por los extremos de la fachada Sur, con la suficiente importancia para hacer presente en ésta última el carácter de la primera, o sea como dos pilones macizos que encuadrasen una composición de balcones corridos sobre una fachada en cristallada más ligera aún que la actual.

Luis Moya



Fachada al patio de juegos.



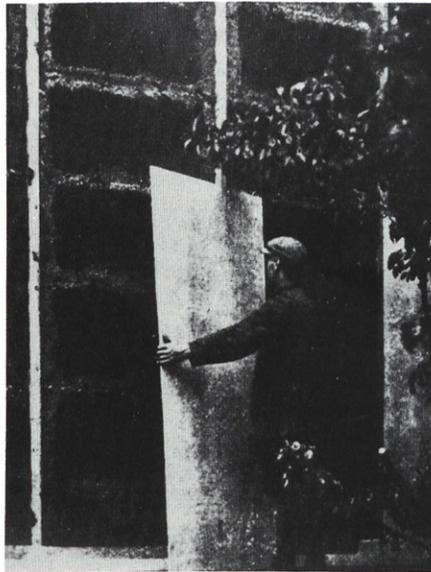
Fachada a D. Ramón de la Cruz.

La repetición en la arquitectura moderna / 1

Juan Antonio Cortés
María Teresa Muñoz

La función se ha utilizado normalmente en arquitectura como concepto opuesto a la forma que se realiza teniéndose a sí misma como exclusiva referencia. La funcionalidad de un objeto, de un edificio en este caso, significa ante todo que éste deja de ser algo independiente para tomar su sentido de otra cosa, de unas necesidades o un programa que pasan a constituir su propia razón de ser. Para el funcionalismo, el rendimiento instrumental de la arquitectura es el único valor a tener en cuenta en la evaluación de una obra construida, cuya entidad formal ha de transformarse necesariamente en una satisfacción exterior. La realidad arquitectónica se sitúa ahora fuera de la forma y, como consecuencia, la individualidad del objeto tanto como la de su autor pierde en gran medida su significación. De aquí la vinculación entre funcionalismo y normalización o tipificación formal, y de aquí también el desinterés de funcionalismo por los aspectos particulares o por el carácter de las obras de arquitectura.

El tema de la normalización o tipificación formal (*Typisierung*) apareció ya en 1914 como centro del famoso debate mantenido en Colonia por Hermann Muthesius y Henri van de Velde en el marco del Deutscher Werkbund. En los diez puntos de sus *Proposiciones*, Muthesius insistía en la idea de que únicamente a través de la tipificación podría la arquitectura recobrar esa significación universal que la había caracterizado en todas las épocas culturalmente armónicas. Por su parte, Van de Velde, interpretando la posición de Muthesius como un ataque a la noción misma de libertad del artista individual, proclamaba sus también diez *Contra-Proposiciones*, donde protestaba enérgicamente contra cualquier imposición de cánones o tipos a la actividad creativa de los artistas. En su opinión, el canon no podía ser nunca anterior, sino el efecto resultante del trabajo individual y libre sobre la forma.



La claridad con que se presentaban en el debate estas dos posiciones antagónicas no impedía, sin embargo, apreciar la carga de ambigüedad que encerraba el término *Typisierung* utilizado por Muthesius, y así fue reconocido por algunos de los otros arquitectos que intervinieron en el debate. Peter Behrens hizo notar que la tipificación no debía entenderse como la imposición de un canon, sino como la expresión de una fuerte personalidad y del propósito de la obra; en este sentido, las mejores obras de un artista individual serían siempre tipos. August Endell se manifestaba poco interesado en el logro de esa uniformidad artística, por otra parte imposible de alcanzar cuando miles de personas trabajan individualmente sobre los mismos problemas. La trascendencia social de la tipificación era, para Ernst Osthaus, su vertiente más positiva y no tenía nada en absoluto que ver con el arte. Bruno Taut entendía la reproducción de una obra como el camino hacia su pérdida de vigor, hacia su neutralización. Y Richard Riemerschmidt, por fin, denunciaba con energía la confusión reinante en el debate, al mezclarse conceptos tan diferentes como el de producción en masa ligada a la in-

dustria y el de obra de arte individual, el de tipificación y el de canon.

Como evidencian estas declaraciones, lo que se enfrentaba en las discusiones del Deutscher Werkbund no era tanto la obra única contra la obra repetible, sino más bien las distintas alternativas del origen de la forma, ya fuera desde la imposición a priori de unos patrones y normas o desde la voluntad artística del creador. En un caso, la generalización vendría desde la adaptación o conformación a unos cánones establecidos previamente y, el otro, por la reproducción a partir de una obra ejemplar. En Muthesius, la idea de repetición venía dictada por la industria, que exige homogeneidad en sus productos y no está interesada por la singularidad de una obra ni por la personalidad de su autor. La existencia de una obra original, y sobre todo de un autor individual, son en el caso de Van de Velde lo único que interesa y, sólo como consecuencia de ello, la posibilidad subsiguiente de repetición.

Estas dos corrientes —la industrial y la artística— que se enfrentan y al mismo tiempo son la razón de ser del Werkbund, confluyen en la arquitectura moderna con una red de factores ideológicos y programáticos, dando lugar a que el problema de la repetición cobre una especial importancia para el pensamiento funcionalista. Por una parte, desde el momento en que en la arquitectura moderna la forma no se impone desde sí misma, sino que ha de estar al servicio de unas necesidades, se hace necesario definir cuales van a ser esas necesidades o funciones que van a determinar el trabajo de los arquitectos. El carácter repetible de las obras garantizaba ya una ilimitada producción de la arquitectura, lo que permitía que las funciones fueran, a su vez, generales y limitadas en su número. Por otra parte, el arquitecto moderno pierde el interés por un caso concreto al plantearse su cometido como la resolución de problemas generales. Trabaja, por tanto, sobre formas o imágenes también generales, repeti-

bles, por lo que su obra adquiere, así, un carácter trascendental. En síntesis, la arquitectura moderna planteará la repetición sobre la base de una función general que conduce a una forma también general.

Hay que tener en cuenta, además, que cuando se presenta por primera vez explícitamente el tema de la tipificación, de la producción en serie, en la arquitectura moderna, se hace desde una posición en que se ha renegado del protagonismo del lenguaje o, al menos, se le ha reducido al papel de simple medio para conseguir otros objetivos. La insistencia en la fijación de normas o estándares capaces de imponer uniformidad a la producción de la arquitectura era, para el funcionalismo, no sólo una respuesta a las exigencias de la industria, sino una manera de proporcionar a los arquitectos un marco de referencia equivalente al que anteriormente había proporcionado la adscripción a un estilo.

A pesar de la naturalidad con que parece aceptarse esta vinculación entre funcionalismo y normalización o tipificación formal, la despreocupación del funcionalismo por lo que la obra tiene de particular, no puede decirse que ello sea una consecuencia directa del protagonismo de la función en arquitectura. Resulta, efectivamente, paradójico que, cuando la arquitectura se define precisamente por no tener otra norma o criterio que no sea la satisfacción de unas necesidades o la adecuación a un programa, las obras se vean despojadas de su carácter circunstancial para dar paso a esa idea de repetición, incluso de producción en serie, que es característica del funcionalismo. Que sea ahora cuando la arquitectura pase a ocupar un nivel más propio de lo modelico que de lo individual, de lo típico que de lo concreto. Que, cuando lo esencial es servir a una determinada función, la obra construida se vea simplemente como la materialización de una entidad arquitectónica general y carente de lenguaje.

El hecho es que el funcionalismo entra en la arquitectura como algo más que el paso automático de una función, una necesidad o un programa concreto a una forma, un edificio. Supone, sobre todo, un intento de generalización que, ante la perspectiva de una producción ilimitada de objetos repetidos, ha de restringir su número y dotarles de una validez uni-

versal. Ya que la principal misión que se propone el funcionalismo no es la realización de obras singulares sino la producción de tipos repetibles, es la función misma la que se ve forzada a desvincularse de sus circunstancias concretas y a adquirir un valor de generalidad. En el funcionalismo, es la función la que se hace general y repetible y, sólo como consecuencia de ello, la forma.

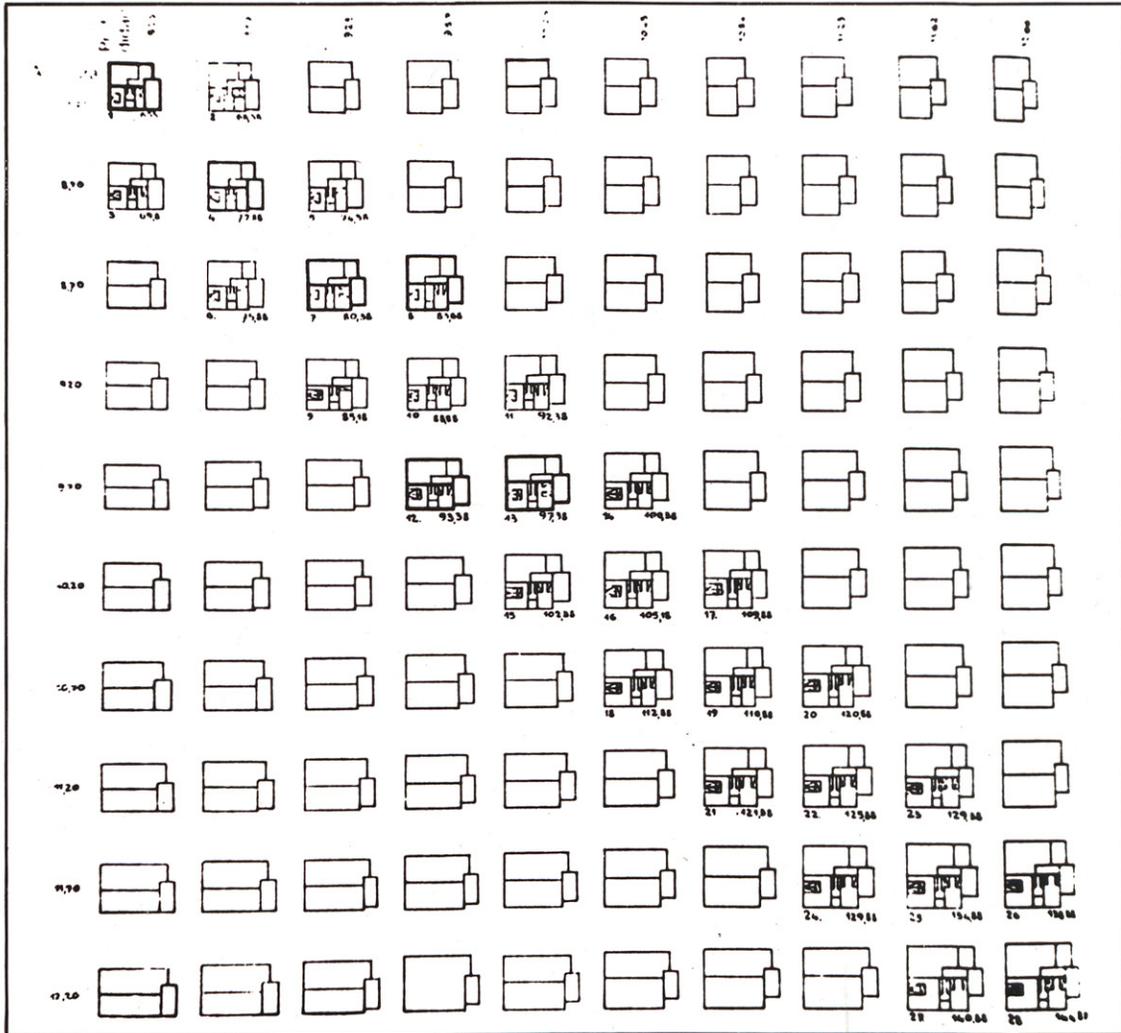
Una de las ideas fundamentales de la arquitectura moderna era la creación de una situación universal en la que tuviera cabida la identidad o semejanza de todas las formas construidas, como inevitable resultado de la coincidencia de los arquitectos al trabajar sobre unas funciones típicas traídas por el progreso tecnológico y requeridas por la nueva sociedad. Todos los arquitectos modernos creyeron que la arquitectura podía y debía liberarse de las contradicciones de la historia y del gusto personal para llegar a ser, por fin, objetiva y funcional. Para ello, una vez fijada la función como meta obligada, lo que se hacía era aplicar un riguroso proceso basado en la economía de medios y en la eficacia de resultados que debía conducir de un modo natural a una solución que, por ser la óptima, podía ya repetirse indefinidamente.

Por otra parte, el protagonismo y la generalización de la función en la arquitectura moderna no ha de interpretarse como la eliminación de la dimensión formal de la arquitectura, sino que incluso la hace jugar un papel más preponderante en la definición de la obra. Y esto sucede porque la función, al tener que actualizarse en una forma concreta cada vez que se construye una nueva obra, no puede partir de un modelo general ya formalizado con anterioridad a la materialización del edificio. Ello sería tanto como negar la premisa funcionalista de la forma al servicio de la función y pasar a operar sobre formas preexistentes. Ya que de lo que se trata fundamentalmente no es de dar soluciones particulares ni de adaptar un modelo a diversas circunstancias, sino precisamente de crear este tipo general y repetible, el arquitecto se ve impulsado a realizar un ejercicio formal sobre lo típico en cada edificio que proyecta o construye. Un tipo así, con la potencia formal suficiente para ser capaz de repetirse inalterado en una multitud de casos, nacería por tanto ligado a la actividad del archi-

tecto que lo crea en lugar de surgir de un modo espontáneo tal como suponían los iniciadores del Werkbund.

