

# ARQUITECTURA



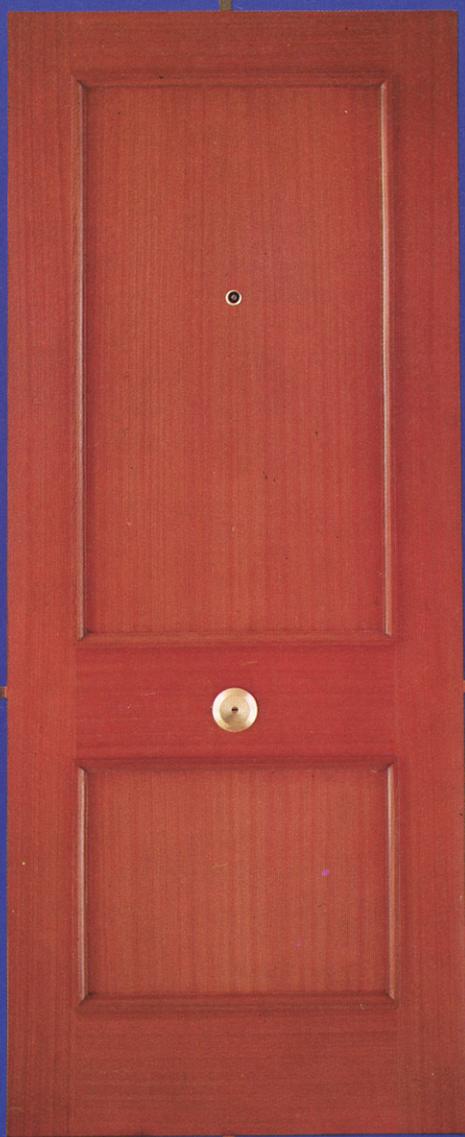
Actuaciones sobre edificios antiguos:  
Casas, Barbero, Garcés y Soria, Vellés.  
¿Palladio en Menorca? por Carlos  
Sambricio.  
Piscina Mozart-Fortuny de Clotet y  
Tusquets.

La repetición en la Arquitectura  
Moderna/2 por Juan Antonio Cortés y  
María Teresa Muñoz.  
Documentos: La Catedral de Toledo y  
San Pedro de Teverga.

# Puertas Cuesta de alta seguridad, revalorizan la construcción.

Ahora usted puede ofrecer belleza y seguridad en una nueva vivienda, algo muy importante, con los tiempos que corren y que, no lo dude, revaloriza la construcción. Por eso, cuando proyecte sus obras, cuente con puertas Cuesta de alta seguridad.

Estas puertas han sido creadas, desde el principio, como tales puertas de seguridad:



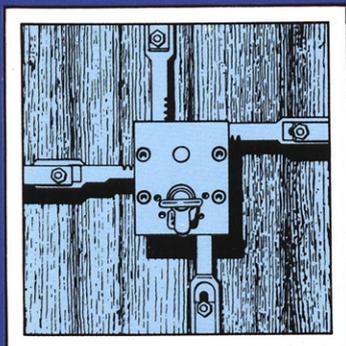
- Guardando el mismo estilo que las del resto de la casa.
  - Alta seguridad en el blindaje, con la plancha de acero situada delante de la cerradura.
  - Cerradura central, como la de una caja fuerte, con 4 cerrojos que penetran en el marco, en los 4 puntos claves. Llave extraplana irreproducible.
  - 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 son tan sencillas de colocar como una puerta cualquiera.
- La larga tradición de Manufacturas de la Madera Cuesta, en la fabricación de puertas, confieren, a las de alta seguridad, la garantía de su saber hacer.

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

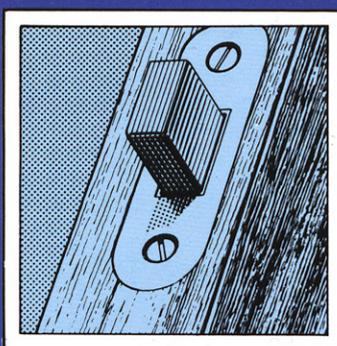
PARA MAYOR INFORMACION DIRIJASE A:

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

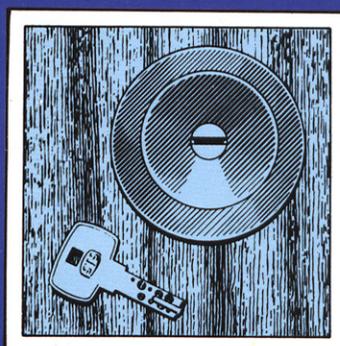
DELEGACIONES: • LA CORUÑA c/. Rubine, 49 - Apartado 411. Teléfonos: 27 52 11 - 27 52 90 • ASTURIAS Avda. de Simancas, 49/bajo. Teléf.: 36 93 22. GIJON • ZONA CENTRO c/. Serrano, 213-1.ª - Teléfs.: 250 24 36 - 250 24 08. MADRID-16 • SAN SEBASTIAN c/. Prim, 29. Teléfs.: 46 37 66 - 27 97 35 • ALICANTE Avda.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



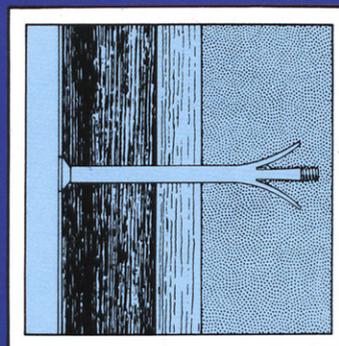
DETALLE DE LA CERRADURA



DETALLE CERRADURA  
PUNTO CLAVE



CERRADURA Y LLAVE EXTRAPLANA



TACO EXPANSIVO

AÑO 62 - N.º 230

MAYO-JUNIO 1981

# ARQUITECTURA

**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 Uria

**Diseño y Producción**

Manuel Vega

**Publicidad**

Santiago del Valle  
 (Jefe de Publicidad)  
 Mercedes Medina  
 Barquillo, 12.  
 Teléfs. 232 54 99 y 221 28 00.  
 Madrid-4

**Secretaría y****Administración**

Lurdes Arrillaga  
 Carmen Sansierra  
 Joaquín Mazarrasa

**Distribución**

Barquillo, 12.  
 Teléfs. 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**.

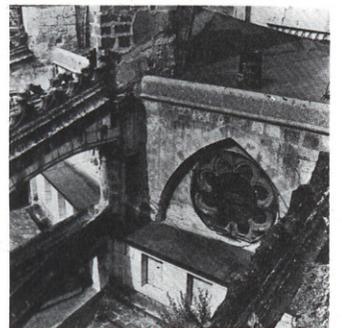
## SUMARIO

- 4 Cartas al Director.
- 5 Noticias.
- 10 Obras.
- 15 Editorial. Actuaciones sobre Edificios Antiguos.
- 16 Manuel e Ignacio Casas: Obras de restauración de la Santa Iglesia Catedral Primada. Toledo.
- 22 Manuel Barbero Rebolledo: Reconstrucción del Monasterio de San Bernardo. Alcalá de Henares. Madrid.
- 30 Jordi Garcés y Enric Soria: Museo de la Ciencia (1979-80) en la calle Teodor Roviralta, 55. Barcelona.
- 35 Javier Vellés: Restauración de la muralla de la isla de Tabarca en Alicante.
- 42 ¿Palladio en Menorca? Sobre la ordenación del territorio en la España de la segunda mitad del siglo XVIII. Por Carlos Sambricio.
- 50 Luis Clotet y Oscar Tusquets: Piscina Mozart-Fortuny.
- 56 La repetición en la arquitectura moderna/2, Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz.
- 64 Documentos: Hipótesis acerca de la primitiva configuración de la iglesia de San Pedro de Teverga, Asturias, por Fernando Nanclares, Nieves Ruiz y Juan González Moriyón.
- 68 Documentos: Problemas Arquitectónicos de la Catedral de Toledo por Guido Conrad.
- 70 Revistas de revistas y Libros.
- 72 Libros recibidos. -
- 82 English Summary.

Los criterios expuestos en los artículos filmados 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.



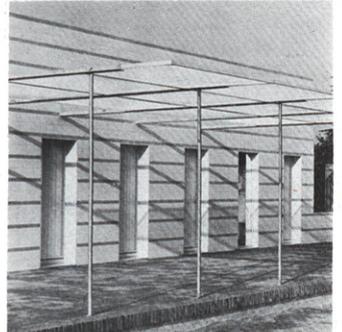
Portada: Sigfrido Martín-Begué



16



42



50



56

# Cartas al Director

## LA AMPLIACION DEL BANCO DE ESPAÑA. OTRO PUNTO DE VISTA

El edificio situado en el número 46 de la calle de Alcalá representaba, en los años en que fue construido (década de los 20), la opción residencial en el conjunto de una zona que ya, por entonces, comenzó a perfilarse como el gran "centro terciario" de Madrid.

Resulta importante reseñar este aspecto, por cuanto la decisión de optar por la "vivienda" frente a la "oficina", suponía, en una zona que comenzaba a terciarizarse, una clara intención de integrar, en base a un mismo sector, una diversidad de funciones que implicase hacer frente a la posible degradación de una vida urbana, a la que ineludiblemente se desemboca tras una excesiva especialización funcional.

En este sentido, el hecho de que fuese un edificio residencial, y no de oficinas, sitúa, al hecho que reseñamos, en el marco de una discusión que hoy día cobra una gran interés, pero que, ya por entonces, supuso, en la práctica urbanística concreta, una intervención que se alzó como alternativa frente a la demanda de que era objeto la zona por parte de actividades terciarias.

No es casual que su arquitecto, José de Lorite y Kramer, uniese su condición como tal a su preocupación e interés, claramente probados, frente a cuestiones de tipo urbanístico.

En el año 1924, en efecto, la revista "Arquitectura" publica un artículo de José de Lorite, en colaboración con J. L. Sallaberry, P. Aranda y García Cascales, acerca del "*Plan General de Extensión de Madrid y su distribución en zonas. Ampliación y modificaciones a establecer en el proyecto para urbanización del extraradio*". Se trataba de una auténtica alternativa a la propuesta presentada, años antes, por Núñez Granés, y que se refería a la idea de ordenar los brotes periféricos que definían el crecimiento de Madrid en los primeros años del siglo XX.

En el año 1932, de nuevo, José de Lorite publica el llamado "*Informe sobre el Plan General de Extensión de 1931*", en calidad de Arquitecto municipal de Madrid.

Con todo esto queremos recalcar la preocupación de José de Lorite sobre los problemas urbanos de Madrid, lo que significa que, bajo su óptica, el planteamiento de un problema arquitectónico no estaba desligado de cuestiones urbanas, es decir, que tras un problema arquitectónico subyace una forma específica de utilización del suelo, con las consecuencias que tal tipo de utilización va a tener en el resto de la ciudad.

Plantear un edificio residencial, tal como así lo hizo en el número 46 de la calle de Alcalá, supuso una forma de utilizar el suelo que, en cierto modo, y salvando las distancias entre la época en que se construyó y la actual, incidía claramente en no acentuar la especialización de la zona donde se localizaba.

El proyecto del edificio se llevó a cabo mediante la unificación de dos parcelas, propiedad del entonces Banco Calamarite, que encargó el correspondiente proyecto de construcción a José de Lorite en el año 1919. En este año fue redactado el proyecto, en cuya memoria podemos observar que se trataba de "una casa de alquiler" que constaba de dos plantas de sótano, planta baja, entresuelo, principal, tres plantas más y un sotabanco.

Uno de los aspectos que más llaman la atención del proyecto, y que da una idea exacta de las características de la zona donde se localizaba, es la calificación de la planta baja para uso de oficinas. El resto, es decir, la práctica totalidad del edificio, estaba destinado a viviendas en alquiler.

Observamos, por tanto, el hecho de una "concesión funcional" que implicaba no perder la tendencia terciarizadora aunque, que duda cabe de ello, no extendiéndola más allá de la posibilidad que ofrece un bajo a pié de calle. La función residencial, sin embargo, do-

mina claramente sobre la no residencial.

Pero si esta vez pudo el carácter residencial sobre el terciario, dicho carácter, no podía ser de otra forma, quedó marcado, la calidad del mismo, por la, a su vez, calidad del "espacio social" sobre el que se asentó. Dichas viviendas, en efecto, se constituían como viviendas de lujo, tal y como quedó expresado en la memoria del proyecto. En dicha memoria se dice que "*El decorado interior será el correspondiente a una edificación de lujo*".

La licencia de construcción fue concedida en el año 1923, terminándose de construir, según certificación del arquitecto citado, en 1924. Dos años más tarde, se obtiene la licencia de alquiler. El edificio, pues, tiene algo más de cincuenta años. Y si consideramos que se construyó pensando en que sería un edificio de lujo, y que, desde el punto de vista estructural, fue levantando en base a un entramado metálico en toda su altura, sus condiciones físicas actuales no tienen por qué resistirse a ningún tipo de planteamientos que hablen de su escasa solidez o de sus condiciones de edificación ruinosas.

Y decimos esto, por que razones de matiz estrictamente económica (y más en la época actual) deberían ser las primeras a esbozar en la defensa de un edificio del que parece absurdo desprenderse para construir en su lugar una exigua ampliación del Banco de España (exigua por su proporción en relación con la extensión ya consolidada del mismo), que apenas puede resolver sus posibles necesidades de ampliación.

Pensamos que por encima de argumentos que hablan de "unidad arquitectónica" o de la realización de un viejo proyecto del Banco de España de hacerse con la totalidad de la manzana, en cuanto proyecto que dé sentido a esa unidad, están aquéllas otras que entienden la austeridad como alternativa más razonable que dé sentido a la defensa de nuestro medio urbano.

Esta austeridad significa que frente al enorme gasto que implicaría la destrucción de un edificio y la construcción

de otro que singularice la manzana donde se encuentra el Banco de España, singularidad que supone un proyecto de lujo, hay que anteponer aquellas razones que se traducen en agotar las posibilidades que presenta una edificación sólida que es posible aún utilizarla sin necesidad de destruirla.

En el caso que nos ocupa, por otro lado, plantear razones de tipo económico adquiere aún un sentido mayor, ya que el gasto que supone la sustitución planteada procede de las propias arcas del Estado. Y si la austeridad se convierte, en nuestros tiempos, en un fenómeno socialmente generalizado, la Función Pública debe estar en vanguardia del ejemplo a seguir.

Lo que debe quedar claro, sin embargo, es que defender el edificio que reseñamos no supone, para la entidad responsable, ningún tipo de sacrificio económico, en el sentido de que si no se realiza la sustitución deseada se tambaleen las bases económicas de la sociedad propiedad. Por el contrario, dicha propiedad puede perfectamente acometer el acondicionamiento del edificio, tanto para usos de oficinas (en sus primeras plantas) como de viviendas. De esta forma estará haciendo una auténtica aportación no sólo de cara a la preservación de nuestro medio urbano, sino, a su vez, estará dando muestras reales de un respeto hacia nuestra propia historia.

Porque, en efecto, este último aspecto que comentamos se convierte, a su vez, en otra de las razones a esgrimir en favor de la permanencia del edificio. La ciudad se ha construido de una determinada forma, con la que podemos o no estar de acuerdo, pero que representa, por mucho que queramos negarlo, un aspecto esencial de nuestra memoria histórica. Examinando la ciudad estamos en disposición de aprender el porqué de nuestra situación actual, cómo se han sucedido los hechos que hoy definen nuestro comportamiento, como es posible, en una palabra, encontrar nuestra razón en la historia.

Pero si la ciudad va desapareciendo, si sus muestras arquitectónicas, sus conjuntos,

sus ambientes, ceden ante el ansia de la especulación, el poder, o, como es el caso que nos ocupa, en busca de una unidad orgánica detrás de la cual está la idea de apropiarse de un valioso espacio central, si todo esto se impone a la presencia física de nuestros valores antaño creados, no sólo no mutilarán la historia (nuestra historia) si no, y esto es lo más importante, la razón que se apoya en la misma. Desvinculados de

nuestros valores históricos, no nos puede quedar otra cosa que el desconcierto y la desorientación.

No quisiéramos por último que esta defensa patrimonial pasase por sólo una razón legal (dicho edificio, en efecto, está calificado de "protección integral", en el Plan Especial de Conservación de la Villa de Madrid), sin tener en cuenta aquellos otros argumentos que hablan de su presencia en

la ciudad, de la proyección de su memoria histórica, de la posibilidad de utilizarse como elemento residencial, de su solidez, en fin, de su condición de elemento construido que aún puede ser objeto de utilización.

Defender la ciudad, en última instancia, es nuestro objetivo, y sobre todo por encima de posiciones individuales que retoman la ciudad como campo de experimentación teórica

(desde un punto de vista arquitectónico), olvidando (¿olvidando?) que el espacio urbano es algo más que el soporte aséptico de su "imaginación creadora".

Abril 1981

Fdo.: Alfonso Alvarez Mora.

Arquitecto

Profesor de Urbanismo en la E.T.S.A.M.

## CONCURSOS

Don Julio Cano Lasso nos envía una "Carta al Director" ya publicada en "Arquitectos", órgano del Consejo, hablando de las irregularidades de los concursos. Publicamos los párrafos finales de conclusión.

"En fin, lo que podría desprenderse de esta sucesión de desgraciadas experiencias es

que parece muy arriesgado concurrir a concursos convocados por Ayuntamientos (el de la Vaguada ha sido una excepción de seriedad y respeto hacia los concursantes). Si esta opinión se extiende, el daño será grande en momentos en que todos debemos arrimar el hombro, si de verdad se quiere un urbanismo de participación, en colaboración con los arquitectos e interesando al hombre de la calle.

La responsabilidad de los Ayuntamientos en este campo es muy grande y tienen un deber de ejemplaridad que les obliga; por ello, cualquier hecho que venga a socavar la confianza de los ciudadanos en un país dado a la picaresca, es muy peligroso.

Algo podemos hacer, principalmente los arquitectos que forman parte de los Jurados, no sólo el representante de los concursantes, oponiéndose a

declarar desiertos los primeros premios, salvo en casos excepcionales. También debe prestarse atención a la redacción de las Bases, evitando la ambigüedad y las cláusulas de letra menuda, y en general tratar de crear una conciencia profesional colectiva que se oponga a cualquier tipo de manipulaciones y luchar por la pureza de esta noble forma del ejercicio de la profesión como son los concursos".

# Noticias

## EXPOSICION "NUEVOS ARQUITECTOS DE CHICAGO"

En el *Palazzo della Gran Guardia* de Verona y organizada por el Museo *Castelvecchio* en colaboración con la *Graham Foundation of Chicago* se inaugurará el 12 de septiembre próximo y permanecerá hasta el 20 de octubre una exposición de arquitectura contemporánea bajo el título de "L'oltre International Style-New Chicago Architecture".

Los arquitectos participantes serán Thomas Beeby, Laurence Booth, Stuart Cohen, Deborah Doyle, James Nagle, Anders Nereim, Peter Pran, John Syvertsen, Kenneth Schroeder, Stanley Tigerman, Ben Weese, algunos de ellos ya conocidos de nuestros lectores por la publicación de sus proyectos en nuestras páginas.

La exposición, inevitablemente centrada en el escenario *post-modern* que parece reclamar su internacionalidad, se complementará con un *symposium* a celebrar en septiembre

en fecha que al cierre de esta edición no está fijada y un catálogo con textos críticos de Christian Norberg Schulz, Charles Jencks, Nory Miller, Heinrich Klotz, Vincenzo Pavan y Maurizio Casari.

Los responsables de la exposición son los arquitectos Maurizio Casari, Vincenzo Pavan, Peter Pran y el escultor Virginio Ferrari.

## CONCURSO PARA EL GUERNICA EN GUERNICA

El once de mayo pasado se falló el concurso de proyectos para el edificio que pudiera albergar el Guernica. El concurso, convocado por las juntas generales y la Diputación Foral del Señorío de Vizcaya y con un jurado internacional —Ludovico Quaroni, Vittorio de Feo, Oriol Bohigas, Ignacio Ipiña, Julio Caro Baroja, Eduardo Chillida, José Erbina, Peña Ganchegui, Dionisio Barandica e Ibon Areso— fue ganado por Monserrat Ruiz y Antón Pagola en un polémico fallo.

Sin ánimo de polemizar sobre la ubicación definitiva del famoso cuadro destinado por su autor a ser contemplado en el Museo del Prado de Madrid,

sí queremos aprovechar la ocasión de apoyar desde aquí todas las acciones encaminadas a hacer viable el retorno del Guernica.

## CONCURSO DE DISEÑO FORMICA

Las Compañías FORMICA de Europa presentan los detalles de un Concurso Europeo para arquitectos y diseñadores.

Las posibilidades de conseguir un premio son considerables, ya que cada concursante puede participar hasta en nueve categorías distintas. De ellas saldrán 50 ganadores, entre los que se repartirán premios en metálico por un valor total de 22.500 dólares.

Todos los arquitectos y diseñadores en ejercicio activo están invitados a remitir cualquier proyecto que lleve Laminado Decorativo FORMICA y que haya sido realizado entre el 1 de Enero de 1978 y el 14 de Agosto de 1981. Cada solicitud de participación debe ir acompañada de fotografías en color de la instalación acabada.

Las categorías incluyen: interior de oficinas; tiendas/almacenes/bancos; Edificios Oficiales; bares/restaurantes;

habitaciones de hotel y cuartos de baño; muebles del hogar e interiores, excepto cocinas; y cualquier proyecto o realización que incorpore Laminado Decorativo FORMICA.

## GRANDES PREMIOS

Se repartirán importantes premios en metálico para cada categoría (equivalentes en cada moneda oficial), para aquellos participantes que incorporen la utilización más imaginativa e innovadora de Laminado Decorativo FORMICA. Se ofrece un premio de 5.000 dólares a "El mejor de la Muestra", 1.000 dólares para el ganador individual de cada una de las nueve categorías y 500 dólares para los segundos clasificados.

Hay una categoría diferente para estudiantes de arquitectura y diseño, a quienes se les pide que resuelvan uno de cuatro problemas de diseño específicos utilizando Laminado Decorativo FORMICA. El mejor de cada categoría recibirá 1.000 dólares.

El alcance de este concurso es tan amplio como la lista de países en los que se puede participar: Bélgica, Luxemburgo, Francia, Holanda, España, Suiza, Reino Unido y Alemania Federal.

## Noticias

Un relevante Jurado con representantes de cada país europeo, considerará las obras presentadas, juzgándolas según su originalidad, solución a un problema específico práctico y en cuanto a su valor estético. El Jurado está integrado por: Marc Appel (Bélgica); Gerd Burla (Suiza); Federico Correa Ruiz (España); Roger Fatus (Francia); George Freeman (Reino Unido); Herbert Ohl (Alemania) y Coen De Vries (Holanda).

El Concurso cuenta con el respaldo de la Federación Internacional de Diseñadores de Interiores (IFI) y el Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial (ICSID), y está avalado por la unión Internacional de Arquitectos.

### FRANCISCO JAVIER SAENZ DE OIZA, DIRECTOR DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID

Más de un año después de que D. Emilio Larrodera López, Catedrático de Planeamiento urbano, se hiciera cargo de la Dirección de la Escuela de Madrid a fin de resolver el grave conflicto existente en ésta y ocupando el cargo con carácter provisional, se tienen fundadas noticias de que se haga cargo en breve de dicha dirección D. Francisco Javier Sáenz de Oiza, Catedrático de Proyectos. III.



Sáenz de Oiza corrigiendo a sus alumnos.

# GG Libros de Arquitectura

Stanford Anderson (ed.)  
**Calles. Problemas de estructura y diseño**  
Colección «Arquitectura/Perspectivas»

Leonardo Benevolo  
**Historia de la arquitectura del Renacimiento**  
**La arquitectura clásica ( el siglo XV al siglo XVIII)**  
Colección »Biblioteca de Arquitectura«

A.E.J. Morris  
**El hormigón premoldeado en la arquitectura**  
Colección «Arquitectura/Perspectivas»  
(Serie Construcción industrializada)

P+P 15  
**Viviendas urbanas**  
Colección «Proyecto y Planificación»

P+P 16  
**Edificios para minusválidos**  
Colección «Proyecto y Planificación»

Aldo Rossi  
**La arquitectura de la ciudad**  
Colección «Punto y Línea»

**Editorial Gustavo Gili, S.A.**  
**Rosellón, 87-89**  
**Barcelona-29**

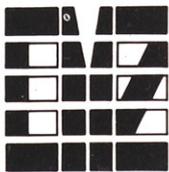


Emilio Larródera con Gutiérrez Soto, Lahuerta, Vallejo y López Izquierdo. (Foto del Archivo del Oficial Mayor del C.O.A.M.)

Durante el curso pasado, una muy gran parte de alumnos y profesores se enfrentaron con la vieja Dirección de la Escuela oponiéndose a su continuidad. El conflicto se resolvió con Larródera como Director, Ricardo Aroca, Catedrático de Estructuras, como Jefe de Estudios y Pedro Navascués, Catedrático de Historia del Arte, como Secretario. Se eligió una Junta de Escuela con representantes de los diversos estamentos de la misma con el fin de asesorar a la nueva Dirección, comprometiéndose ésta a finalizar ordenada y completamente el curso e iniciar el siguiente con una mejor planificación de la organización escolar y de la docencia. Justo es reconocer ahora el grandísimo esfuerzo de trabajo que re-

alizó el equipo hoy saliente, que ha presidido la Escuela durante todo este curso, consiguiendo resultados muy notorios para todos. Bien conocido por los más, D. Emilio Larródera, zaragozano, arquitecto titulado en 1947, se dedicó profesionalmente al Urbanismo y a la gestión urbanística oficial, ocupando, como se ha dicho, una Cátedra de Urbanística de la Escuela y habiendo sido allí profesor de muchos. Al margen de la hoy comentada, sus intervenciones directivas en la Escuela de Madrid fueron siempre de grato recuerdo. Fue Director General de Arquitectura y Director General de Urbanismo del Ministerio de la Vivienda y, actualmente, es el Decano-Presidente del Colegio de Madrid.

(Pasa a la pág. 8)



# CUBIERTAS Y MZOV, S.A.

## COMPañIA GENERAL DE CONSTRUCCIONES



RESTAURACION CASON DEL BUEN RETIRO - MUSEO DEL PRADO - MADRID

CUALQUIER TIPO DE OBRA... EN CUALQUIER LUGAR DEL MUNDO

(Viene de la pág. 7)

## Noticias

Poniendo, pues, fin al período provisional que resolvió la grave crisis del curso pasado, la Junta de Escuela ha elegido nuevo Director a Sáenz de Oíza, contando también con la anuencia de la mayoría de los Catedráticos numerarios. Suponemos que cuando el lector tenga este número en sus manos el profesor Oíza habrá sido nombrado por la autoridad académica.

Francisco Javier Sáenz de Oíza, titulado en Arquitectura en 1946, es profesor de la Escuela de Madrid desde hace unos treinta años. Arquitecto de enorme prestigio, es autor del conocido edificio Torres Blancas y del Banco de Bilbao, ambos publicados en estas páginas. Varias veces Premio Nacional de Arquitectura, ha sido premiado en numerosos concursos y su obra publicada muy repetidas veces.

La revista ARQUITECTURA hace votos por su feliz y eficaz gestión, al tiempo que felicita al Sr. Larrodera por la ya cumplida eficacia y oportunidad de la suya.

### EXPOSICION DE SIGFRIDO MARTIN BEGUE

El autor de nuestra portada de hoy, Sigfrido Martín Begué, estudiante de Arquitectura, expuso una colección de dibujos y óleos en la Sala Ynguanzo de Madrid, del 7 al 31 de Mayo. Se trata de una de las exposiciones becadas por el Ministerio de Cultura en la convocatoria-concurso celebrado el pasado año.



Artista precoz, Martín Begué muestra por primera vez cuadros al óleo y, si bien es notoria la ambición y destreza de sus dos grandes composiciones, la técnica pictórica no está tan a su altura, y lejos, en todo caso, de la calidad y hasta el cierto virtuosismo que, frente a los de las anteriores exposiciones, tienen algunos de sus dibujos. Martín Begué puede entenderse encuadrado como uno de los testimonios más juveniles de la nueva escuela figurativa de la pintura madrileña, muy próxima, en más de un brillante caso, a la expresión arquitectónica.

Por nuestra parte, se trata también, y hablando ahora de la portada, de incorporar a la Revista algunas ilustraciones arquitectónicas realizadas por arquitectos, estudiantes de Arquitectura, o, también, por pintores conocidos por su cercanía a la representación o expresión arquitectónica. Son obras que se encargan especialmente para cada número, con indicación temática, y con la necesidad de ser ilustraciones concebidas como tales. Nuestros lectores conocen ya el dibujo de Javier Vellés en el que Sáenz de Oíza aparece teniendo como fondo el Banco de Bilbao, publicado en el número 228, y, también, la acuarela de Asís Cabrero sobre la Biblioteca de Estocolmo de Asplund, publicada como portada del número 229. En el que tienen ahora en sus manos, Martín Begué dibuja una alegoría de la Historia de la Arquitectura en la que se miran, como escenario, edificios de la antigüedad y de nuestro siglo.

Se quiere realizar un encargo semejante para cada número de este año y del próximo. Algunos de estos encargos están ya en marcha o aceptados por sus autores y, prácticamente, todos previstos, pues se trata sólo de doce. El original del dibujo permanecerá como propiedad de la Revista y, así, del patrimonio colegial. No revelamos quienes son los artistas próximos, pero algunos pueden estar en el pensamiento de muchos.

### CON MOTIVO DE LA JUBILACION DE D. FERNANDO CHUECA GOITIA

C. Sambricio

El pasado día 27 de Mayo, en el Salón de Actos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, el profesor de Historia de la Arquitectura don Fernando Chueca Goitia pronunciaba, ante

aquel texto que fue, en los momentos de la defensa de Madrid, requisado de la imprenta para convertirse en parapeto. Depurado tras la guerra por haber sido oficial republicano, Chueca comienza entonces una labor de estudio e investigación en la que toma como maestro a D. Leopoldo Torres Balbás y, paulatinamente, sigue sus pasos no sólo en el tema de la erudición y el de los monumentos españoles sino que, además, adopta una postura crítica paralela a la que su maestro había asumido en los años veinte cuando censuraba la arquitectura historicista o regionalista, proponiendo en cambio los modelos de Le Corbusier o de los grupos revolucionarios alemanes.

Enfrentado en los años cincuenta con aquéllos que defienden los modelos de una arquitectura nórdica como respuesta a los excesos de una opción herreriana mal entendida. Es, en estos momentos,



D. Fernando Chueca Goitia con D. Leopoldo Torres Balbás.

un numeroso auditorio, su última lección académica a causa de su jubilación. Tomando como pretexto para la misma el tema de "La evolución proyectal del Monasterio del Escorial", en realidad la lección dictada debía entenderse a través de los cincuenta años dedicados a la investigación y al estudio.

Chueca Goitia se introdujo en el mundo de la Historia de la Arquitectura a través de D. Manuel Gómez Moreno, en los alrededores de 1933, publicando su primer libro, en 1936, sobre Ventura Rodríguez y el Palacio de Buenavista. Pocos ejemplares se conservan de

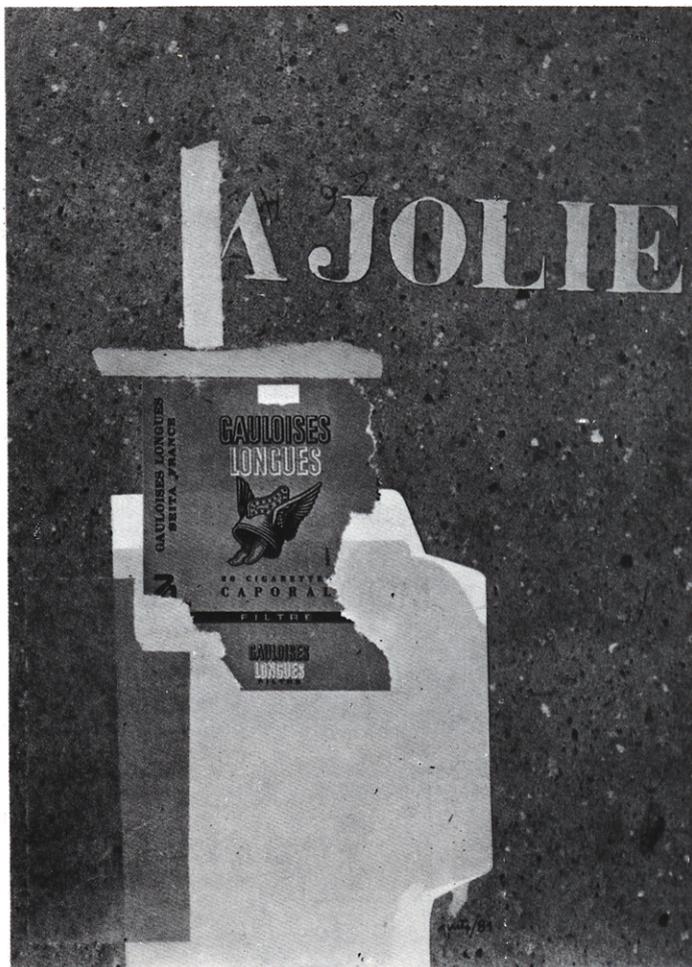
cuando Chueca da a luz dos de sus textos más importantes: el *Manifiesto de la Alhambra* y el estudio sobre los *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Con ellos la arquitectura española se atreve a tomar un nuevo rumbo y, me atrevería a decir, aquélla historia que una vez nos fue contada sobre una maleta —llena de datos e información sobre el XVIII español— que cayó al agua en el puerto de San Sebastián, momentos antes de que las tropas franquistas entraran en la ciudad, se convierte en triste anécdota por cuanto Chueca ha sido capaz de producir dos grandes textos que

hacer olvidar aquel otro proyecto. La importancia de los *Invariantes* y del *Manifiesto* es clara dentro de la arquitectura nacional y debieran de ser objeto de un estudio que aclarase su alcance, más importante sin duda de el que a primera vista parece.

Tras esto, Chueca centra su atención en la historia de arquitectura española publicando dos importantes libros: por una parte su monografía sobre *Andrés de Vandelvira* y su primer tomo de la monumental *Historia de la Arquitectura española*, a los que acompañan una gran cantidad de artículos. Pero existe un tema por el que Chueca va a mostrar especial interés y es el estudio de Juan de Herrera y, sobre todo, de la fábrica de El Escorial. Analiza, en su discurso de ingreso en la Academia de la Historia, los orígenes del Escorial señalando como, en realidad, la planta corresponde a una síntesis entre el concepto del convento con iglesia y claustro junto con el del palacio. Demostrando enorme erudición, la labor de Chueca no es la del simple estudioso que colecciona datos sino que, por el contrario —y la lección sobre el Escorial así lo demuestra— su interés se centra en la explicación de lo que tenemos ante nosotros, en el análisis de las evoluciones y cambios y en la vocación de relacionar los hechos.

Difícil de entender su papel sin tener presente maestro, D. Leopoldo, Chueca ha pertenecido al mismo tiempo a un núcleo cultural orteguiano en el que frente a Aranguren, Lain, Tovar, Maravall, Díez del Corral o Marias, ha desempeñado el difícil papel del historiador del hecho arquitectónico y urbano desde una opción cultural concreta.

Su magisterio ha consistido, precisamente, en explicar todo lo que se encuentra tras la ruina o el monumento porque es ello lo que lo ha conformado. En un momento en el que algunos todavía reclamamos a los maestros —debido sin duda a los contados que imparten la docencia en la Escuela de Madrid— es triste por motivo de su marcha de la Universidad.