En el funcionalismo, la forma no desaparece, ni siquiera deja de ser la condición esencial de la arquitectura; se exige, simplemente, que la forma no se imponga desde sí misma, sino que sea encontrada para servir a otros intereses de los que depende. En este sentido, la funcionalidad no impide el trabajo sobre la forma por parte de los arquitectos, aunque tampoco lo patrocine explícitamente, siempre que el fin último sea la eficacia del edificio por encima de su dimensión estrictamente formal. Sería, entonces, más la relación de un medio con un fin determinado que una relación causa-efecto la que estaría implícita en la famosa máxima "*la forma sigue a la función*".

Esta relación entre forma y función explica el que la arquitectura del funcionalismo haya tenido manifestaciones formales tan diversas y que arquitecturas contrapuestas formalmente hayan podido apropiarse, con idéntico derecho, del calificativo de funcionalistas. La misma amplitud del término función, sin otra característica permanente que no sea su condición de opuesto a la idea de arbitrariedad formal, ha permitido que el adjetivo funcionalista pasase fácilmente de unos movimientos a otros. Por una parte, las arquitecturas orgánicas tratan de encontrar formas que correspondan y se ajusten estrictamente a las funciones a las que sirven, dando lugar a edificios que responden con sus peculiaridades a las peculiaridades de la función, y cuya irregularidad no es arbitraria sino dictada por el proceso orgánico al que dan forma. Por otra parte, las arquitecturas racionalistas intentan dar cabida a las funciones de una manera amplia, con edificios cuya regularidad y simplicidad geométrica se justifica como solución óptima a unas eventuales oscilaciones de la función. En cualquier caso, el funcionalismo ha sido seguramente uno de los cauces más propicios para la forma en arquitectura —tanto por el hecho de que el ejercicio formal vaya encaminado a servir otros intereses como por tratar de satisfacer necesidades de carácter general— y el movimiento que se mostró más eficaz para llevar a cabo una renovación formal tan profunda como la de la arquitectura moderna.



Comparación de diversas soluciones en plantas dibujadas a una misma escala. Alexander Klein, 1928

A pesar del cambio radical en el lenguaje de las formas que supuso su instauración, los grandes temas de la arquitectura moderna pertenecen por entero al campo de la función. Y lo fueron precisamente aquellas funciones capaces de asumir un carácter más general y, en consecuencia, los edificios que, como el bloque de viviendas, la escuela o el hospital, iban a tener una difusión más amplia. Tal difusión no se entendía como la simple repetición de una forma, sino como la generalización de una solución funcional, garantía de la trascendencia y proyección universal que se requería para la nueva arquitectura. La envergadura de esta empresa colectiva de multiplicación de unos pocos tipos generales hace surgir la ilusión de impersonalidad en el trabajo de los arquitectos modernos; una ilusión que, además de ser una de sus exigencias más insistentemente proclamadas, llegó a vislumbrar como posibilidad real de un único estilo.

Las posiciones esgrimidas inicial-

mente en el Werkbund en torno al tema de la normalización o tipificación formal se decantan finalmente en la arquitectura moderna en una inesperada salida al tema de la repetición. La repetición parecía posible, según los presupuestos del Werkbund, porque para ellos el tipo era o bien un conjunto de normas o estándares o bien la obra singular de un artista tomada como modelo. Sin embargo, como ya anticipaba August Endell en el debate de Colonia, es imposible conseguir la uniformidad cuando multitud de personas trabajan individualmente sobre los mismos problemas, a pesar del interés general por conducir a la arquitectura y al diseño por ese camino. Realmente, el arquitecto moderno no trabajó nunca ni al dictado de una norma ni con la mera pretensión de crear una obra singular. Por el contrario, cada uno de ellos asumió el papel de iniciador, de creador de esos tipos universales en cada obra que acometía, dejando a otros el papel de

continuadores. Al asumir como responsable de un solo individuo algo que sobrepasaba con mucho la esfera personal, la arquitectura moderna hace que la obra resulte finalmente, no algo impersonal y desvinculado de su autor como la necesidad de repetición parecía pronosticar, sino por el contrario algo mucho más firmemente adherido a él.

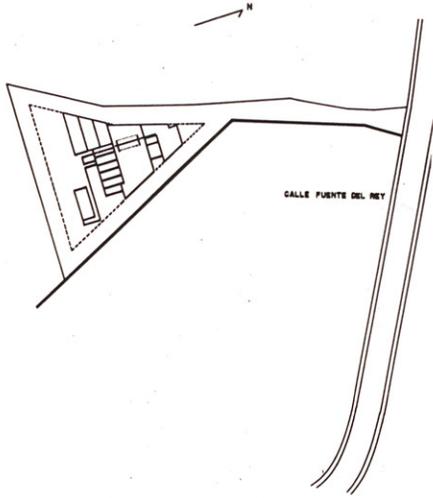
Juan Antonio Cortés
María Teresa Muñoz

Notas

El debate del Deutscher Werkbund, con las *Proposiciones* de H. Muthesius, las *Contra-Proposiciones* de H. van de Velde y las intervenciones de otros arquitectos, aparece recogido, además de en otras publicaciones, en un texto de la Open University titulado *Documents. A Collection of Source Material on the Modern Movement* (1975).

Algunas de las ideas expuestas aquí tienen como referencia inmediata la disquisición que, sobre la funcionalidad en relación con la tauromaquia, hace Rafael Sánchez Ferlosio en *Las semanas del jardín* (Nostromo, Madrid 1974).

Casa Corrales en Aravaca (Madrid)



El terreno triangular tiene el acceso por su vértice alto orientado al Norte, y el lado Sur queda a cota inferior con vistas sobre la Casa de Campo.

Era obligatorio el retranqueo lateral de cinco metros.

La casa (familia numerosa, con zona de trabajo-estudio) se sube al vértice de acceso y aparece el triángulo de la planta que se banquea con la topografía.

Entrada a media altura, planta baja con garaje y eje galería bajando Norte-Sur; a la izquierda del eje, estar-comedor, invitados, oficio-cocina y dormitorio. A la derecha, la zona de estudio y actividades diversas, que sigue banqueada descendiendo.

Los ambientes se suman o se separan con correderas totales. La complejidad y artesanía del diseño se complementa con una decidida simplificación de materiales, dos solamente; pintura blanca en techos y paredes, tablero de okumen formando cámara

ra con barniz de poliéster mate desmontable como pavimento único en la totalidad de las piezas y alguna parte de paramentos. Se complementa con algún trozo de techo, escalera y puerta en negro.

En la planta alta, dormitorios en línea con huecos protegidos del Sol. La casa en general se abre a la orientación Sur y se cierra (huecos verticales) a las propiedades vecinas laterales.

Un porche metálico con elementos de tablero de encofrado móvil y toldos superiores proporciona distintas posibilidades de sombra, el tablero de encofrado, la cerrajería y un enfoscado pintado son los materiales empleados en el exterior.

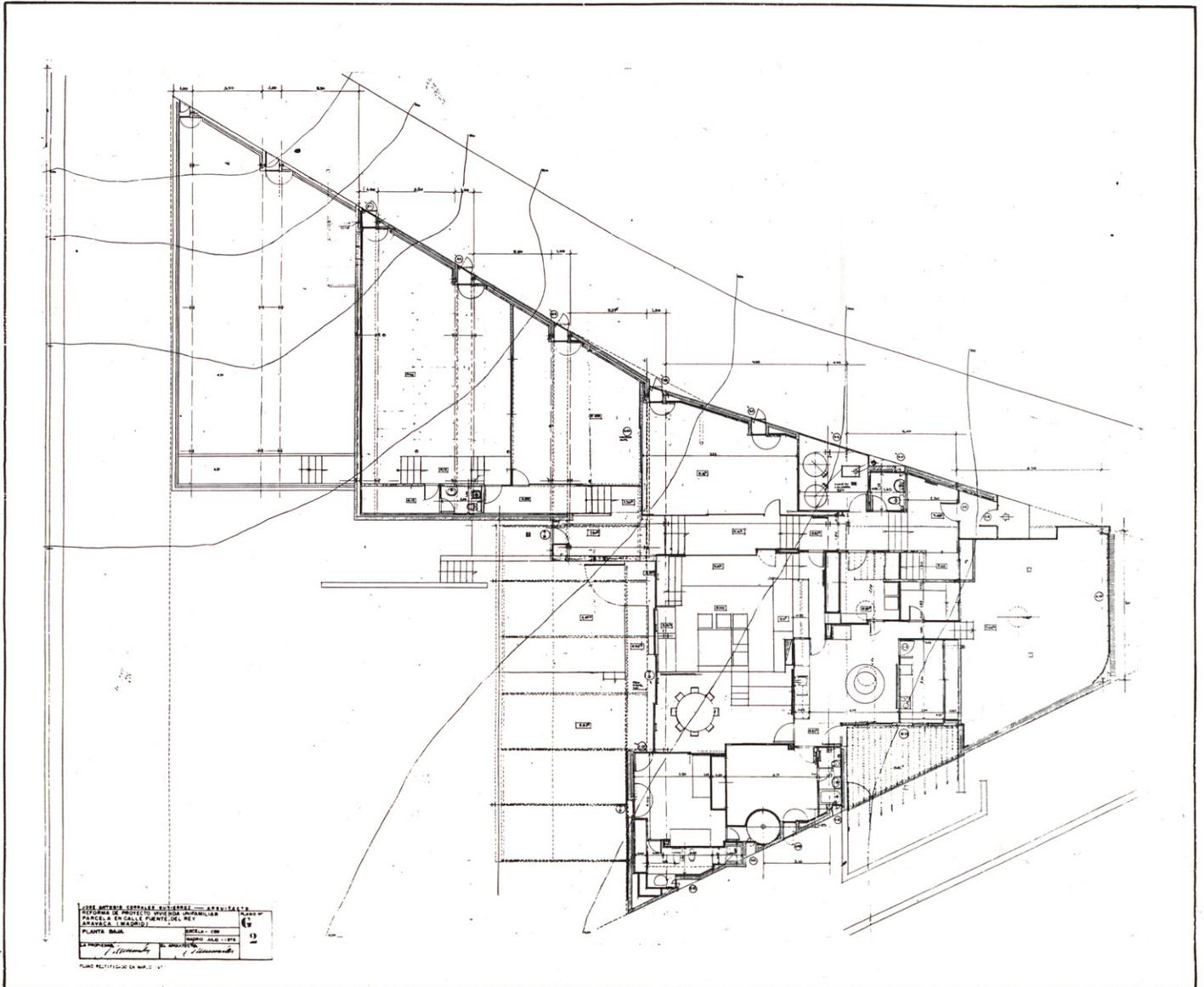
Situación: c/. Fuente del Rey, 13

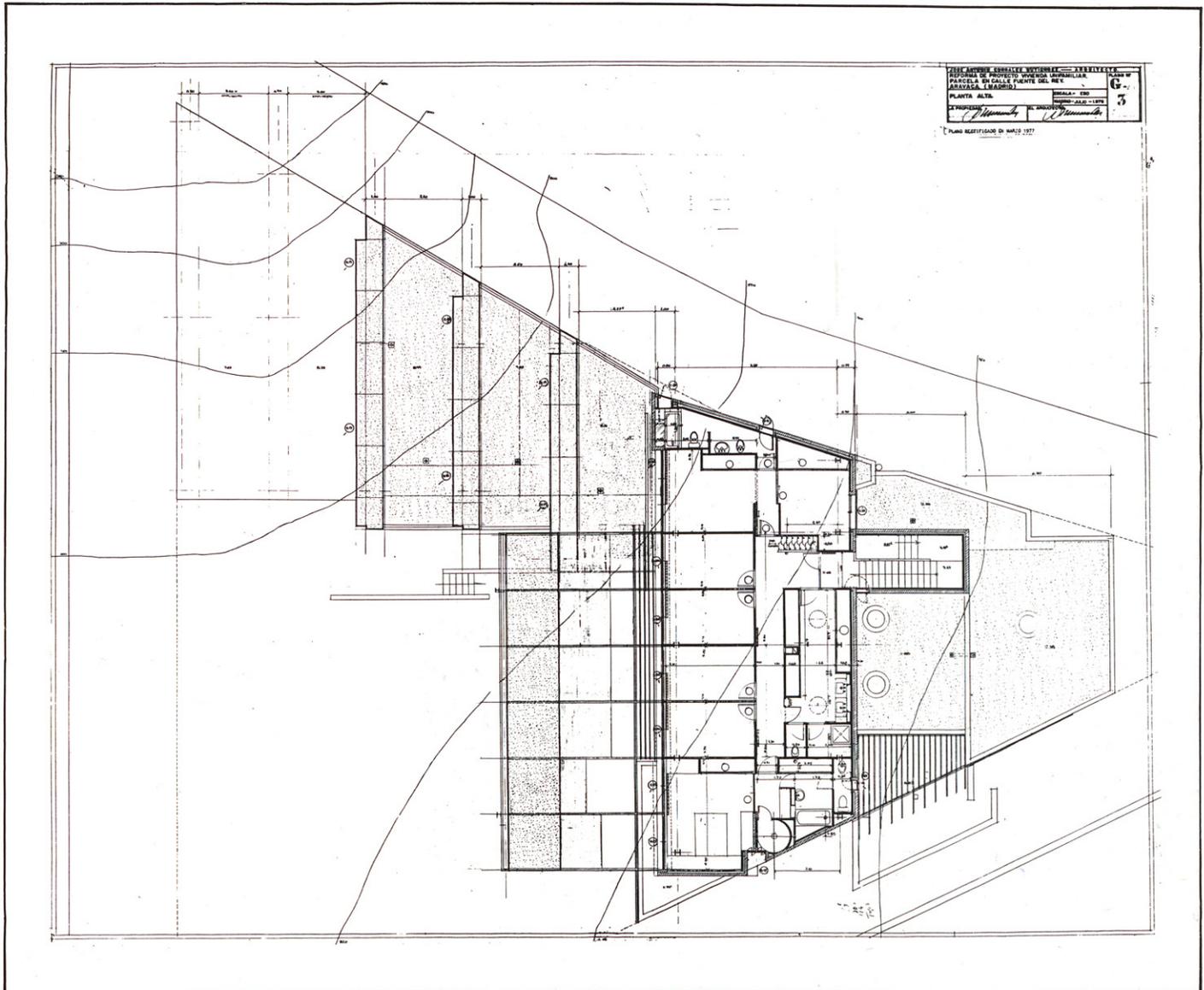
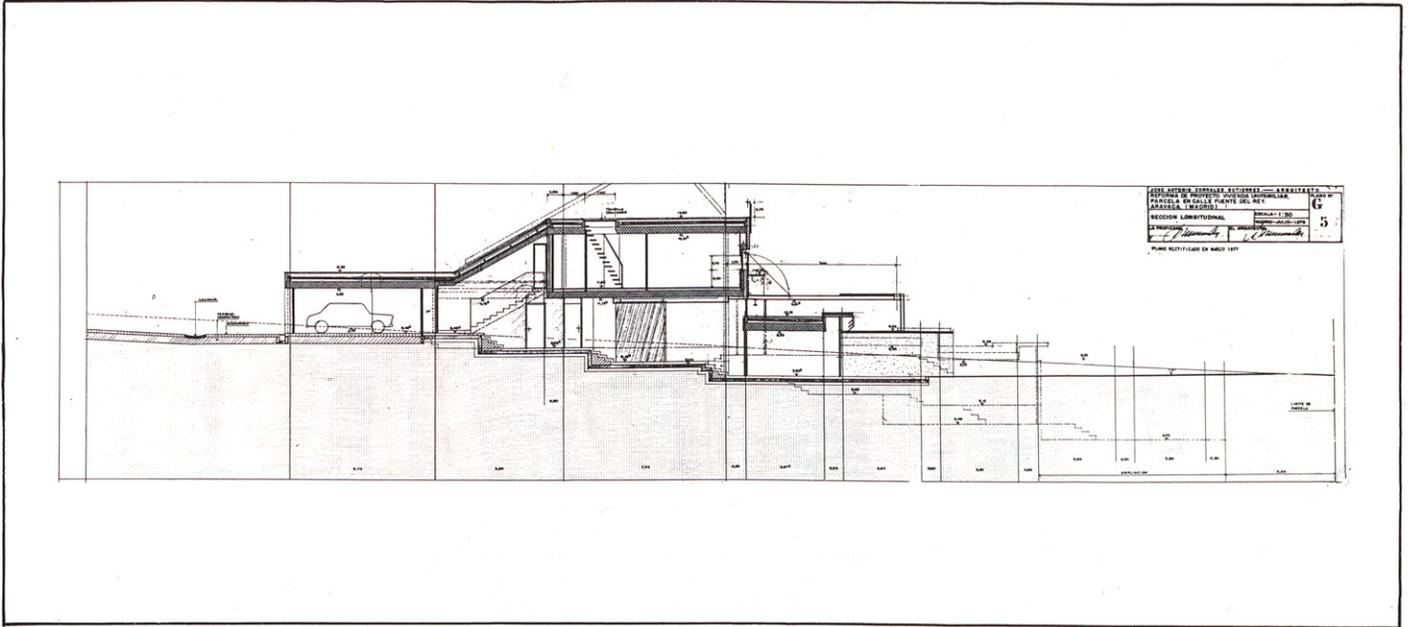
Aravaca

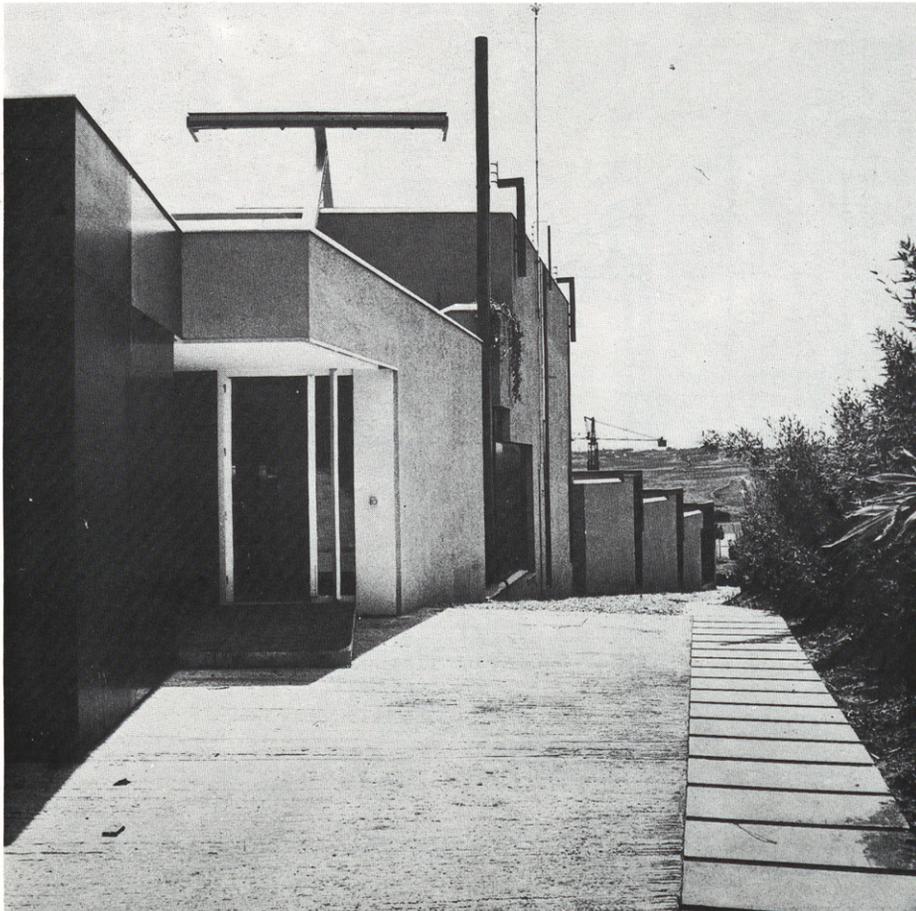
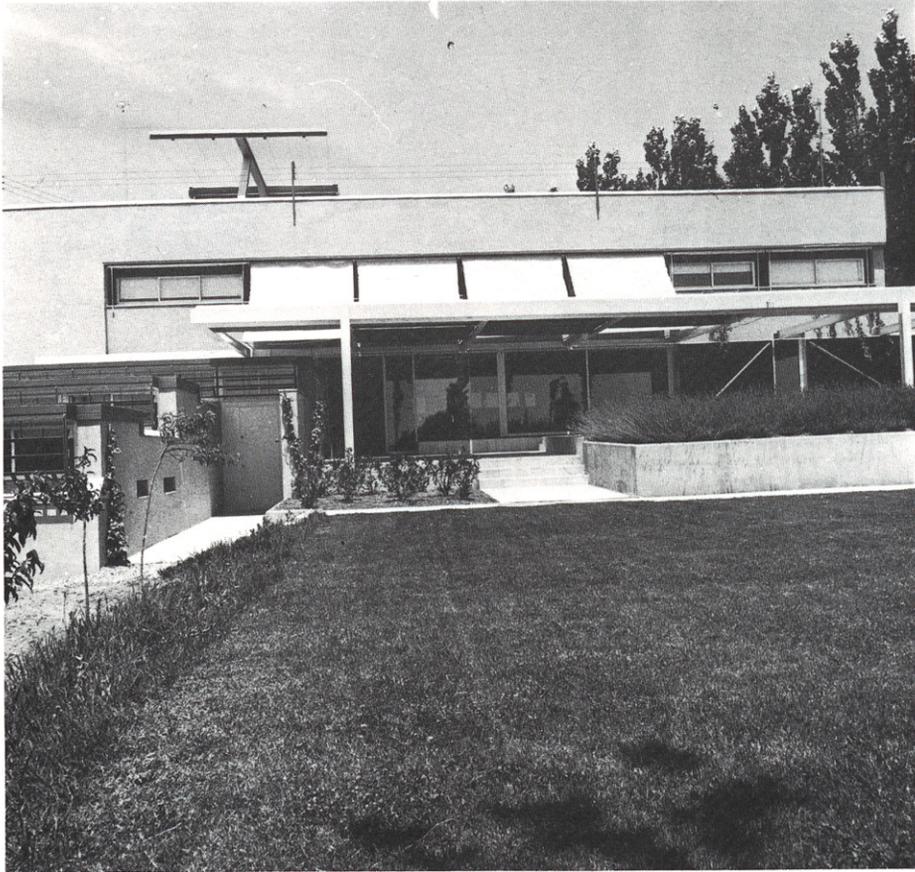
Fecha de Proyecto: 1977

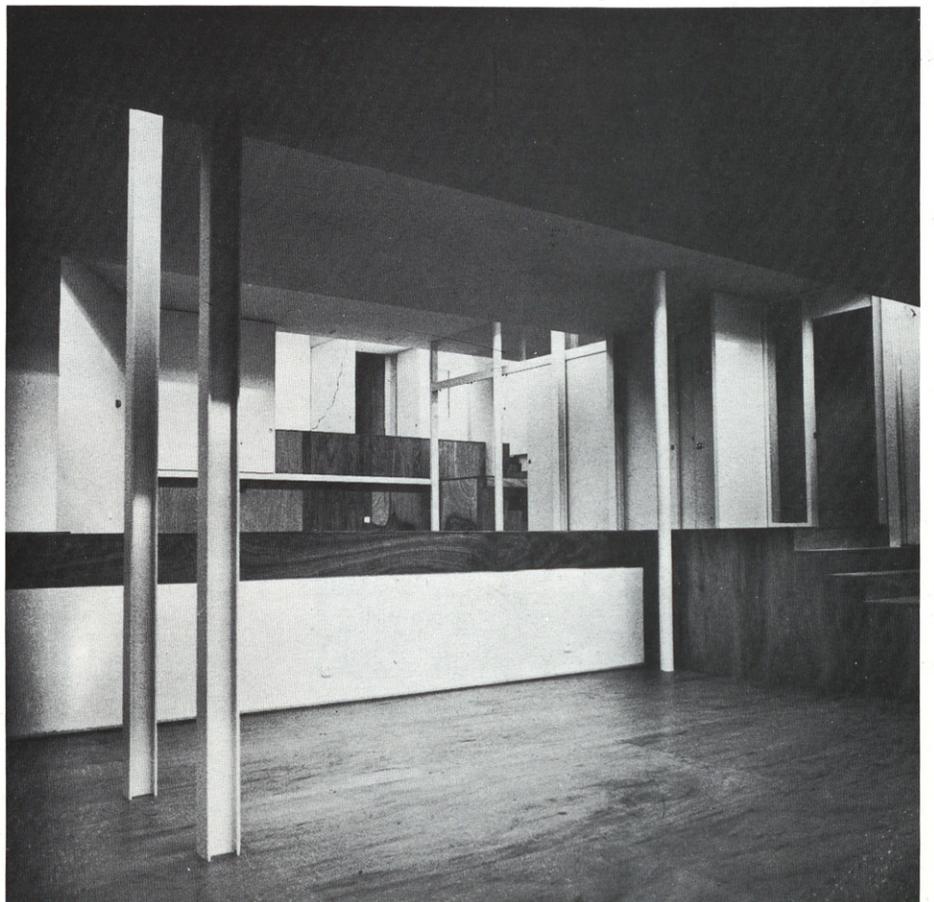
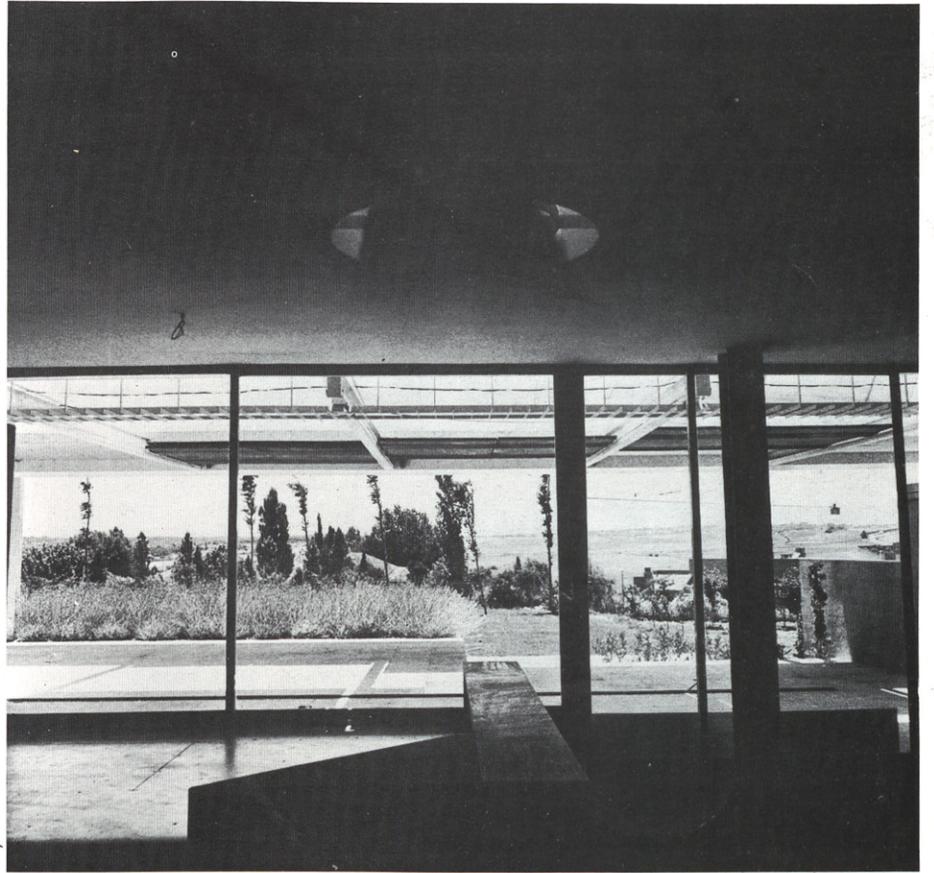
Fecha final de Obra: Junio de 1979