## EXPOSICION DE GINES SANCHEZ HEVIA

El arquitecto y pintor Ginés Sánchez Hevia ha expuesto en la Galería Central de Madrid del 3 de junio hasta el final del mes. Conocido por anteriores exposiciones, las dos últimas en la Galería Ovidio, Sánchez Hevia había fijado en la atención de los aficionados su brillantez y soltura en la composición de temas gráficos arquitectónicos y figurativos. Ahora, sorprendiendo a algunos, ha presentado una colección de "collages", hechos "al gálico modo", como el título de la muestra reza, que forman un rico conjunto de gran elegancia y con frecuentes guiños, los ya prometidos por el título, al cubismo de los grandes maestros. Con esta exposición nuestro compañero prueba y hace gala tanto de su versatilidad como de su condición fértil.

## MARCEL BREUER

Nació en Pecs (Hungría) en 1902, el conocido arquitecto y diseñador Marcel Breuer falleció en Nueva York el pasado día 1 de julio.

Con gran influencia en el desarrollo y consolidación del estilo internacional, Breuer perteneció a los arquitectos de la Bauhaus, de la que fue profesor a los 20 años, y emigró a Norteamérica, como la mayoría de ellos, a raíz del régimen nazi y de la segunda guerra mundial. Esta posición, unida a la plataforma que significó Estados Unidos, convirtieron a Breuer en una persona muy importante en el mundo arquitectónico posterior a la guerra.

Pero su labor como arquitecto no fue tan brillante como aquella otra que le hará permanecer en la historia: el diseño de muebles, en el que su silla de tubo de acero llegó a ser el paradigma del diseño bauhasiano y emblema de modernidad. La elegante silla de Breuer venía a ser el paso siguiente y definitivo después de los populares diseños de la Thonet.

Discípulo de Gropius, lleva a Le Corbusier a América. Aprenden con él personas tan básicas hoy como Philip Johnson o los arquitectos que popularizaron el grupo "Five".

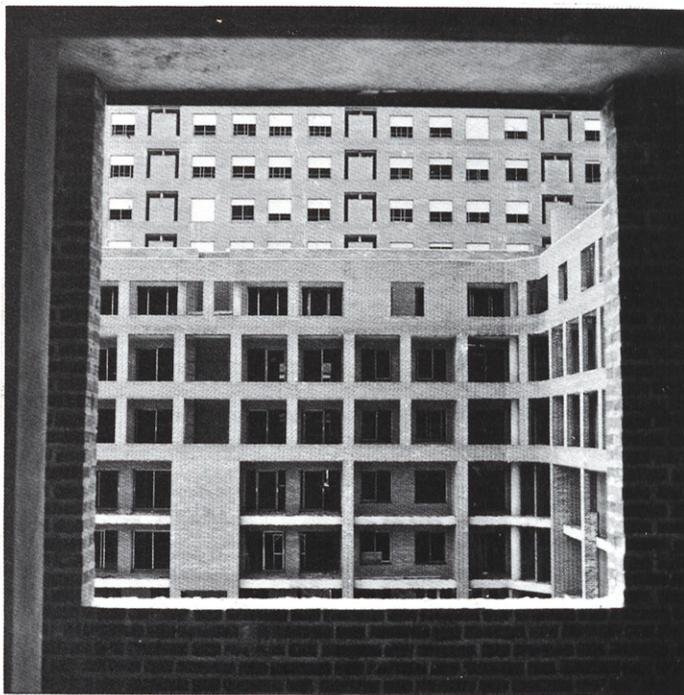
# Obras

Dentro de las obras que se están construyendo, damos hoy la noticia de algunas de las que se llevan a cabo en Madrid-capital y en Castilla.

Proyectadas en 1979, se construyen 245 viviendas de las 925 previstas en el Polígono I de San Blas, zona de Simancas. Son sus arquitectos Carlos Sánchez Casas, Felipe Peña, Francisco Corazón, Ignacio Ugalde y Enrique Llano. Se trata de una promoción de Visomsa y el constructor es Bernal-Pareja.

En Talavera de la Reina, los hermanos Casas realizan el conjunto de viviendas cuyo proyecto fue publicado en el número 213 (1978) de la Revista. Su propietario es Luis Martínez de Medinilla y se trata de una promoción oficial de Grupo primero.

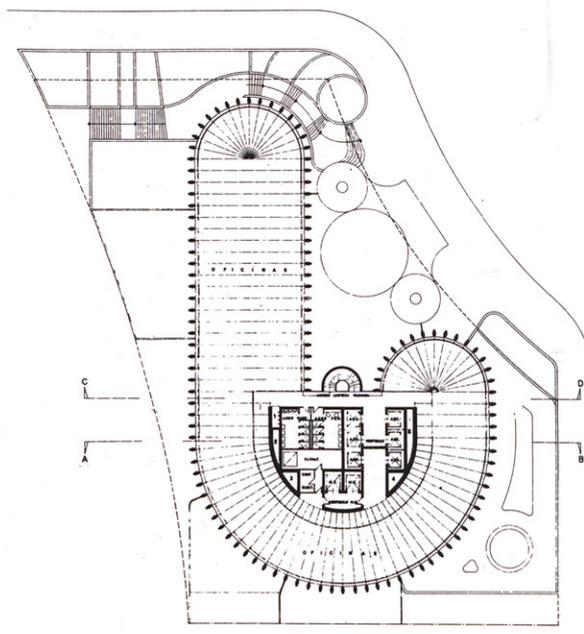
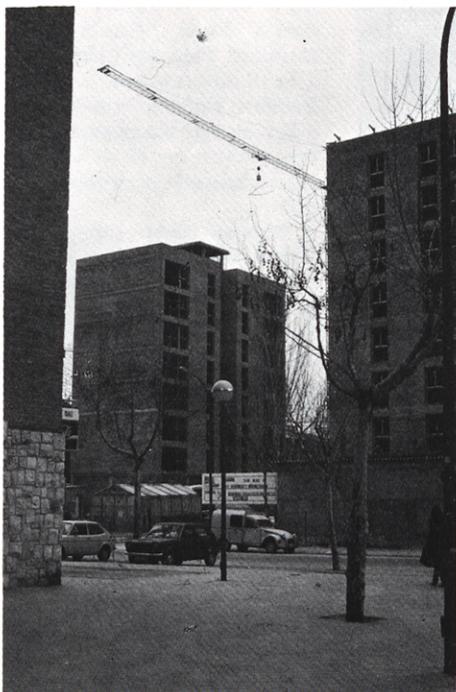
Los arquitectos Javier Alau, Ricardo Aroca, Joaquín Ibáñez y Luis González Sterling, construyen 571 viviendas en el barrio de San Pascual, al borde



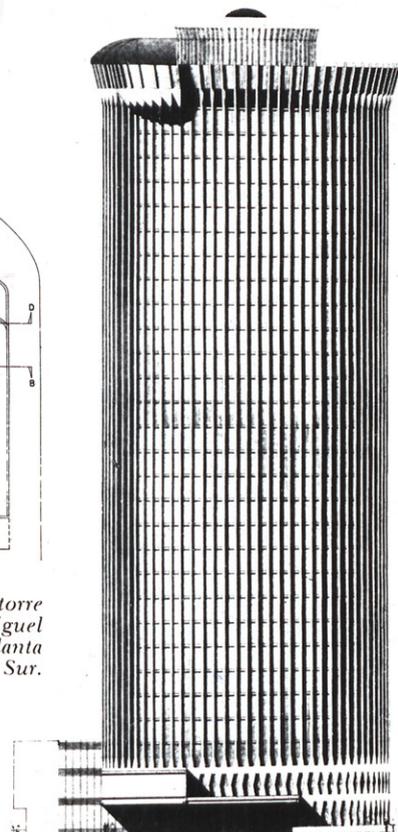
*Conjunto de viviendas realizado por los hermanos Casas en Talavera de la Reina.*

de la M-30 y próximo a la Avenida de América. Promueve la obra, Visomsa, y la Constructora es Colominas.

En el centro Azca, y en una posición simétrica con el Banco de Bilbao respecto de la Castellana, esto es, esquina a General Perón, se construye otra torre de oficinas, esta vez del arquitecto Miguel de Oriol e Ibarra, proyecto ganador en un concurso restringido celebrado en 1974. Esta obra es la que ha exhibido su núcleo de comunicaciones de hormigón y de planta mixtilínea durante el pasado mes de junio. No se trata, por lo tanto, del rascacielos más grande proyectado por el barcelonés Jorge Mir y asesorado por el autor de los Trade World Center, el japonés Yamashaki, pues este último edificio, si llega a construirse, ocupará un solar más central de Azca, precisamente en el lugar próximo al del edificio de Oriol en el que puede observarse un gran vacío.



*Proyecto ganador para una torre de oficinas en Azca, de Miguel de Oriol e Ibarra. Arriba, Planta Tipo y a la derecha, Alzado Sur.*



*Polígono I de San Blas, de los arquitectos Sánchez Casas, Peña, Corazón, Ugalde y Llano.*

# grifería **Roca**

**7** diseños diferentes.  
de Grifería Hidrosanitaria,  
con modelos para baño-ducha,  
ducha, lavabo, bidé y fregadero

*En la foto diseño Monomando*



**griferías  
de larga vida  
con garantía  
de futuro**

**Estamos a su disposición en:**

ALICANTE Méndez Núñez, 56, 6.º D. Tels. 20 42 22 - 20 43 09  
BARCELONA-7 Paseo de Gracia, 28. Tels. 317 86 50 - 318 70 25  
BILBAO-8 Hurtado de Amézaga, 20, 4.º Tels. 416 24 33 - 416 24 44  
LA CORUÑA Gral. Primo de Rivera, 1 Tels. 23 86 47 - 23 57 87  
MADRID-3 José Abascal, 57 Tel. 253 40 00  
MALAGA San Patricio, 5-7, 1.º Tels. 26 11 04 - 26 11 08  
OVIEDO Pérez Galdós, 12. Tel. 28 06 42

SEVILLA-5 Héroes de Toledo, 33 Tels. 63 33 42 - 63 50 39  
VALENCIA-10 Av. Blasco Ibáñez, 26, 1.º Iz. Tel. 360 37 08  
ZARAGOZA San Miguel, 2 Tels. 23 02 34 - 21 95 58  
LAS PALMAS G.C. G. Primo de Rivera, 11 bis Tel. 26 88 66

**.Y en las Salas de Exposición**

MADRID-3 José Abascal, 57 (esquina Zurbano)  
BARCELONA-7 P.º de Gracia, 28

**COMPañIA ROCA-RADIADORES, S. A.** Avda. Diagonal, 513 - Barcelona-29

# TEDECESA

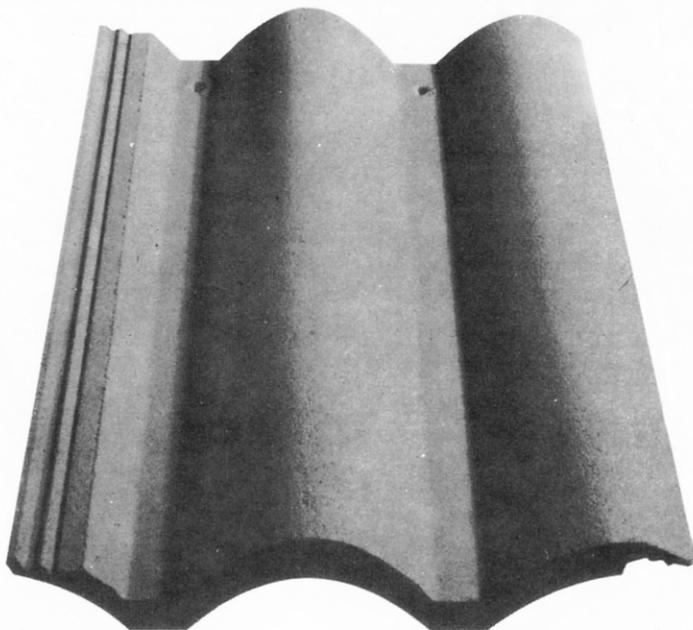


# Tejas de cemento

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 m<sup>2</sup>: 10  
 Peso por teja: 4.3 Kg.



Doble árabe  
 Colores:  
 Rojo, Cerámico, Verde,  
 Marrón, Negro Pizarra  
 y Teja Vieja.  
 Tejas por m<sup>2</sup>: 10  
 Peso por teja: 5.3 Kg.



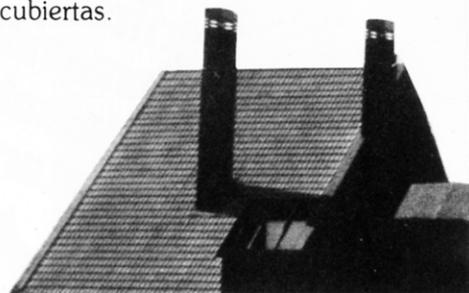
**T**ejas de Cemento TEDECESA con color incorporado en toda la masa estilizado diseño del perfil doble romana y tradicional perfil doble árabe.

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
Media teja con ensamble	Remate lateral	Claraboya	Pigmento	Remate salida chimenea	Plaqueta autoportante	Chimenea ventilación



## Una competición patrocinada por Seat para la promoción de jóvenes pilotos.

¡Qué bueno, oye! Este año podrás correr con tu Panda en rallyes del Campeonato Nacional.

Sólo necesitas la licencia de la Federación.

Lo demás —edad, sexo, palmarés— da igual. Lo que no da igual es tu deseo de triunfar.

Pide las bases en cualquier Concesionario Seat. ¡Y a pisarle a fondo al Pandita!

### Ven a correr con tu Panda.

# SEAT

## Seat Panda

Amigo para todo.

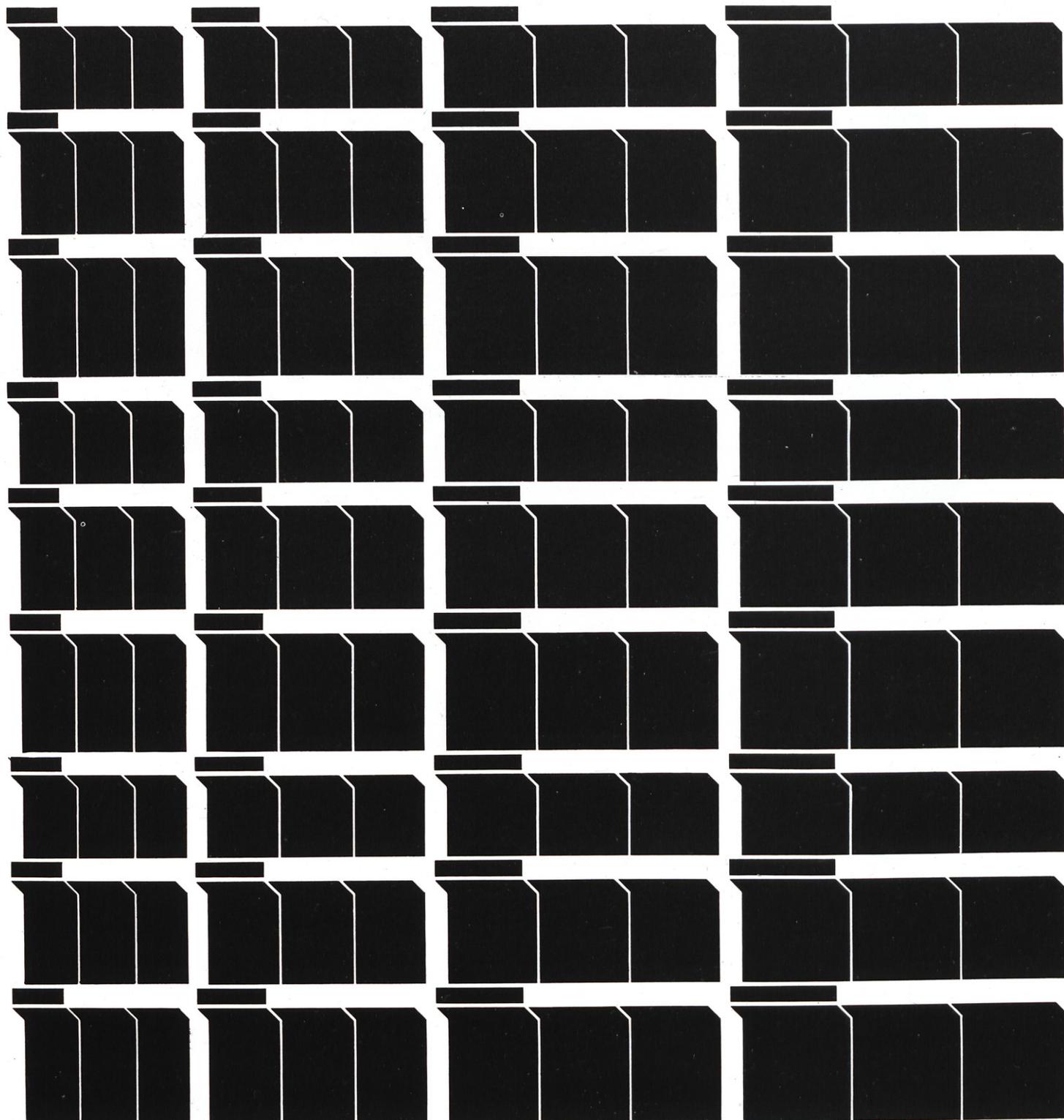
**idea madrid**

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



## Actuaciones sobre edificios antiguos

La conservación y el cuidado de nuestro patrimonio natural y cultural es empresa que todos los días gana adeptos y fuerza. Es una satisfacción cada vez más frecuente encontrarse con edificios, protegidos o no por la ley, en vías de restauración. Los promotores de estas obras son unas veces organismos de la Administración-central o local y, otras, particulares, como podrá verse en las páginas que siguen.

La revista *Arquitectura*, en su n.º 226, publicó ya una amplia muestra de este tipo de trabajos, recogidos con motivo del fallo de los Premios Nacionales de Restauración, así como unas notas explicativas de los criterios que guían la actividad de la Dirección General de Bellas Artes, principal promotor en España de estos trabajos.

Transcurrido algún tiempo desde entonces, comienzan a recogerse los frutos de la actual etapa restauratoria. Esta primera cosecha sugiere a la revista algunas reflexiones, y para ellas el presente número. Pero antes debemos señalar a nuestros lectores que el hecho de dedicar un número a la Restauración no supone considerar esta actividad Arquitectónica como una especialidad aparte y separada del resto.

Por el contrario, nuestra valoración disciplinar de la *Arquitectura* nos obliga a entenderla como un continuo en el que no interesa cuartear "especialidades"; bien sean referidas al tipo, al uso, bien a la Geografía o a la Historia, o al volumen de la intervención. Ello es pertinente también en el asunto de la Restauración y el argumento podría ser ilustrado con aquella anécdota del arquitecto Alejandro de la Sota. Cuando éste ganó el concurso para el proyecto y construcción del Polideportivo de Pontevedra fue entrevistado por un periodista local más o menos así:

—“¿Es usted un especialista en arquitectura deportiva?”  
 —Sí.  
 —Cuántos edificios de este género ha construido usted antes?  
 —Uno”.

En los sucesivos números de *Arquitectura* irán apareciendo otras actuaciones en edificios históricos, algunas de las cuales fueron recogidas para publicar en éste y que por razones obvias de espacio no han podido aparecer.

Y, volviendo ahora a las “reflexiones” que antes anunciábamos, trataremos de hacer una primera valoración del tema.

Las consecuencias beneficiosas que estos encargos están produciendo no se paran en los más directos y principales objetivos de la Dirección: la conservación —y recuperación, en su caso—, del Patrimonio Arquitectónico.

Cabe señalar otros beneficios que afectan más específicamente a la *profesión*. Estos encargos, repartidos entre un numeroso grupo de arquitectos —en su mayoría jóvenes o no vinculados anteriormente a la Restauración— van a extender entre ellos un conocimiento más profundo de la Historia. Aprenderán a considerarla, no como un archivo de formas muertas, sino como un caudal de problemas y soluciones de los que obtener enseñanzas concretas y operativas.

Pasar del conocimiento distante y libresco de las *Arquitecturas Históricas* al más directo de quien tiene que tratarlas físicamente, de quien tiene que penetrarse del *yo y mi circunstancia* de aquéllos que la construyeron ya una vez, les ayudará a entender tal *Arquitectura Histórica* como *Arquitectura viva*.

Y esto viene oportunamente, en unos tiempos en los que persiste la polémica *modernidad-historia*. Polémica que

quiere corregir los términos en que se proponía a principios de siglo, pero que, al mantener esa condición *alternativa* entre una y otra *arquitectura*, se condena a la esterilidad.

Proyectar en piedra y madera es bueno porque enseña unas técnicas que están en la base de las actuales, porque enseña lo que de inmutable hay en la construcción, pero, sobre todo, porque enseña que toda la *Arquitectura* es de hoy.

Para terminar, describimos someramente los proyectos que reúne este número de la revista.

En el año 1979 el Ministerio de Cultura encomendó a Manuel e Ignacio de las Casas la Catedral de Toledo para que proyectaran las obras de conservación y Restauración que fueran necesarias. Ante la envergadura del Monumento y la diversidad y número de las partes necesitadas de reparación, los arquitectos decidieron concentrar el dinero de que disponían en algún punto concreto que tuviera especial significación dentro del edificio. Para ello, y tras realizar un meticuloso levantamiento de la planta del Templo, escogieron la Girola y el Triforio, que, como explican en su memoria, siendo piezas fundamentales del estilo Gótico Internacional, se encontraban en pésimo estado.

El reto que los hermanos Casas se plantean de continuar una obra gótica inacabada con técnicas actuales, resulta logrado; la precisión de sus soluciones constructivas, sin duda se integran en el edificio con toda naturalidad, afortunadamente sin polémica debido a su disposición en las cubiertas.

Las investigaciones que Manuel Barbero llevó a cabo para documentarse antes de emprender la reconstrucción del convento conocido por “Los Bernardos” en Alcalá, le llevaron a proponer, y posteriormente a construir, un chapitel y linterna según la más fiel traza barroca. Esta obra también promovida por el Ministerio de Cultura, nos ofrece pues la oportunidad de encontrar a un arquitecto que ha profesado siempre en la *arquitectura “moderna”* en el papel del “restaurador” preocupado por recuperar la forma primigenia, el estilo preciso.

El arquitecto, al ocultar los materiales de la época, oculta a ésta y a sí mismo en beneficio de la Reconstrucción. Sólo una excepción: el cortén.

Por encargo de la “Caixa de Pensions per la Velleza i d’Estalvis de Catalunya i Balears” los arquitectos J. Garcés y E. Soria adaptan un edificio construido en sucesivas épocas para Museo de la Ciencia. La envergadura de la actuación les permite proponer una *arquitectura* que pretende resolver su encuentro con la antigua basándose en la propia calidad y en el contraste. Garcés y Soria renuncian a la rotundidad de un edificio unitario, tal vez imposible, para proponer la rotundidad de su pedazo.

El último de los proyectos que publicamos, el de Restauración de la Isla de Tabarca, más parece un trabajo de un ingeniero colonizador del siglo XVIII que de un arquitecto de nuestros días. Se trata, sin embargo, del proyecto que, por encargo del Ministerio de Cultura, hiciera en el verano del 80, y en la propia isla, Javier Vellés. Un meticuloso levantamiento, fundamentalmente de la muralla, y una propuesta de reparación de la misma.

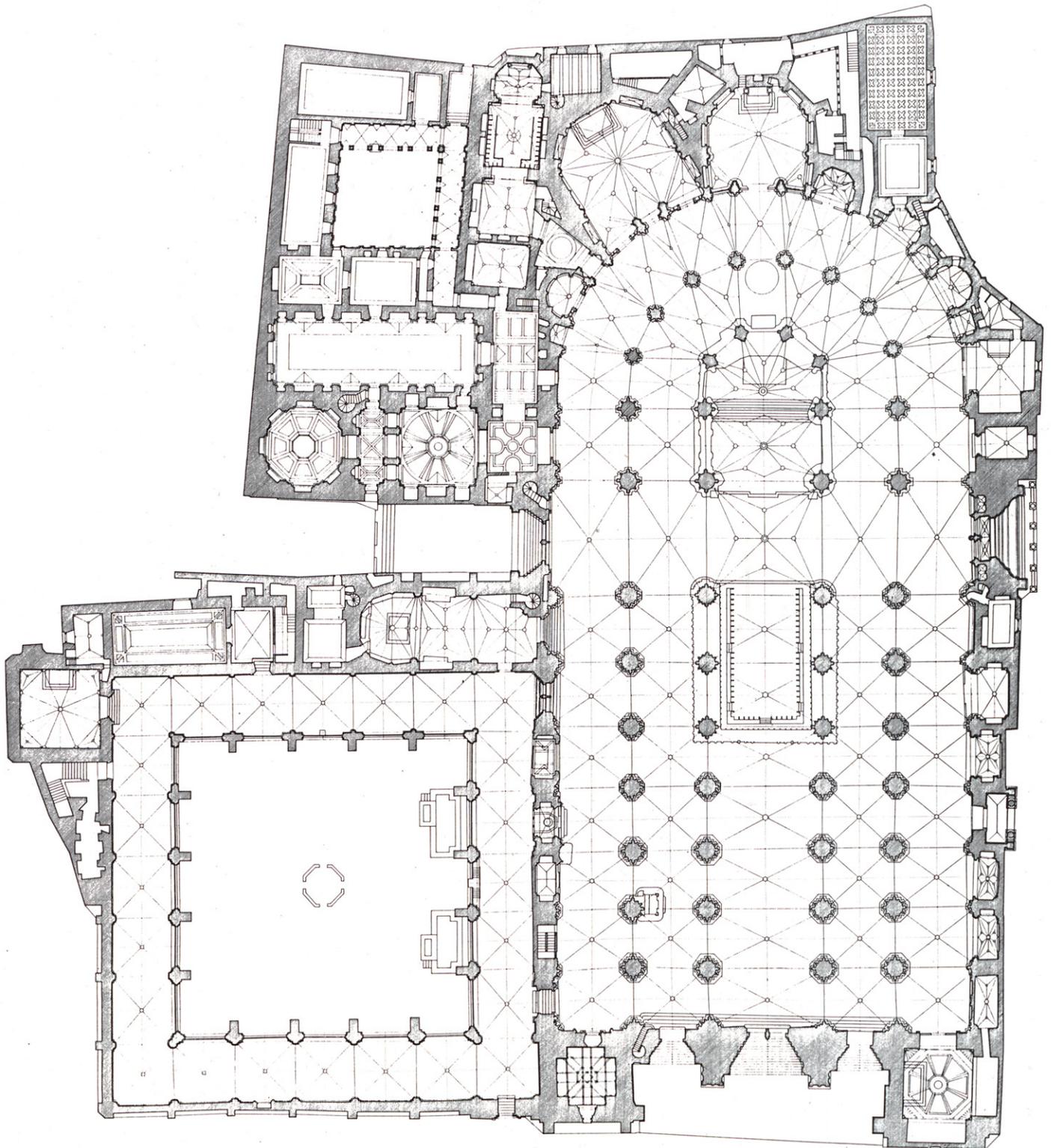
Rematando este número y a continuación de las secciones habituales de *historia crítica* y la *pequeña obra construida*, iniciamos otra de *documentos* en la que publicamos las investigaciones que sobre dos monumentos, la Catedral de Toledo y el Monasterio de Teverga, han realizado respectivamente Guido Conrad y Fernando Nanclares.

# Actuaciones sobre Edificios Antiguos

Obras de restauración de la Santa Iglesia Catedral Primada.

Toledo.

Arquitectos: Manuel e Ignacio de las Casas

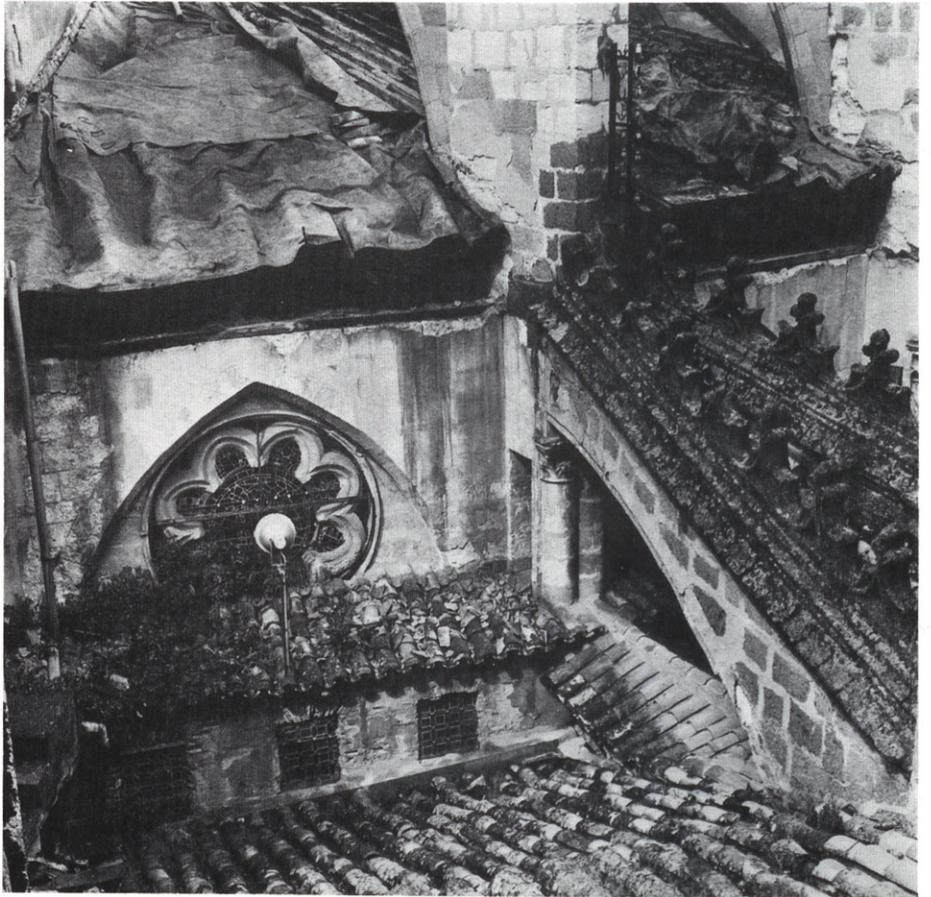


0 1 1 1 5 10 20 30 40 50 M

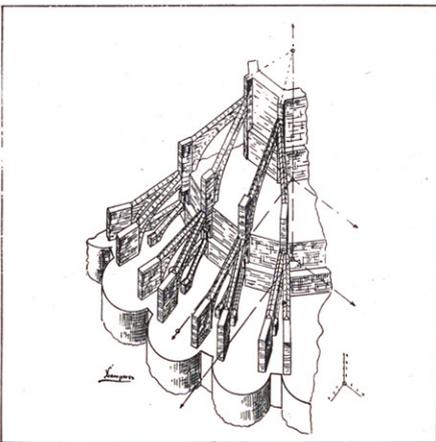
Pocas veces la visión de los innumerables objetos artísticos conservados en la Catedral de Toledo permiten la observación detenida de un monumento que, ya en sí mismo, constituye uno de los edificios más puros y vigorosos del Gótico del siglo XIII. Dentro de la tradición de las mejores Catedrales francesas de la época, ofrece la solución lógica e ingeniosa que éstas habían ensayado en vano sin conseguir lo que el Arquitecto de Toledo obtuvo superando a todos sus contemporáneos (\*).

No se trata aquí de describir y analizar un edificio estudiado ampliamente por gran cantidad de tratadistas e historiadores. Solamente nos remitiremos a aquellos documentos que arquitectónicamente nos han sido útiles, para el desarrollo de las restauraciones actualmente en curso.