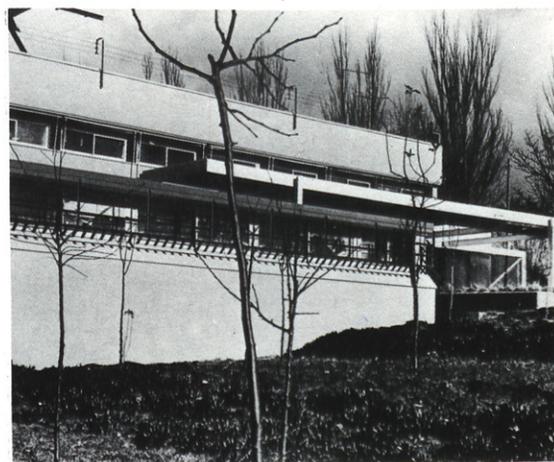
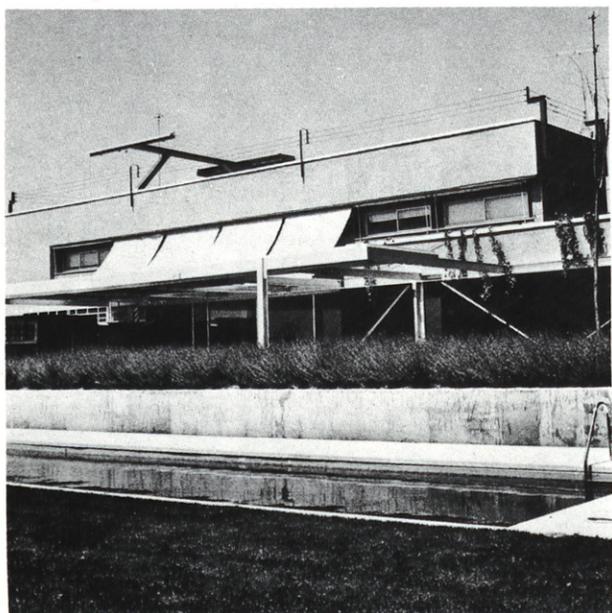
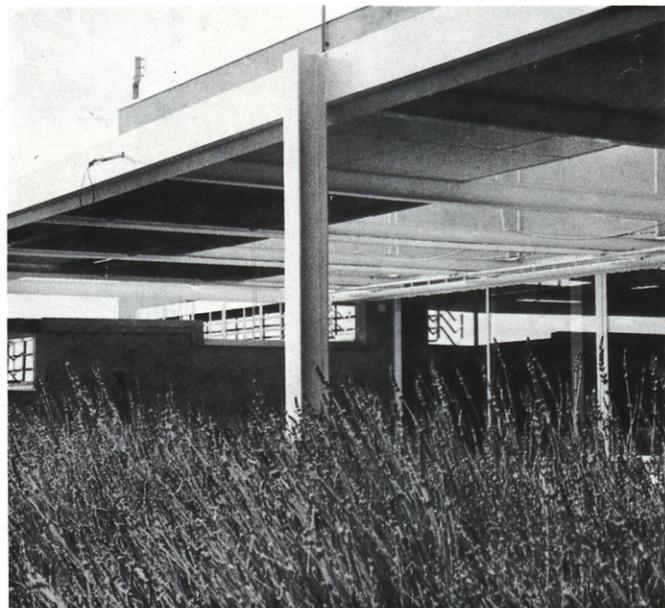
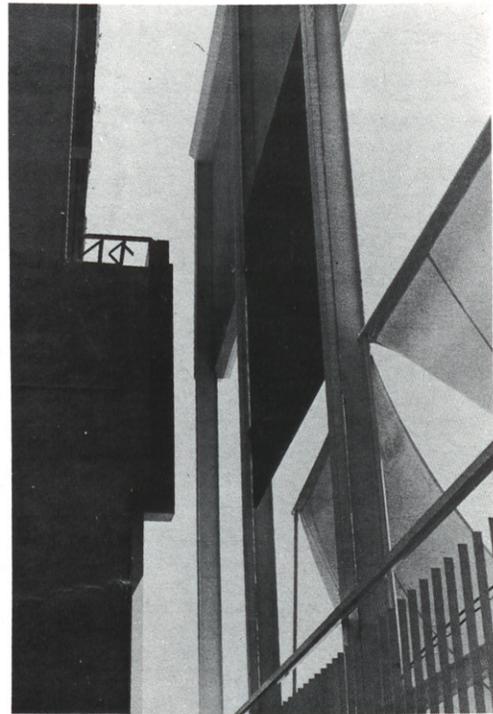
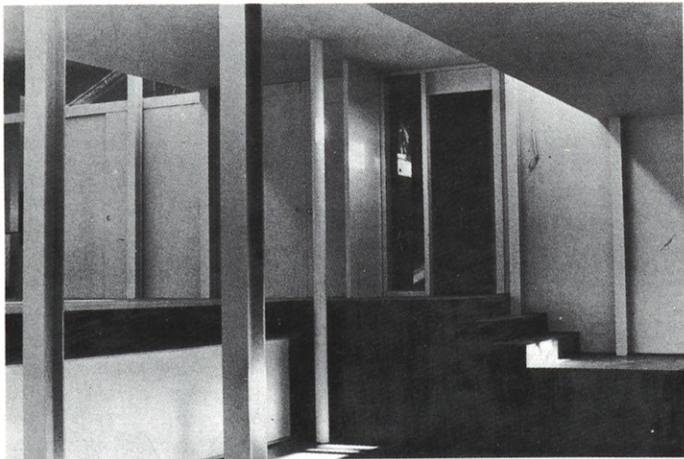
Arquitecto: J. A. Corrales











Revista de revistas

FE DE ERRATAS

Por un error de imprenta —en el montaje del texto— el artículo de nuestro compañero J. A. Cortés, publicado en el número 228, resultaba ilegible. Pedimos disculpas a nuestros lectores y reinsertamos el texto en la misma sección en la que apareció.

En la ilustración correspondiente a la casa la Roche-Jeanerret sobra la parte superior (Nos. 8 y 9).

Las mil caras de Le Corbusier: Sobre el volumen dedicado a aspectos de su obra de 1905 a 1933 en la revista *Oppositions*

"Le Corbusier 1905-1933". A cargo de Kenneth Frampton. *Oppositions* 15/16, invierno-primavera 1979, MIT Press, 204 páginas

Con considerable retraso respecto a la fecha que figura en el mismo, ha aparecido recientemente el primero de los dos volúmenes que la revista "Oppositions", editada por el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos de Nueva York, proyecta dedicar a la figura de Le Corbusier. El número que comentamos está a cargo de Kenneth Frampton, uno de los directores de la revista, que escribe en la Introducción: "Esperamos que nuestra decisión de dedicar dos números dobles de "Oppositions" a estudiar a Le Corbusier no se interpretará como evidencia de nostalgia por un pasado heroico ya perdido, ni hemos adoptado esta postura aparentemente partidista en la esperanza de revivir una cultura producto de la selección natural en la tradición del siglo XX. Tampoco queremos hacer nuestras y continuar las polémicas de "L'Esprit Nouveau" ni volver a imponer una visión de la historia lineal y progresiva libre de las necesarias e inevitables divagaciones de la inversión, pérdida y reparación. Aparte del interés intrínseco del material, nos hemos centrado en esta figura compleja y en gran medida intratable para repudiar explícitamente el impulso reaccionario actual que reduce la arquitectura a un ar-

tículo de consumo. Nos referimos, desde luego, a la consideración por el Post-Modernismo de la imagen histórica como un fetiche" (1).

Siguiendo este planteamiento de contemplar en su dificultad a Le Corbusier con ojos desapasionados pero serios, el número comienza con un artículo del mismo Kenneth Frampton titulado "Le Corbusier y «L'Esprit Nouveau»", que corresponde a un capítulo de su historia crítica de la arquitectura moderna publicada el pasado año en el que da una visión general de la trayectoria arquitectónica de Le Corbusier en su primera época.

Le sigue una serie de tres artículos que tienen en común el ocuparse, aunque desde muy distintos ángulos, de la estructura reticular del hormigón de la que el esquema Dom-ino es el paradigma. En el titulado "La idea Dom-ino", Eleanor Gregh desentraña las vicisitudes seguidas por el proyecto de producir industrialmente la estructura Dom-ino y el definitivo abandono de una idea en la que Le Corbusier había puesto tanto empeño. En otro artículo, Barry Maitland explica la evolución de la retícula en la obra de Le Corbusier desde las plantas en rectángulo de sección áurea —esquemas Dom-ino y Citrohan y villas en Garches y en el Weissenhof Siedlung de Stuttgart—, pasando por las plantas cuadradas —el proyecto de residencia para artesanos, las casas Cook y Meyer; los inmuebles-villa y la villa Savoye—, hasta las plantas más complejas —el inmueble en Puerta Molitor, la "Cité de Refuge" y el Pabellón suizo—. Peter Eisenman, en su artículo "Aspectos de lo moderno: la casa Dom-ino y el signo autorreferente", lleva a cabo un riguroso análisis del esquema Dom-ino en apoyo de su ambi-

cioso e interesante intento de definir la modernidad en arquitectura como una clara ruptura con la tradición humanista y dotada de características específicas. La modernidad del esquema Dom-ino está para Eisenman no ya en su aceptada significación como emblema de la arquitectura moderna al representar la nueva concepción espacial a que da lugar la planta libre, sino en su papel adicional de señalar la condición propiamente arquitectónica de la arquitectura. Al registrar, en una consciente redundancia, esta condición, que incluye la geometría, la estructura, el uso y el significado intrínseco como componentes arquitectónicos necesarios, supera, a la vez que reconoce, la mera función de estos componentes y constituye una referencia intrínseca para la misma arquitectura. En otras palabras, el esquema Dom-ino sería moderno no tanto porque es una estructura de losas horizontales punteadas por una retícula de pilares sobre unos dados de apoyo y acompañadas por una escalera que las une, sino porque esos elementos arquitectónicos que lo integran hacen expresa referencia a que lo son.

Viene después una colección de artículos más variados de tema. En el titulado "Antigüedad y modernidad en las casas La Roche Jeanneret de 1923", Kurt W. Foster, otro de los cinco directores de "Oppositions", después de una documentada explicación de las modificaciones que sufrió el proyecto de estas dos casas, hace un análisis formal de las mismas para desembocar en un paralelismo, algo forzado en este caso, entre su planta y la de la Casa del Poeta Trágico en Pompeya, croquiada por Le Corbusier en un viaje doce años antes.

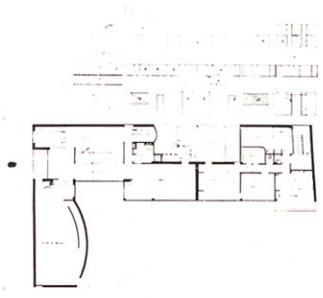
En "Una naturaleza muerta, 1927", la historiadora del arte Katherine Fraser Fischer analiza minuciosamente este cuadro de Le Corbusier que constituye para ella una muestra singular de la tensión entre las formas geometrizadas de su obra purista anterior y los motivos icónicos más naturalistas que caracterizan su obra más tardía. Dicho cuadro muestra la relación de continuidad y a la vez de separación entre el mundo natural y el de la obra como contenedor de objetos segregados de aquél por

el marco que el propio cuadro dibuja.