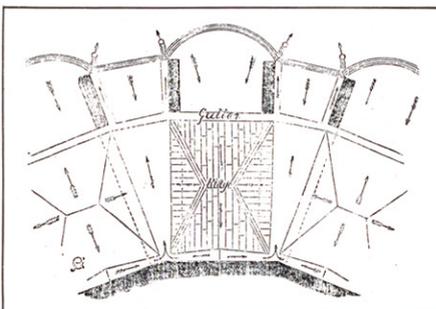
La documentación gráfica de la Catedral es escasa, pero no falta de valor. Por orden cronológico, hay que situar en primer lugar el plano de G. E. Street (1), realizado en la segunda mitad del XIX. Aunque contiene algunos errores, es de gran interés la interpretación que hace de la planta, y, por supuesto, la mención y dibujo que realiza del primitivo trazado de las cubiertas de la girola —



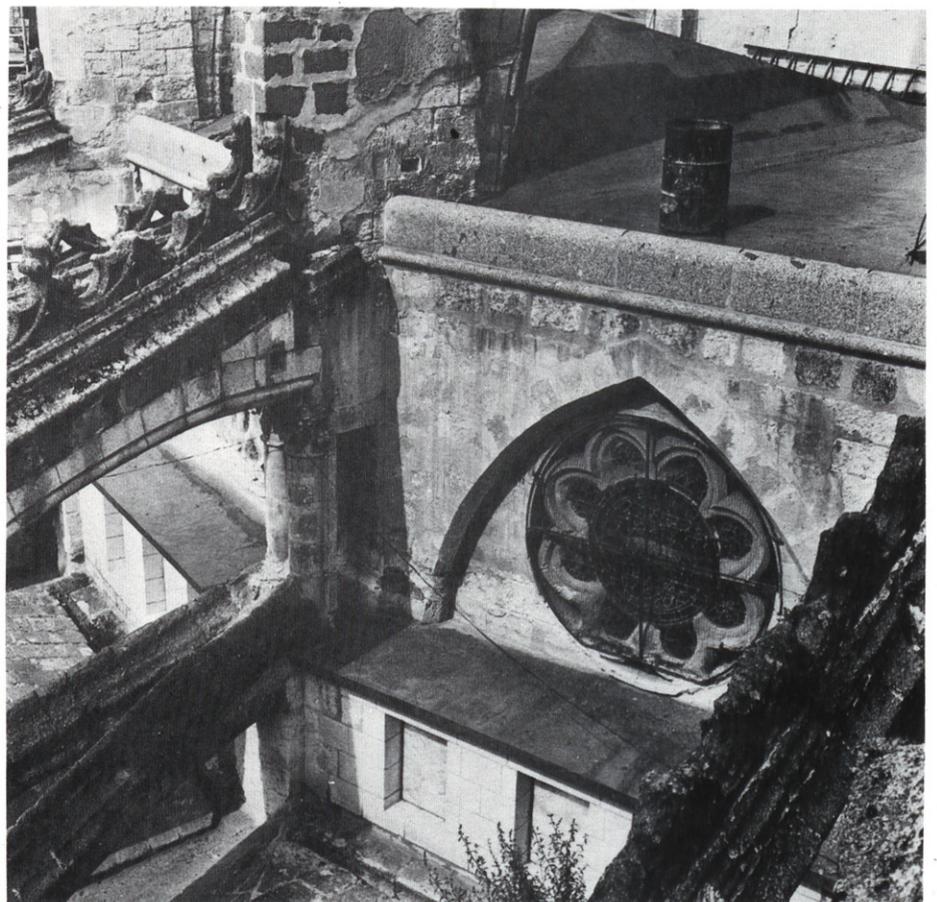
*Triforio y cubiertas antes de la restauración y restauradas.*

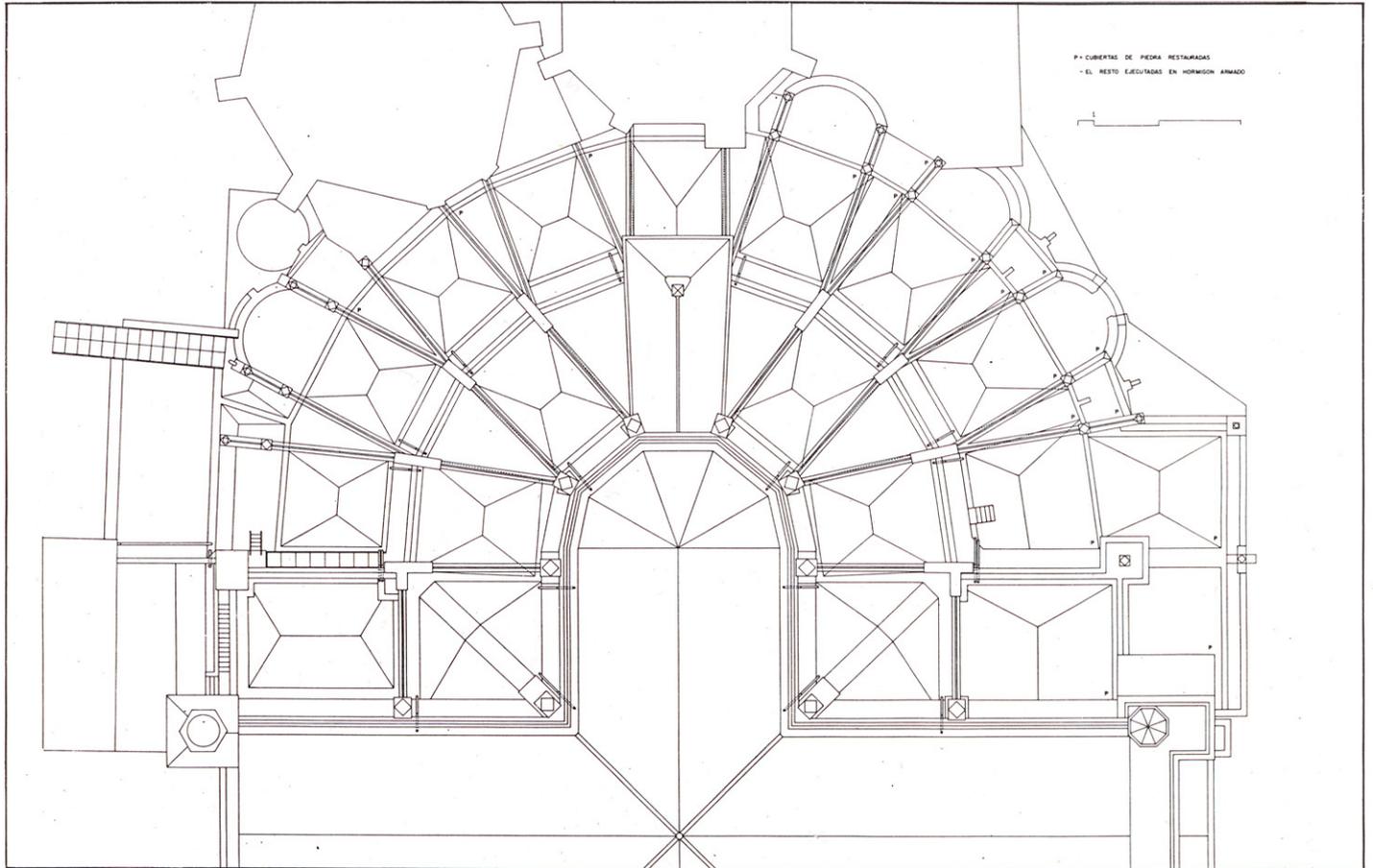


*Axonometría de la cubierta de la girola según Lampérez.*



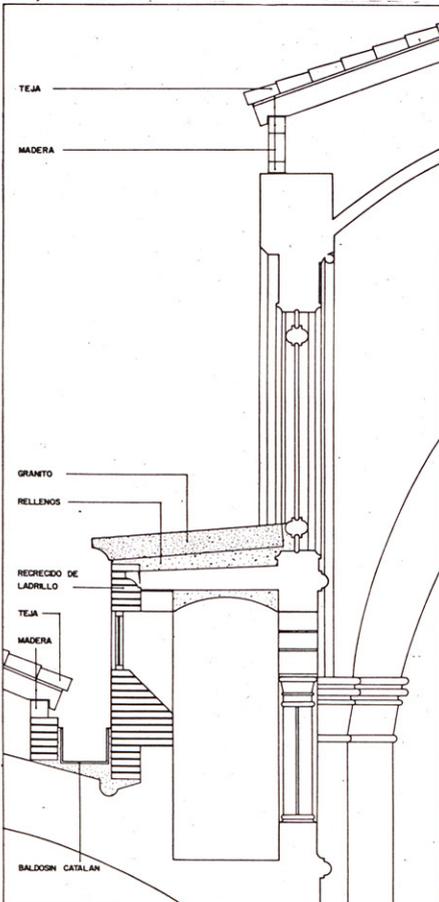
*Planta de la cubierta de la girola según G. E. Street.*



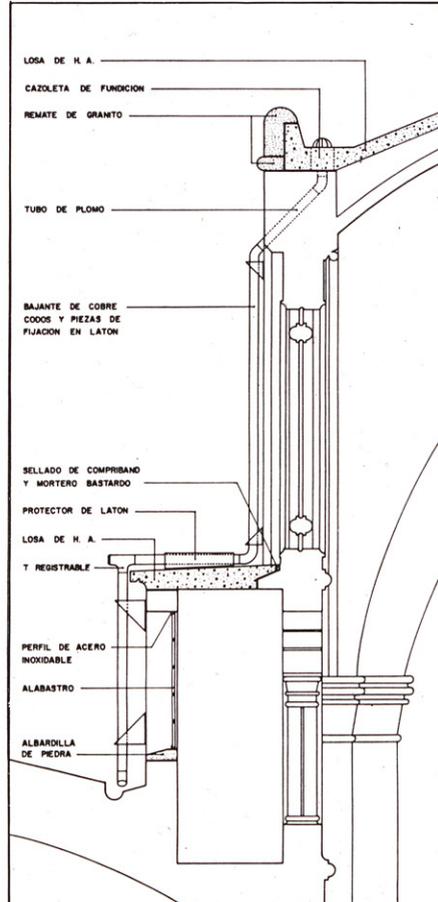


Planta de la cubierta de la girola, restaurada.

Sección del triforio bajo. Estado primitivo.



Sección del triforio bajo. Restauración.

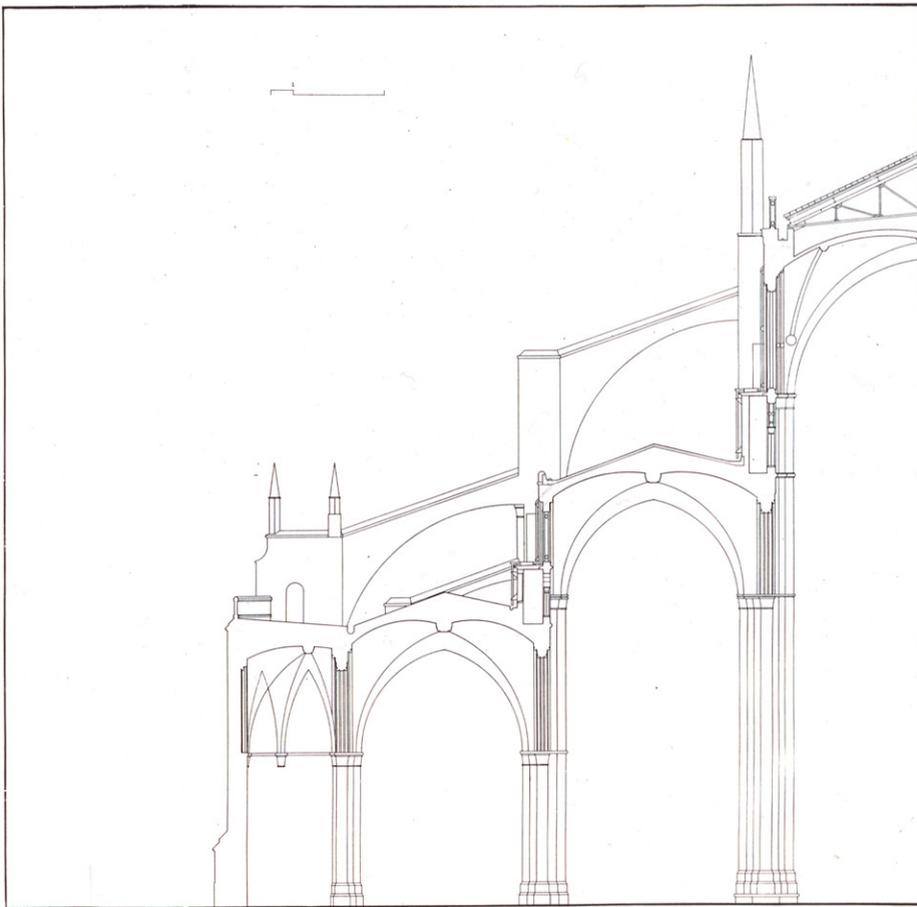


próximas a desaparecer— y de las que nos ocuparemos más adelante.

La documentación que le sigue, en cuanto a su época de realización, en la que se encuentra en “Monumentos Arquitectónicos de España” (2), sin duda la más completa. Con una planta casi fiel en trazado —a excepción del Claustro de la Sacristía, por otro lado la más simple de interpretar—, y con una descripción exhaustiva de detalles, que además se complementa con secciones transversales y longitudinales, y con alzados de la fachada principal. A través de estos planos, vuelve a plantearse el problema de cubiertas existente en la Catedral, que obligan al realizador de estas secciones a omitir su representación.

La planta de la Catedral de Toledo, volvió a ser dibujada por el Instituto Geográfico y Estadístico (3), tras un levantamiento realizado a 5 cm del suelo, lo que nos ofrece un documento que, sin ser espectacular, es, sin lugar a dudas, el más fiable y válido en cuanto a la geometría de la planta.

Vicente Lampérez y Romea (4) ofrece el complemento necesario a esta documentación por medio de sus estudios —tanto gráficos como teó-



Sección de la girola con las cubiertas restauradas.

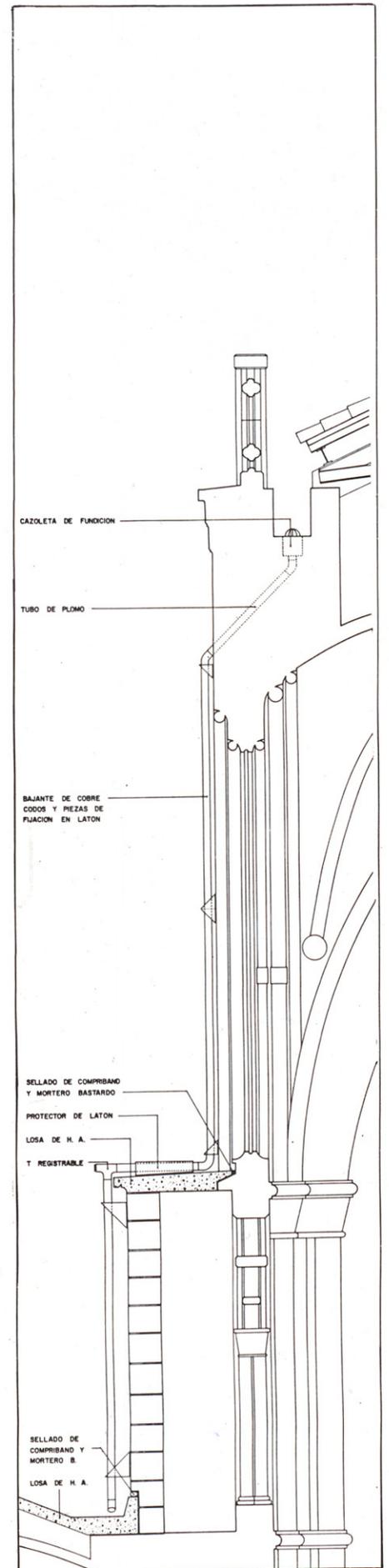
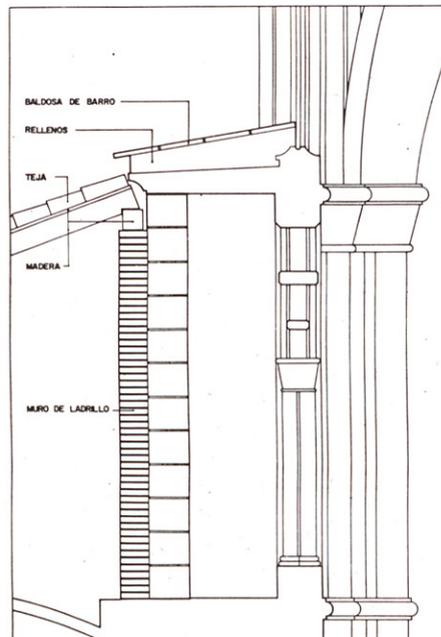
ricos—, sobre todo del trazado geométrico de su planta, y, el desarrollo constructivo de la sección y girola, aplicando a la Iglesia Mayor de Toledo el sistema de trazado expuesto por Simón García en su “Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos” (5).

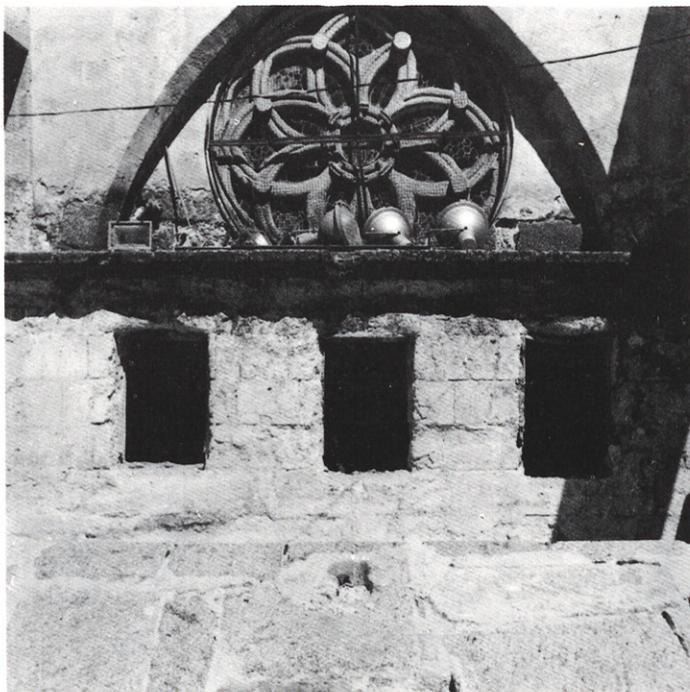
La documentación gráfica que nos consta (toda ella de la segunda mitad del XIX), es, como puede comprobarse, mínima para un edificio que bien podría considerarse como el punto final de la más elaborada tradición de las Catedrales francesas de Mans, Bourgues y París.

El trazado de la girola es el que ha centrado siempre las distintas interpretaciones sobre el origen del arquitecto autor del trazado de la catedral, que por no tener una clara influencia francesa deja de tener bases geométricas y dimensionales que bien podrían emparentarse con la arquitectura morisca vigente en Toledo durante su construcción (tesis que mantiene Guido Conrad en sus estudios sobre la Catedral (6).

El estado en que se encuentra el edificio no se interpreta bien hasta visitar las cubiertas, donde se descu-

Secciones del triforio alto. Estado primitivo y restauración.





Descubrimiento del triforio completamente abierto al picar la fábrica que lo ocultaba.



Triforio restaurado y cerrado con alabastro.

bre la existencia de todo tipo de construcciones: viviendas y hornos de pan sobre la girola, viviendas patio sobre la nave lateral, sistema de canalización para recogida de aguas, así como las indecisiones que aparecen desde los primeros momentos de su construcción, agravadas posteriormente con soluciones parciales que trasladan los problemas de un punto a otro, sin llegar a dar soluciones generales al remate de la Catedral.

Ante este panorama, era precisamente la girola la que planteaba mayor atractivo para actuar, por cuanto los restos que aparecían —y que ya describía G. E. Street—, mostraban una solución constructivamente correcta, y, geoméricamente coherente con el trazado de la planta.

El sistema de estas cubiertas es el de trasdosar las bóvedas cuadradas con pirámides de piedra —con forma de montón de trigo— que lanzan el agua rápidamente a los canales perimetrales, por medio de planos inclinados sobre las bóvedas, triangulares, para salir en gárgolas sobre las capillas cuadradas de la girola. Con esta solución permanecían descubiertas dos bóvedas: una en la nave intermedia, y otra en la baja (en la que existían otras tres cubiertas con entrama-

dados de madera y teja, así como dos gárgolas de salida). La solución dada a ambos lados de la girola no fue idéntica, como permitían observar los restos que quedaban.

El problema, más difícilmente salvable, se planteó al adosar en el siglo XV la Capilla de los Reyes Nuevos, las de Santiago y San Ildefonso (octogonales), y posteriormente la Sala Capitular. Al ser de mayor altura que la nave baja, interrumpen el paso del agua, y, hay que trasladarlo a dos puntos por medio de canales con excesivos recorridos horizontales.

No menos desfigurados se encontraban los triforios, especialmente el bajo, en el que existen tres cubiertas superpuestas y un muro de ladrillo adosado al de piedra, que además de cegar parcialmente los rosetones, reducían los huecos a un tamaño tan ridículo que no permitían apreciar al contraluz los triforios mozárabes —cuya verdadera imagen sólo se conseguía por medio de la fotografía, debido al largo tiempo de exposición, necesaria por la escasa iluminación del interior—.

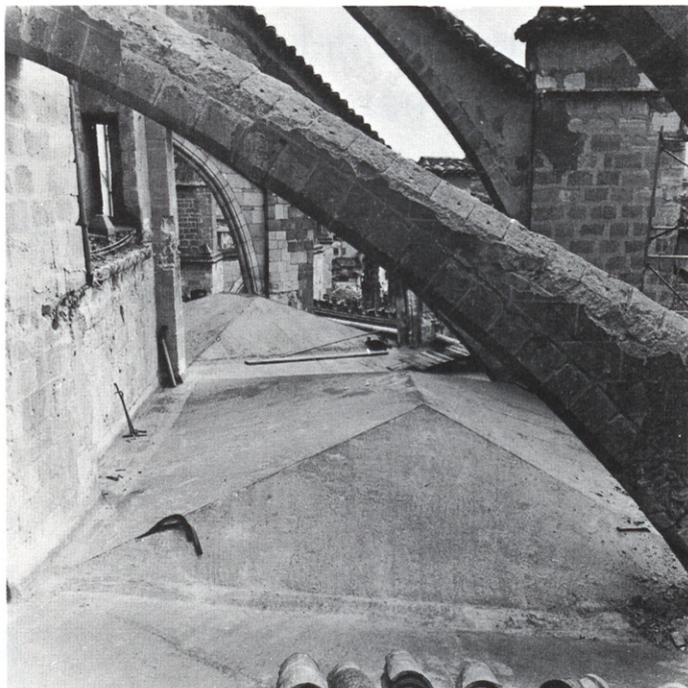
Desde el primer momento centramos la restauración, que está llevando a cabo el Ministerio de Cultura, en la restitución de las cubiertas y trifo-

rios a su estado primitivo (cuando de éste fuera posible su interpretación), y completar con un diseño actual, geoméricamente coherente, cuando esto no fuera posible, pero sin tratar en ningún momento ni de imitar, ni de inventar soluciones que a la larga pudieran plantear dudas en cuanto a la época de su realización. En este aspecto, nos parecía más acertada la postura de las restauraciones realizadas en la Catedral durante el siglo XVIII, que son perfectamente reconocibles debido al uso de una piedra de granito distinta a la primitiva arenisca —en avanzado estado de descomposición en varias zonas del edificio—.

Con esta intención la restauración se está realizando completando las fábricas, cuando éstas se encuentran suficientemente bien, o, sustituyéndolas por fábricas de hormigón armado y remates de granito cuando no existen, o cuando el deterioro en que se encuentran es total. Respetando, por supuesto, cualquier huella, o indicio, que aparezca: caso de las cubiertas de los triforios, a las que no sólo se habían cortado las molduras de remate, sino que al tener superpuestas otras descubiertas, la primitiva —adintelada en sentido perpendicular



Cubiertas de la girola antes de la restauración. Pirámides de piedra que habían sido realizadas.



Cubiertas de la girola restauradas, en las zonas donde no se construyeron las pirámides de piedra.

a las naves— se había partido debido al excesivo peso. Para evitar el tener que desmontar completamente los muros de las naves, la sustitución de la cubierta del triforio se ha realizado con una losa de hormigón, apoyada sobre los pilares en sentido paralelo a las naves. La escasa diferencia de altura de éstas, hacía suponer que el triforio bajo había sido abierto; a pesar de no conocer la conformación del muro de cerramiento, decidimos abrirlos a la luz con un diseño absolutamente moderno, solución que no fue necesario adoptar al aparecer la primitiva composición del muro. Al no tener restos de las vidrieras que lo iluminaban, se han cerrado con alabastro, material adecuado para conseguir la tamización de la luz de las antiguas vidrieras.

Con idéntica intención se han completado las cubiertas de las bóvedas existentes, en piedra recibida con mortero bastardo, introduciendo lasjas de pizarra en las juntas, para asegurar la impermeabilización, y utilizando el hormigón, con una losa de 6 cm., cuando las antiguas habían desaparecido o nunca se habían llegado a realizar (como en el caso de algunas de la nave intermedia).

La última decisión importante, en

cuanto a la terminación de las cubiertas, la planteaba la materialización de las bajantes realizadas en cerámica o zinc. Del sistema usado normalmente en el gótico de llevar el agua por arbotantes y contrafuertes, sólo queda una huella: la gárgola del contrafuerte situado entre la sacristía y la Capilla de Santa Leocadia. Esta es, precisamente, la zona más antigua de la Catedral, y en la que se conservan buenas muestras de la decoración primitiva de la misma (ocultas al espectador por la bóveda de acceso a la capilla de los Reyes Nuevos). Esto nos permite suponer que fue una solución abandonada ya desde la construcción, y sustituida por la de bajantes exteriores metálicas. La decisión adoptada ha sido la de conservar este sistema, si bien realizándolo en cobre y latón, como materiales más adecuados en cuanto a coloración y durabilidad.

Como se puede ver en el desarrollo de las restauraciones, se ha seguido la pauta de completar el edificio para recuperar su imagen neta y rotunda, con soluciones constructivas actuales, eliminando en cualquier momento la imitación o traslado de soluciones de otros edificios, pese al cambio aparente que va a suponer la

eliminación de la imagen “pintoresca” que había adquirido últimamente la Catedral.

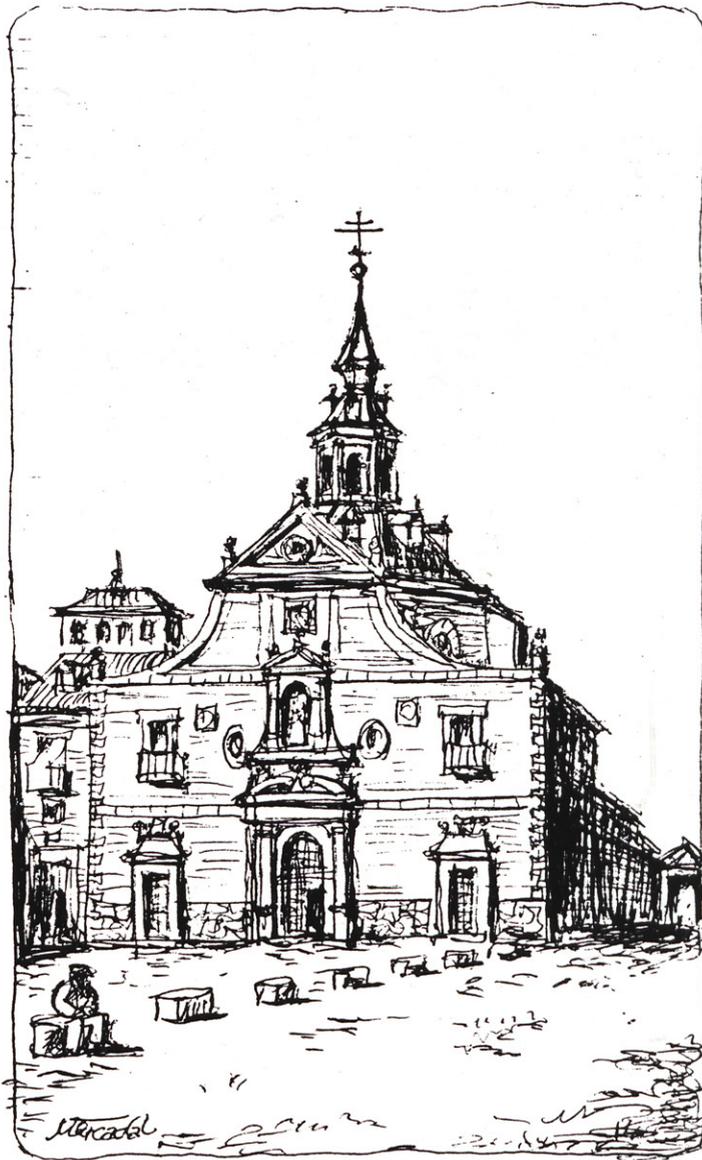
(\*) El arquitecto que traza la catedral es conocido, como el maestro Pedro Pérez.

#### Índice de la documentación citada:

- 1: G. E. Street, *Some Account of gothic Architecture in Spain*, Londres 1865.
- 2: R. Amador de los Ríos, *Monumentos Arquitectónicos de España*, Segunda Serie.
- 3: Instituto Geográfico y Estadístico (Trabajos topográficos. Provincia de Toledo. Región de Orgaz. Término Municipal de Toledo. —Hoja 170—).
- 4: Vicente Lampérez y Romea, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid, 1908.
- 5: Simón García, *Compendio de Arquitectura y simetría de los templos*. (Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional).
- 6: Guido Conrad, *El Abside la Catedral de Toledo*, Archivo Español de Arte. N.º 190-191. Madrid, 1975. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez).

## Reconstrucción del monasterio de San Bernardo, Alcalá de Henares (Madrid)

Arquitecto: Manuel Barbero Rebolledo  
Ingeniero de Estructura: Carlos Martínez Lasheras



**A**l iniciar cualquier trabajo de restauración, procuramos identificarnos con el ambiente de la época y con la manera de hacer del arquitecto autor del proyecto; estudiamos su obra, la de los contemporáneos, e incluso el anecdotario histórico del momento.

### ANTECEDENTES HISTORICO-ARTÍSTICOS

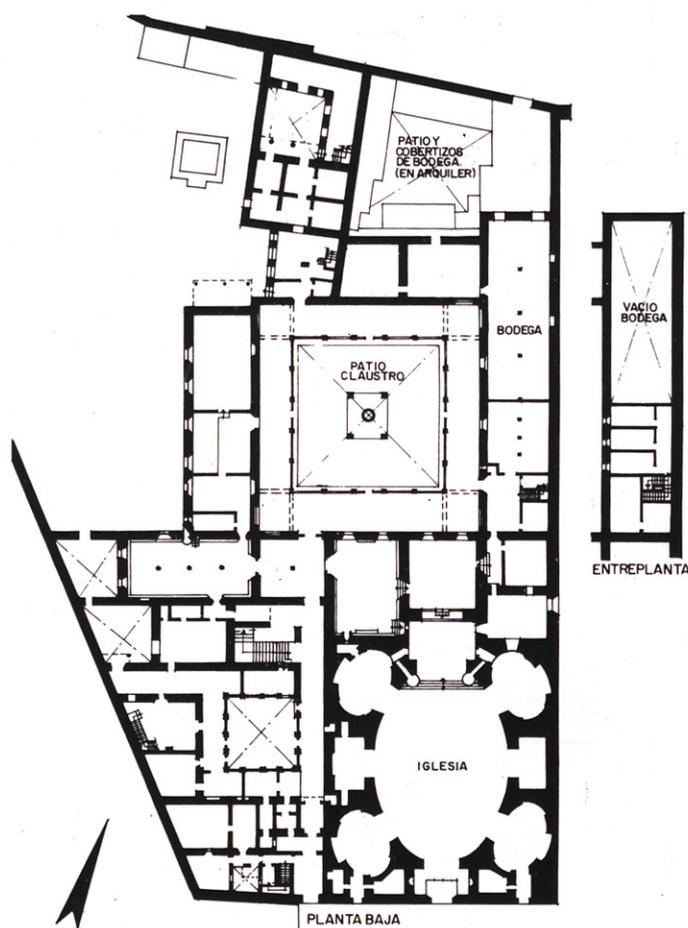
El Monasterio de San Bernardo fue fundado por el Cardenal Arzobispo D. Bernardo de Rojas y Sandoval,

perteneciente a la casa de Lerma. Son los tiempos de Felipe III. El arquitecto encargado por el fundador, de las trazas de la fábrica, es Juan Gómez de Mora.

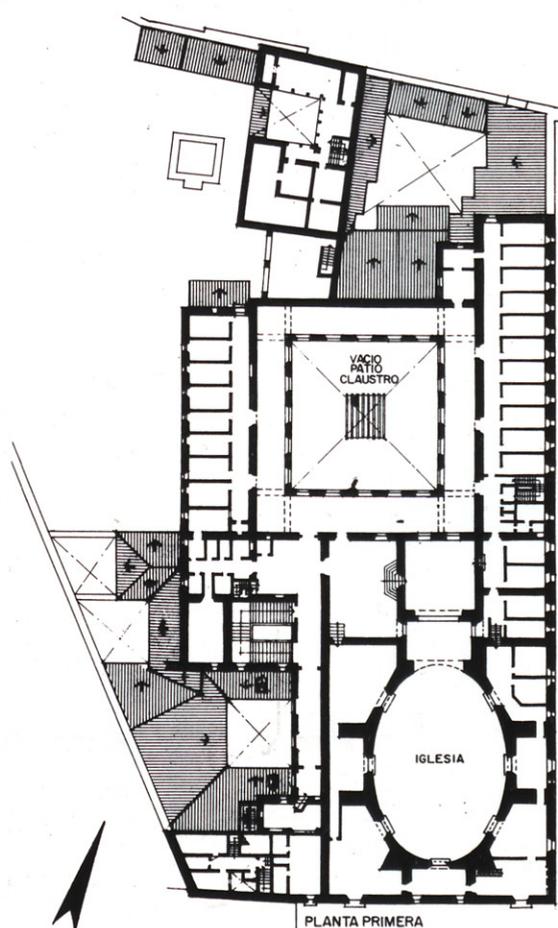
Las obras se inician en 1617. El Cardenal muere en 1618.

Con la muerte prematura del fundador, la obra sufre muchas vicisitudes, paralizándose y reanudándose sucesivamente, entre pleitos y reclamaciones. Por estas causas, Juan Gómez de Mora debe dedicarle poca atención y Sebastián de la Plaza (Ala-

rife de Alcalá de Henares) se ocupa de la construcción y trata con monjas y albaceas, haciendo reformas en el proyecto tan poco racionales como llegar a construirse contrafuertes que no alcanzan la cimentación. Hay documentos que confirman que se realizan con la única intención de atender "reclamaciones técnicas" de la Comunidad. También existe la leyenda de que cuando fue terminada la bóveda, el arquitecto "salió corriendo en huída pavorosa, sin haberse sabido después nada de su para-



4-7. MONASTERIO BERNARDAS.  
PLANTA BAJA.



4-8. MONASTERIO BERNARDAS.  
PLANTA PRIMERA.

dero". Probablemente los hechos se reducen a que Juan Gómez de Mora estaba ocupado, en la Corte, con otros trabajos más urgentes que los de este Monasterio, en el que se trabajaba con pocos medios económicos y, sobre todo, sin el ímpetu del fundador.

#### Circunstancias históricas

En el contexto del país, hemos pasado del reinado de Felipe III (1598-1621) al de Felipe IV (1621-1665), del Duque de Lerma y del de Uceda, al Conde-Duque de Olivares; del viaje

triumfal de Felipe III a Lisboa, a los movimientos centrífugos en la península (Portugal, Cataluña, Mediasidonia): España es un país empobrecido, abrumado por los impuestos, con inmensos dominios territoriales y conflictos en el exterior para cumplir con un protagonismo que se escapa. La corte es complicada en el ceremonial y derrochadora, con personajes ascéticos o corrompidos, pero siempre intrigantes. Es la edad de oro de la picaresca y del esplendor de las artes (Cervantes, Góngora, Calderón,

Quevedo, Velázquez). Es también un momento de renovación arquitectónica promovido por la Iglesia como medida de reactivación económica.

#### El arquitecto. Juan Gómez de Mora. Maestro Mayor. Autor de las trazas

Hasta hace poco, la documentación al uso daba, con más o menos énfasis, como autor de las trazas del Monasterio de las Bernardas a Sebastián de la Plaza.

Sin embargo, ya Andrés Calzada,

en su "Historia de la Arquitectura Española", dice:

"Llaguno y por él Schubert atribuyen a Gómez de Mora, hacia 1617, las Bernardas de Alcalá de Henares, que ejecutó Sebastián de la Plaza. Ceán dice que pudo ser de Monegro, maestro mayor de la Catedral de Toledo entonces".

En 1979, el trabajo sobre "Sebastián de la Plaza, alarife de la Villa de Alcalá de Henares", de Carmen Román Pastor, bajo dirección de Pedro Navascues Palacio, deja perfectamente claro que el arquitecto de las trazas es Juan Gómez de Mora, pues que en el testamento del Cardenal, refiriéndose al caso de que muriera

Entre sus obras se encuentran piezas tan importantes como la iglesia de Las Bernardas, que es la primera en España con planta elíptica, la Clerecía de Salamanca, el basamento de la plaza Mayor de Madrid (superviviente de diversos incendios), la reconstrucción del Alcazar de Madrid, el claustro de la Catedral de Zamora, la iglesia de Jesuitas en Alcalá de Henares, la cárcel de Corte (Palacio de Sta. Cruz), el Ayuntamiento de Madrid (muy transformado en su desarrollo), la planta del Panteón Real del Monasterio del Escorial, etc.

**PROYECTO DE RESTAURACION**

Reconstrucción del chapitel y lin-

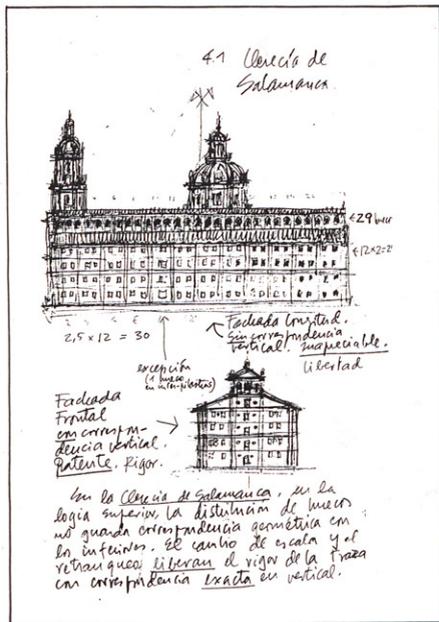
preexistentes, a veces, resultado de sucesivas intervenciones de profanos más o menos afortunadas.