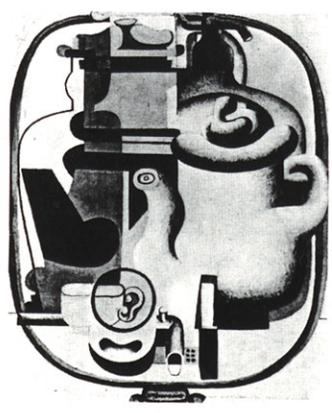
En el artículo titulado "Tecnología, sociedad, y control social en la Cité de Refuge de Le Corbusier" su autor, Brian Brace Taylor, siguiendo la actual corriente desmitificadora de los ideales de la arquitectura moderna, recuerda la polémica entre Le Corbusier y los responsables del Ejército de Salvación, propietarios del edificio y apoyados en las disposiciones de las ordenanzas de policía sobre el sistema de ventilación del mismo. Para el autor del artículo, esta larga controversia que acabó perdiendo en su momento Le Corbusier señala solamente una discrepancia sobre los medios mecánicos a emplear —el nuevo sistema de edificio cerrado con ventilación artificial frente a la convencional ventilación directa por ventanas practicables— y no respecto a unos fines compartidos por ambos, los de un simple reformismo social que seguía imponiendo a los individuos menos favorecidos el control tradicionalmente ejercido a través del trabajo que regenera y de la medicina que reintegra.

Finalmente, el número se completa con dos artículos muy distintos, por la fecha y por el tono, a los anteriores. Uno es de Julien Caron, "Una villa de Le Corbusier, 1916", publicado originalmente en el número 6 de "L'Esprit Nouveau" y en el que canta las excelencias de Le Corbusier y de su Villa Schwob. El otro es "La significación de la ciudad-jardín de Weissenhof, Stuttgart" (1928), en el que el propio Le Corbusier hace una encendida defensa de las dos casas que, con Pierre Jeanneret, presentó en dicha exposición como propuesta, no de una planta tipo, sino de un nuevo sistema estructural estandarizable y de una tipificación de los elementos para, en palabras de Le Corbusier, "permitir todas las combinaciones imaginables y responder así a las variadas necesidades de numerosas categorías de individuos" (2).

Como vemos, este número dedicado a Le Corbusier no tiene un carácter unitario ni en su propósito ni en la organización de su contenido. Corresponde sin duda al actual momento pluralista en el que se busca una diversidad de



Casas la Roche-Jeanerret



Le Corbusier: Naturaleza Muerta.

enfoques y que permite la presencia de una multiplicidad de opciones coexistiendo simultáneamente. También parece responder a ese gusto actual por los trabajos analíticos que tratan de profundizar al máximo en una parcela muy acotada y que no pretenden, en cambio, dar un entendimiento o una reinterpretación global y libre de contradicciones de un tema. Y, para terminar, si bien los artículos comentados son exponentes del momento en que han sido escritos y de las posiciones personales de sus autores, pues están concebidos en gran medida como demostración de esas posiciones, dan muestra a la vez de la gran riqueza de una obra como la de Le Corbusier que, en cuanto objeto común de todos estos estudios críticos, los hace posibles.

Juan Antonio Cortés

(1) Kenneth Frampton, "Editor's Introduction", *Oppositions* 15/16, p. 11.
 (2) Le Corbusier, "The Significance of the Garden-City of Weissenhof, Stuttgart" (1928), *Oppositions* 15/16, p. 203.

ARQUITECTURAS BIS/35/Enero-Marzo 1981/ Barcelona

Publica 3 entrevistas: con Ignacio Gardella, de Federico Correa; con Carlos Fernández Casado, de Juan Margarit y Carles Buxadé y con Clorindo Testa por Oriol Bohigas. Se completa con un comentario de Manuel Portaceli acerca del libro sobre Demetri Ribes y con sendos artículos polemizando sobre el "post-modernismo", de Gregotti y Porto ghesi.

CAU/Febrero de 1981/ Barcelona

Además de diversos artículos, el número incluye un amplio texto de Salvador Tarragó sobre Gaudí ("La Construcción de una arquitectura")⁽¹⁾, muy bien documentado.

CIUDAD Y TERRITORIO/4/1980/ Madrid

Conjunto de artículos sobre problemas del planeamiento de la gestión urbanística y otros de diverso carácter.

OPPOSITIONS/Otoño 1979: 18/Cambridge, Mass, EE.UU.

Siempre engañosa la fecha de publicación —en realidad 1981— mantiene el interés de su línea editorial en este caso con artículos de *William Ellis, Norberg-Schulz, Elaine Hochman, Stephanos Polyzoïdes, Rudolph M. Schindler e Ivan Zaknic. Kahn, Mies, Schindler* son algunas de las figuras objeto de estudio.

A + U ARCHITECTURE AND URBANISM/Febrero de 1981/N.º 125/Tokyo

La publicación de muy buenas fotografías de las entradas a las salas dedicadas a los distintos arquitectos en la "Strada Nuova" de la última Bienal de Venecia constituye una nutrida colección de escenografías post-modernas a las que el número opone una antología de obras y proyectos recientes de los Foster Associates (Lon-

dres), representantes éstos de un radical desarrollo de algunos de los principios modernos.

JOURNAL OF THE SOCIETY OF ARCHITECTURAL HISTORIANS, Diciembre de 1980/Boston

Además de la espléndida bibliografía crítica habitual, este número contiene ensayos históricos sobre la Hanover Chapel en Londres, de Cockrell (1823-25), sobre le Sabine Hall (1733-1742) en Richmond, ejemplo de la villa clásica de Virginia, sobre Sullivan y algunas notas más concisas sobre otros temas. Todos ellos, como siempre, con la más cuidada y concisa documentación gráfica.

CASABELLA/468/Abril de 1968/Milán

Además de la sección habitual de "crónicas", publica una selección de obras argentinas, un artículo de Buddensiez sobre Peter Behrens, otro de Airoidi sobre el urbanismo italiano de los 20 y 30 y otros.

GRIETA N.º 1, Mayo 1980/Barcelona

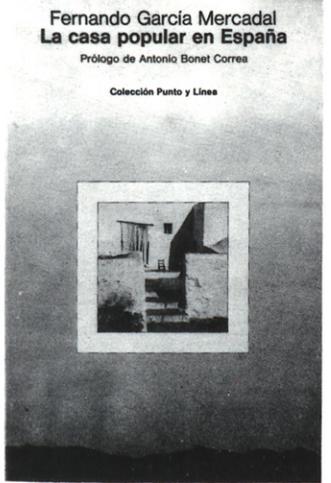
Editada por los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, gira en torno a figuras del área catalana —Coderch, Muntañola— junto a temas de la esfera local.

QUADERNS D'ARQUITECTURA I URBANISME/Enero-Febrero 1981, N.º 144, Barcelona

La nueva etapa de la revista del Colegio de Cataluña se abre con este número que presenta varias novedades. En primer lugar, la de publicarse totalmente en catalán. En segundo lugar, su presentación, impecablemente cuidada. En la temática, y vista desde aquí, tal vez el contenido de los artículos sea un tanto más profesionalista de lo esperado y de lo que la tradición de Cuadernos hacía pensar.

A destacar la hermosa publicación de la Casa Ugalde de Coderch (de 1951-52) y la de la conseguida Casa en la Tuva de Pep Llinás.

Libros recibidos



Fernando GARCIA MERCADAL
 "La Casa Popular en España".
 Gustavo Gili.
 Barcelona 1981 - 180 págs.

Que nadie crea, a la vista del texto de Mercadal, que está ante un estudio sobre la vivienda popular concebido desde una órbita erudita abstracta: en realidad el pequeño libro es un manifiesto del Movimiento Moderno, uno de los pocos testimonios realizados en los años veinte de manera acorde a la problemática que en aquellos momentos definían los maestros. Editado por vez primera en 1930, Mercadal pretende con su texto introducirnos en lo que él considera la auténtica opción arquitectónica, demostrando como la única diferencia existente entre los modelos por él estudiados y la arquitectura de los momentos del MM radica, básicamente, en una diferencia constructiva: de las distintas tipologías detalladas pretende establecer una idea consistente en cómo la planta, el hecho arquitectónico, debe ajustarse a la necesidad del momento, resolviendo de manera clara la relación existente entre función y tecnología. Con un prólogo de Bonet Correa en el que se comenta brevemente la figura y el papel de Mercadal, es de agradecer a la editorial la publicación de este facsímil de los años treinta que se entiende más como continuación a la publicación de A. C., revista del GATEPAC, que como hecho aislado erudito.

"LOS CENTROS URBANOS". Alfonso Alvarez Mora y Fernando Roch. Edit. Nuestra Cultura. 1980. 248 págs.

La Editorial Nuestra Cultura en su colección "Hacer la ciudad", dirigida por Ignacio Duque, acaba de publicar la obra "Los Centros Urbanos" de Alfonso Alvarez Mora y Fernando Roch, profesores de Urbanismo de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

En el intento de establecer unas bases "hacia la recuperación popular de la ciudad" los profesores Alvarez Mora y Roch pasan revista a la transformación de la ciudad histórica, apoyándose con frecuencia en el ejemplo de nuestra ciudad capital.



ALDO ROSSI
Ed. Gustavo Gili S.A.
Colección. Estudio
Paperback. Barcelona 1981.
221 págs.

Edición castellana y portuguesa de la obra páficamente completa del arquitecto ALDO ROSSI. Se presenta como monografía de la obra al modo en que lo ha hecho esta editorial con las ediciones "paperback" extranjeras de los grandes maestros. En este caso, la edición es originariamente de la editorial catalana.

Leon KRIER,
"DIBUJOS", 1967-1980.
Introducción de
Maurice CULOT.
Ediciones A.A.M.
Bruselas 1981. 108 págs.

La Editorial Archives d'Architecture Moderne de Bruselas publica el catálogo correspondiente a la exhibición de

los dibujos realizados desde 1967 por Leon KRIER. Casi todos conocidos, estos dibujos se han convertido en ilustración de la posición teórica que M. Culot y el propio autor sostienen y que se expresa en el pragmático exabrupto de Leon Krier.

"Puedo sólo hacer Arquitectura porque no construyo".

"No construyo porque soy Arquitecto".

En definitiva ante la confusión de los tiempos que corren y con unas pretensiones que van más allá del testimonio, vuelven los cátaros.

"ARCHITECTURE 70/80 IN SWITZERLAND" por Werner Blaser.

Ed. Birkhauser Verlag.
Basel. Boston. Stuttgart.
1981. 168 págs.

Cuidada edición antológica de la arquitectura suiza en la década de los años 70. La variada colección de obras es de bastante interés.

"ENERGIA SOLAR PARA EL HOMBRE"
B. J. Brinkworth
H. Blume Ediciones. Madrid
1981. 244 págs.

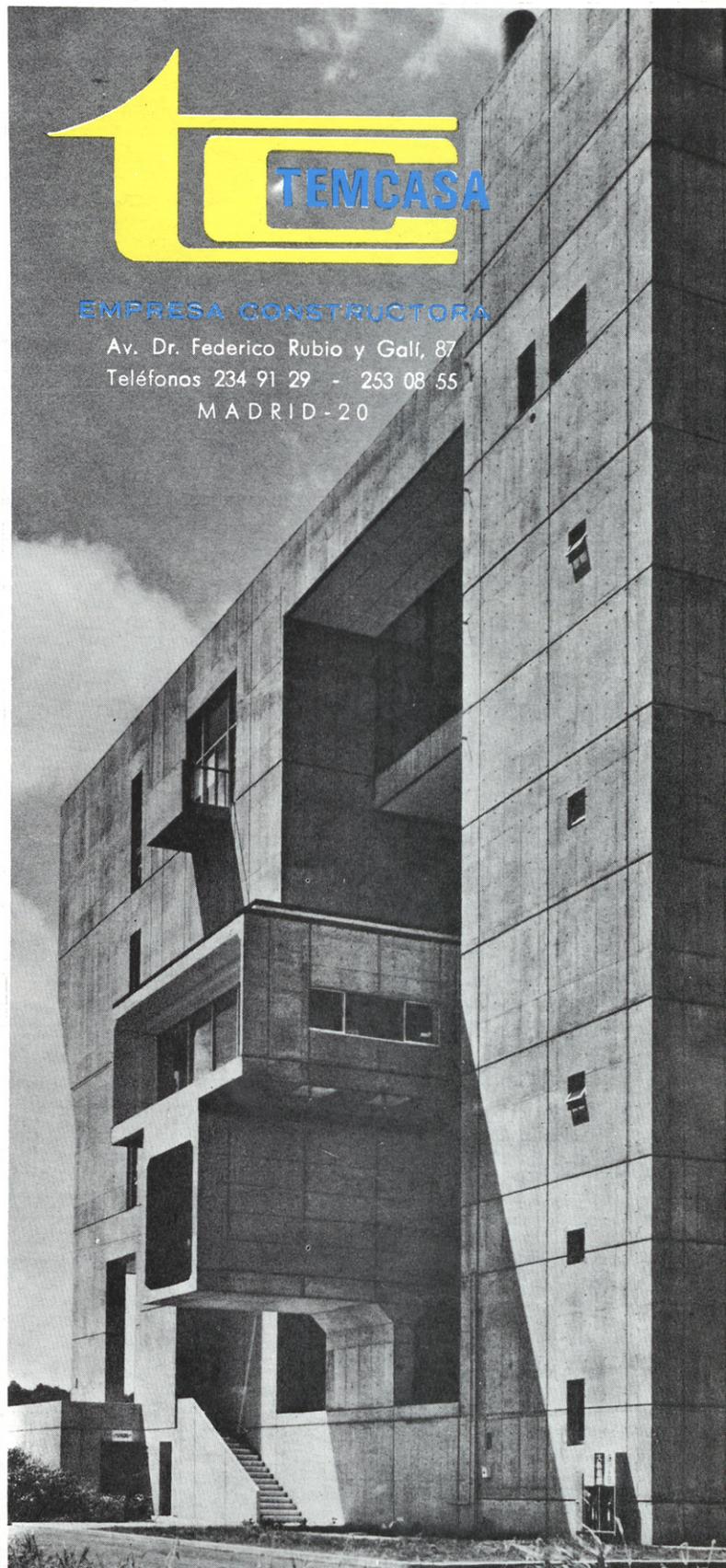
SOLAR 4
ARCHITEKTUR UND ENERGIE
Editado por la AMERICA HAUS BERLIN en cooperación con la Technische Universität Berlin, International Institute for Energy and Architecture.
Berlín, Enero-Febrero 1981.