**Trazado**

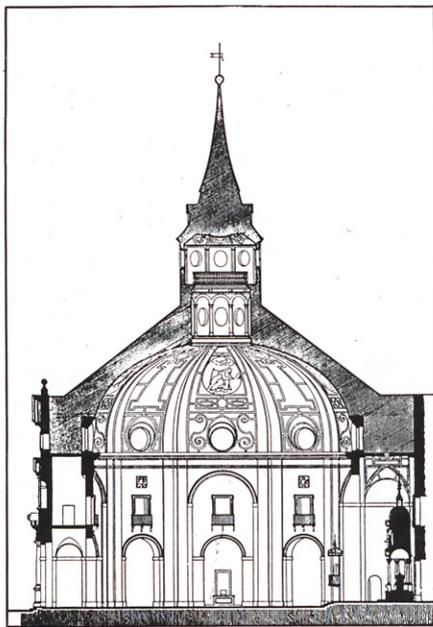
Como datos gráficos se ha contado con la planta y sección levantadas por Schubert, un grabado del siglo XIX y una fotografía bastante defectuosa, anterior al incendio.

El trazado de la silueta del conjunto se ha hecho siguiendo los cánones de fray Lorenzo (teórico contemporáneo algo más joven que Gómez de Mora).

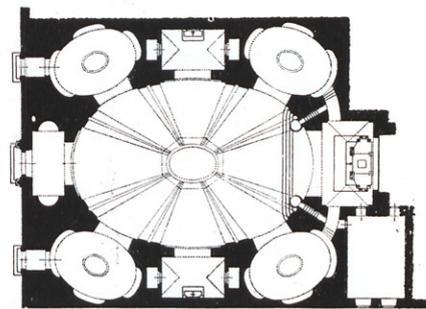
El trazado en planta se ha resuelto, no si esfurzo de intuición, mediante



Croquis del autor sobre la Clerecía de Salamanca de Gómez de Mora.



Sección y Planta de la iglesia de San Bernardo, según Schubert.



sin dejar terminada la obra, se dice textualmente que...

"...se terminara y pusiera en toda perfección conforme a las trazas de Gómez de Mora".

Juan Gómez de Mora (1586-1646/48) es sobrino y discípulo de Francisco de Mora (colaborador de Juan de Herrera). Tiene pues, un buen maestro y hace un aprendizaje excelente. Es arquitecto de corte con Felipe III y Felipe IV. Su obra, hoy, resulta profundamente atractiva, sobre todo en sus perspectivas urbanas y, por otra parte, en sus detalles, también da toda una lección de bien hacer.

terna de la iglesia, desaparecidos en un incendio en agosto de 1939.

**Introducción a la problemática general**

Se han tomado datos del conjunto para emplazar el problema con sentido unitario de la fábrica en toda su traza.

También se ha contemplado la obra conjunta de Gómez de Mora y sus contemporáneos para asimilar, en lo posible, sus intenciones a la hora de hacer propuestas de trazado, más "intuídas" que fieles a hechos

una construcción geométrica que resulta fácil con la aplicación de la escuadra y el cartabón, probablemente a la manera que lo hiciera Juan Gómez de Mora en su momento (véase apunte).

La relación entre la composición de la ornamentación interior y la configuración de la linterna, se ha ejecutado con cierta libertad de composición, en cuanto a la continuidad de ejes, que creemos está dentro del modo de hacer del autor (véase croquis comparativo entre trazas de la Clerecía de Salamanca y las Bernardas de Alcalá).

**Construcción**

En los materiales no aparentes nos hemos concedido una libertad absoluta de elección, utilizando la tecnología actual, atendiendo a la economía de costos y a la facilidad de ejecución.

La estructura resistente se ha proyectado en tubo de acero que, resultando liviana, es de fácil montaje. Los faldones de cubierta son de material ligero, con terminación de mortero con mallazo metálico.

En los materiales aparentes hemos procurado que el aspecto sea coherente con su época, utilizando los materiales tradicionales (ladrillo y pizarra) cuando ha sido posible, y recurriendo al "cortén" en aguja, des-

pués de estudiar otras soluciones tanto tradicionales como actuales (plomo, pizarra y aluminio), que fueron desechadas por su costo superior o difícil mantenimiento. Esperamos que el "cortén", a la altura que va emplazado, no desentone por el color. Por otra parte parece ser que, con el tiempo, "azulea" perdiendo su tono rojizo.

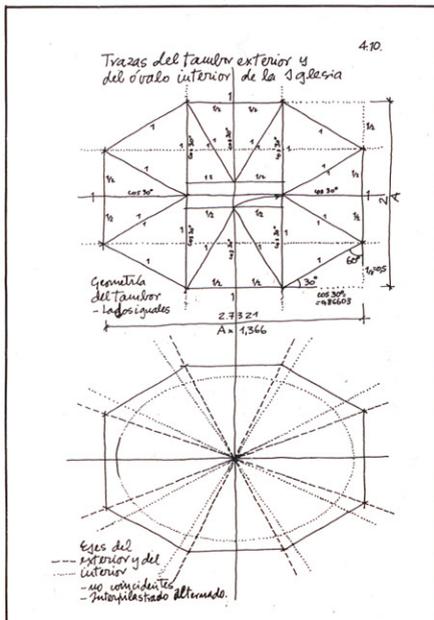
\* \* \*

"Sabemos que durante su gobierno (de la segunda Abadesa, 1628) se aderezó la linterna de la bóveda de la Iglesia. Esta era de ventanas con vidrieras, por lo que se rompían con facilidad.

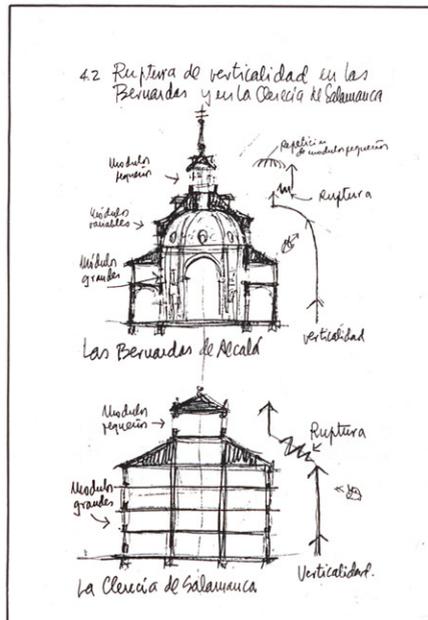
En una visita del Vicario General del Arzobispado, D. Fernando Balles-

teros y Saavedra, en agosto de 1631, viendo el estado en que se hallaba dicha linterna mandaba reparar, pareciéndole más conveniente que en vez de vidrieras sería más práctico cerrarla hasta una altura de dos varas con piedras de alabastro, que solían servir como éstas. No obstante el Vicario dejó la obra al parecer de Sebastián de la Plaza, y se hiciera en la forma que éste viere mejor (Archivo Monasterio Bernardas, legajo 7º, G. Libro de los Asientos de las visitas de este convento de Recoletas Bernardas. De 1629 a 1738, fol. 15)".

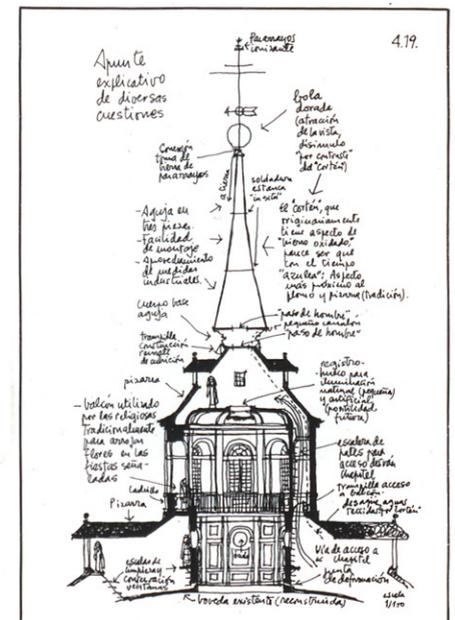
**Nota:** Página 80 de "Sebastián de la Plaza, Alarife de la Villa de Alcalá de Henares", por Carmen Román Pastor.



Trazado geométrico que sigue el autor.



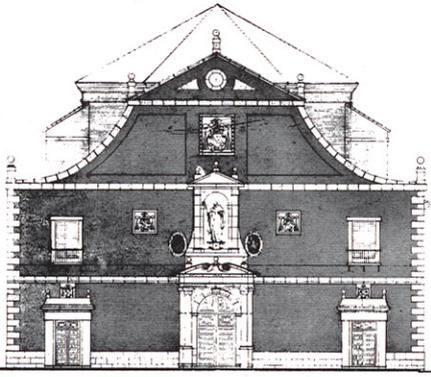
Croquis explicativos de la reconstrucción proyectada.



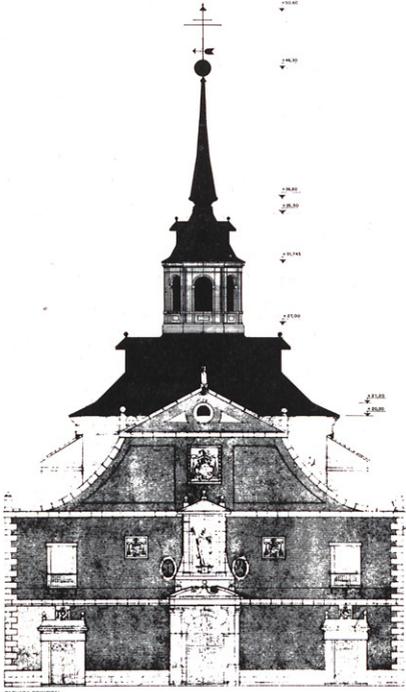
En las páginas que siguen se resume el proceso, aún inconcluso, que va desde el levantamiento del edificio en su estado previo a la restauración, hasta la terminación de la obra.

Las fotos numeradas del 1 al 9 describen la fabricación en taller de la estructura metálica, su traslado al edificio y el montaje final

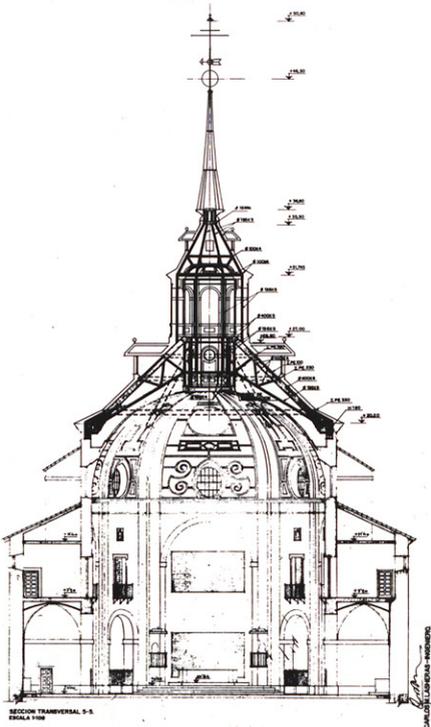
Por último, y cerrando este tema, publicamos una sección constructiva del proyecto, que se dispone en sentido horizontal para conseguir la mayor dimensión posible del dibujo.



Alzado de la Iglesia sin la linterna.



Alzado de la Iglesia con la linterna reconstruida.



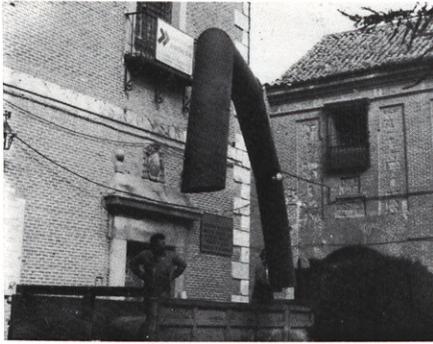
Sección de la reconstrucción.



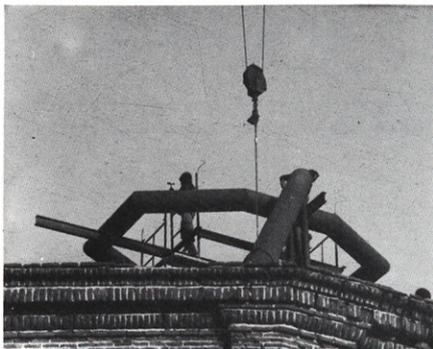
1.



2.



3.

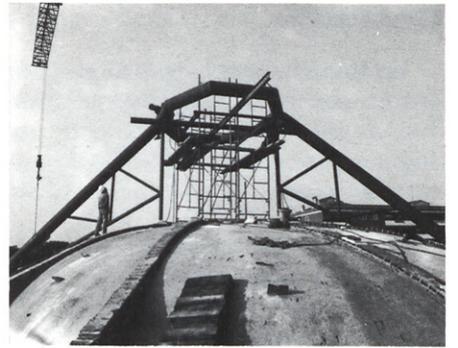


4.



5.

Secuencia del montaje de la estructura de la linterna.



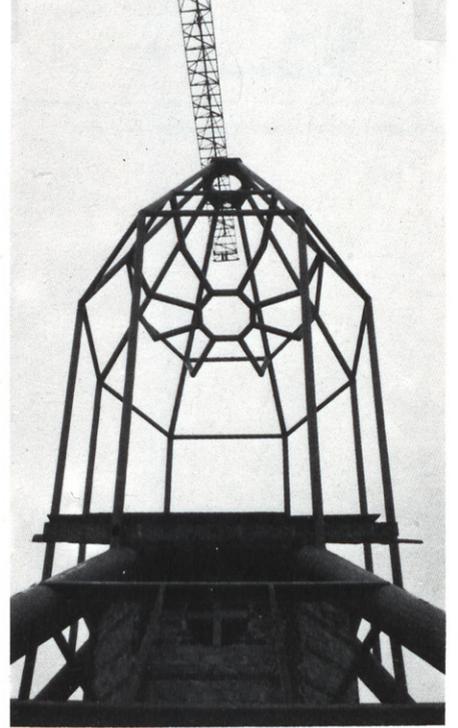
6.



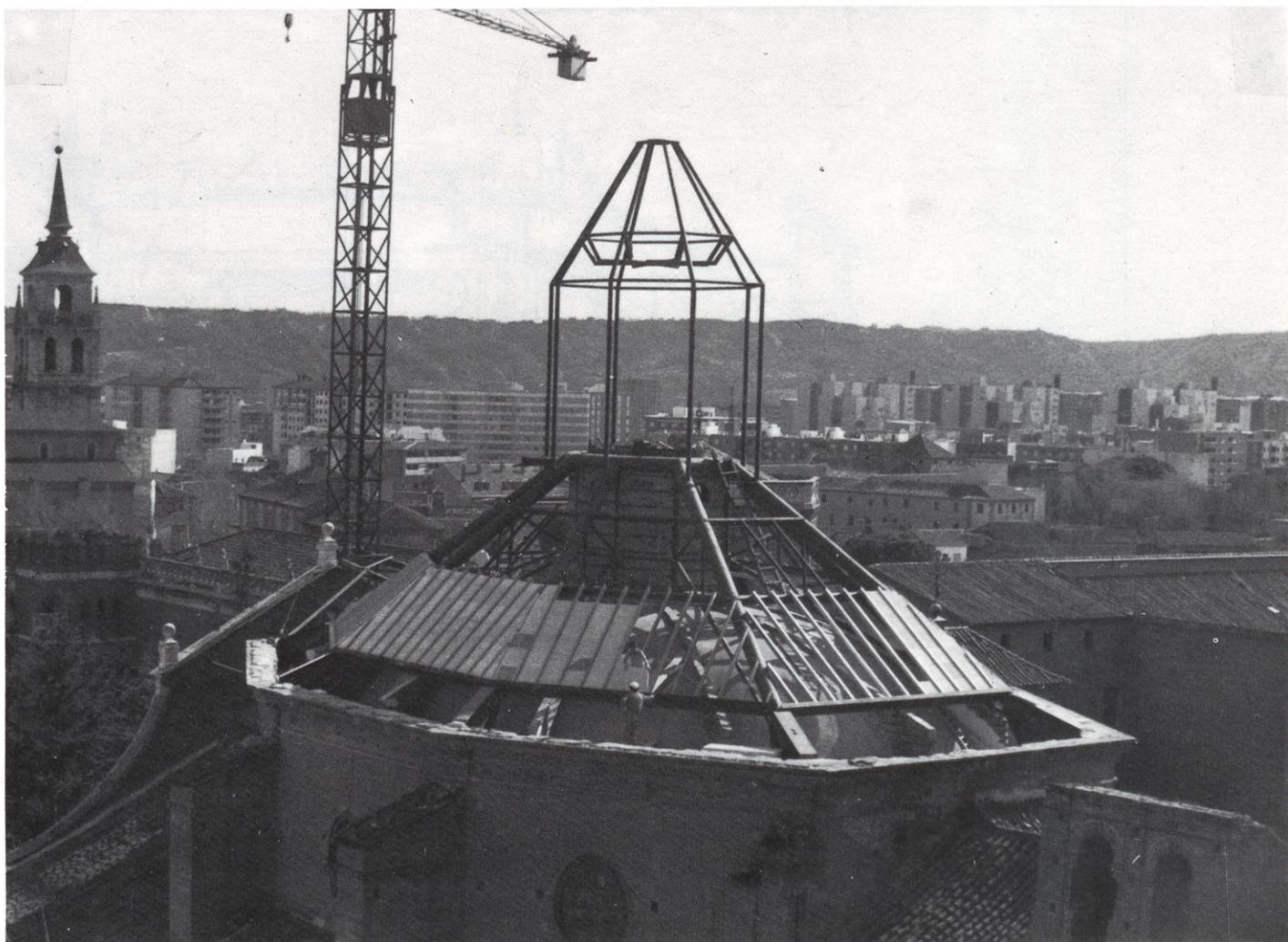
7.



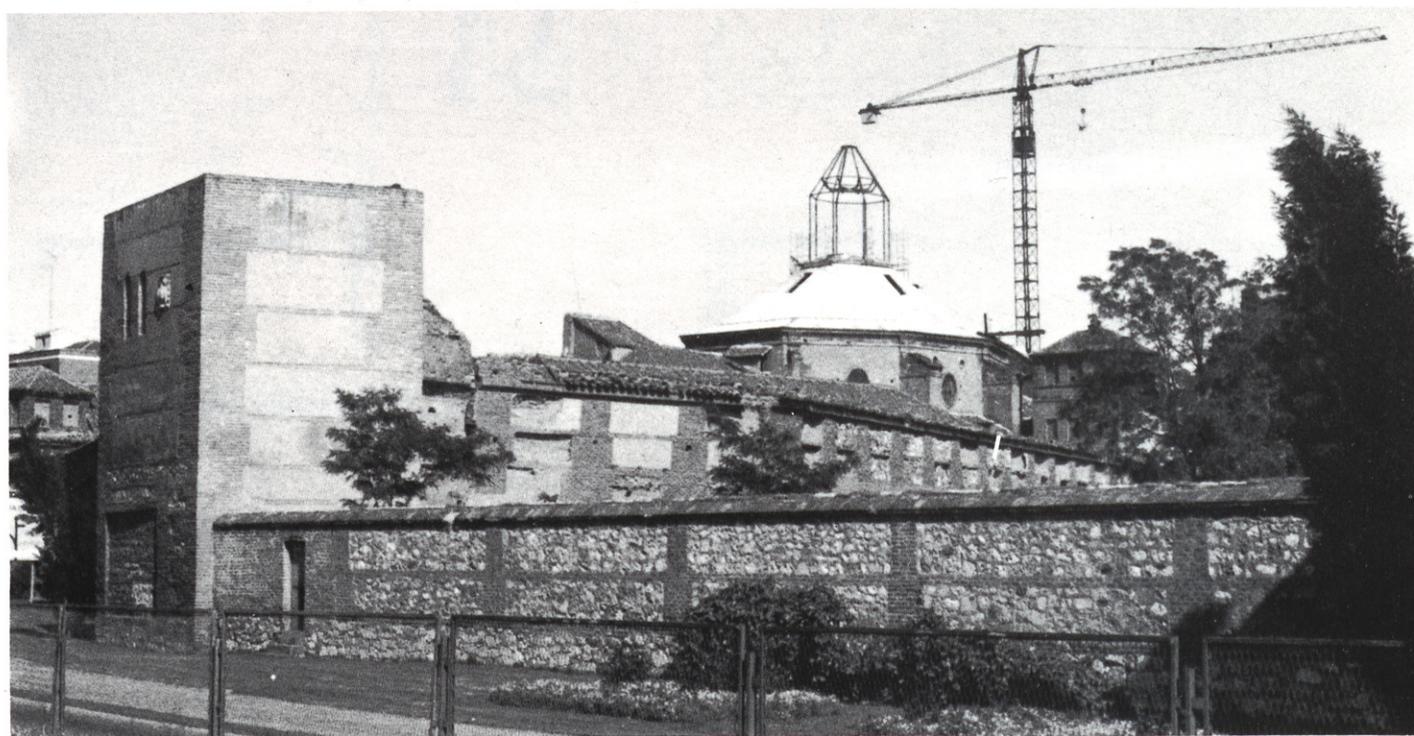
8.



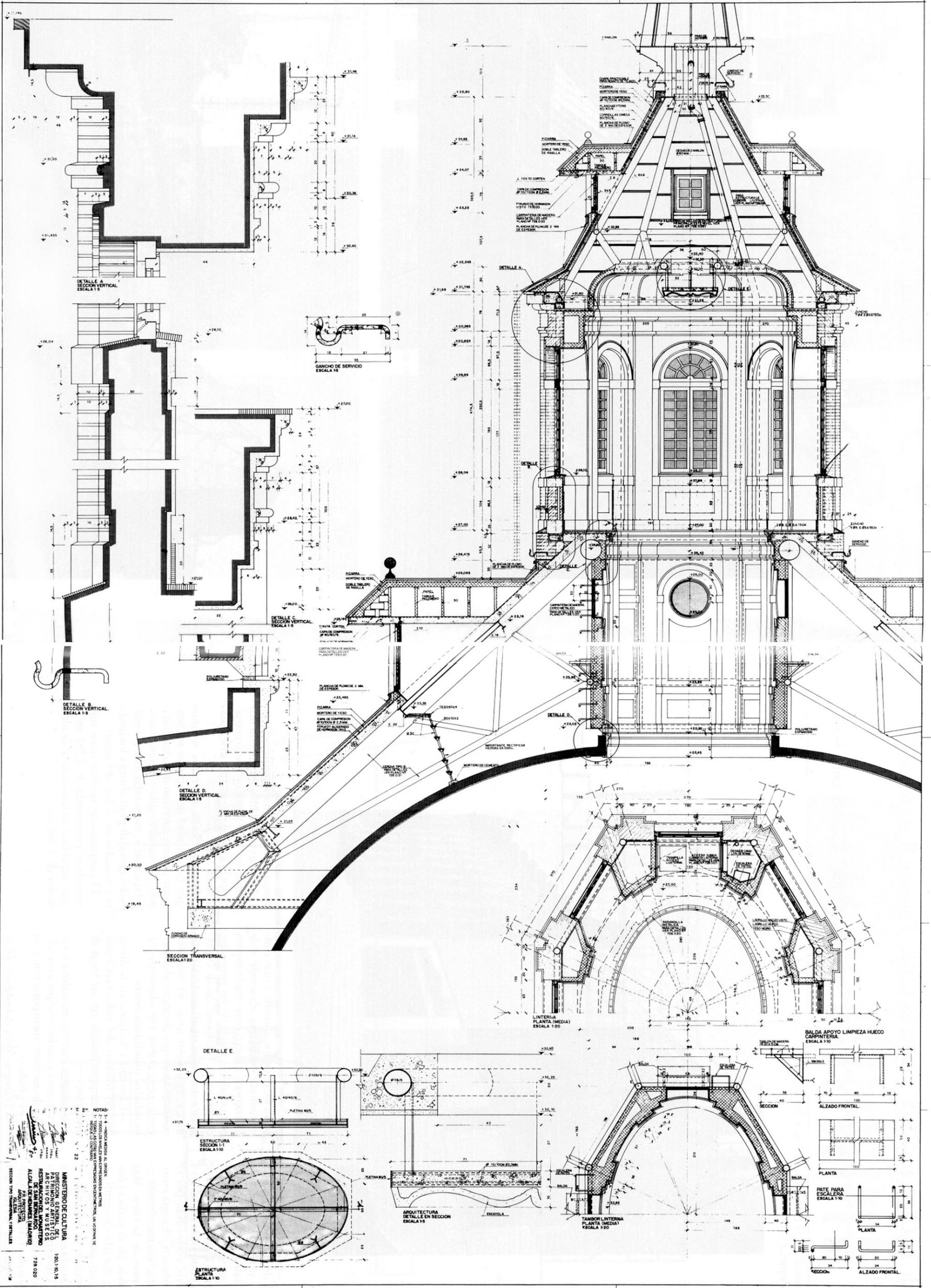
9.



*La estructura completa y la cubierta de la cúpula en construcción y acabada.*



*En la página siguiente, sección por el eje menor.→*



NOTAS:  
 1. SECCIONES EN COLORES PARA IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS.  
 2. SECCIONES EN COLORES PARA IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS.  
 3. SECCIONES EN COLORES PARA IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS.  
 4. SECCIONES EN COLORES PARA IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS.  
 5. SECCIONES EN COLORES PARA IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS.  
 6. SECCIONES EN COLORES PARA IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS.  
 7. SECCIONES EN COLORES PARA IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS.  
 8. SECCIONES EN COLORES PARA IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS.  
 9. SECCIONES EN COLORES PARA IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS.  
 10. SECCIONES EN COLORES PARA IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS.

MINISTERIO DE CULTURA  
 INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TECNOLÓGICAS  
 CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIONES EN ARQUITECTURA  
 RESERVA DE DOCUMENTOS Y MUSEOS  
 ALCALDE DE SAN FERNANDO (MADRID)  
 ARQUITECTURA  
 1921.10.15  
 728.020

## Museo de la Ciencia (1979-80) en la Calle Teodor Roviralta, 55, Barcelona

Arquitectos: Jordi Garcés y Enric Soria

Estructura: Jesús Pérez Lluch, Arquitecto y Jesús Jiménez, Ingeniero.  
Aparejador: Miquel Fibla.



La “Caixa de Pensions per a la Vellesa i d’Estalvis de Catalunya i Balears” programó la conversión del antiguo edificio-asilo “Amparo de Santa Lucía” en Museo.

El edificio se componía de dos sectores. El primero, construido por el arquitecto Domènech i Estapà entre 1904 y 1909, es fácilmente identificable en el conjunto de la obra. Más tarde, en los años 40, el edificio fue ampliado, para dotarlo de capilla y sala de actos, con una arquitectura mimética respecto de la original.

Además de las obras de reforma y equipamiento inherentes al cambio de uso del edificio la operación renovadora actual se concentró principalmente en el segundo sector del

edificio, el de los años 40, y más concretamente en la zona adyacente al de Domènech i Estapà que era la menos recuperable a causa de las pequeñas dimensiones y disposición de los espacios que la componían. Aquí hubo una sustitución total del volumen construido, lo que permitió alcanzar, con la obra nueva, tres objetivos primordiales simultáneamente:

—Claridad y holgura en la distribución interior del edificio. Condición imprescindible en un local de este tipo.

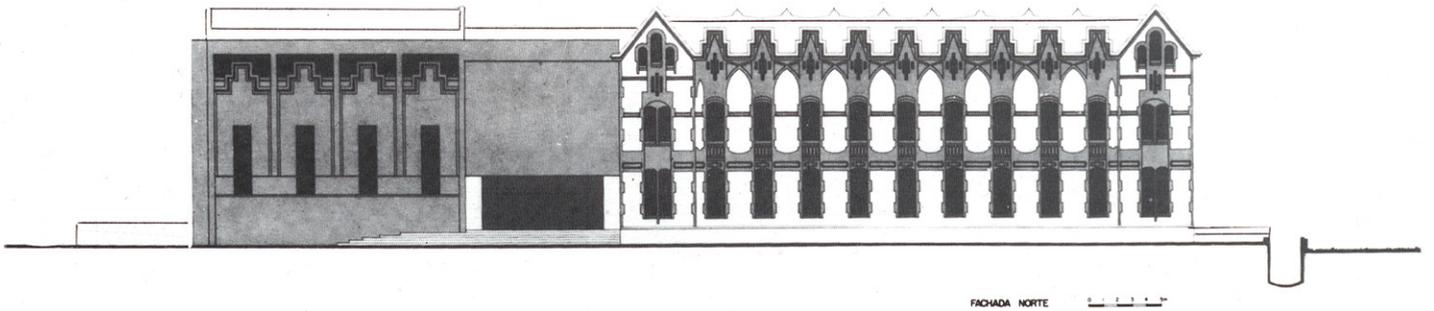
—Imagen exterior novedosa y rotunda, muy conveniente para un edificio de reciente incorporación a su papel público.

—Transparencia del edificio en la

zona central, que hace posible el traslado de las cualidades del exterior Sur al interior del edificio y como consecuencia al acceso principal orientado a Norte.

Por otro lado, podemos resumir que la totalidad del edificio se compone de una sucesión de salas diáfanas, de considerables dimensiones, relacionadas, todas ellas, con el vestíbulo central de gran altura y los jardines situados en el Sur del solar.

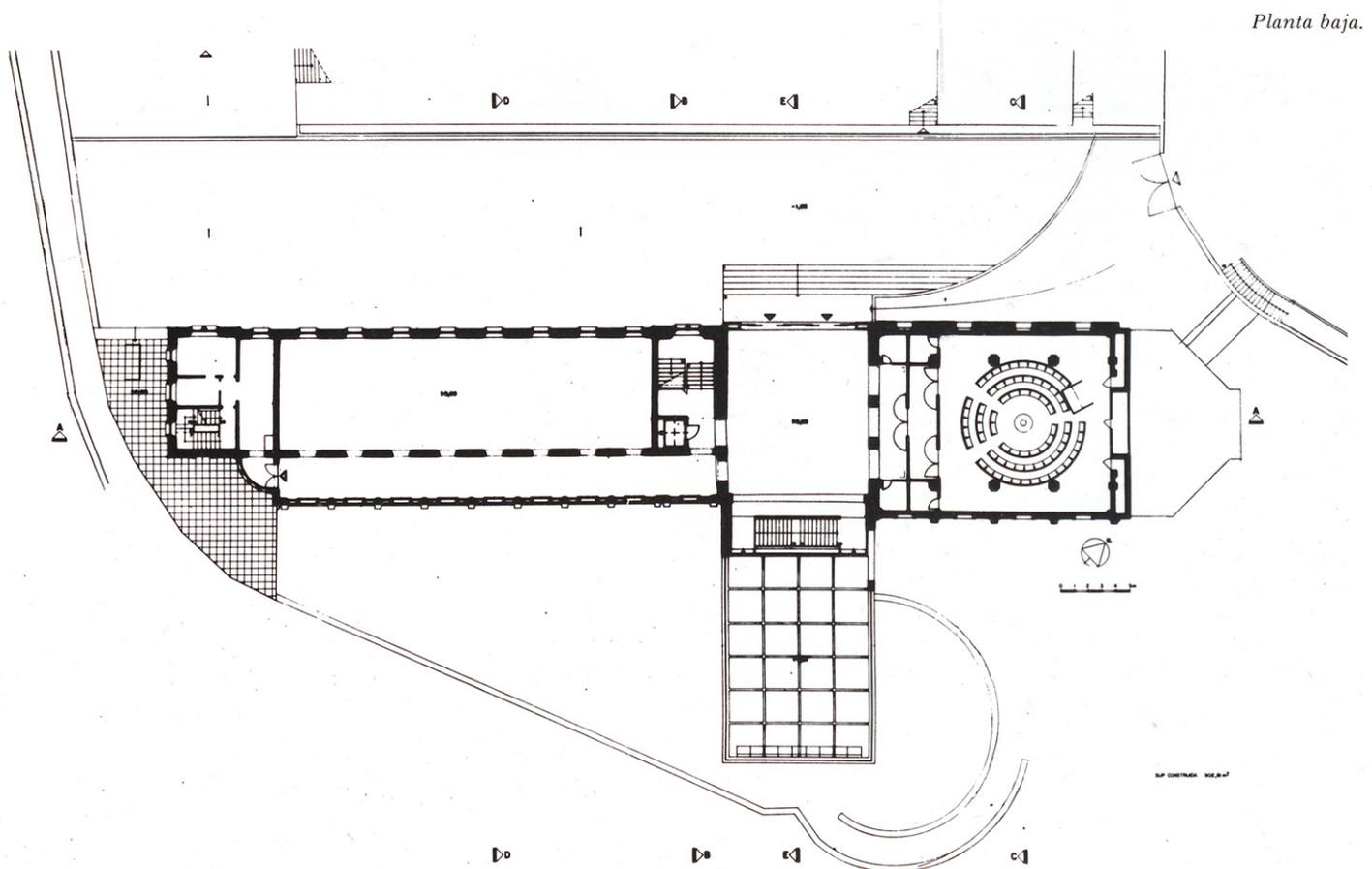
El conjunto de la obra tiene una superficie construida de 4.383 m<sup>2</sup> y una superficie urbanizada a su alrededor de 4.362 m<sup>2</sup>.



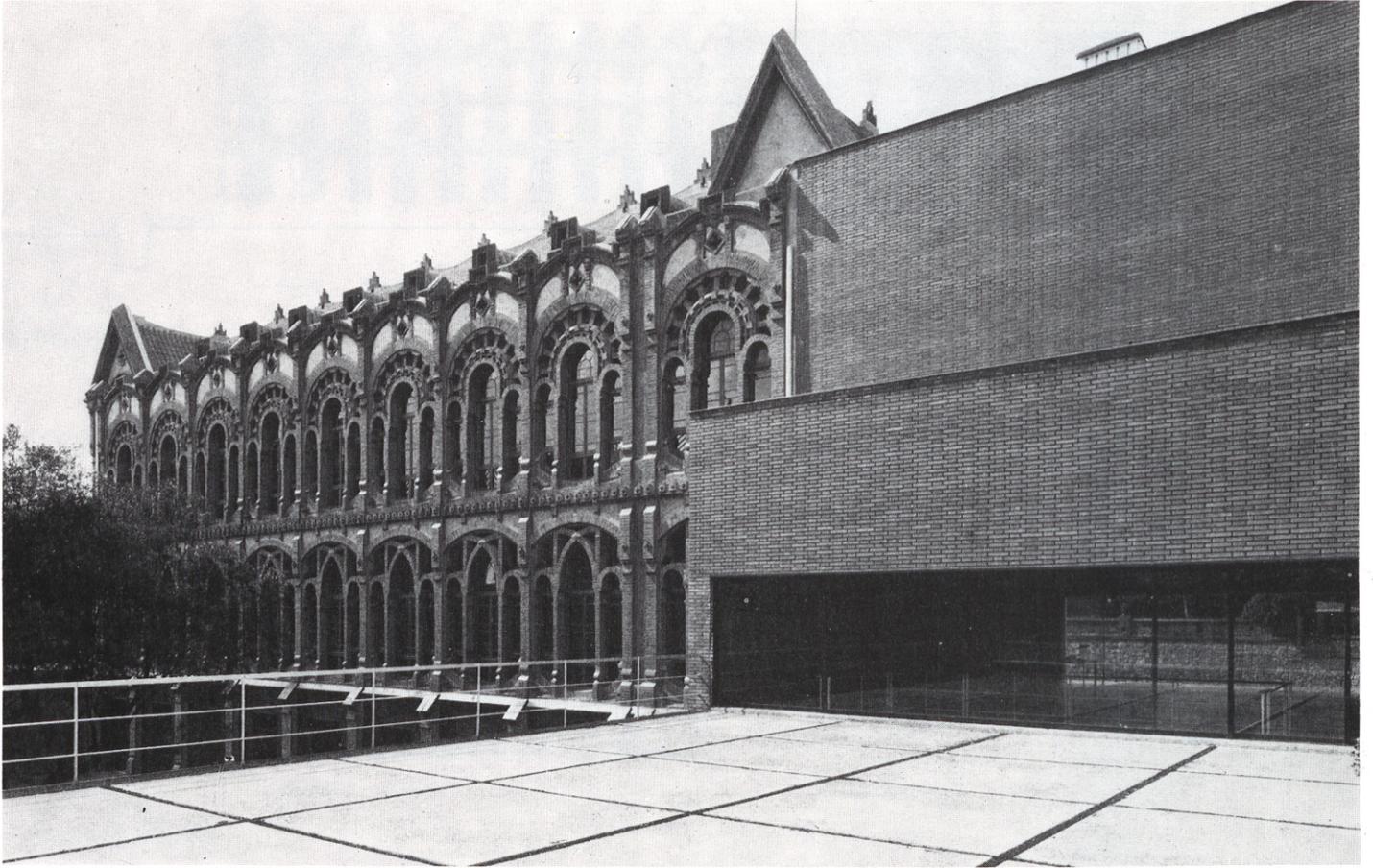
Fachada Norte.



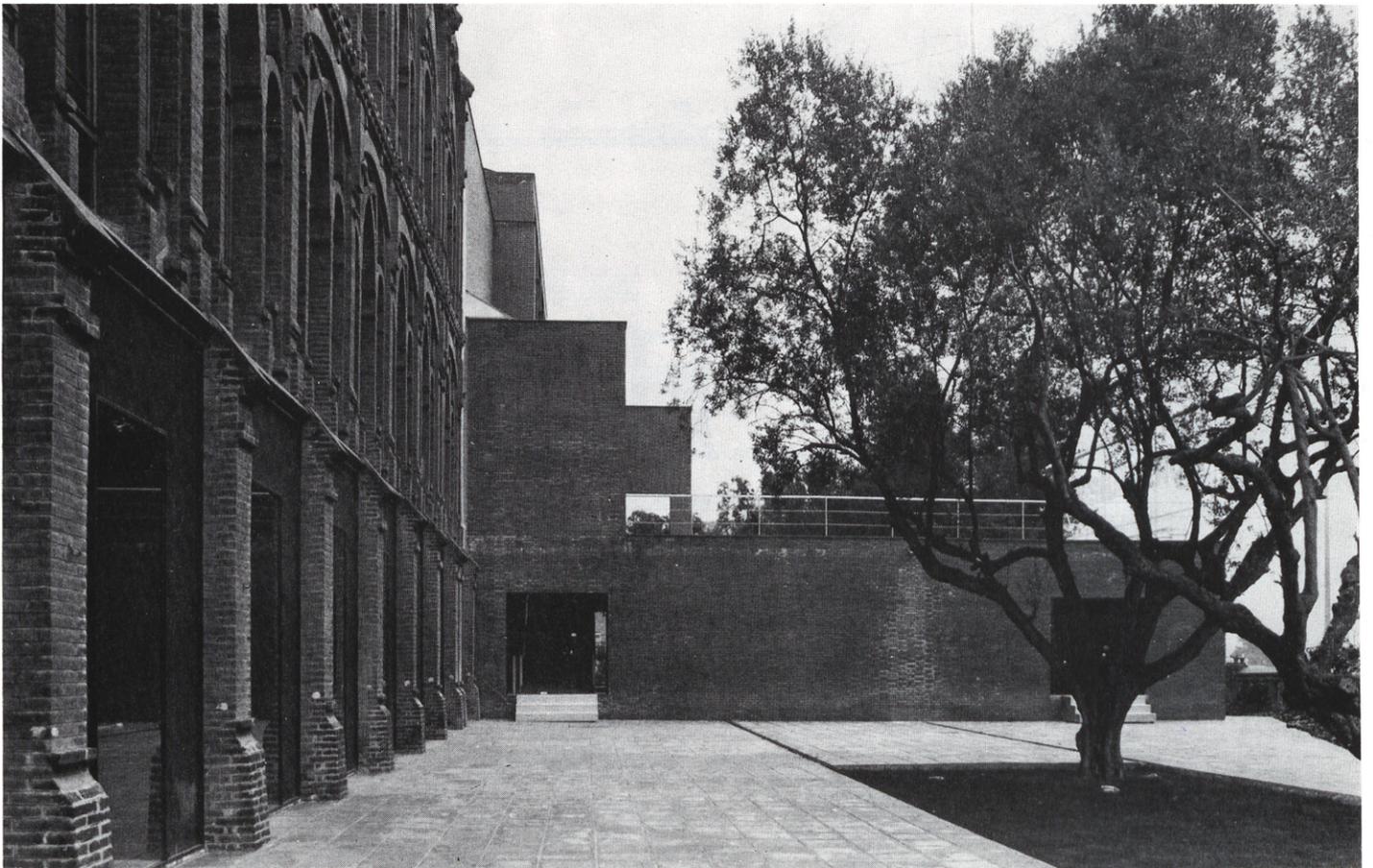
Sección longitudinal.

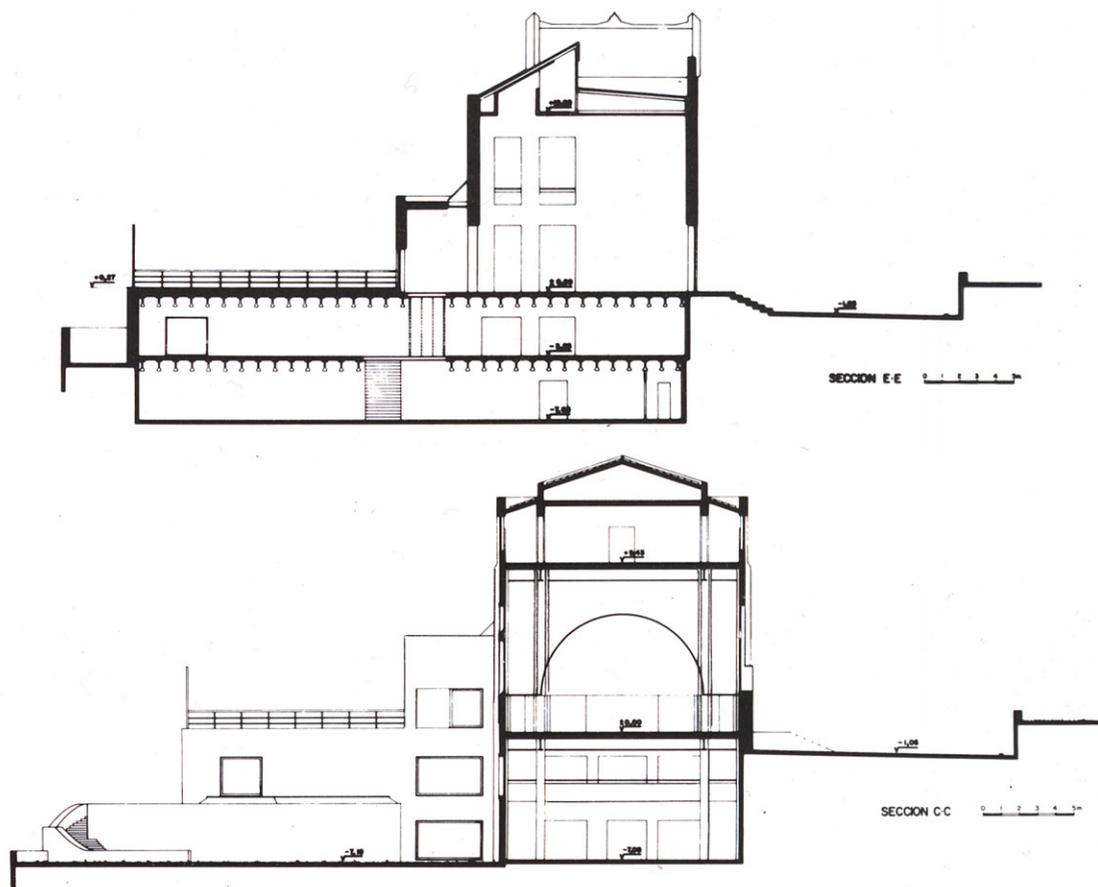


Planta baja.

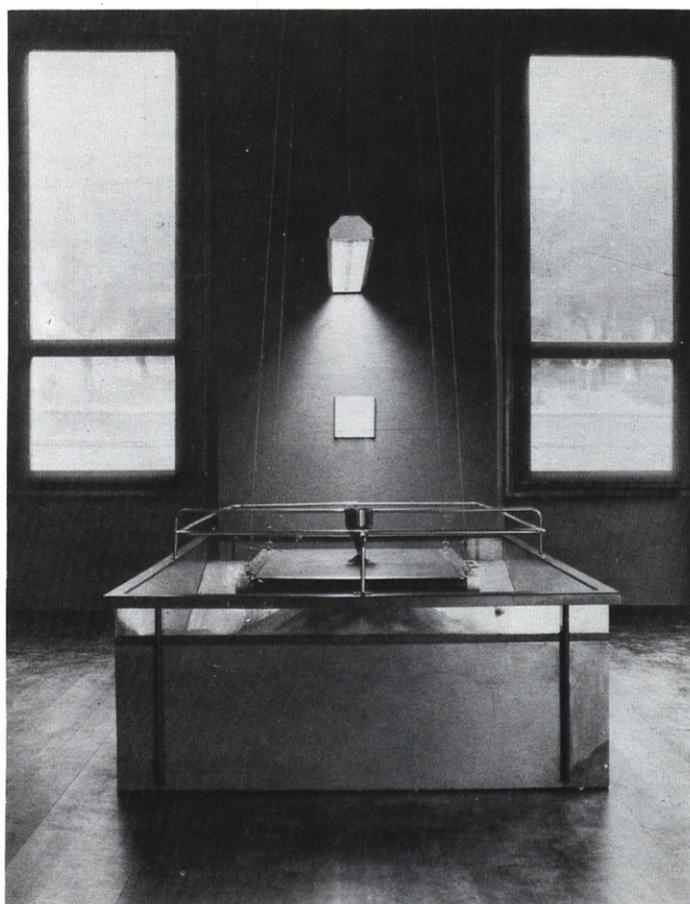


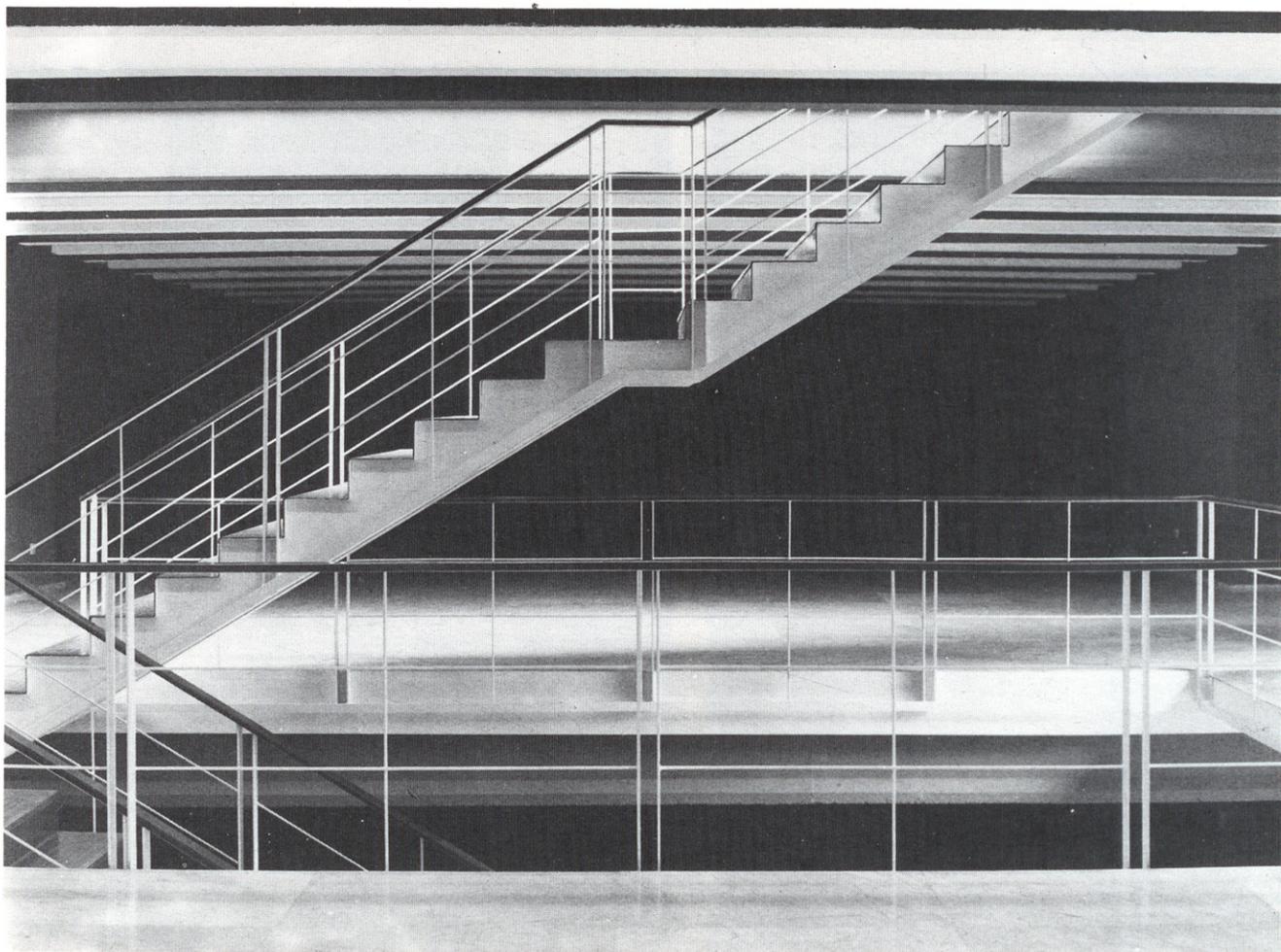
*Vista y escorzo de la fachada Sur.*



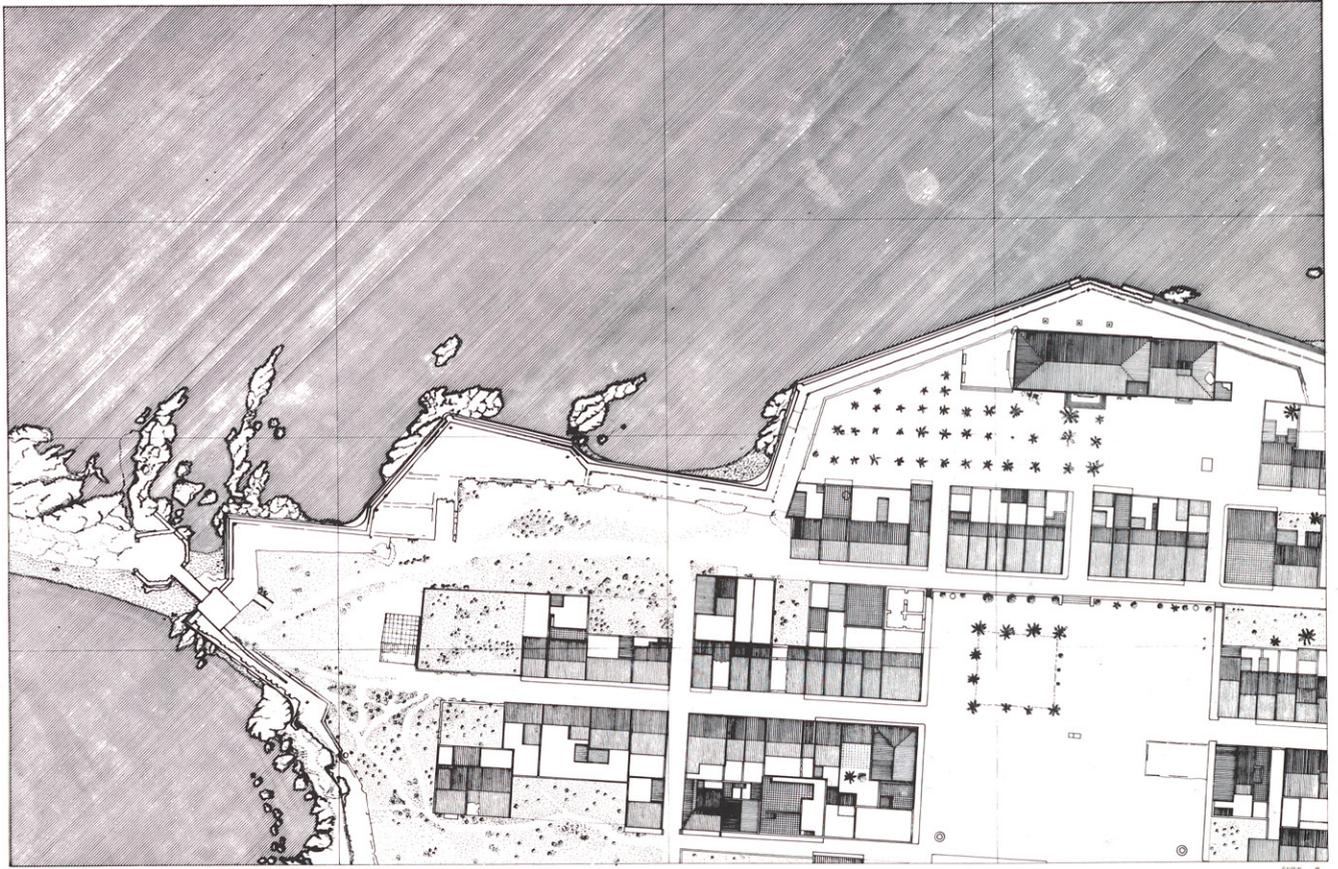


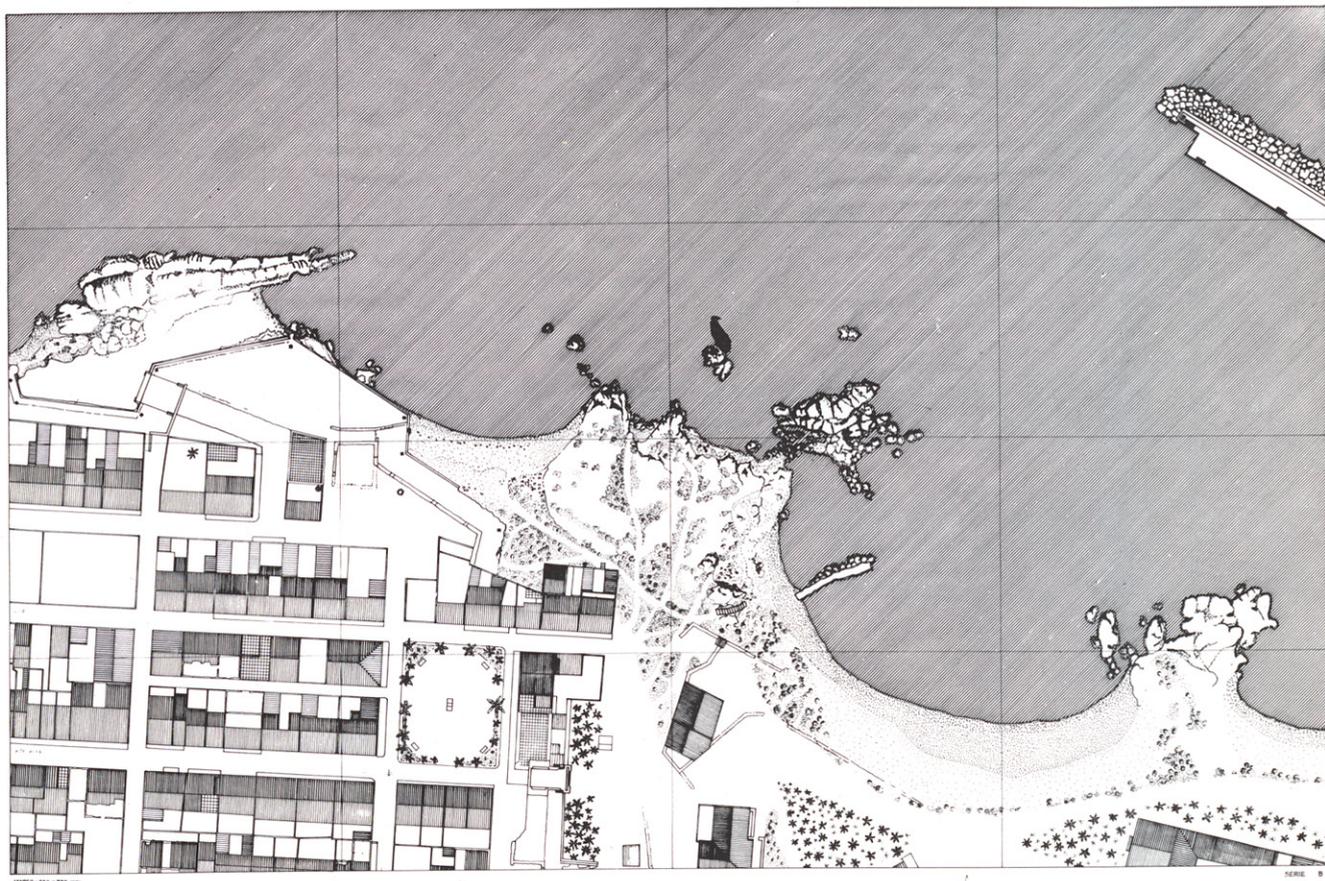
*Secciones transversales.*



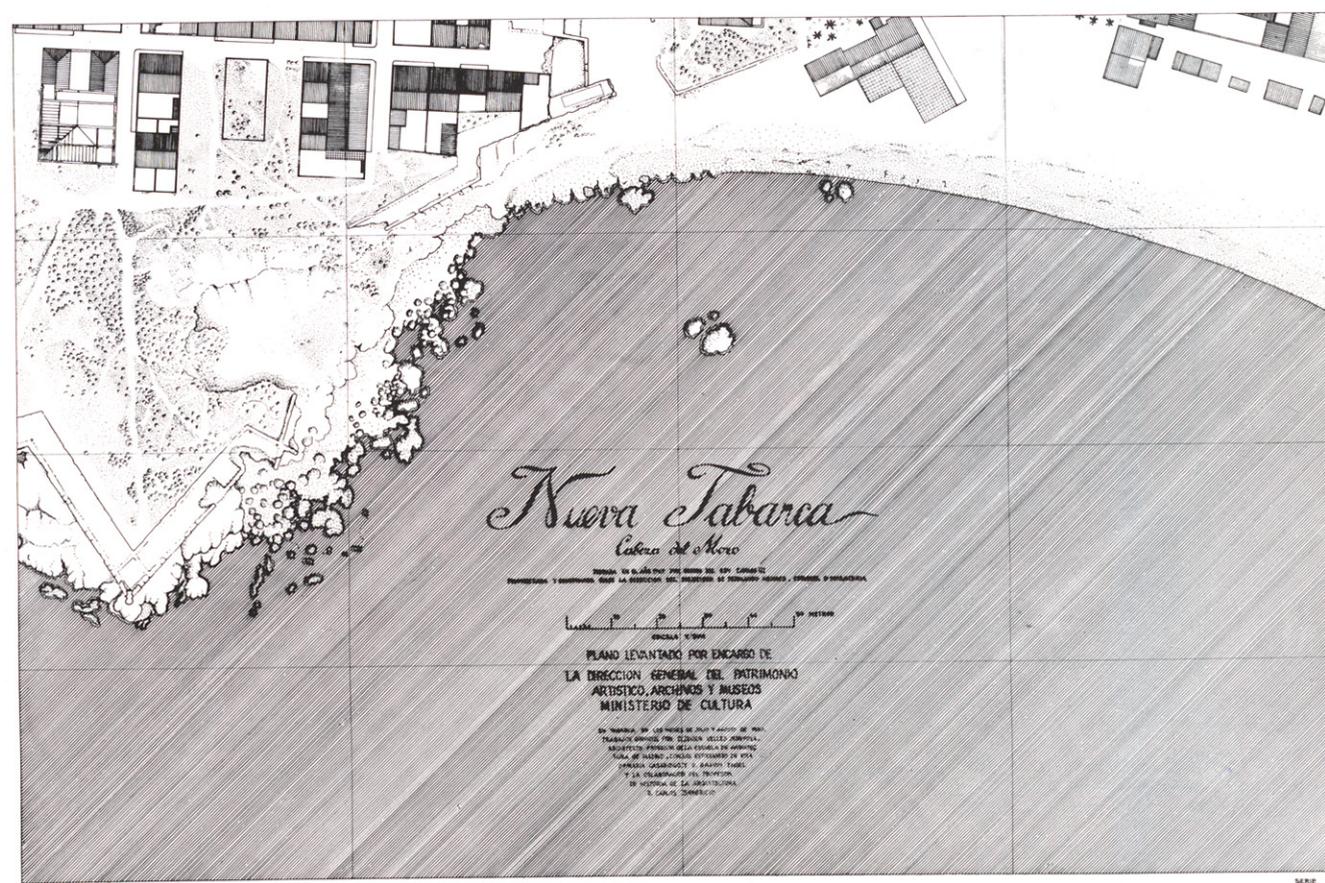




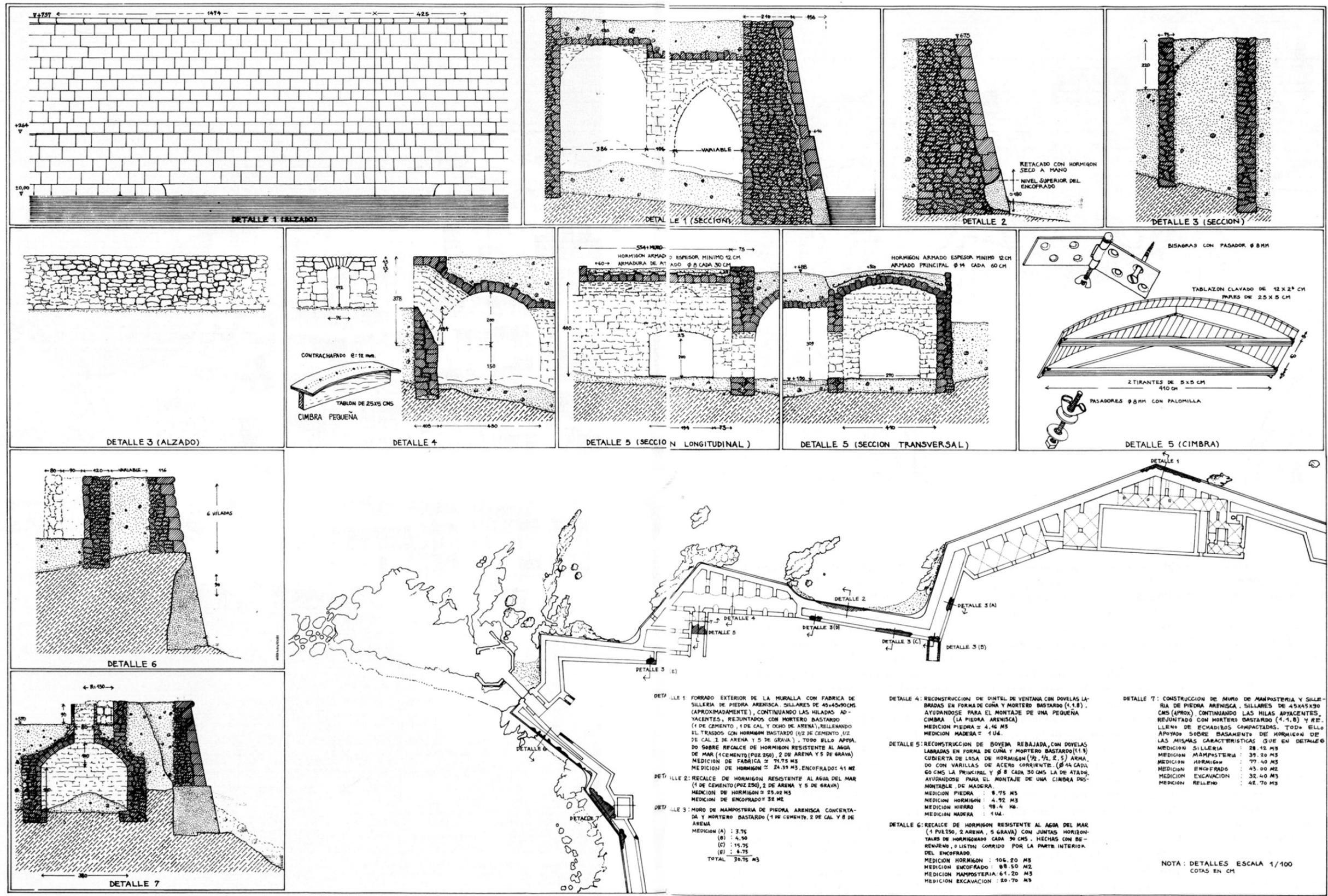




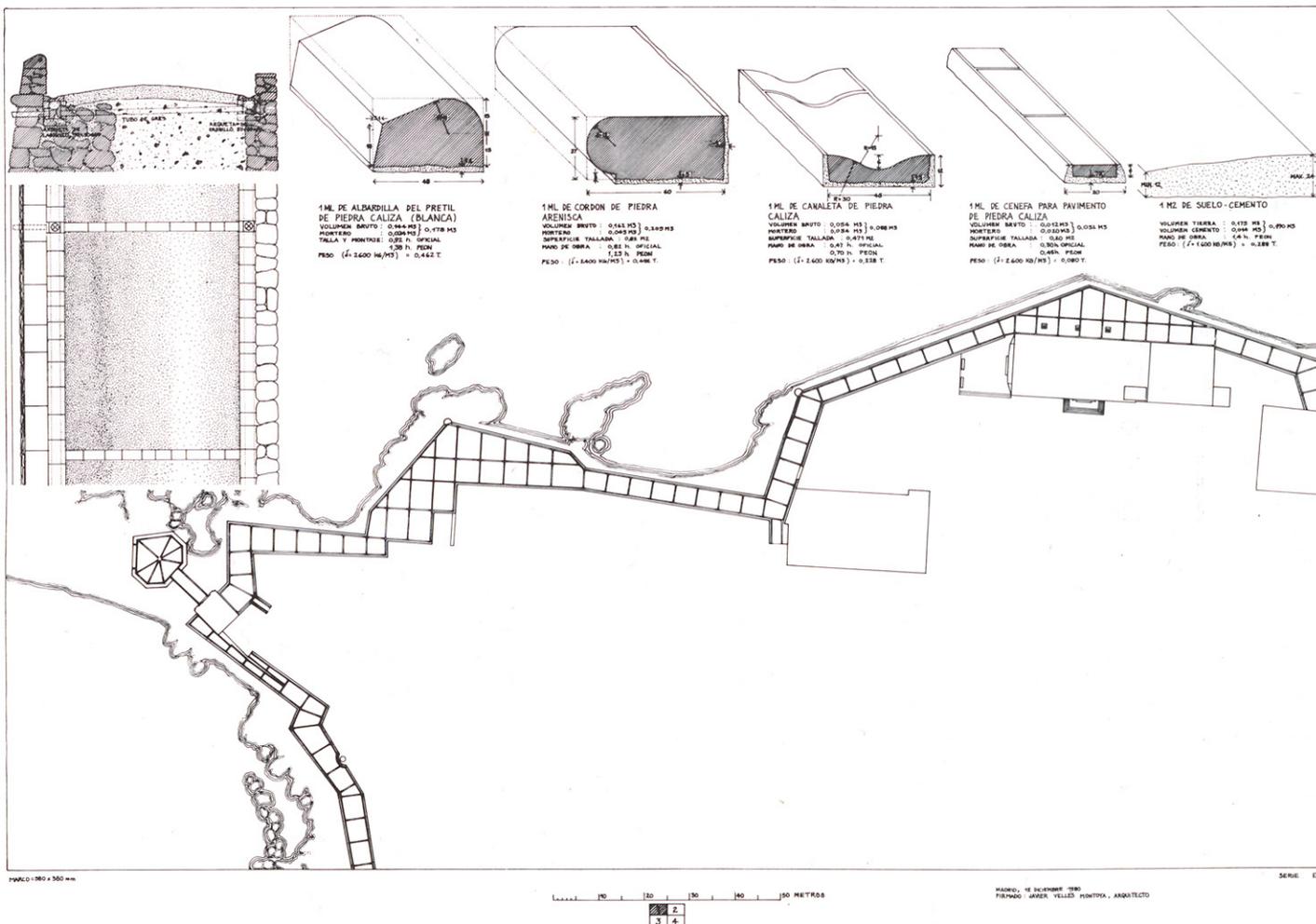
WACCI - 1:500 - 1:500 mm. ESCALA: 1/500. FIRMADO: JAVIER YELLES MONTIYA, ARQUITECTO. SERIE: B.



WACCI - 1:500 - 1:500 mm. ESCALA: 1/500. FIRMADO: JAVIER YELLES MONTIYA, ARQUITECTO. SERIE: B.



Plano del proyecto de restauración.



Plano del proyecto de restauración.

da. Tiene el muro seis metros y medio de base por siete y medio de altura, aunque no es del todo uniforme, y da cabida en su interior a espaciosa nave abovedada. La mejor de ellas es la del Baluarte Grande de La Concepción, entre los sótanos de la Iglesia y el mar.

Escombros, basuras y echadizos han ido rellenoando el interior de estas naves, de tal modo que en algunos lugares donde las bóvedas tienen seis metros de altura queda ahora sólo un metro hasta la clave.

El paramento exterior de la muralla tiene, a dos metros y medio sobre el nivel del mar, un escalón que define el basamento corrido. Basamento que desaparece en la zona Sur donde la roca viva hace las veces de éste. En su coronación tiene un cordón o imposta corrida y sobre el que, en algunos tramos pequeños, quedan restos de lo que fue pretil o antepecho. Este tendría, aproximadamente, un metro de altura.

Las fábricas están construidas de sillería rellena de mampostería por

hiladas. La piedra de la muralla, como la del resto de las construcciones del XVIII, proviene del islote llamado La Cantera. Se trata de una arenisca de color dorado y consistencia floja, que se disgrega fácilmente, y en la que el mar, la lluvia y los vientos han producido, durante doscientos años, considerables deterioros. La piedra está cogida con mortero de cal, fabricada en horas construidos para ello y utilizando trozos de mármol del suelo de la misma isla.