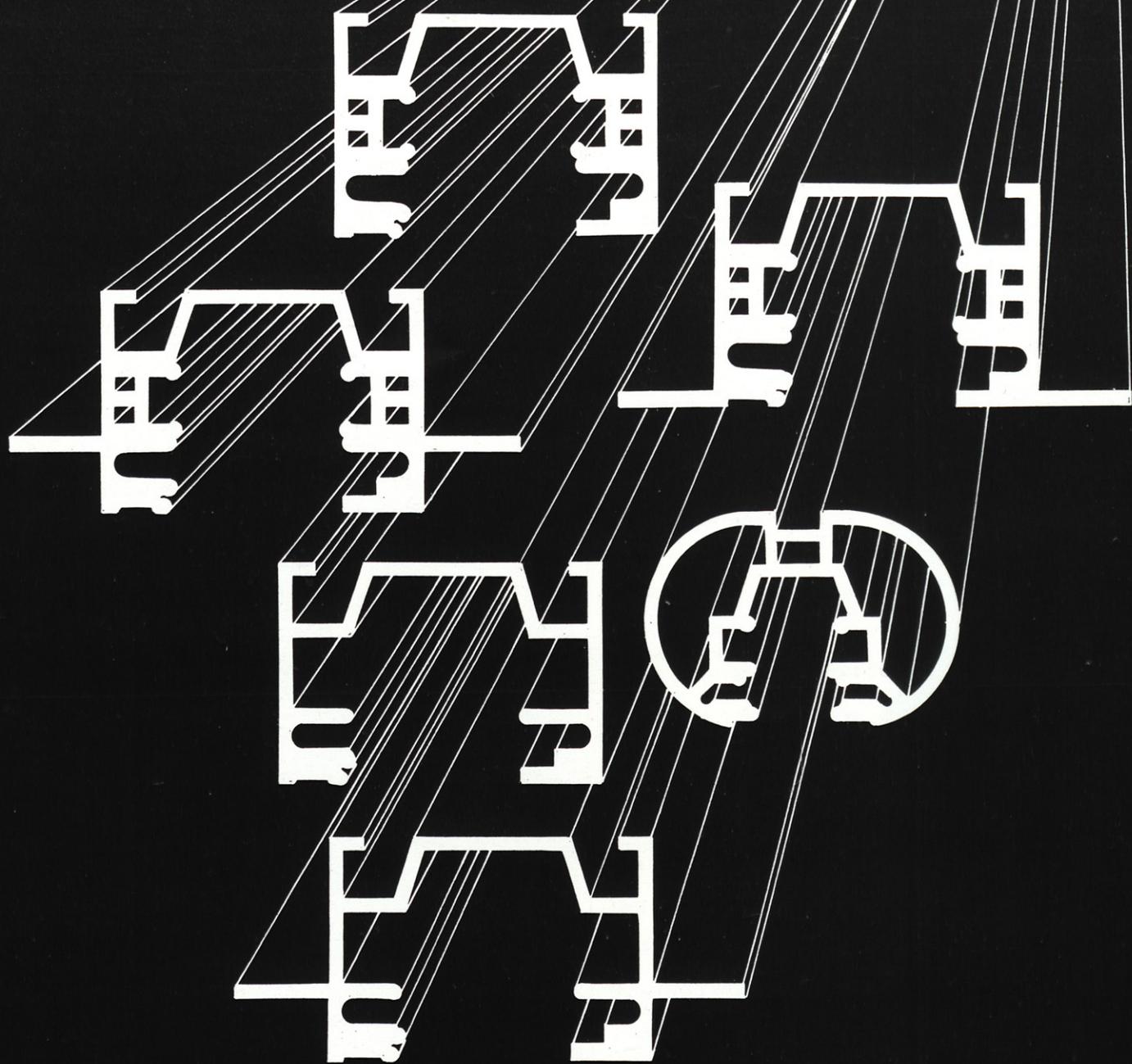
"EL PROYECTO CLASICO EN ARQUITECTURA"
por José Ignacio Linazasoro.
Edit. Gustavo Gili S. A.
Barcelona 1981. 135 págs.

"LA CASA AUTOSUFICIENTE"
por Brenda y Robert Vale
Edit. H. Blume Ediciones.
Madrid 1981. 214 págs.

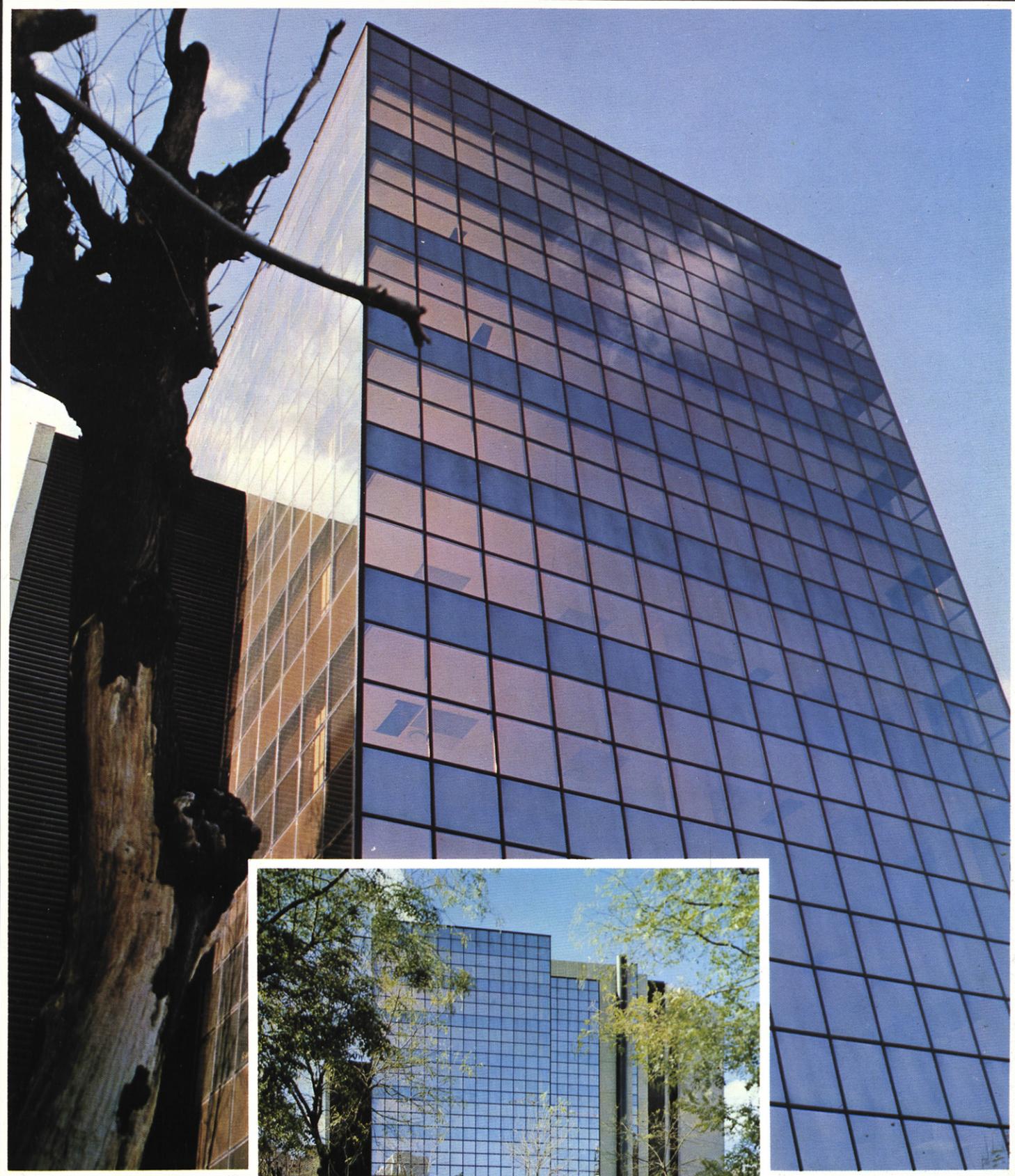
"JEAN BAPTISTE ANDRE GODIN. 1817-1888". (Le Familistere de guise ou les equivalents de la richesse). Ed. Archives D'Architecture Moderne. Bruselas. 1980. 311 págs.

Segunda edición revisada y aumentada del título de la misma editorial aparecida con el nombre: "La familistere de guise".





Ledó iluminación



CONSTRUYE



ENTRECANALES Y TAVORA, S.A.

JUAN DE MENA, 8 • Telex: MADEN E 27735 • MADRID (14)



EDIFICIO P.º DE LA HABANA, 71

ARQUITECTO RAFAEL MONEO

CONSTRUIDO POR

CONSTRUCCIONES

SAN MARTIN S.A.

ORENSE, 11 - MADRID (20)

TELEFONO 456.04.00

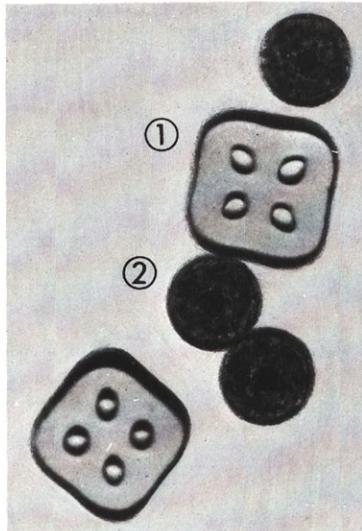
4 nuevas soluciones para el enmoquetado de grandes superficies.

Evolución constante en el recubrimiento de paredes y suelos.

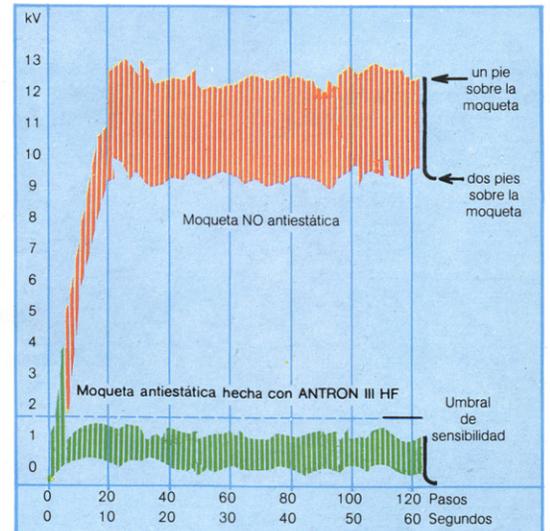
El campo de la investigación y la técnica evoluciona día a día. Continuamente van apareciendo nuevos sistemas que mejoran de forma notable los materiales de uso común.

Esta evolución es, ahora, muy importante en el terreno de los productos adecuados para el recubrimiento de paredes y suelos y, de forma destacada en la presentación de nuevas moquetas y revestimientos textiles.

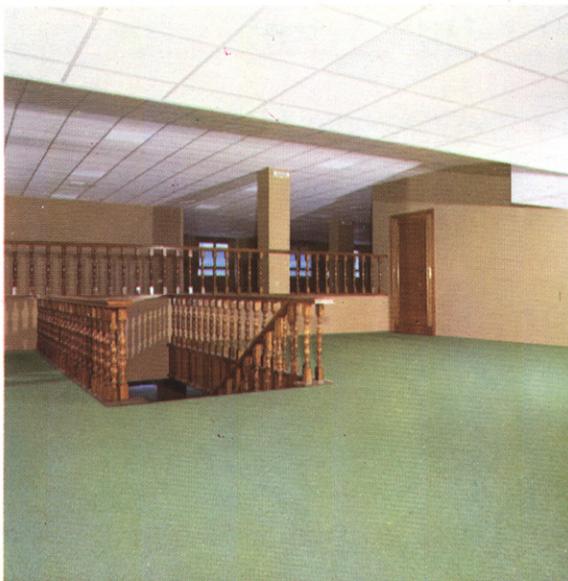
EMFISINT, S.A., la primera productora nacional de moquetas, sabiendo las necesidades del mercado final, conociendo la problemática de los diversos factores que inciden en la programación profesional de este tipo de materiales, muy especialmente en el apartado de la Construcción, aporta constantemente los frutos de



1. Fibra tetralobal ANTRON III HF con canales longitudinales, vacíos y limpios. 2. Filamento de carbón activo con recubrimiento de nylon.