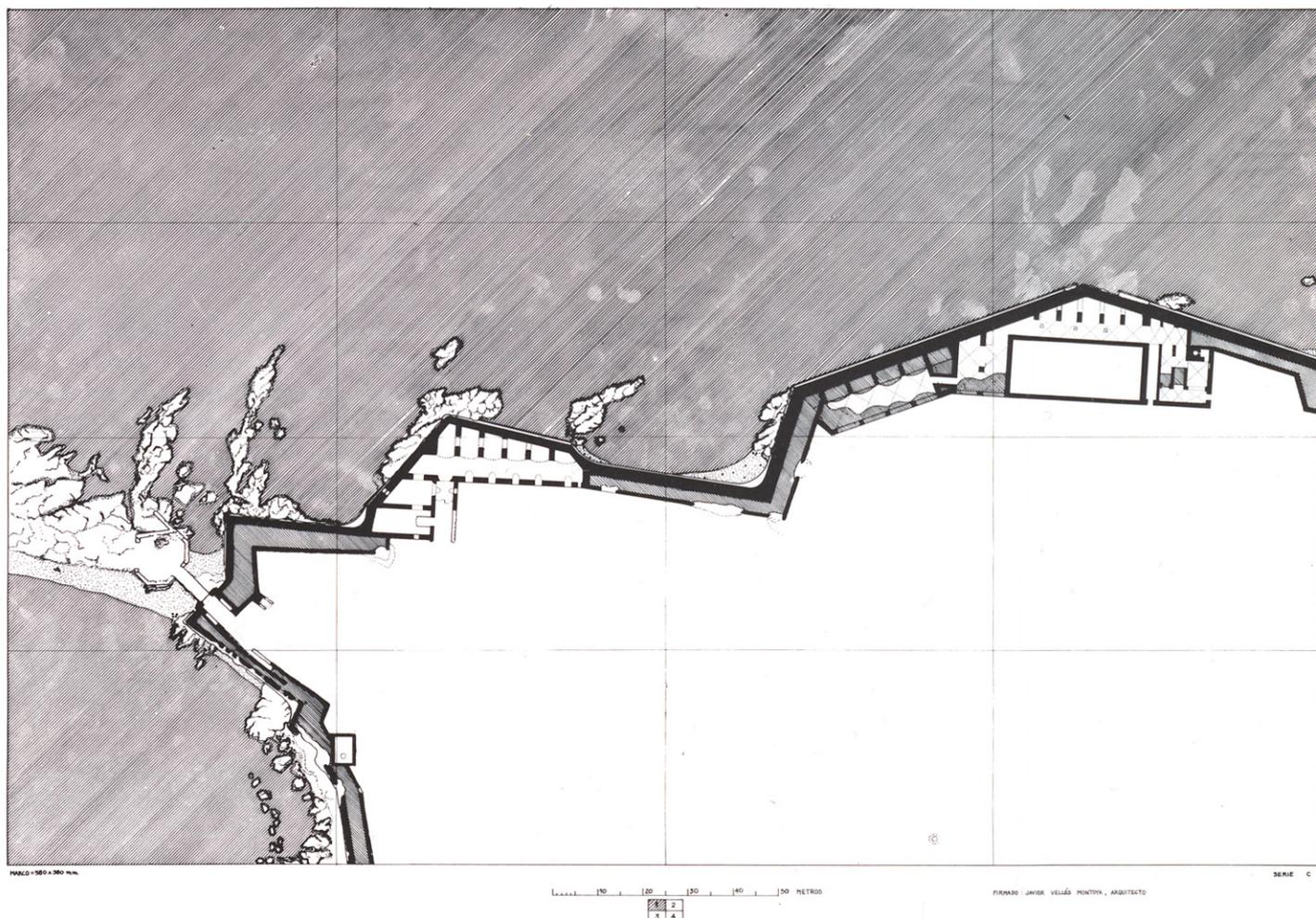
En conjunto, la zona Norte se encuentra en mejor estado de conservación que la Sur. Esta es en la que, incluso, han desaparecido algunos tramos.

La construcción de las tres puertas era idéntica en lo fundamental: dos muros de sillería paralelos en los que se apoya una bóveda rebajada. A esta construcción se añade el muro exterior, en el que se abría un puerta con arco también rebajado, flanqueado por pilastras y rematado por un frontón curvo, cuya cornisa se prolongaba en dos tramos rectos sobre las

jambas. Según los dibujos de Fernando Méndez parece que estuvieron decoradas con jarrones, escudos, etc., tallados en piedra con labra muy fina. Las tres bóvedas se derrumbaron, habiéndose restaurado recientemente las puertas, por lo que se conservan tan sólo las jambas de lo que fue su construcción primitiva.

La Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura me encargó el 23 de junio de 1980 el proyecto de restauración de las murallas de la isla, que pertenece a la ciudad de Alicante. Esta isla fué declarada Monumento Histórico-Artístico por decreto del 27 de Agosto de 1964.

Para redactarlo solicité la colaboración de Carlos Sambricio, profesor de Historia de la Arquitectura de la Escuela de Madrid, que realizó un estudio de la Fundación de Nueva Tabarca. En colaboración con los estudiantes de Arquitectura María Casariego y Ramón Engel he efectuado un levantamiento del estado actual, que consta de doce planos, dibujados



Planta de la muralla a la cota del interior.

en Tabarca durante los meses de Julio y Agosto de 1980. Dividimos la isla en cuatro cuadrantes, siendo pues estos doce planos tres colecciones de cuatro cada una, a la escala 1/500.

La primera de ellas contiene cotas de nivel, medidas y ángulos que fueron tomados para la realización de las otras dos series, así como las denominaciones antiguas y modernas de los distintos lugares.

En la segunda dibujamos la isla a vista de pájaro, y en la tercera los sótanos, bóvedas y aljibes, según un corte horizontal a dos o tres metros sobre el nivel del mar,

El presupuesto al que tenía que someterse el proyecto no resultaba suficiente para acometer las obras necesarias para la restauración total de la muralla y los edificios de interés de su recinto (Iglesia, Casa del cura y Casa del Gobernador, todos ellos del siglo XVIII). Hemos elegido una parte a la que se dedica la casi totalidad del presupuesto: el cuadrante Noroeste de la ciudad.

El proyecto puede desglosarse en tres apartados:

1. Recalce y consolidación de fundaciones.
2. Reparación de fábricas de muros.
3. Pavimentación y remate de la cubierta o camino sobre la muralla.

La necesidad de acometer los dos primeros apartados es obvia, pero para entender la razón del tercero es preciso explicar que, al ser la muralla hueca en algunas de sus partes, los rellenos que cubren las bóvedas son de tierra, permitiendo la filtración del agua de lluvia. Esta penetra hasta quedar retenida en la cuenca que forman dos bóvedas contiguas, provocando humedades que deterioran las construcciones. Pavimentar y recoger las aguas para su vertido al mar contribuiría, a nuestro juicio, a la mejor conservación.

Los recalces y consolidación de fundaciones tendrán que realizarse al nivel del mar, cuando lo permitan las mareas y el buen tiempo, proyectándose en hormigón coloreado. El color será lo más parecido posible al de la

piedra arenisca, y las tongadas de hormigonado quedarán marcadas por una incisión continua horizontal.

Dos son los tipos de fábricas con los que se llevará a cabo la reconstrucción de los muros: sillería y mampostería, la primera para la cara exterior del muro y la segunda para los rellenos y construcciones internas. La piedra utilizada será arenisca.

La coronación de la muralla se pavimentará realizando un perfil transversal curvo, que haga escurrir las aguas sobre ambos bordes, donde sendas canaletas la conducirán a los sumideros para verterla al mar. El pavimento será de suelo cemento, cenefado de piedra, esta vez caliza, ya que la arenisca, por su escasa dureza, no es adecuada para este menester. De caliza blanca se construirá también la albardilla del pretil perimetral que bordeará y rematará la muralla.

Javier Vellés

# ¿Palladio en Menorca?

## Sobre la ordenación del territorio en la España de la segunda mitad del siglo XVIII\*

Carlos Sambricio

Con motivo de la conmemoración del cuarto Centenario de la muerte de Andrea Palladio un grupo de estudiosos de todos los países iniciaron la difícil y dura labor de buscar la impronta de aquél en los más recónditos y extraños lugares del globo. Sólo así —suponían— la lección del Maestro demostraba haber sido aprendida y el hallazgo de ciertas referencias formales, de corte palladiano, ha sido, a veces, la recompensa a su labor, convirtiéndose su triunfo en un erudito texto donde las imágenes comparativas priman sobre el resto y donde los documentos y protocolos completan la publicación. Más entomólogos que historiadores del hecho arquitectónico, los españoles hemos sabido así que Palladio desembarcó un día en la mediterránea Isla de Menorca —llevado por los ingleses y después de haber evitado cuidadosamente la Península— y que sólo en aquél su remoto exilio fue comprendida su arquitectura.

No de acuerdo con esta visión basada en comparar elementos formales con otros y que olvida la problemática que encierra la obra de Palladio, quisiera ensayar un pequeño comentario sobre el sentido y alcance que tuvo aquella arquitectura menorquina en la segunda mitad del siglo XVIII.

La España de la segunda mitad del siglo XVIII vive —desde un punto de vista económico— un singular momento por cuanto que la primacía económica que hasta 1730 había caracterizado a Madrid desde esa fecha pasa a la periferia del país convirtiéndose no sólo Cataluña, Cádiz y Cartagena en zonas eco-

nómicas de importancia (1), sino que también la mayor parte de las ciudades portuarias de este momento desarrollan una actividad comercial importante, como lo prueba el que los iniciales ensanches de población se lleven a cabo en Alicante, Tarragona, Vigo, La Coruña, Santander y Bilbao.

En el resto del país, en el interior del territorio, la situación es, por el contrario, difícil, debido al estanca-

miento que experimenta el comercio. Frente a esta situación los supuestos de la nueva economía política intentan, de diferentes maneras, desarrollar la riqueza: y uno de los más importantes resultados del nuevo enfoque es la propuesta del Padre Martín Sarmiento sobre los caminos.

En 1763 el Padre Sarmiento elabora un memorial titulado "Apuntamiento para un discurso sobre la necesidad que hay en España de unos

buenos caminos reales y de su pública utilidad. Y del método de dirigirlos, de marcarlos, construirlos, comunicarlos, medirlos, adornarlos, abastecerlos y conservarlos" (2). Autor además de una larga serie de escritos de carácter estético sobre arquitectura, su propuesta es funcional por cuanto que emite una idea, aparentemente disparatada, sobre el trazado de caminos que después, tras un examen, revela su auténtico sentido. Sarmiento propone que desde un punto de Madrid, concretamente desde el ástil de la Capilla del Palacio Real, se tracen, siguiendo los treinta y dos vientos o rumbos de la aguja de mareas, líneas rectas que irían hasta las extremidades de toda España. Esta líneas demarcarían los caminos reales, a los que cortarían y demarcarían los provinciales, trazados como cuerdas de los círculos imaginarios que los caminos reales radian desde Madrid. Frente a la idea de una serie de caminos que no conduzcan a ninguna parte, establece un programa de equipamientos que completan la idea del camino, señalando como "...en estos caminos cada tantas leguas habrá un mesón; cada tantas, piedras indicatorias; cada otras tantas, un caserío para que los caminos no queden solitarios; a distancias iguales, arbolados y plantíos; de trecho en trecho, ermita y posada con cirujano y herrador así como casa para correos y postas".

Su idea es clara. Para él los caminos no deben de conducir a ningún sitio —sólo así se explica el trazado caprichoso desde el ástil de la Capilla del Palacio Real— porque aquellos

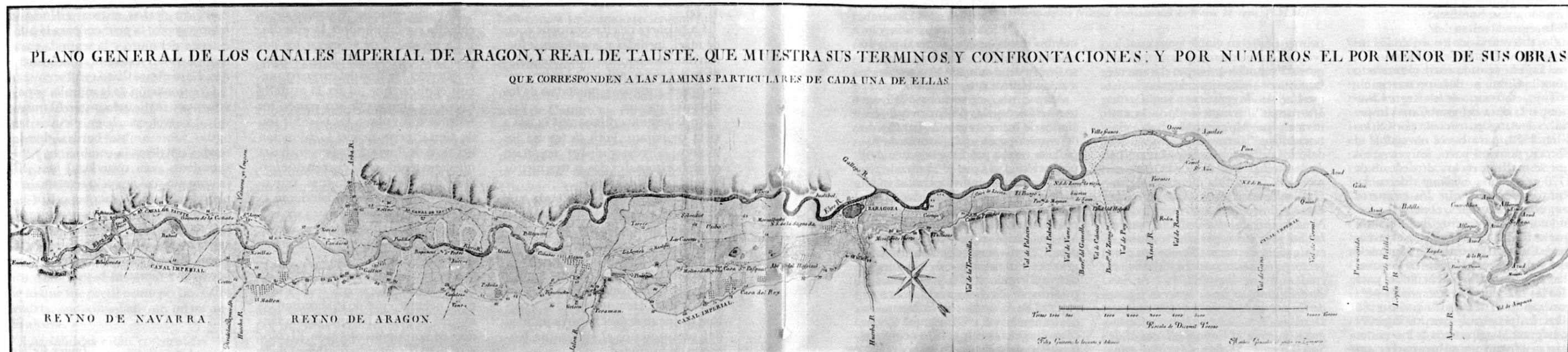
caminos que van a alguna parte sólo sirven para fomentar la riqueza en zonas donde ya existe la economía. Es preciso que el camino sirva de elemento aglutinante de nuevas instalaciones y de nuevas riquezas y, en este sentido, el programa de equipamientos y señales a establecer en el camino se entienden más desde la idea de una primera ordenación del espacio, de una inicial política sobre el espacio, que como una solución a un problema de transportes. En mi opinión poco tienen que ver con los supuestos de una red de tráfico porque poco le importa al Padre Sarmiento saber a donde conducen sus caminos o a través de donde. Lo que pretende es convertir el camino en elemento ordenador del territorio, organizando y creando riqueza a su alrededor. Y si en un momento Sarmiento se preocupó por conocer la situación real del país, analizando tanto los censos llevados a cabo hasta el momento como los cuestionarios que mandan los obispos a las diócesis, a partir de un cierto punto entiende que estos datos deben de servir como indicadores de una situación y que sobre ellos es preciso actuar. La política de caminos que propone Sarmiento será complementaria al desarrollo de los esquemas que Floridablanca ha llevado a cabo —construcción de trescientas leguas de caminos entre los que se incluyen las carreteras de Madrid-Irún, Madrid-Andalucía y Madrid-Barcelona concluidas (3) y, muy avanzadas la de Madrid a Galicia, Zaragoza y Extremadura— y paralela a aquella otra que enuncia la necesidad de construir una red de ca-

nales o a la conveniencia de repoblar ciertas regiones de España como son Sierra Morena, La Mancha o Extremadura. Porque si destaca como alrededor del camino debe de surgir la riqueza, el mismo esquema va a plantearse en los otros dos temas.

La serie de proyectos realizados para construir las obras de los canales de Castilla, de Aragón o Imperial, de Guadarrama y del Manzanares iban en realidad acompañados de una serie de proyectos menores consistentes en hacer navegable el Miño, en acabar la red del Tajo o en dotar a Murcia de un canal conveniente para regar los campos de Lorca. De esta forma al proyectarse un nuevo canal desde Aranjuez hasta Valencia y hasta Ayamonte por Extremadura se lograría —como destaca el historiador Vicente Palacio Atard— que el Ebro, el Duero, el Guadiana, el Guadalquivir y el Turia quedasen unidos entre sí por una red navegable. "Alguien pensó también en un canal desde el Ebro a Pasajes: en ese caso se podría viajar desde Ayamonte al puerto guipuzcoano en barco por el interior de la península Ibérica".

Es de destacar como para los ilustrados de estos años lo menos importante es una red o sistemas de riegos para los campos: lo que están buscando es un sistema de transporte en el cual se establezcan un conjunto de presas, puentes, puertos interiores que sirvan como elementos de la nueva riqueza. Paralelamente a los esquemas señalados por el Padre Sarmiento, lo que importa en la red de canales son las nuevas poblaciones que se proyectan, porque en ellas se

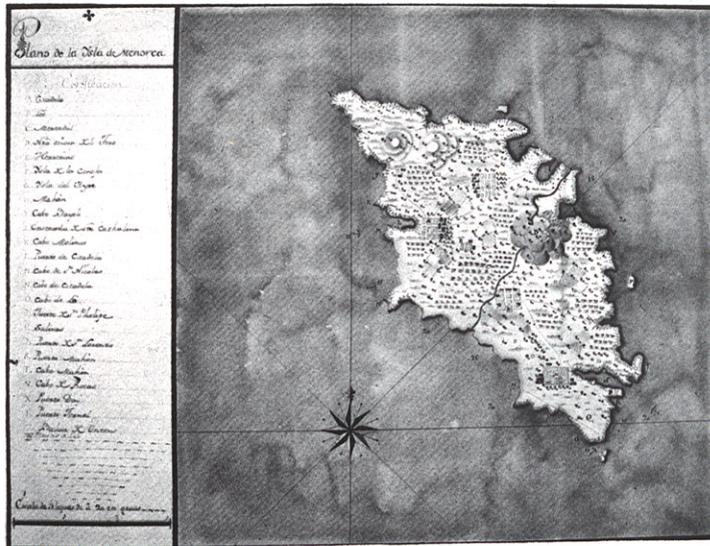
\*Lección dada en el Instituto de Historia de la Arquitectura "Andrea Palladio" de Vicenza, en el curso sobre "Palladio nell' mondo" en Septiembre de 1980.



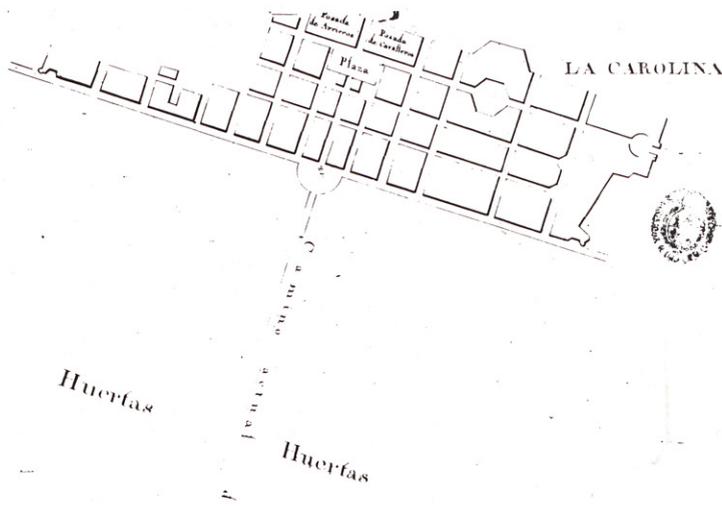
Sástago: Descripción del Canal Imperial. 1796.

aplican los nuevos programas de las ciudades de servicios, de las ciudades concebidas para ser no ya lugar de residencia sino auténticas fábricas a disposición de las mercancías que van a trasladarse en los barcos. Definiendo un urbanismo en el que el comercio y la explotación de la tierra son los puntos fundamentales, resulta que el estudio de la arquitectura de cualquiera de los lugares por los que deberían pasar estos canales coincide con unas soluciones donde las nuevas tipologías se presentan no como aisladas o casuales sino que, por el contrario, son base del nuevo núcleo. Y si tomamos, por ejemplo, la construcción, en el Canal Imperial o de Aragón, de la Nueva Población de Monte Torrero, vemos como el ideal urbano varía por cuanto que ahora el espacio se entiende desde y para el canal: la disposición de los almacenes, la situación de los talleres, la presencia misma del puerto como elemento determinante en la nueva ciudad confirman la idea de que es la voluntad de ordenar el territorio, de organizar la riqueza lo que está moviendo a los hombres de la segunda mitad del

siglo, diferenciándolos así de los ingenieros militares de otros momentos. En este sentido entre el proyecto que cita Colmeiro de hacer navegable el Tajo, en tiempo de los Reyes Católicos, o la obra del gran Canal Imperial o de Aragón, iniciada por Carlos V en 1529, para hacer navegable el Ebro y, por otra parte, los proyectos que se realizan en los alrededores de 1770 existe una evidente diferencia. Porque mientras que los primeros son obras puntuales, concretas y ceñidas a un carácter singular, las obras que se llevan a cabo durante el reinado de Carlos III se inscriben dentro de una voluntad consistente en desarrollar la economía potenciando para ello las márgenes de los canales y organizando el territorio próximo a ellos. La prueba de que los ingenieros siguen los supuestos de los economistas es que no sólo aparece un



Plano de la Isla de Menorca. 1781 (A.H.N.).



Planta de la Carolina (1769). (S.H.M.).

primer proyecto viable para establecer un Canal Interoceánico en el istmo de Panamá —proyecto claramente fantástico— sino que además el mismo Cadalso lo censura en sus “*Cartas Marruecas*”, denunciando, a la manera en que Montesquieu había elaborado sus “*Lettres Persannes*”, los defectos de la sociedad española. Uno de los temas que critica es precisamente la desmedida mentalidad proyectista de estos años. “...Los canales, dijo un proyectista interrumpiendo a Niuño, son de alta utilidad, que el hecho sólo de negarlo acreditaría a cualquiera de necio. Tengo un proyecto para hacer uno en España, el cual se ha de llamar Canal de San Andrés, porque ha de tener la figura de las aspas de aquel bendito mártir. Desde la Coruña ha de llegar a Cartagena, y desde el Cabo de Rosas al de San Vicente. Se han de cortar estas

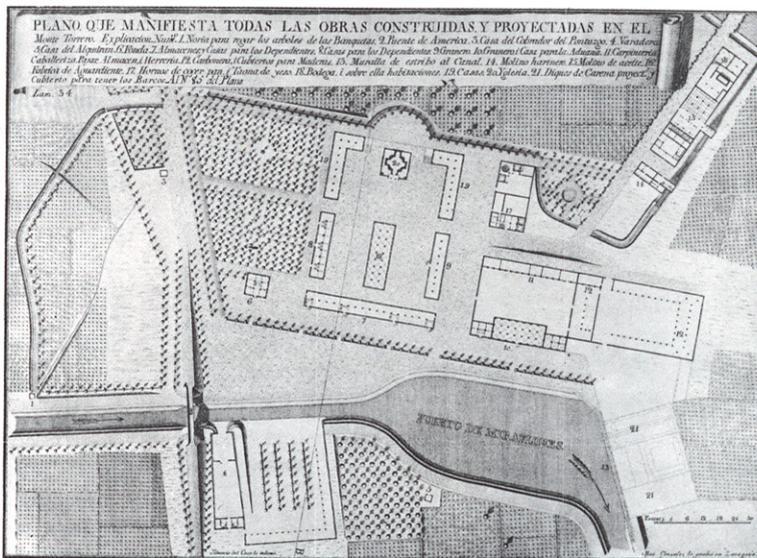
dos líneas en Castilla la Nueva, formando una isla, a la que se pondrá mi nombre para inmortalizar al proyectista. En ella se me ha de levantar un monumento para cuando muera, y han de venir en romería todos los proyectistas del mundo para pedir al cielo que ilumine. Perdónese esta corta disgresión a un hombre ansioso de fama póstuma” (5). Frente a la ironía con la que Cadalso comenta los proyectos españoles, la realidad es que la política de canales o de caminos llevada a cabo en estos años debe entenderse como consecuencia de toda la serie de cuestionarios, encuestas y censos que se hicieron entonces. Los resultados, los datos que se obtienen, son los indicadores a partir de los cuales se tiene conocimiento de que significa realmente el país, de cuál es la riqueza o la situación de España. Y para fomentar el comercio de esa riqueza serán los ingenieros quienes substituyan a los economistas logrando, mediante construcciones públicas, potenciar la industria en un caso y desarrollar la agricultura en otro. Porque si los canales y los caminos son elementos

de la nueva riqueza, por lo mismo la política colonizadora que se lleva a cabo en estos años responde a una idéntica preocupación.

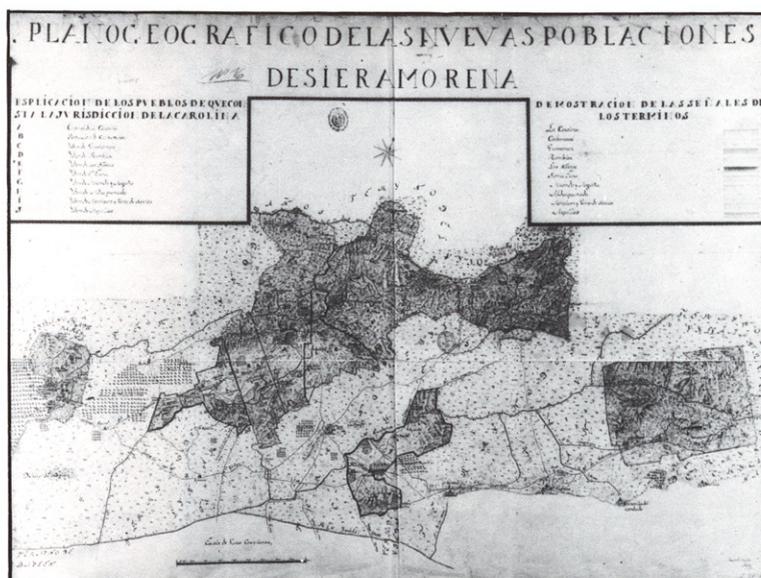
Años antes, en torno a 1750, un tema clásico en las polémicas y discusiones de los economistas había sido determinar si en ciertas zonas de España se estaba produciendo una despoblación o si, por el contrario, lo que existía era una valoración indebida de los censos. Partidarios los más de la primera idea, intentaron paliar el problema existente en Sierra Morena, la Mancha y Extremadura, donde efectivamente se encontraban grandes extensiones casi abandonadas, aplicando a esta zonas los supuestos de la fisiocracia sobre la riqueza de la tierra con la intención de fomentar el crecimiento. Como consecuencia de ello se hizo necesario modificar la estructura político-

administrativa existente y, de esta manera, se creó una nueva intendencia llamada de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y de las Nuevas Poblaciones de Andalucía. Se propone que en cada una de ellas exista una capital, que para las de Sierra Morena será La Carolina, lugar de residencia del Intendente, y para las de Nueva Andalucía lo será La Carlota; alrededor de ellas se concibe un conjunto de poblados y aldeas, hasta sumar en la feligresía de La Carolina un total de veintisiete núcleos de población, y en la feligresía de La Carlota un total de diecinueve (6).

Lo más importante, sin embargo, de la actuación en Sierra Morena es el establecimiento del llamado "Fuero de las Nuevas Poblaciones" donde se especifica la situación y ordenación de éstas, señalándose como han de establecerse en sitios "...sanos, bien ventilados, sin aguas estancadas que ocasionen la intemperie". "Cada población no ha de tener arriba de quince a treinta casas y, a ser posible, situadas estas junto a la hacienda que hay que cultivar"; "Cada vecino recibirá cincuenta fanegas de tierra"; "Se recomienda la entrega a los colonos de cierta extensión de monte para plantío de árboles y viñas"; "La distancia de un pueblo a otro deberá ser como de cuarto a medio cuarto de legua poco más o menos"; "Cada tres o cuatro pueblos se formará una feligresía o Concejo"; "En un lugar que sea centro de las referidas poblaciones se construirá una iglesia... y en adelante deberán las mismas poblaciones de un concejo establecer molinos, u otros artefactos"; "Se aconseja que las Nuevas Poblaciones estén en los caminos reales". Firmado el Fuero en 1767 es evidente que la política de creación de las Nuevas Poblaciones poco tiene que ver con otros proyectos de colonización realizados a lo largo de la historia de España. El más reciente en el tiempo de la segunda mitad del XVIII es el que había llevado a cabo,



Sástago: Plano de la Nueva Población de Monte Torrero.



Plano de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena. (S.H.M.).

poco antes, el Cardenal Belluga en Murcia, en la primera mitad del siglo, con un esquema del todo distinto, puesto que su intención es crear poblaciones para desvalidos y desafortunados, mientras que el proyecto de Sierra Morena pretende crear auténticas fábricas agrarias que puedan extenderse por un amplio territorio, como lo prueba el plano que publicamos.

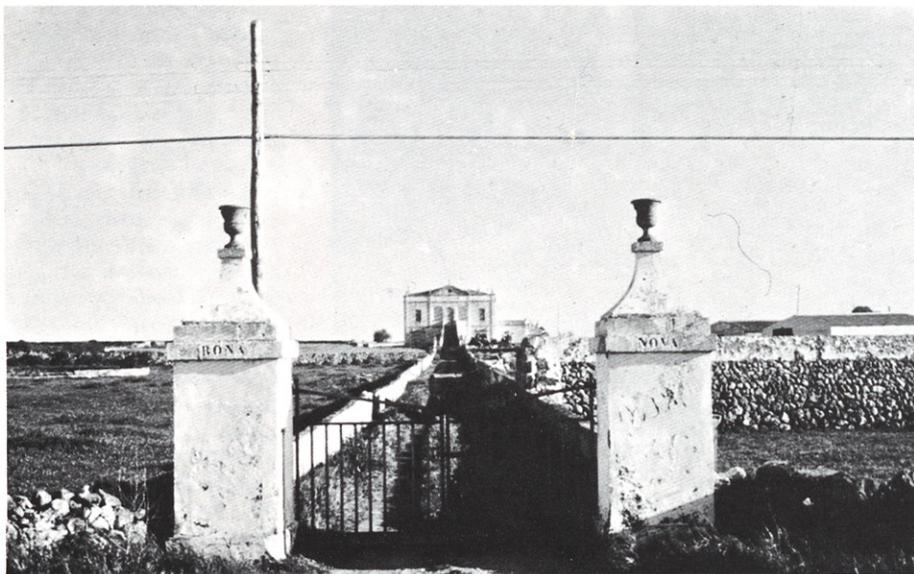
Interesa destacar en las nuevas Poblaciones una idea de que se fija para el desarrollo de las mismas. Confian-do, como señala Cabarrús, que sea la iniciativa privada quien sustituya, en un determinado momento, a la intervención del Estado, parece como si la misión de éste fuese sólo iniciar y encauzar los trabajos, para que después los colonos acaben la ordenación del territorio "...siguiendo siempre el principio de confiar al in-

terés particular cuanto pueda hacer, y de reservar a la acción del gobierno sólo lo que sea inaccesible a las fuerzas aisladas de una fracción del imperio.

La delineación de los caminos, esto es, la parte científica de ellos, está hecha: su dirección está señalada por todas partes; con que sólo falta ensancharlos, o levantarlos, o dar pendiente y salida a las aguas o añadirles solidez o formar alguna alcantarilla. ¿Cuál, pues, de estas operaciones es inaccesible a los conocimientos de nuestros jornaleros? ¿Qué lugar no poseerá, por sí o por sus inmediaciones, un maestro capaz de estas obras, que no deben tener más lucimiento que el de la solidez? Y si en algunas partes hubiese que trazar un nuevo camino, o construir un puente o formar un pantano, ¿sería tan difícil emplear a nuestros ingenieros, distribuidos en cada provincia, para formar mapas exactos de cada partido y sus comunicaciones, y levantar planos de aquellas pocas obras que necesiten del auxilio de su arte, pero confiando siempre la ejecución y el desempeño a cada pueblo respectivo?" (7).

Se pretende que, una vez el Estado haya iniciado y marcado la línea de las diferentes obras, sean entonces los habitantes del lugar los que se comprometan a solucionar posibles problemas tanto de conservación como de ampliación de aquéllas. Por ello, comentar lo que sucede en la Isla de Menorca puede finalmente servirnos de referencia para el estudio de una arquitectura nueva en la historia española.

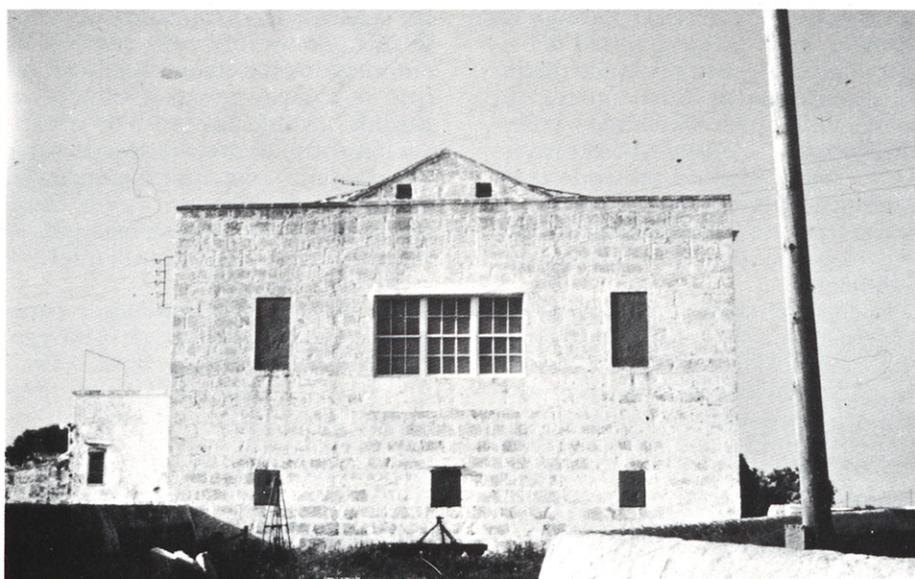
La pequeña isla, entendida como pieza clave en la defensa de la navegación del Mediterráneo, había sido, a lo largo del siglo XVIII, primeramente partidaria del Archiduque Carlos de Austria, posteriormente inglesa (1708-1756), después francesa (1756-1763), de nuevo inglesa (1763-1782), española (1782-1798), inglesa (1798-1802) para pasar, definitivamente, a España en esa fecha. Zona sometida a constantes cambios, sus



Villa "Bonanova". Ciudadela, Camino de Mahón. Finales del siglo XVIII.



Villa "Bonanova".



Villa "Bonanova". Fachada de atrás.

habitantes mantuvieron una relativa independencia respecto a las dominaciones habidas, desarrollando una economía basada, principalmente, en la agricultura tradicional. Y en este sentido la conquista que España intenta en 1782, en un momento que coincide con las ideas que he expuesto anteriormente, va a situarse en un contexto donde, frente a la acción militar, coexiste una importante dualidad: los planes de ordenación que, desde Madrid, se empiezan a elaborar sobre el desarrollo económico de la Isla y, al mismo tiempo, la realidad de Menorca, donde la influencia inglesa ha dejado su impronta. Comentemos ambos.

Es sabido que España, en los años de la segunda mitad del siglo XVIII, intentaba reconquistar dos partes de su territorio en poder de Inglaterra: Menorca y Gibraltar. Aprovechándose Carlos III de la debilidad que en estos momentos manifiesta Inglaterra debido a la Guerra de la Independencia americana, en 1779 declara la guerra a ésta pretendiendo así adueñarse de Gibraltar. La derrota que sufren las tropas española sólo queda compensada —en parte— con las victorias españolas de Honduras y Golfo de México, en 1780 y 1781. Estas victorias son las que animan a Floridablanca a emprender la conquista de Menorca en ese mismo año, aprovechándose también de que la política llevada por Carlos III —el monarca Borbón amigo de los partidarios de los Austrias— atrae a la burguesía catalana y balear. Como señala Micaela Mata (8), el gradual traspaso de poder de la nobleza a la burguesía, la legislación sobre libre comercio con América, las reformas culturales y administrativas llevadas a cabo, la supresión de los llamados "oficios viles", el desarrollo de las obras públicas unido a la mejora científica de la agricultura, y unidas también al hecho de que el General encargado de la conquista de la Isla, el Conde de Crillon, promete a los menorquines mantener los fueros de la Isla en lugar de imponer el régimen administrativo de la península, influye sin duda en la opinión de la población. Conquistada la Isla el 5 de Febrero de 1782, la verdad es que Madrid había hecho planes sobre el futuro de la Isla incluso antes de su conquista.

Sabemos, en efecto, a través de la cartografía que se encuentra en los archivos españoles (9) que, en 1780, el geógrafo Tomás López había elaborado un plano de la Isla, dividida en términos, y que ese mismo año Manuel de Quevedo enviaba al Conde de Asalto una importante descripción de ésta señalándole la situación del

arbolado, las tierras de labor y precisando además —en un plano que le envía— algunas referencias sobre las poblaciones. Adjunta asimismo un memorial en el que destaca la conveniencia de organizar la economía de la isla siguiendo las ideas esbozadas por Cabarrús sobre la iniciativa privada. Y comenta como, para plantear el desarrollo agrario, es conveniente fomentar la organización de las haciendas o “*llocs*” existentes en la isla. Para ello señala incluso en el plano que envía al Conde de Asalto como y donde tienen que situarse éstos (10).

La conquista de la isla, al año siguiente, da pie a que se organice su economía de manera diferente a como Crillón había prometido a los menorquines. Las franquicias, usos y costumbres ofrecidas se substituyen por el régimen administrativo de la península y, lo que es más importante, se aplica la idea de concebir en el “*llocs*” un conjunto de edificaciones de manera que éstas se entiendan como elementos ordenadores del territorio. Con una extensión normal de 50 Has. es aquí cuando el modelo que se ofrece a los ojos de los campesinos menorquines es la arquitectura señorial que los ingleses han realizado en Menorca y es ésta la que toman para casa principal del conjunto.

Los ingleses, desde su llegada a Menorca, han construido una importante serie de edificios en el campo como es la llamada “*Golden Farm*” en la carretera de Mahón a la Mola. De indudable inspiración palladiana, las dos plantas del cuerpo central constan de galería con tres arcos coronadas por un frontón de proporciones que recuerdan a Iñigo Jones. Las casas señoriales que proyectan los ingleses no están en ningún caso concebidas para cuidar una explotación agrícola sino que, situadas por lo general en lo alto de un cerro, su intención es la del mero esparcimiento, sirviendo de balcón a un paisaje. Ordenando alrededor de esta casa un conjunto de pequeñas construcciones separadas, el modelo palladiano que los ingleses repiten en Menorca es más dependiente de los tratados eruditos, ejercicio a fin de cuentas académico sobre un estilo y sobre una forma de entender el clasicismo, que un ejercicio realmente palladiano donde se tenga en cuenta el alcance de la política de “*terra ferma*” llevada a cabo por Palladio. Basando su arquitectura en los mismos temas que desarrollan en Calcuta o Dum Dum para el arquitecto inglés, la propuesta palladiana se integra dentro de una búsqueda del paisaje que podría identificarse tanto a los ideales coloniales de búsqueda del exotismo, como a la voluntad por dejar una



*Villa en Menorca.*



*Teatro del Born. Ciudadela.*



*Casa de Sant Carles.*

impronta de la cultura británica, toda vez que el ejercicio no consiste en profundizar en Palladio sino en difundir las ideas de Jones.

Por ello, en un momento en el que se establecen nuevas fincas, creadas a costa del monte bajo —apunta Bisson— y que se lleva a cabo un notable crecimiento en la explotación del campo, es importante ver como el campesino menorquín retoma la propuesta británica de una arquitectura erudita reconvirtiéndola en punto de partida del asentamiento rural. Enfrentándose de manera inconsciente a Palladio, la idea de las villas construidas para ser tomadas como lugar de esparcimiento y recreo, abre paso a enfocarse como explotación agrícola para lo que rompe la disposición de los elementos adyacentes integrándolos ahora en el conjunto <sup>(11)</sup>. Aceptando de la casa de campo inglesa las disposiciones de huecos, de entradas y escaleras, aceptando las torres y los elementos de fachada que se encuentran en algunas de las más importantes, la nueva casa resultante ignora sin embargo lo que los ingleses habían considerado, precisamente, como lo más palladiano: la presencia de ordenes clásicos que dignificaban aquella arquitectura.

En una situación cultural como la española, donde la obra de Andrea Palladio ha pasado casi desapercibida <sup>(12)</sup>, la importancia de Menorca es notable: en esta Isla se redescubre el sentido de la villa palladiana como elemento de cambio económico de una nueva agricultura y la adopción de las soluciones formales se establece a través de un proceso paralelo al que Palladio había establecido ya en su arquitectura. Analizando la arquitectura rural véneta, las raíces de una composición funcional de las casas de campo tradicionales, a la vez que se basa en un estudio de las propuestas cultas. Y tanto Vitrubio como las ideas que enuncia Francesco di Giorgio sobre la tipología de casa de campo son aplicadas entonces a la idea tradicional obteniendo como resultado la villa palladiana.

La casa menorquina que surge del ejemplo inglés ha sido consecuencia de un proceso paralelo: analizando en primer lugar la nueva política agraria, el menorquín entiende como, en las ideas de la segunda mitad del siglo, la arquitectura sagrada no es ya la destinada a la contemplación sino que es, precisamente, la dirigida y destinada al hombre, de la misma manera que la biblioteca será el templo del saber, el mercado el nuevo templo de mercurio y el burdel el templo del amor. Aceptando el hecho de que el núcleo de su actividad debe ser la propuesta de la arquitectura



Cas de Santa Teresa.

erudita —sagrada— inglesa, su análisis de la tradición menorquina hará que integre dentro de la vivienda no ya al pajar, granero, torre de defensa y palomar típico de la villa paduana sino que define la idea de “ses cases” como un conjunto inserto en el campo circundante, donde los patios (la gran importancia del orientado al sur, por ser un espacio exterior cerrado), o los elementos intermedios (“porxada”) establecen un nexo de continuidad con la tradición.

Es cierto que parecida argumentación —sobre la casa menorquina con referencias palladianas— podíamos haberla realizado sobre la arquitectura de las nuevas poblaciones de Sierra Morena o sobre la arquitectura de los arsenales o fábricas. Pero que ante nosotros exista una arquitectura identificable con palladiana no porque en ella se encuentren detalles formales, —capiteles o decoraciones— sino porque se demuestre haber comprendido el auténtico problema existente, es creo, un hecho singular.

\* \* \*

¿Menorca y Palladio como pretextos para tratar del siglo XVIII? No es esa la idea. Porque si, en “La Tentación de San Antonio”, Michel Foucault señala como el libro es, para Flaubert, el lugar de la tentación en cuanto que más fecundo que el sueño

de la Razón, puede engendrar un número infinito de monstruos, la lectura de la arquitectura palladiana en la Isla de Menorca admite —en mi opinión— una reflexión equivalente. Foucault destaca, en efecto, como para establecer las diferentes propuestas de transgresión que se le ofrecen a San Antonio, Flaubert utiliza la gran biblioteca en la consulta de textos más o menos conocidos —o en la búsqueda de imágenes perdidas— de forma que el libro aparezca ante nosotros como concebido a partir de otros libros, como enciclopedia erudita de una cultura, como ejemplo del difícil juego de las quimeras y de las creencias.

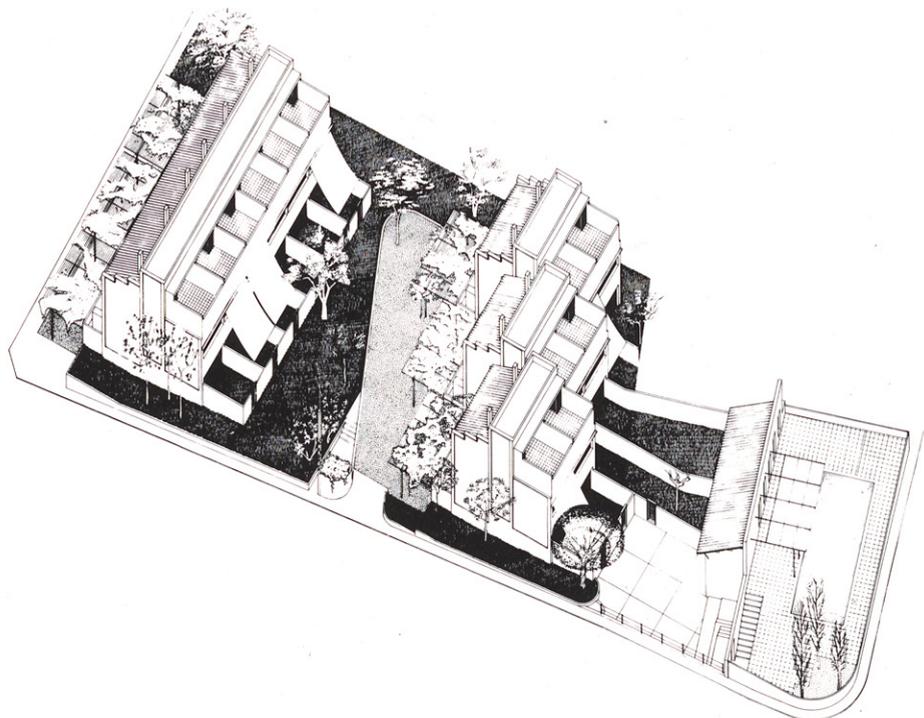
La voluntad de sintetizar toda una experiencia en torno a un texto —del cual, por otra parte, se nos oculta voluntariamente las claves interpretativas o de lectura— aparece como paralelo a la fantasmagoría que se desarrolla bajo los ojos de San Antonio. Y si la clave para descifrar el texto de Flaubert sólo se encuentra en las bibliotecas por él consultadas, por lo mismo la visión y la explicación de la arquitectura menorquina sólo se puede entender desde la comprensión de las referencias que determinaron su saber: es decir, desde la óptica de la arquitectura de la segunda mitad del XVIII o, mejor aún, desde la idea de como vió y entendió la arquitectura la sociedad de aquella época.

Carlos Sambricio

## Notas

- 1) David R. Ringrose "Madrid y Castilla 1560-1850. Una capital nacional para una economía regional". En "Moneda y Crédito" n.º 111, Diciembre 1969, pp. 65-122. Igualmente en fecha reciente ha sido publicado "Pauperisme et rapports sociaux a Madrid au XVIII<sup>eme</sup> siecle", por Jacques Soubeyroux en Lille, 1978, en el que se dan importantes datos sobre la ciudad. Sobre el Madrid de 1786, ver Fernando Jiménez de Gregorio "La población de la actual provincia de Madrid en el Censo de Floridablanca". Madrid, 1980.
- 2) Fray Martín Sarmiento. "Apuntamiento para un discurso sobre la necesidad que hay en España de unos buenos caminos reales y de su pública utilidad...". "Semana Erudito", XX, 1940. Citado por vez primera por L. Sánchez Agesta en "El pensamiento político del despotismo ilustrado", Sevilla 1979, pp. 134. Retomado posteriormente por varios autores, entre otros por Palacio Atar en su introducción sobre los "Caminos de la Ilustración", en pp. 13 fecha el estudio del P. Sarmiento en 1757 (nota I) de la misma manera que Isabel Redondo lo utiliza para confrontarlo con los ideales de Jovellanos sobre los caminos. Ver "Revista de la Universidad de Madrid", vol. XXII, n.º 86, Ab-Jun. 1973. Las referencias de Colmeiro en su "Historia de la economía política" sobre los caminos son vagas y escasas (vol. II, pp. 875-884) siendo destacables dos índices publicados como noticias en la **Revista de Estudios Geográficos**. El primero de Francisco Quirós Linares, "Fuentes para la geografía de la circulación en España: Algunos libros sobre los caminos españoles de los siglos XVIII y XIX" (n.º 123, Mayo 1971, pp. 353-373) tiene interés por cuanto ofrece un punto de partida importante para el estudio de los caminos. El otro, de Julio Muñoz Jiménez sobre el tema "Un importante conjunto documental sobre la geografía de la circulación en España a finales del XVIII: el interrogatorio de Juan Fermín de Garde", n.º 127; Mayo 1972, pp. 355-363 ofrece una información notable sobre las posadas y otros servicios existentes en los caminos en 1781. De cualquier forma, el texto más importante, no porque haga referencia a la realidad española sino por su importancia metodológica, es el publicado por Bruno Fortier y Bruno Vayssiere "L' Architecture des villes, espaces, cartes et territorios" publicado en **Vrbi**, n.º III, 1980, pp. LIII-LXII.
- 3) Antonio Romeu de Armas. *El testamento político del Conde de Floridablanca*, Madrid 1962.
- 4) El tema de los canales españoles de la segunda mitad del XVIII es, sin duda, uno de los más importantes para comprender el urbanismo de la España Ilustrada. Partiendo quizá del importante estudio de José Muñoz Pérez sobre "Los proyectos sobre España e Indias en el siglo XVIII: el proyectista como género" en **Revista de Estudios Políticos**, n.º 81, 1955, pp. 169-195 en el que se daban una importante serie de referencias sobre diferentes proyectos de cambio existentes —como manuscritos— en la Biblioteca del Palacio Real, hasta otros textos más modernos como son los de Juan de Ignacio Fernández Marco "El Canal Imperial de Aragón", Zaragoza 1961 o el de Guillermo Pérez Sarrion sobre "El Canal Imperial y la navegación hasta 1812", Zaragoza 1975 existe una importante bibliografía que incluye manuscritos inéditos como el de Agustín de Betancourt y Juan Peñalver sobre "Reflexiones sobre los medios de facilitar en España el comercio interior", fechado en París en 20 de Julio de 1791 y que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real, ms 2874, fols. 145167.
- 5) Amando Melón. "El mapa prefectural de España". **Revista de Estudios Geográficos** n.º 148-149, t. XXXVIII, Agosto-Noviembre 1977, pp. 600-601. La referencia de Cadalso corresponde a la carta XXXIII dedicada "A la secta de hombres extraordinarios que se llaman proyectistas".
- 6) Recientemente ha aparecido el texto de Juan Rafael Vázquez Lesmes sobre "La Ilustración y el proceso colonizador de la campaña cordobesa", Córdoba 1980, donde se da una importante visión de la colonización sobre las poblaciones de Nueva Andalucía, sin duda más importante que la que en su día publicó Capel.
- 7) Conde de Cabarrus "Sobre los cortos obstáculos que la naturaleza opone a los progresos de la agricultura y los medios de resolverla". Madrid 1973. pp. 106.
- 8) Micaela Mata. "Conquestes i reconquestes de Menorca". Barcelona 1974, pp. 206.
- 9) Sorprende que los dos estudios recientemente publicados sobre Menorca, la "Guía" del COACB de Josep Martorell y la "Arquitectura de Menorca" de Enrique Taltavull, V. Jordi, J. Figuerola y J. Gomila, ignoren los planos sobre la isla que se realizan en estos años. Los más importantes que he podido ver son: *Archivo Histórico Nacional*. Estado n.º 148. Plano de la Isla sacado de la correspondencia de Manuel Quevedo con el Conde de Asalto. 1780; AHN/Estado. Pequeños dibujos de las poblaciones de San Carlos, San Felipe y Villa Jorge. 1780; *Archivo General de Simancas*: Plano de Tomás López sobre la Isla de Menorca dividida en diez cuarteles, con explicación. 1780; Plano de la mitad meridional de la Isla para explicación del desembarco del Duque de Crillon; *Archivo de Planos del Servicio Geográfico Militar*: Plano de la Isla de Menorca del Duque de Crillon. 1782 (?); Plano topográfico de la Isla de Menorca por Blas Zapino. 1782; Plano general de la Isla de Menorca por Manuel Pueyo. 1783; Plano de Menorca por Joon Armstrong de 1794. *Servicio Histórico Militar*: Plano de Mahón. n.º 3574/O. m. 15-23. de 1781 a 1856.
- 10) *Archivo Histórico Nacional*. Estado Leg. 4222.
- 11) En este sentido es de singular importancia el texto antes citado de E. Taltavull y otros sobre "Arquitectura en Menorca", Madrid 1981.
- 12) Sobre la presencia de Palladio en España, ver la introducción de Pedro Navascués al texto de J. Ackerman "Palladio". Madrid, 1980.

# Piscina Mozart-Fortuny



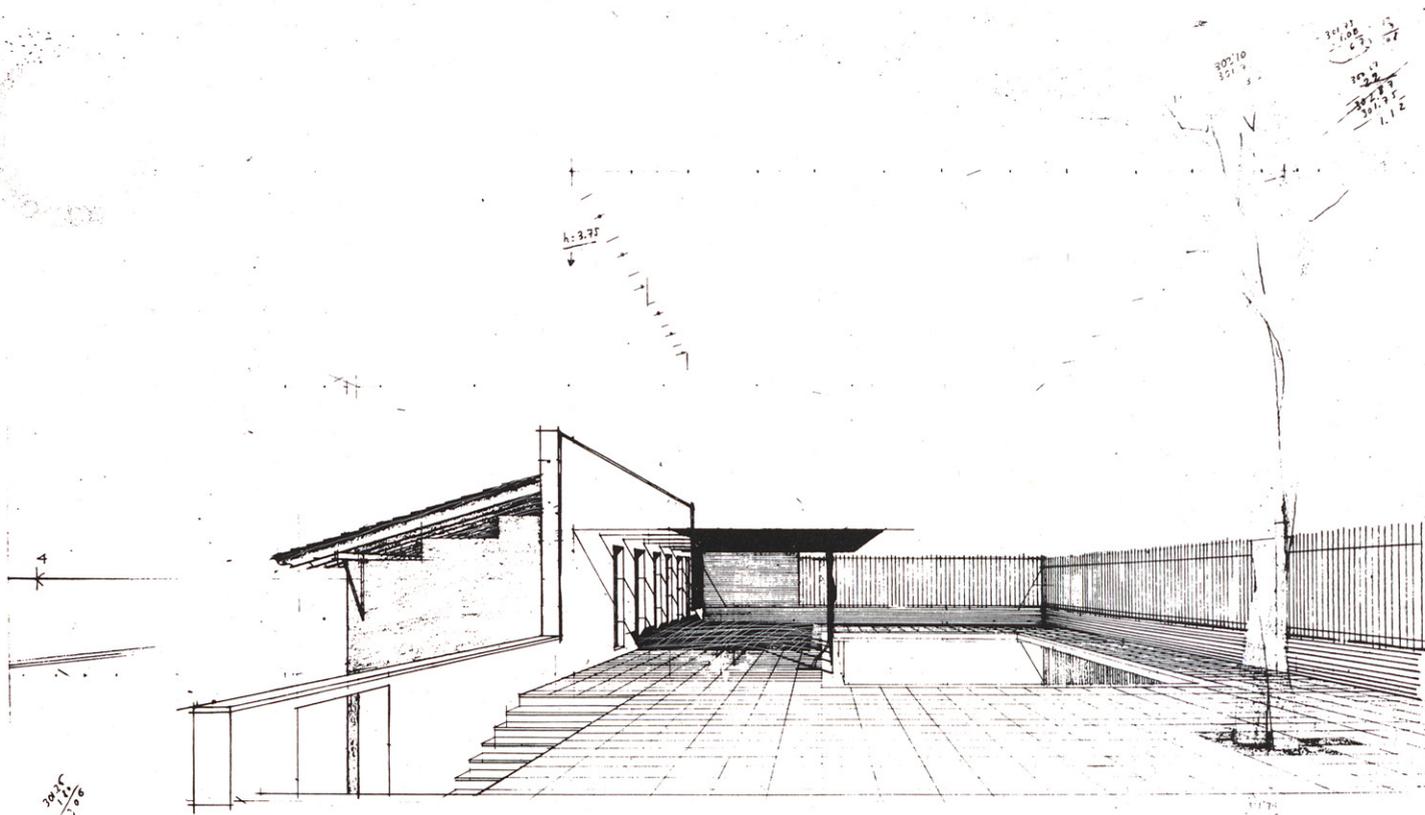
Los propietarios de unos apartamentos proyectados por nosotros en el año 1972, tuvieron la oportunidad de adquirir un pequeño solar vecino donde deseaban colocar una piscina con sus servicios, unos trasteros, y una plaza pavimentada para jugar los niños. Los trasteros del mismo color y acabado de los apartamentos existentes, se apoyan en una pared que protege la piscina por su lado norte. Este muro que se extiende a lo largo de todo el solar, es paralelo a la calle superior y es blanco por esta fachada como lo son las glorietas y chalets de la acera de enfrente.

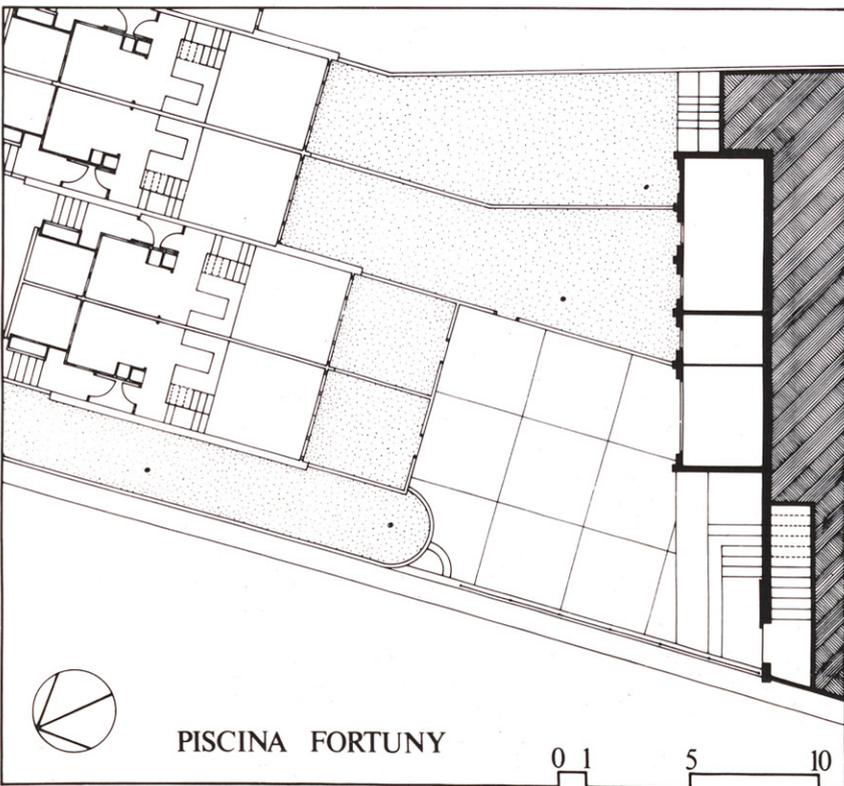
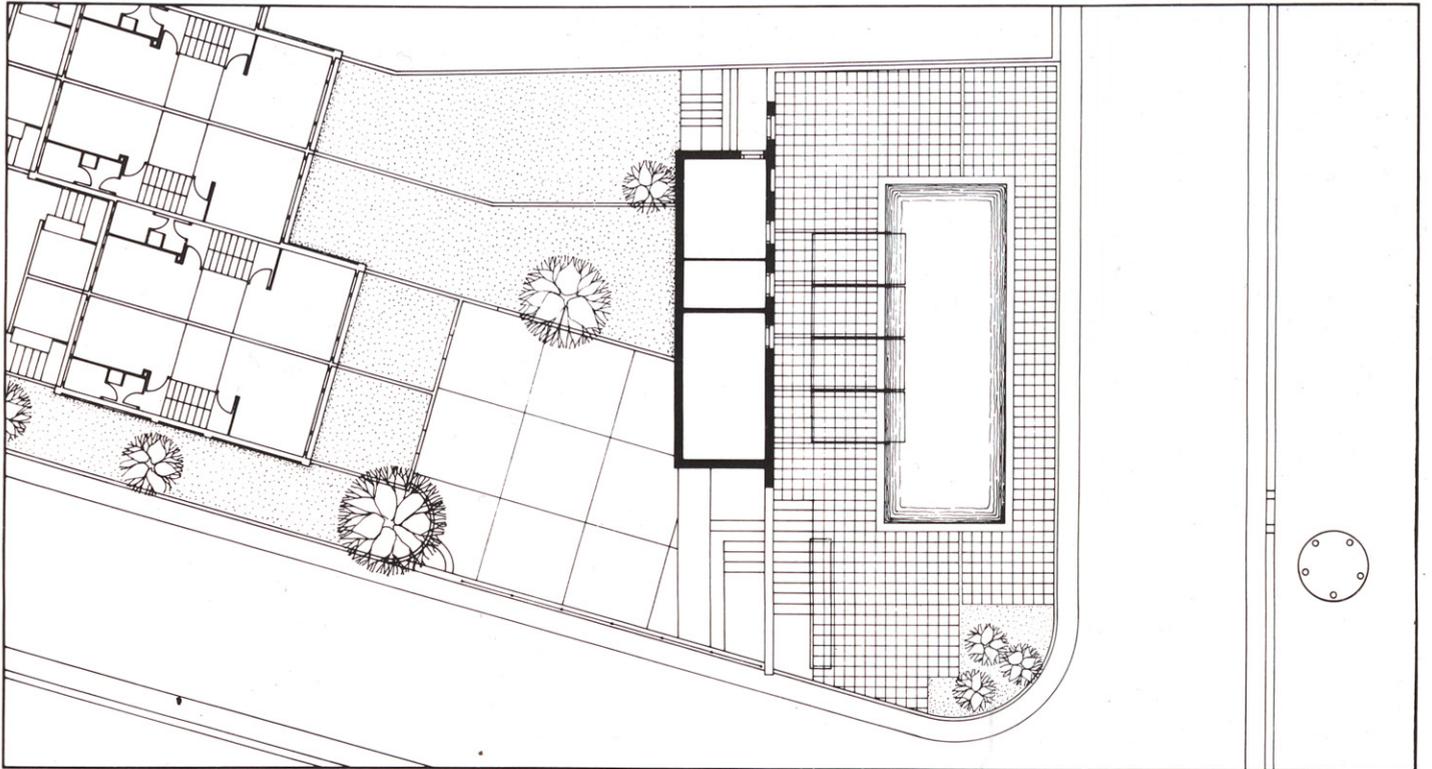
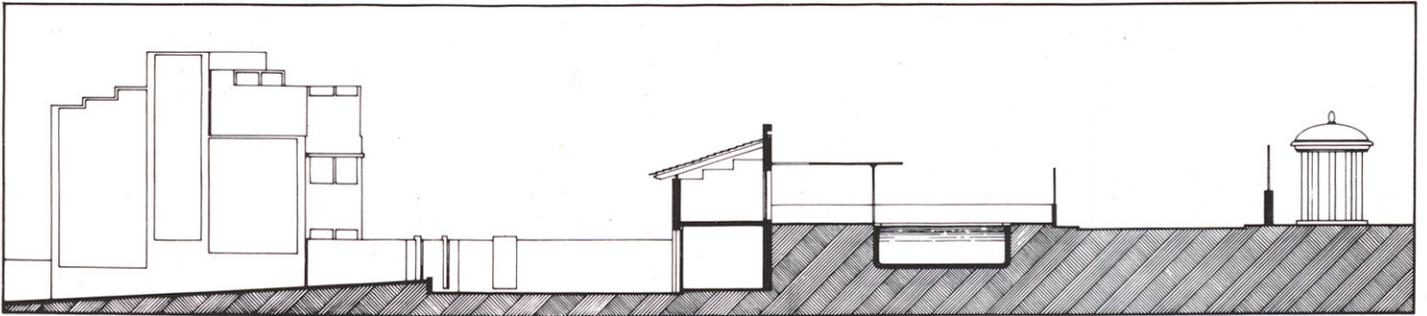
Las aberturas frente a la piscina se distribuyen de forma regular pero en la penúltima, que es ciega, un espejo refleja el exterior y en la última la puerta se abre a un jardín privado.

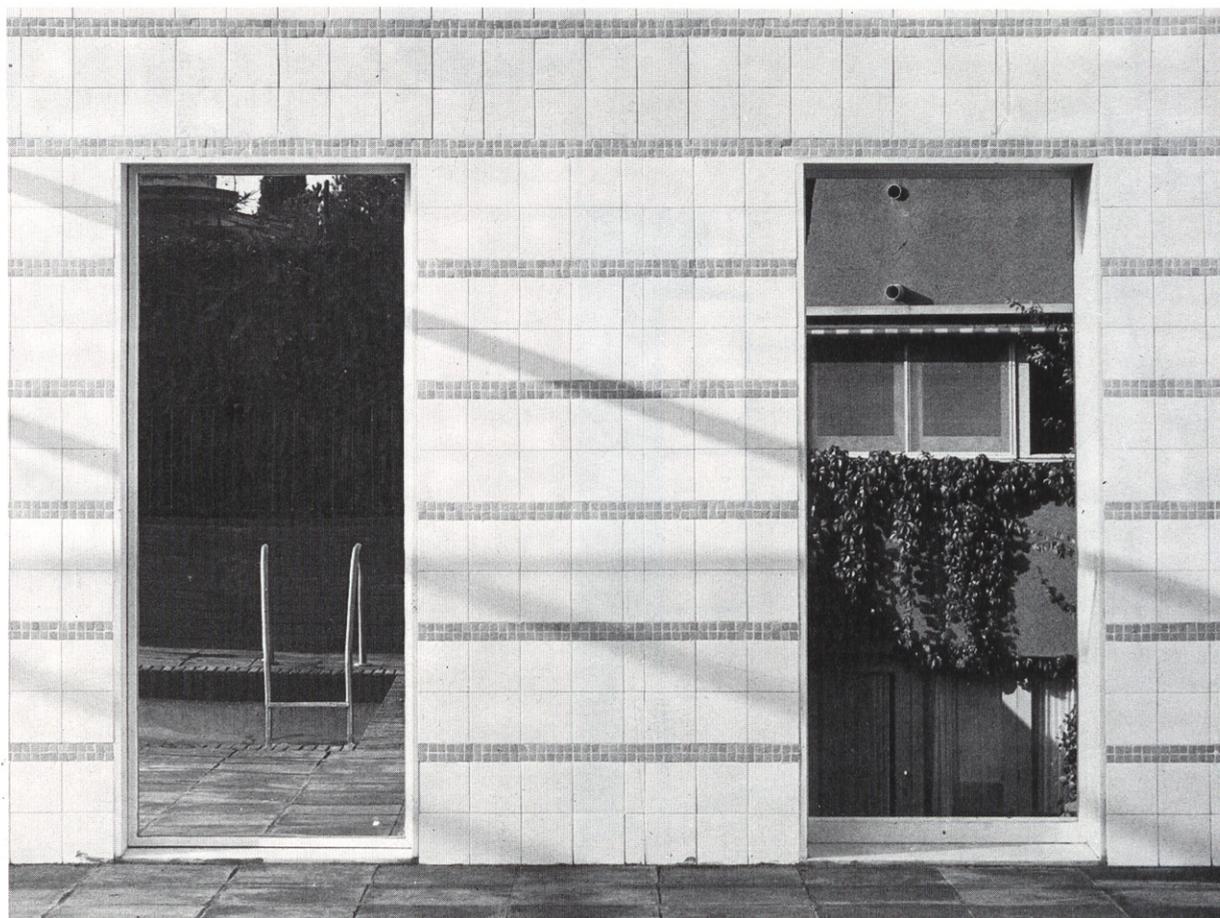
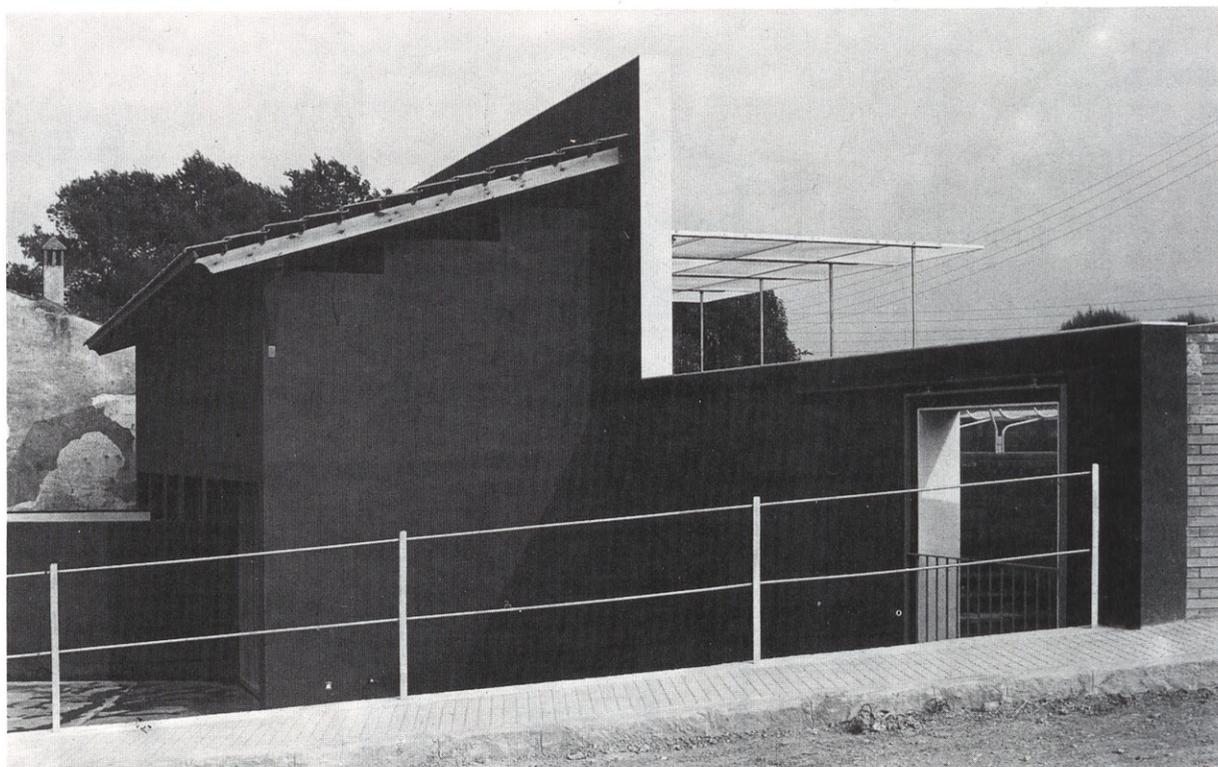
Una arquitectura digna para un programa irrisorio.