Cómo se cargan electrostáticamente las moquetas (DIN 54345) (Prueba de paso)



Enmoquetado con EMFLON "Multiárea" 8300 ANTRON III HF.

y fabricadas todas ellas con la nueva fibra ANTRON* III HF (Homologación para Moquetas de Uso Intenso), que les confiere unas características excepcionales para el enmoquetado de grandes superficies.

Destacamos seguidamente algunas de estas importantes propiedades:

- Resistencia al uso.
- Estética original duradera.
- Fácil de mantener.
- Solidez de colorido.
- Antiestático permanente.
- Aislamiento acústico.
- Fáciles de instalar.
- Aislamiento térmico.

sus investigaciones y estudios técnicos, presentando nuevas propiedades que facilitan de forma muy eficaz la debida aplicación de las moquetas y revestimientos más adecuados para cada caso.

Ahora, atendiendo las actuales y futuras exigencias, EMFISINT, S.A. da a conocer 4 moquetas EMFLON, distintas en cuanto a su aspecto, pero idénticas en cuanto a la valoración intrínseca de resultados:

EMFLON "Multiárea", en sus variedades 8.100, 8.200, 8.300 y 8.400, con una gama de colores amplísima

La fibra ANTRON* III HF (Homologación para Moquetas de Uso Intenso) de que están compuestas, es un espectacular descubrimiento de los Laboratorios de Du Pont de Nemours, avance que EMFISINT, S.A. introdujo inmediatamente en sus fabricados EMFLON "Multiárea", especialmente concebidos para grandes superficies y que está mereciendo el reconocimiento del mercado español, tal y como ya sucede en los países en los que ya existe esta línea de "contract", debido a sus especiales cualidades diferenciales de las demás moquetas.

He aquí algunos ejemplos de instalaciones efectuadas con este tipo de producto:

En España:

Edificio Caja de Ahorros y Monte de Piedad (Sevilla).
Edificio plantas comerciales (Gijón).
Edificio de viviendas (Valladolid).

En el extranjero:

Hotel Cosmos (Moscú).
Edificio Siemens (Holanda).
Algemene Bank (Holanda).
Möma Forniture Centre (Alemania).

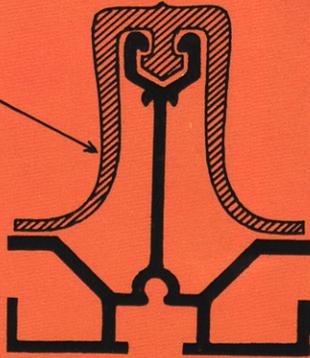


BARRAS SOPORTAVIDRIOS EN ALUMINIO

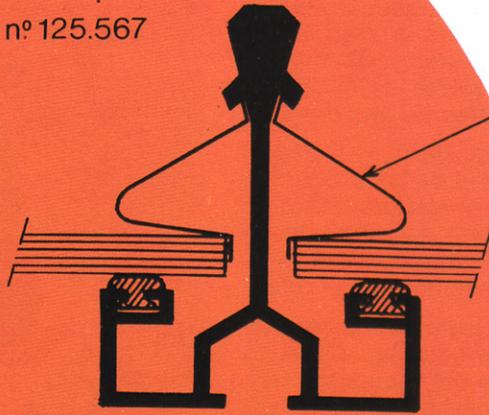
PATENTE nº 125.567

Junta
etileno-propileno

Grapa de acero
inoxidable



IB-42

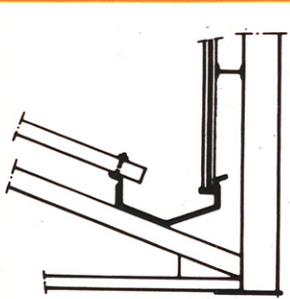
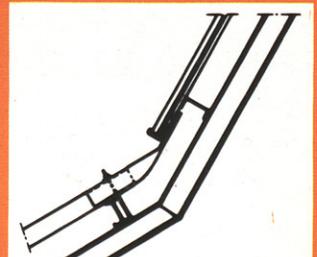
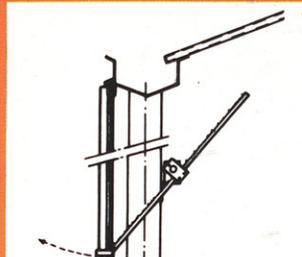
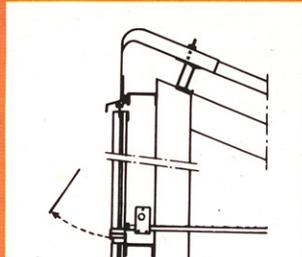
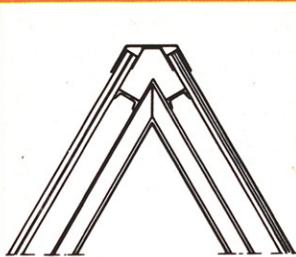


IB-50

PERFIL	IB-42		
	M I	M R	R G
EJE X-X	3,3 cm ⁴	1,29 cm ³	1,1 cm
EJE Y-Y	3,2 cm ⁴	1,59 cm ³	1,1 cm

PERFIL	IB-50		
	M I	M R	R G
EJE X-X	9 cm ⁴	2,9 cm ³	1,7 cm
EJE Y-Y	2,9 cm ⁴	1,4 cm ³	1 cm

Detalles de fijación de nuestras barras soportavidrios en cubiertas y paramentos, con ó sin ventilación.



- * Las cubiertas en diente de sierra ó, a varias aguas, realizadas con perfiles IBERIA de aleación estructural de aluminio, presentan las ventajas de ser duraderos, funcionales, antioxidantes, permitiendo una excelente estanqueidad y buen aislamiento.
- * El vidrio empleado descansa a lo largo de sus bordes sobre un perfil de neopreno que evita roturas, y en caso de cambio ó reforma de la instalación su recuperación es total.
- * Posibilidad de instalar nuestro sistema de ventilación total mediante mecanismos de cremalleras, accionados por moto-reductores, pudiéndose acoplar mando a distancia ó controlados mediante sondas de ambiente.



CONSTRUCCIONES METALICAS

industrias iberia, s.a.

Parque la Colina. Bloque 16 * MADRID 27 * Telef. 41518 97 y 41562 40



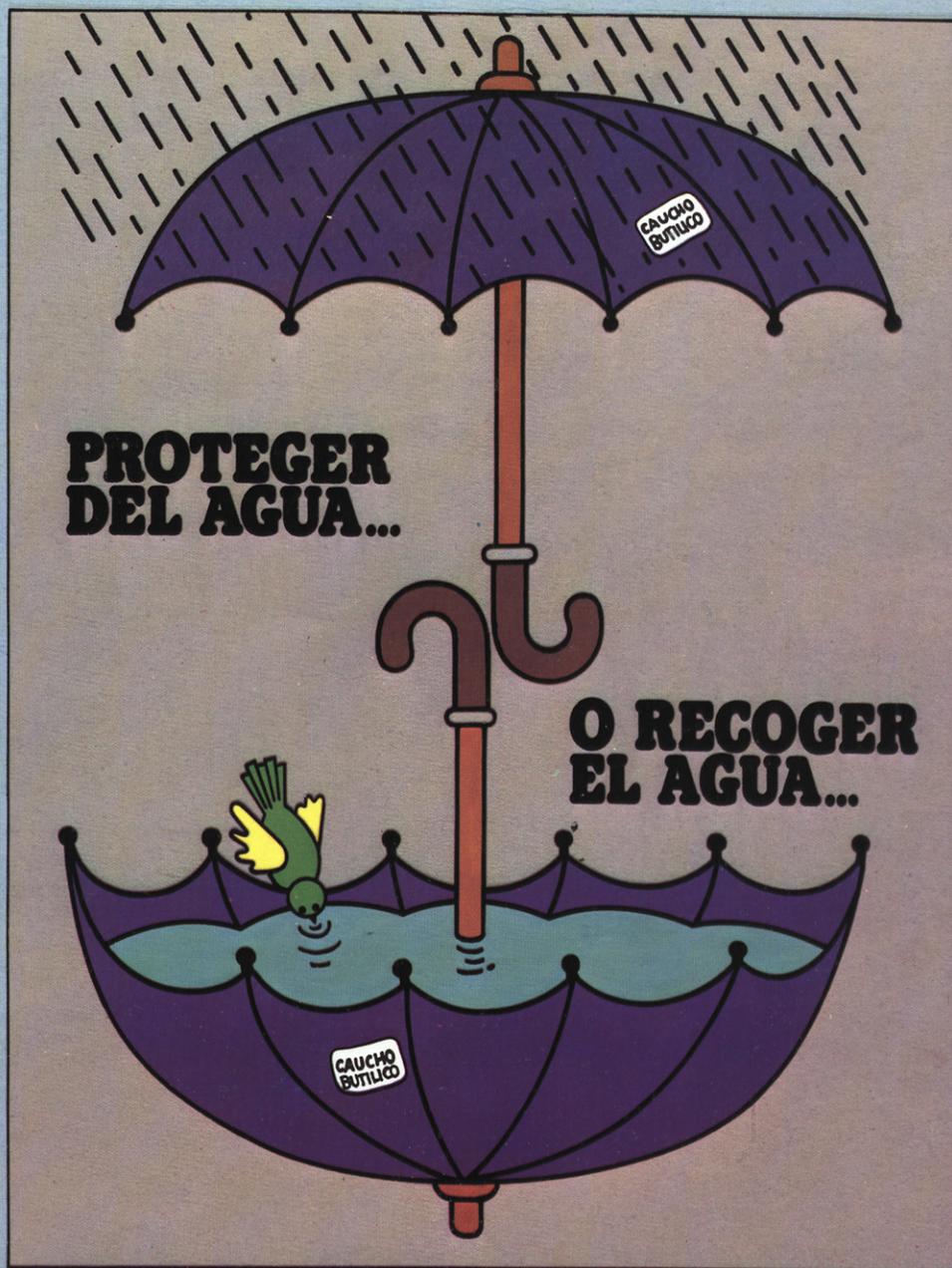
Muro cortina de aluminio anodizado color negro y acristalado con vidrio reflectante color rosa.



Ferrer del Río, 14, 5.º A - MADRID-28
Teléfono 255 28 12
Espronceda, 180 - BARCELONA-18
Teléfono 307 44 00
Hurtado de Amézaga, 27, 9.º, 7.º - BILBAO-8
Teléfono 431 59 23

FOLCRÁ, S.A.





LAMINAS DE CAUCHO BUTILICO INDY*

Para convertir pobres tierras áridas, en valiosos cultivos de regadío. Porque el agua es fuente de vida.

Para proteger las edificaciones contra la humedad destructora. Porque el agua destruye gota a gota.

Firestone Hispania fabrica las láminas de caucho butílico INDY para revestimiento de canales, acequias y "lagos" captadores de agua y para impermeabilización de cubiertas, fachadas y cimientos de toda clase de construcciones.

* Unicas fabricadas en España bajo licencia ESSO

Láminas de caucho
butílico

INDY



SOLUCIONES
A PROBLEMAS DE AGUA

Fabricadas por

Firestone
HISPANIA S.A.



DIVISION COMERCIAL DE PRODUCTOS INDUSTRIALES

RELON



Placas RELON, para no dejar nada al descubierto.

Gracias a su gran poder aislante, duración, luminosidad y ligereza; la placa RELON es idónea para cubrir gasolineras, garajes, estacionamientos así como todo tipo de marquesinas y cubiertas residenciales.

Fabricada a partir de la resina de poliéster y reforzada con nylon y fibra de vidrio, la placa RELON es líder indiscutible de las cubiertas del mercado por su gran capacidad difusora de luz, su alto poder aislante de las temperaturas externas y humedad así como su ligereza y gran resistencia mecánica.

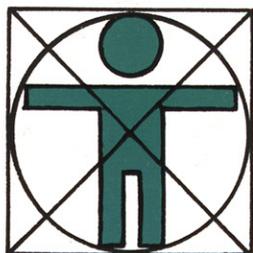
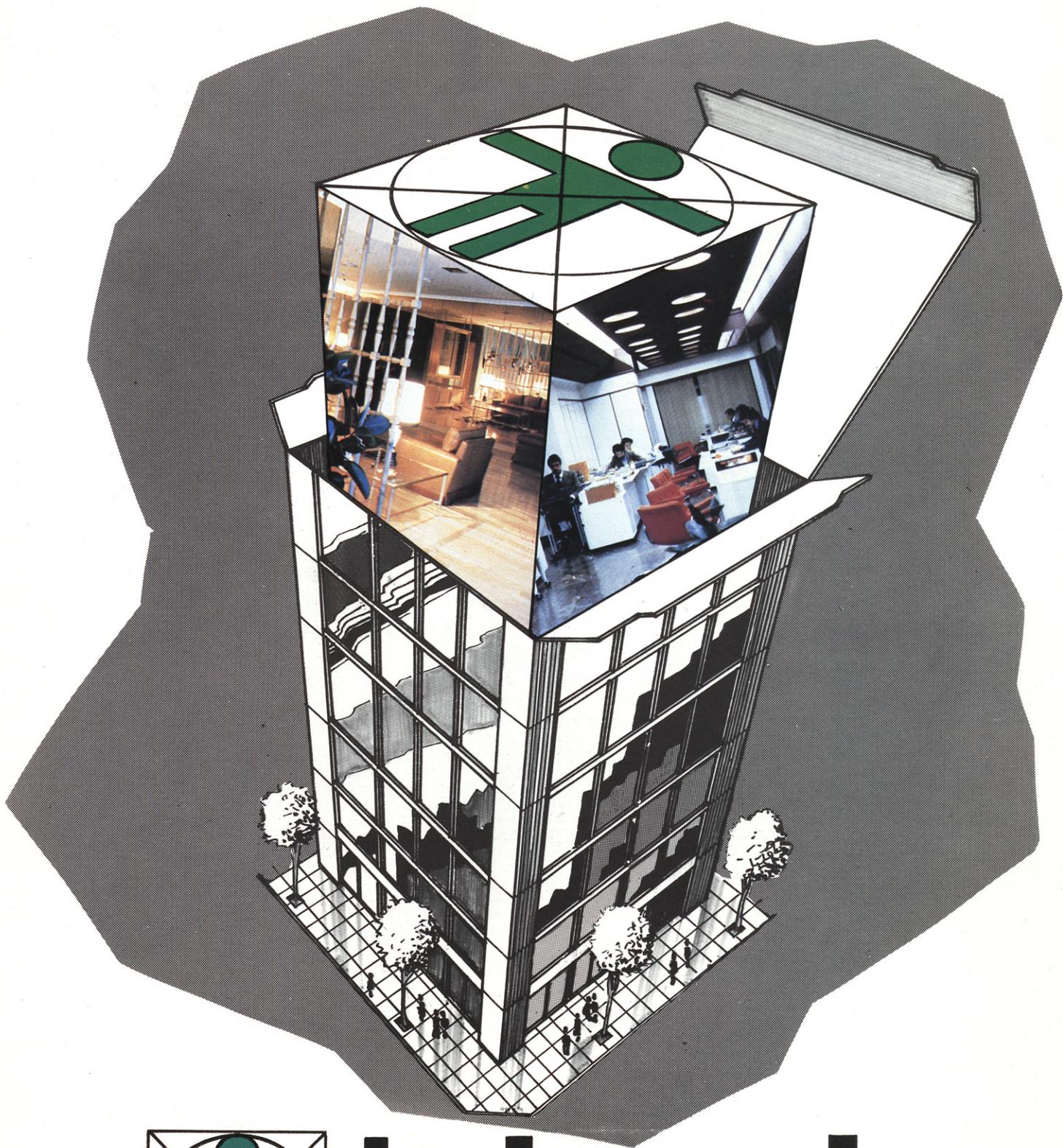
Escoja entre la amplísima gama de formas, perfiles, espesor, tonalidad y dimensiones el tipo de placa que más se ajuste a sus necesidades.

Fabricado por:

RIO RODANO, S.A.

Distribuido por: **FAVISA**
Edificio Ederra (Centro Azca)
P.º de la Castellana, 77 - Madrid-16
Teléfono 456 01 61

confiemos su interior



tipol s.a.

MADRID - 3

C./ JOSE ABASCAL 52

TFNOS.: 4414965 - 4412700 - 4412669

- adecuación de espacios
- decoración
- mamparas
- mobiliario
- diseño

Un coche fabricado sin límites.

La seguridad, no puede estar limitada, porque las sorpresas que la carretera nos depara, son ilimitadas.

VOLVO, consciente de que una construcción minuciosa con materiales de la más alta calidad y avanzada tecnología, puede evitar gran número de accidentes, ha fabricado sus coches, cuidando hasta la perfección, el detalle más insignificante.

Sólo de esta forma, VOLVO podía crear la seguridad dinámica: Fácil conducción e

incluso en condiciones extremas.

La amplia serie 240 además, cubre cada demanda:

- El 244 GL (2.127 c.c. y gasolina de 90 octanos) que con ello aúna la sobria elegancia de VOLVO con una economía

práctica.

- Este mismo modelo en versión familiar (245, cinco puertas).

- Para aquellos más exigentes en confort y prestaciones, VOLVO ofrece su versión 244 GLE con motor de inyección de 2.316 c.c.

La seguridad de los nuevos VOLVO 240 no tiene límites.

Fiabilidad, confort, calidad... todo es ilimitado en un VOLVO incluso la potencia que ha sido aumentada... para que Ud. ponga su propio límite.

Estos son los VOLVO 240. Coches creados sin límites, para que Ud. disfrute sin límites y sin riesgos, del placer de conducir.



VOLVO

Un coche sin límites.

Importador exclusivo en España: **Volvo Concesionarios, S.A.** P.º de la Castellana, 130 - Teléf. 262 22 07 - Madrid 16.

48 puntos de Asistencia Post-venta en España a su servicio



FIBROTUBO FIBROLIT, S. A.

TEJALON[®]

0,58 Kcal/h m² °C

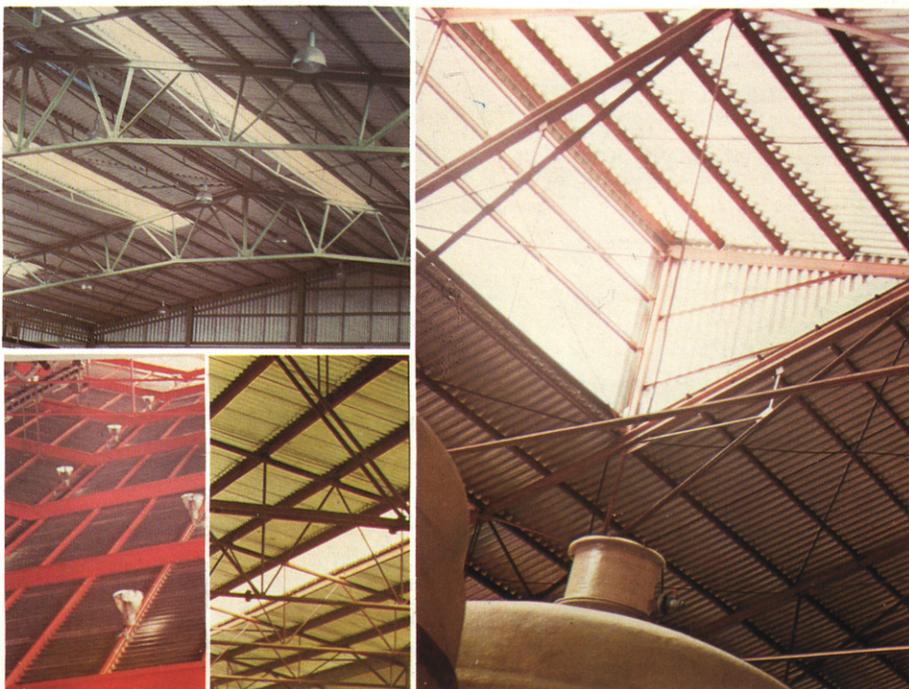
EL AISLAMIENTO QUE AHORRA MAS ENERGIA.

TEJALON, para comenzar a construir por... el tejado. Un nuevo material aislante que ofrece sorprendentes soluciones en toda clase de construcciones. Las placas TEJALON son un sandwich ondulado de fibrocemento, poliuretano rígido y aluminio Kraft, que pueden colocarse en una sola operación y sin necesidad de andamios.

TEJALON ofrece alta resistencia a la compresión, tracción y flexión; es hidrófugo, autoextinguible e imputrescible; tiene alta estabilidad dimensional; goza de un elevado período de vida útil... y al ser aislante permite un gran ahorro de energía.

TEJALON se adapta a todos los casos: edificios, naves industriales y frigoríficas, garages y aparcamientos, granjas, ganaderías, establos, bodegas... Es muy fácil de instalar y permite el montaje de todos los elementos auxiliares de iluminación, ventilación y salida de humos. TEJALON, EL AISLAMIENTO MAS EFICAZ.

FIBROTUBO FIBROLIT, S. A.
Dirección Comercial: Alfonso Gómez, 6, 1.º
MADRID-17. Tels. 204 34 12 - 204 39 02



DELEGACIONES, DISTRIBUIDORES Y ALMACENISTAS EN TODA ESPAÑA.



ROLACSA

Constructor del Edificio
de la calle Serrano, 38

Telf. 4.04.70.04

Viaje,

pero asegúrese de lo más necesario:
el dinero.

¿Viaja Vd. por el extranjero?

El Banco Central le proporciona moneda extranjera para viajes de turismo y comerciales, y todos los demás servicios relacionados con su División Internacional, disponiendo de una amplia red de oficinas directas, Bancos afiliados, representantes y corresponsales en todos los países del mundo.



BANCO CENTRAL
su banco amigo



FORMICA 1981



Concurso de Diseño

Espera lo inesperado. Primer Concurso Internacional de Diseño de Laminado Decorativo FORMICA. Tendrán opción a los premios todos los arquitectos y diseñadores que, desde Enero de 1978, hayan utilizado Laminado Decorativo FORMICA en sus ac-

tividades, tanto en obras como en instalaciones. Los estudiantes de estas especialidades también podrán concursar, debiendo presentar para ello la solución a un problema de diseño, elegido entre cuatro.

Los proyectos deberán re-

mitirse antes del próximo 14 de Agosto. Participe en el Concurso de Diseño FORMICA 1981. Y consiga un gran triunfo profesional. Para inscribirse o recibir más información dirijase a las oficinas centrales de FORMICA Española, S.A. o a la Delegación de su zona.

FORMICA Española, S.A.
Avda. Txomin Egileor, 54
Galdácano (Vizcaya) 94-456 07 00
FORMICA* is a registered trademark of FORMICA Corp.

FORMICA
decorative laminate

English Summary

BUILDINGS IN THE CITY/ ASPLUND

The editorial and the central part of this issue is dedicated to several buildings in the city, most of them in Madrid.

The editorial tries to centre the different nature of the work of Spanish architects from the sixties up to now, distinguishing two interpretations of post-modernism, one around a question of style engaged with the use of history and another as a historical or chronological matter. Under this last point of view the buildings published here—all of them of well-known Spanish architects that worked before under the Modernist thesis—show how they are linked to those interests and at the same time transformed, necessarily “out of time” of Modernism.

Nine of the projects published here have been built in Madrid, all of them during the seventies. Julio Cano Lasso is represented by an office building at the outskirts and a storey-house in a corner of the nineteenth century “Enlargement”; Antonio Fernández Alba presents a “twin” building to the Spanish Geographical Institute early twentieth century edifice and the new school of Architecture in Valladolid; Javier Carvajal a curtain-wall façade also situated in the “Enlargement” and an office building in one of the most important axis in

Madrid, the Castellana, recently rewarded with the price for the “best new building in Madrid”; Rafael Moneo completes the selection with a small high class housing precinct.

Two other sections complete this issue.

The first one is dedicated to Luis Moya, a senior architect and professor of Madrid's School of Architecture with two buildings—his own house and a new pavillon in and old school—that were never published.

The second one, started in our later issue (nº 228), with a single house by Alejandro de la Sota, is now dedicated to José Antonio Corrales's own house in the outskirts of Madrid.

The usual sections of news, books and reviews complete the issue.

Under the sponsor of the Swedish Embassy and Madrid's Architects' Association the Exhibition “The Architecture of Gunnar Asplund” from New York's MOMA has been in Madrid.

López-Peláez gave a lecture whose text is published in this issue.

As the title shows, it is centred on the long history of the building, compiling the dispersed information that is available, pointing how this work covers the whole professional life of such interesting and difficult figure as Asplund is. The text points out how this building has been “used” as an example of “how Modern Architecture, without resigning to its

own coherence, could be sensitive to the environmental conditions imposed by architectures of past times” and how this “use” has been reduced to the elevations more than anything else.

Trazing the different projects from the 1913 entry that won the competition thought in a “national-romantic” style up to the final project of 1936, López-Peláez ends his work stating, first of all, the virtue of equilibrium among tradition and modernism and remarking its condition of “work of art”.

REPETITION IN MODERN ARCHITECTURE/1 JUAN ANTONIO CORTES and MARIA TERESA MUÑOZ

In the first of the two articles devoted to this subject, architects and critics Juan Antonio Cortés and María Teresa Muñoz discuss the peculiar relationship between functionalism and the idea of repetition usually attached to it. According to the authors, this relationship involves, when closely analyzed, so relevant questions as the universal and the typical, and leads, in its paradoxical nature, to an understanding of the decisive role played by both the individual architect and the singular work in Modern Architecture.

Si desea suscribirse, recorte y envíe la tarjeta adjunta.



BOLETIN DE SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a la REVISTA ARQUITECTURA para:

- El año 1981. 1.800 ptas. para España.
3.200 ptas. para el extranjero, incluido correo aéreo.

- Desde el número..... al 233 inclusive, último del año 1981.
(300 ptas. por cada número suscrito)

- Deseo los números atrasados siguientes.....
(Están disponibles los del año 1980)

NOMBRE

APELLIDOS

DIRECCION

TELEFONO

Adjunto para el pago:

- Talón nominal a nombre de la REVISTA ARQUITECTURA.

- Resguardo de giro postal a:

REVISTA ARQUITECTURA

Barquillo, 12

Madrid-4

Estamos en todo.



DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.