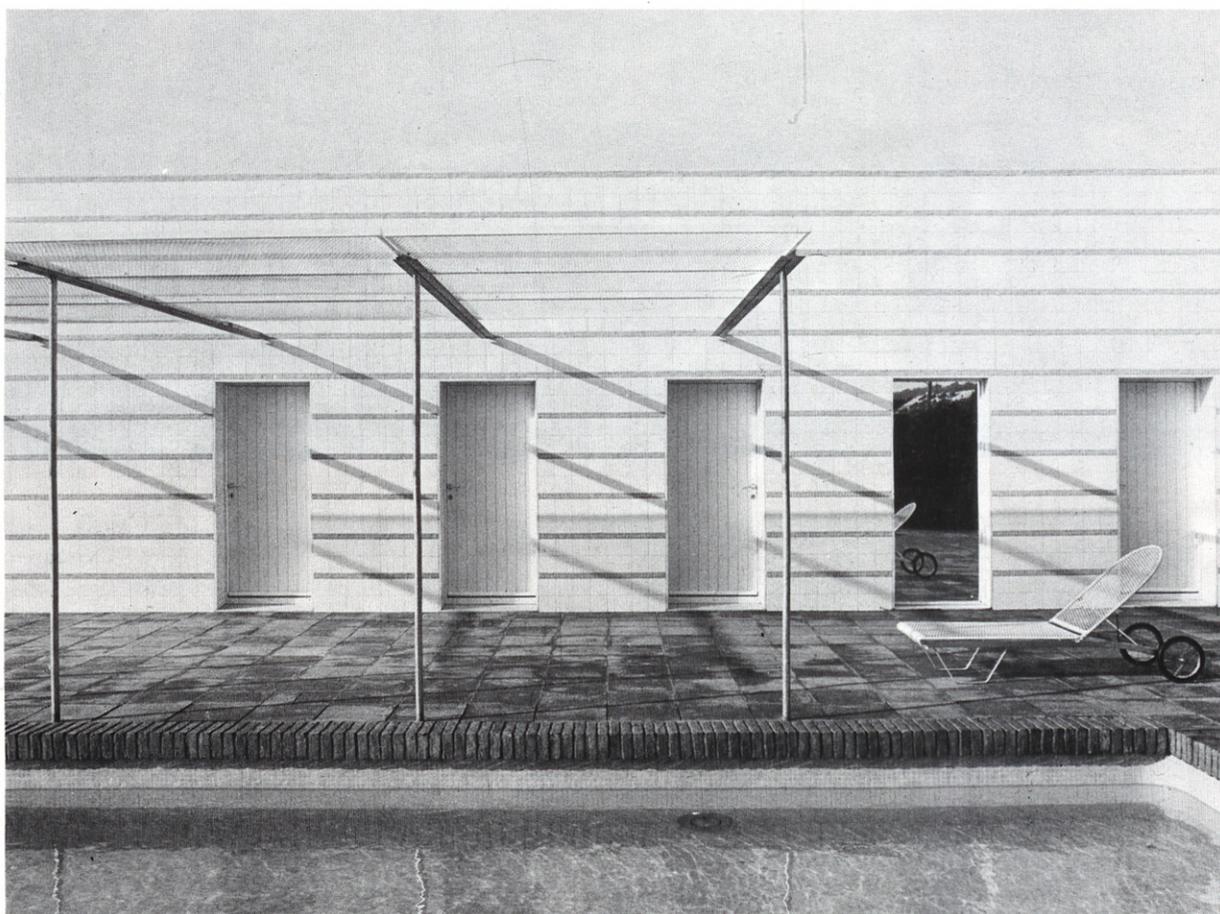
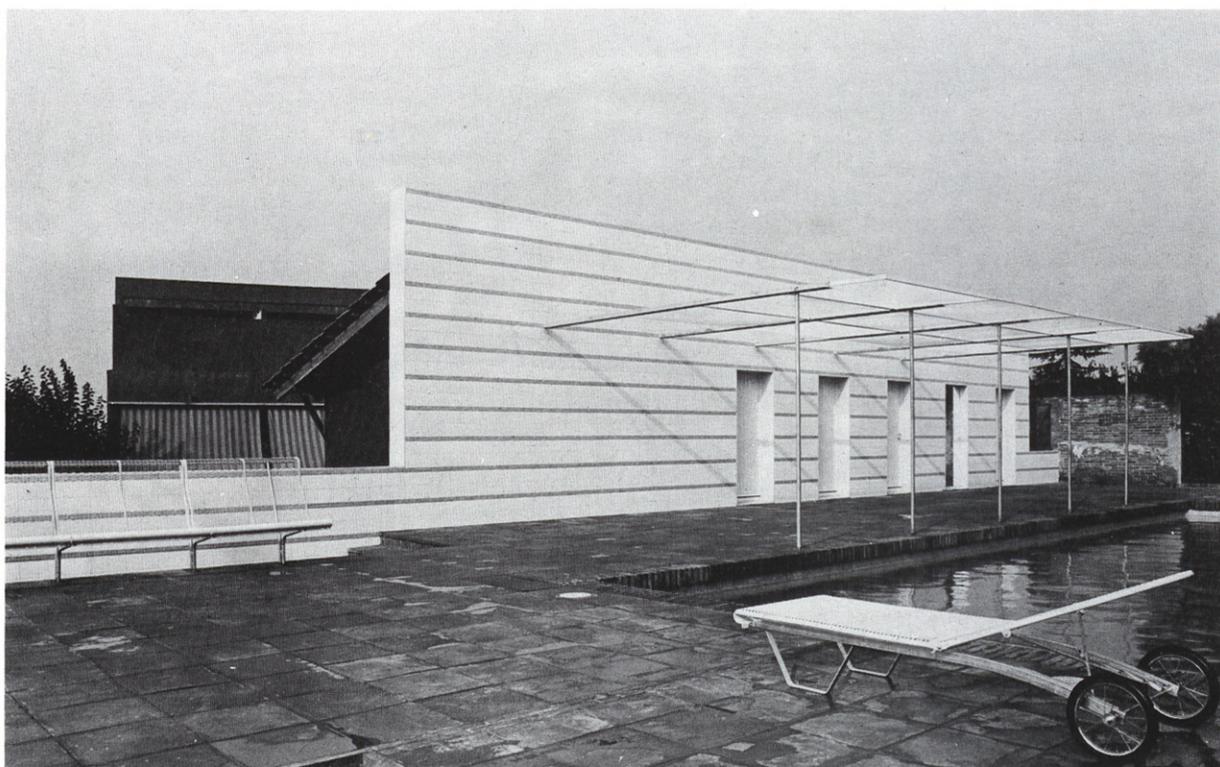
Situación: Sant Cugat del Vallés, Barcelona. 1980

Lluís Clotet, Arquitecto  
Oscar Tusquets, Colaborador  
Studio PER.

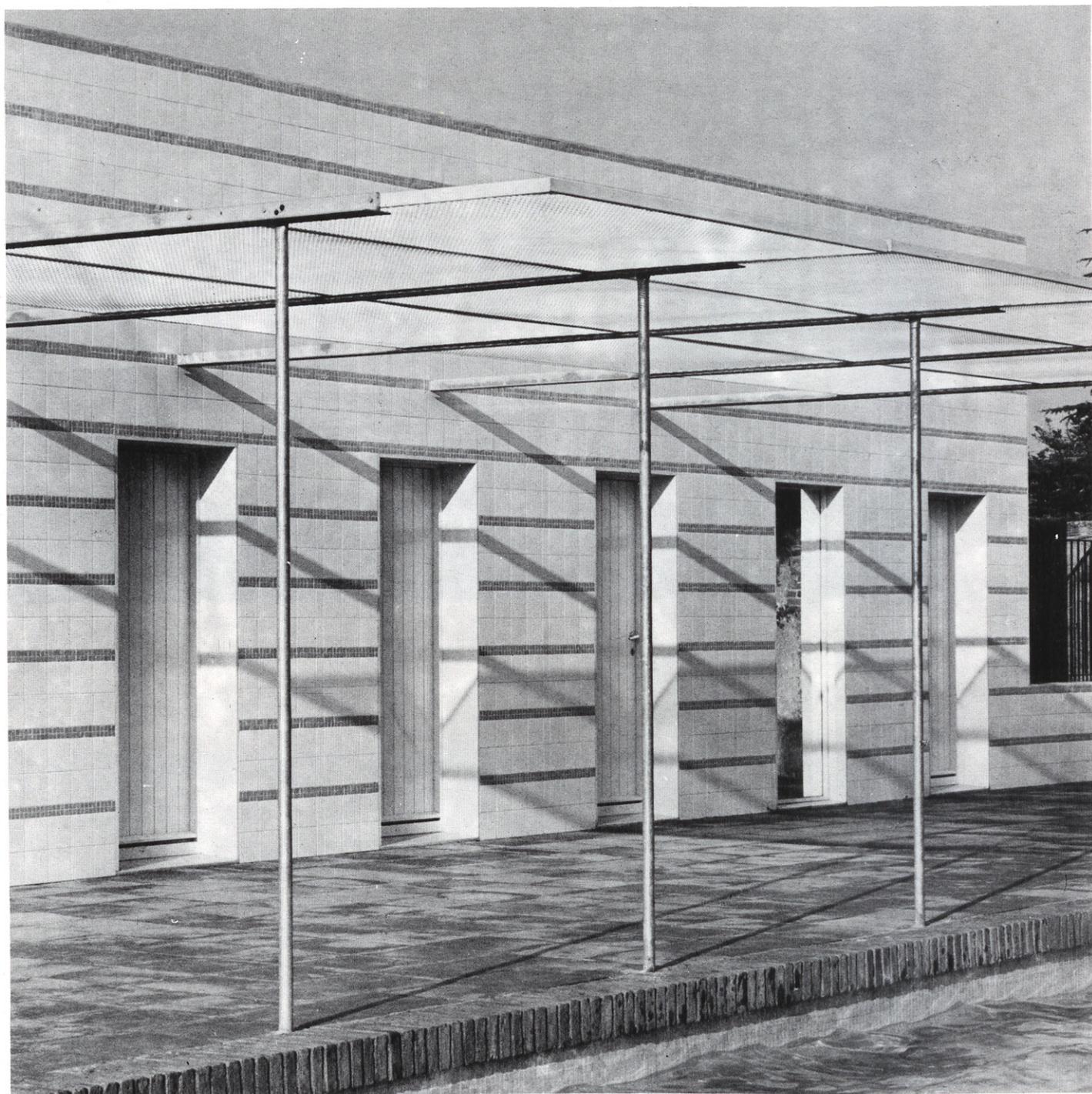


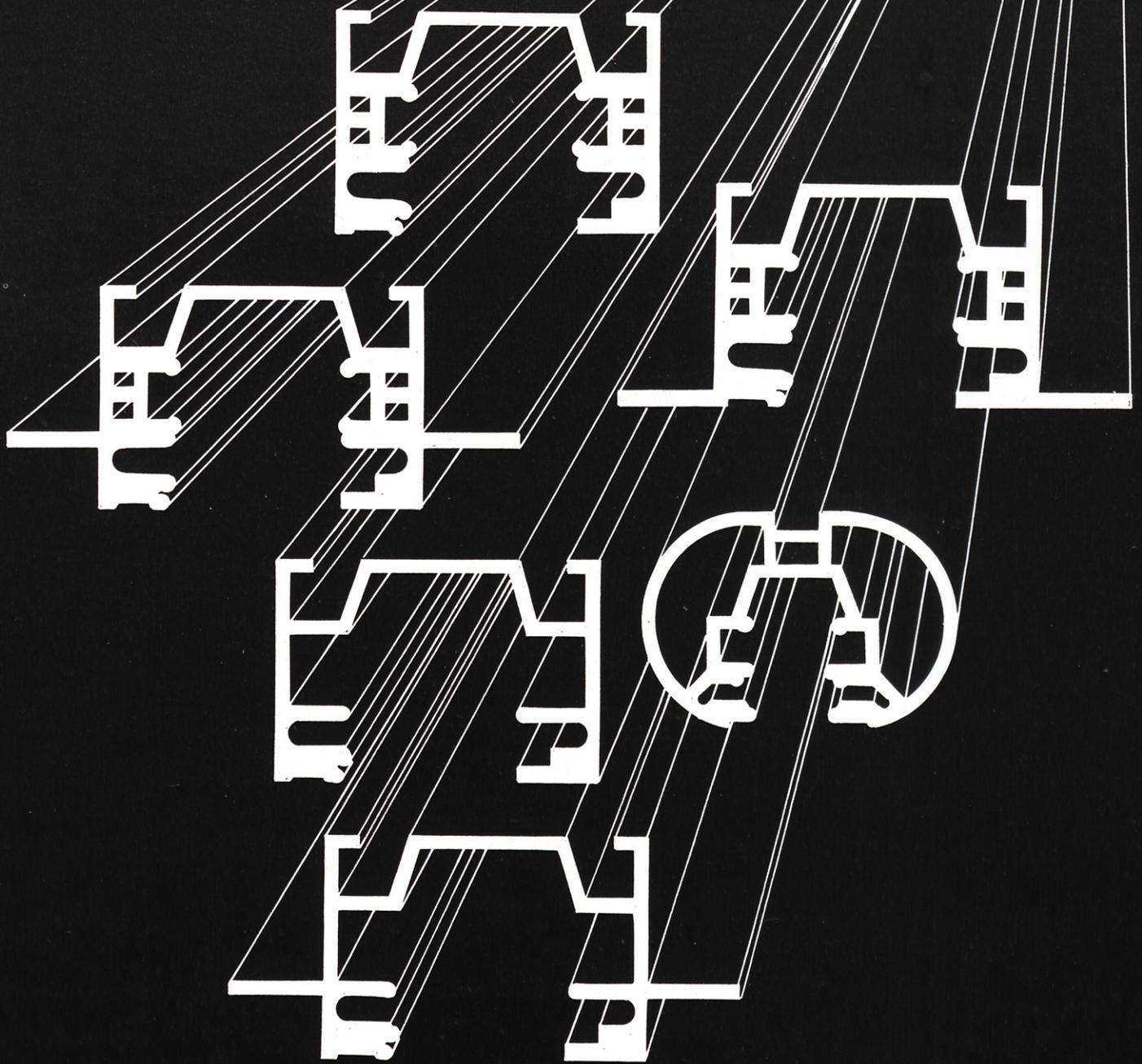






*Piscina Mozart-Fortuny*





*Ledó* iluminación

# La repetición en la arquitectura moderna / 2

Juan Antonio Cortés  
María Teresa Muñoz

Una de las imágenes más representativas de sí misma que ha difundido la arquitectura moderna, con una fuerza comparable a la de sus manifestaciones de objetividad y rigor tecnológico, es la de esas extensiones sin límites pobladas de edificios idénticos que la modernidad ofrecía como alternativa a la ciudad tradicional. Frente a la complicación y variedad reinantes en la arquitectura anterior —el eclecticismo y pintoresquismo del siglo XIX— los arquitectos modernos traen, de la mano de su voluntad de purificación y de higiene, una ciudad constituida por unidades de edificación aisladas y elementales que se repiten hasta el infinito. Si la repetición ligada a la producción industrial había sido una de las máximas aspiraciones de la nueva construcción, no menos importante que ella es esa otra repetición a gran escala, a una escala impensable en otros campos del arte o de la técnica.

La pérdida de la singularidad y la apertura a la repetición múltiple de la obra de arte ha sido reconocida, efectivamente, como una de las características más decisivas de la época moderna. Tanto en las artes tradicionales y en las nuevas disciplinas artísticas —fotografía y cine— como en los propios planteamientos iniciales de este tema en la arquitectura y el diseño industrial, se entendió primero la repetición como la producción de copias a partir de una obra original para pasar después a negar la existencia misma de tal original. En virtud de este hecho, las obras quedaban desvinculadas de un tiempo y un lugar concretos, perdiéndose el concepto de autenticidad de la obra única, que había caracterizado al arte del pasado.

Como señala Walter Benjamin en su conocido ensayo "La obra de arte en la era de la reproducción técnica", esta pérdida de autenticidad viene de-

terminada por la entrada en el arte de una nueva idea de reproducción que hace perder a la obra su condición de única y produce una serie de copias idénticas con independencia de que exista o no un original e incluso en ámbitos totalmente distintos de aquél a que pertenece tal original. La vinculación que una obra tenía con un espacio y un tiempo determinados, su presencia, su existencia única allí donde surge, desaparece dando lugar a una desconexión entre la obra y el lugar, entre la obra y su historia. El número ilimitado de copias producto de la reproducción técnica sustituye la concentración puntual en el espacio y en el tiempo por la difusión y extensión por territorios y períodos más dilatados. Benjamin concluye, en este sentido, que la técnica de la reproducción, característica de la época moderna, separa al objeto reproducido del dominio de la tradición, convirtiéndolo en un objeto sin historia.

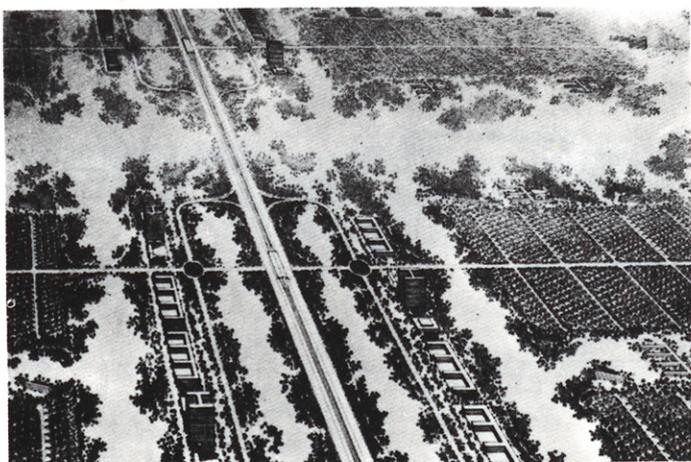
La significación social de la reproducción técnica, la posibilidad de hacer llegar cualquier obra al gran público, es inconcebible sin considerar su aspecto destructivo, esto es, de algo que acaba con todos los valores tradicionales de nuestra herencia cultural. Y esto sucede porque la multiplicación ilimitada de una obra lo que hace es eliminar su carácter de única, que es inseparable de su inserción en la continuidad de la tradición. Ahora bien, dentro de esta consideración general de la obra de arte en la época moderna, Benjamin detecta en la arquitectura unas condiciones propias que la aproximan naturalmente a lo que van a ser las características del nuevo arte. Por una parte, la arquitectura siempre ha sido realizada para la colectividad y disfrutada por ella. Por otra, la arquitectura es el prototipo de arte que se contempla, más que en una actitud de concentración, en un estado de dis-

tracción. En resumen, lo que Benjamin destaca sobre todo para su argumentación es una arquitectura en que lo que predominan son los aspectos más impersonales y la amplitud de su difusión.

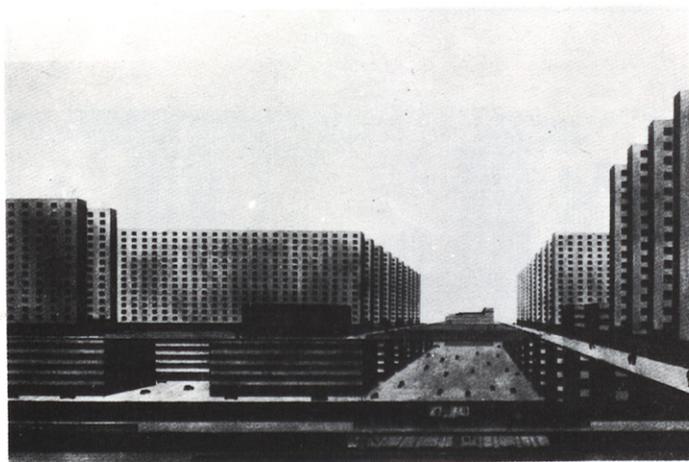
La arquitectura moderna aceptó plenamente desde sus comienzos el reto de la repetición como imperativo de la nueva época, pasando por encima de lo que había sido la concepción tradicional de la arquitectura. A este reto, respondió principalmente a través de dos caminos. Uno de ellos, lo que hace es trasladar el tema de la repetición desde el edificio completo a sus partes, convirtiéndola en la producción en serie de componentes constructivos idénticos, que después se agruparán para configurar los edificios. El otro es el de proponer esquemas distributivos o estructurales arquetípicos, esquemas que aún no tienen la definición formal acabada y sí poseen en cambio la capacidad de generar una infinidad de obras construidas semejantes.

La fabricación en serie de elementos constructivos está de acuerdo con una arquitectura que, más que tratar el edificio como totalidad, está basada en la idea de montaje, tan decisiva así mismo en otras manifestaciones del arte moderno y sobre todo en el cine. La mayoría de los arquitectos más comprometidos con la causa de la arquitectura moderna dedicaron sus esfuerzos en algún momento a idear sistemas que hicieran posible la construcción industrializada de viviendas, la producción de unidades en serie que fue meta primordial de la arquitectura moderna. La imagen del proceso de montaje de los paneles de cerramiento de una vivienda es una de las que más se complacían en presentar los arquitectos, independientemente de que tal sistema se llevase a cabo más o menos veces en la práctica.

Igualmente, gran parte de la ener-



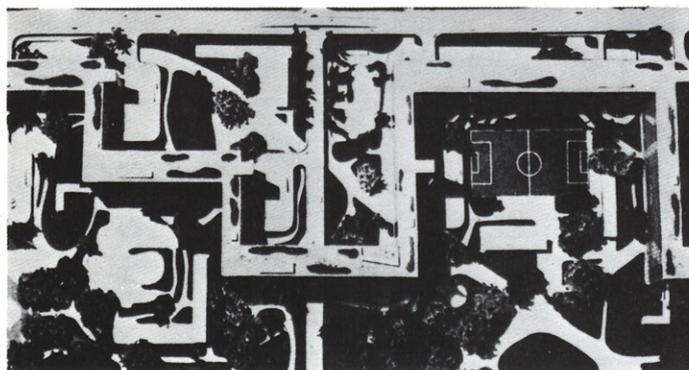
*La ciudad regional. Ludwig Hilberseimer.*



*La ciudad en altura. Ludwig Hilberseimer.*



*Una ciudad de tres millones de habitantes, (1922). Le Corbusier.*



*"Ville Radieuse", (1935). Le Corbusier.*

gía de los profesionales de la arquitectura se canaliza hacia la elaboración de catálogos de distribuciones típicas, sobre todo de plantas de viviendas mínimas, así como de modelos estructurales primarios que también han figurado como manifiestos de la nueva época. Así como los distintos componentes constructivos se iban acoplando según la idea de montaje para constituir la unidad de vivienda, en las propuestas de los arquitectos funcionalistas se van acoplando los espacios o habitaciones elementales buscando una máxima eficiencia en la distribución en planta. Y, en otros casos, son los aspectos estructurales los que determinan la naturaleza del esquema y el objetivo del mismo.

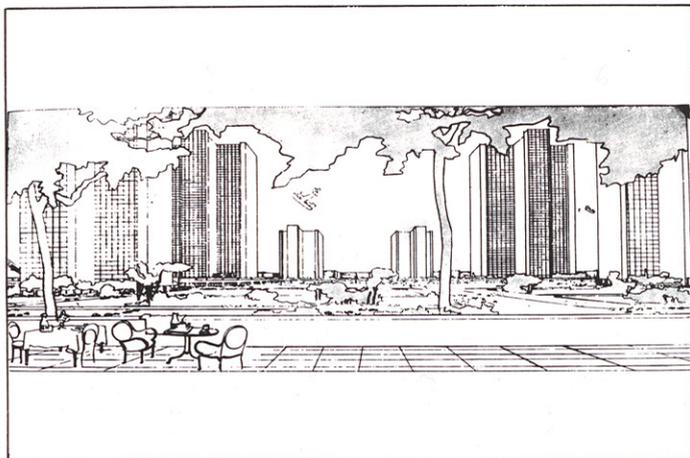
Pero como se decía al comienzo, y a pesar de la trascendencia de estos dos caminos que sigue el tema de la repetición en la nueva arquitectura y su decisiva influencia en el trabajo de los arquitectos, donde este tema de la repetición se plantea en la arquitectura con más vigor, donde adquiere toda su dimensión, es en aquellas visiones en que el arquitecto levanta los ojos y domina de una vez todo un

territorio sin límites poblado de los nuevos edificios soñados por él. La ciudad regional y la ciudad en altura de Ludwig Hilberseimer, la "Ville Radieuse" y la ciudad de tres millones de habitantes de Le Corbusier, son las manifestaciones más ambiciosas de esta idea latente en tantos arquitectos modernos. Hilberseimer y Le Corbusier ven, en efecto, multiplicarse en un instante sus edificios hasta cubrir completamente el suelo, ya sea con un tejido continuo y homogéneo o salpicándolo de torres aisladas que lo puntúan con una regularidad infinita.

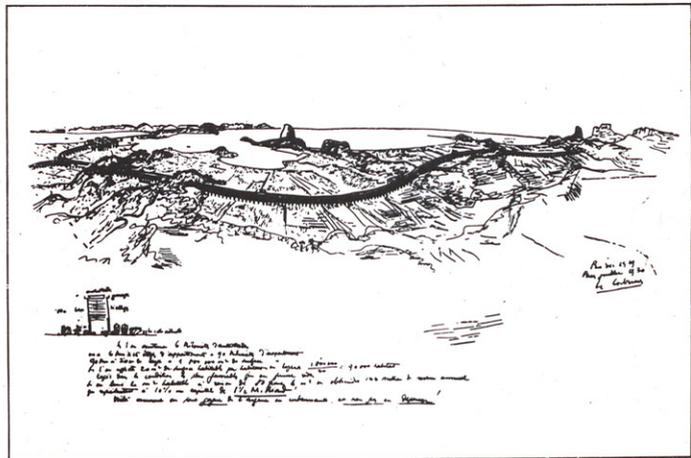
Tales visiones suponen ámbitos de una magnitud que supera con mucho lo que cualquier arquitectura se ha atrevido nunca a abarcar, y que sólo las pretensiones mesiánicas de la arquitectura moderna permiten explicar. Además, y ésto es aún más importante, tales aglomeraciones de edificios surgen de un solo golpe de las manos del arquitecto garantizando así su absoluta identidad y la simultaneidad de su aparición. Puede decirse que los edificios de las propuestas urbanísticas de Hilberseimer

y Le Corbusier son literalmente el mismo edificio, no copias sucesivas de un modelo. No hay ningún edificio que preceda al otro ni temporal ni jerárquicamente, como tampoco hay ninguno más perfecto o acabado que los demás.

La repetición de unidades idénticas tal como aparece en las visiones a que hemos hecho referencia tiene un carácter singular que se opone al entendimiento habitual de la repetición como la difusión de una obra original y la capacidad de disponer de una serie de copias de la misma a lo largo del tiempo. Igualmente, se opone a la idea de un perfeccionamiento progresivo de aquello que se reproduce tanto como a la idea contraria, esto es, a la de la degradación sucesiva a partir del original. Este concepto más habitual de repetición está estrechamente ligado a una idea de globalidad del curso de la historia —ya sea siguiendo un proceso continuo o un movimiento jalonado de discontinuidades en el predominio de las formas— totalmente ajena a las propuestas de Hilberseimer y Le Corbusier. Es decir, en estas visiones



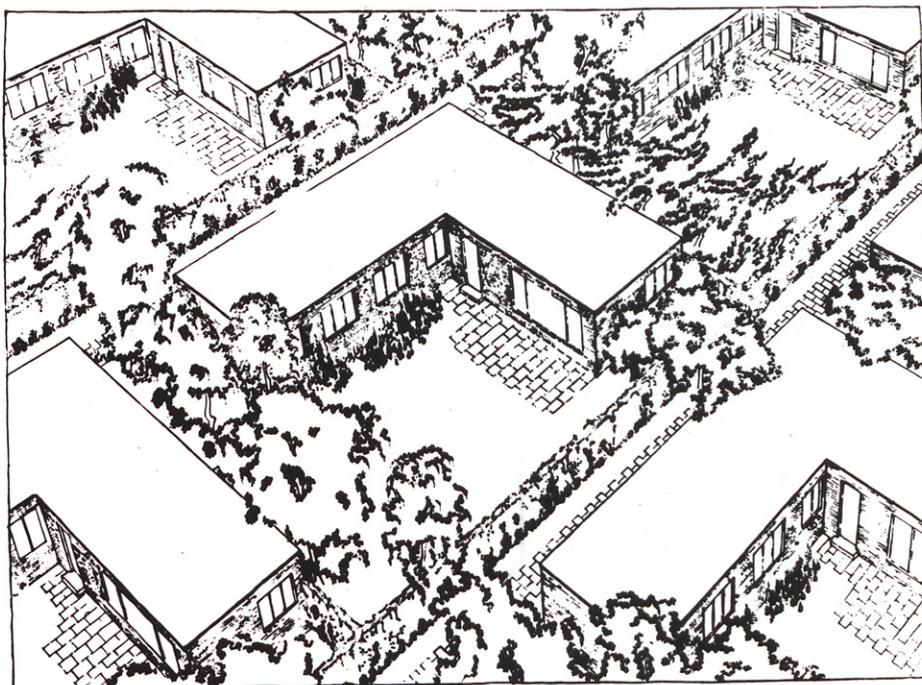
Una ciudad de tres millones de habitantes. Le Corbusier.



Estudio urbanístico para Río de Janeiro, (1929). Le Corbusier.



Asentamiento. Ludwig Hilberseimer.



Casas en forma de L. Ludwig Hilberseimer.

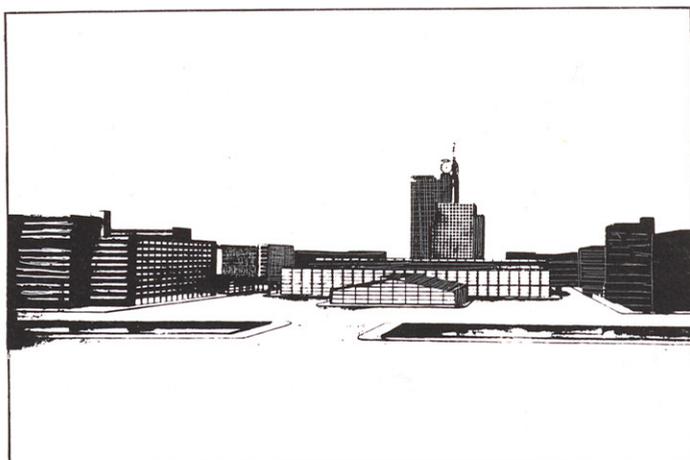
instantáneas de los arquitectos modernos no sólo no aparece implicada la continuidad temporal propia de los procesos de repetición formal, sino ni siquiera la posibilidad de una secuencia discontinua con reparaciones sucesivas de las mismas formas.

Ciertamente, la época moderna trajo consigo un concepto de repetición en arquitectura que al igual que en otras de sus manifestaciones plantea una ruptura total con la historia, estableciendo una barrera entre las formas del pasado y las nuevas formas. Sin embargo, la misma idea de producción en serie, que está en la base de la repetición en la época moderna, supone una cierta temporalidad o duración de las formas, es decir, que un mismo elemento se fabrica a

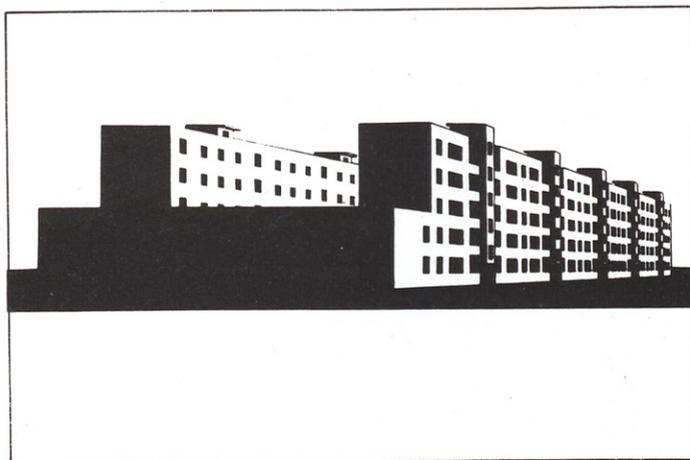
lo largo de un determinado período de tiempo para dar paso después a una nueva serie que lo sustituye. Aunque ya no esté necesariamente presente la idea de un original del que se derivan las copias, sí aparece la de prototipo que, sin llegar a tener una existencia concreta, es susceptible de repetición. Así mismo, una cierta idea de perfeccionamiento persiste en los planteamientos modernos de la repetición, ya que las series van siendo reemplazadas por otras cada vez más avanzadas.

Como ya se ha explicado antes desde un punto de vista más general, la arquitectura planteó también su repetibilidad como un producto industrial más y, tal como reflejan los planteamientos del Werkbund ale-

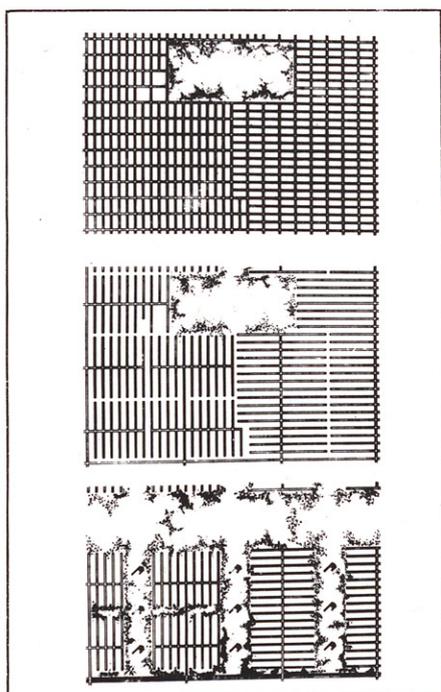
mán, con idénticas características a las del resto de las artes. Ahora bien, la arquitectura es la única de ellas que tiene necesidad de dar una imagen a la aglomeración de sus productos, que forzosamente han de extenderse sobre el territorio para dar lugar a la ciudad contemporánea. Únicamente el arquitecto se ve obligado a dar el salto de escala desde el objeto individual hasta la visión simultánea de una multitud de ellos. En este caso no es, como en el del diseño industrial, un objeto el que representa por sí mismo a la totalidad, sino que esta totalidad ha de ser percibida de una vez como tal, con cada uno de los elementos que la componen situado en la posición precisa que le corresponde. Aunque el territorio sobre el



Proyecto para la Estación Central de Berlín, (1927). Ludwig Hilberseimer.



Propuesta para la ciudad. Perspectiva. Ludwig Hilberseimer.



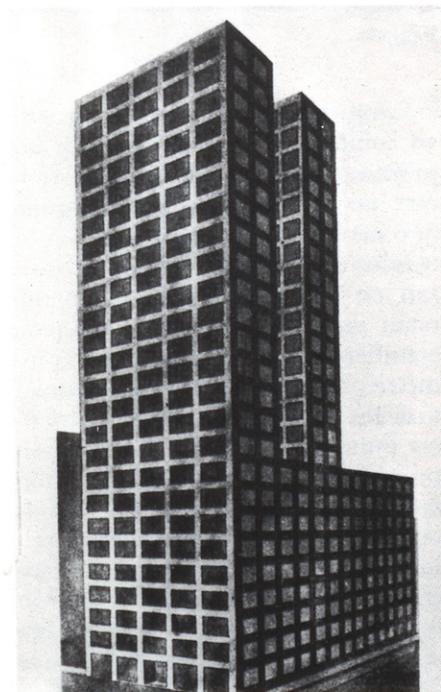
Esquema de una ciudad residencial, (1927). Ludwig Hilberseimer.

que se asienta la arquitectura pueda tratarse a un nivel ideal y desprovisto de accidentes —como en el caso de Hilberseimer— o con dichos accidentes acentuados y promenorizados — como en el caso de Le Corbusier— lo cierto es que la cualidad de extensos de los edificios está presente como determinante de ese dominio espacial propio de la repetición en arquitectura.

El lugar ha actuado constantemente en arquitectura como factor de individualización, obligando incluso a las formas más perfectas a sufrir alguna inflexión que vincule de manera manifiesta el edificio con su emplazamiento. Sin embargo, la arquitectura moderna, como se hace patente sobre todo en estas propuestas urbanísti-

cas, a la vez que pierde el interés por la caracterización individual de los edificios lo pierde igualmente por la cualificación propia del lugar, con lo que que la ocupación del suelo por parte de los edificios aparece como extensión pura, es decir, sin que intervengan otros factores ajenos a la estricta dimensión espacial. Este desprecio por las cualidades del lugar y su papel en la configuración de los edificios hace que la arquitectura se independice del terreno ya sea saltando por encima de él sin apenas tocarlo —como en los edificios sobre “pilotis” de Le Corbusier— o haciéndolo desaparecer bajo su continuo desarrollo —como en la ciudad regional de Hilberseimer—.

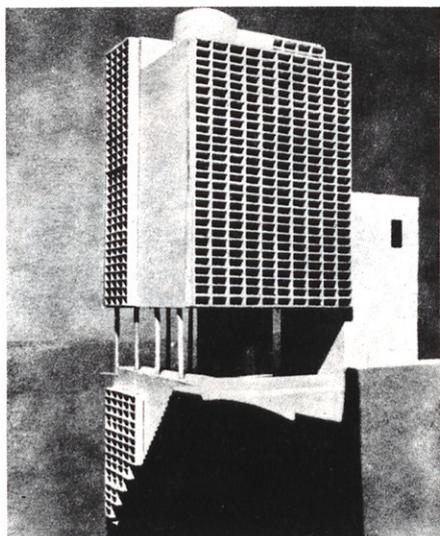
La manera en que se disponen los edificios en las visiones de Hilberseimer y Le Corbusier sugiere, al mismo tiempo que un tratamiento abstracto del espacio como retícula, una anulación de la jerarquía. Esto es, lo que se impone es una ordenación geométrica simple que se extiende por igual en todas las direcciones y que acoge dentro de sí a edificios todos iguales. En el caso de Hilberseimer, los edificios se igualan por su neutralidad y carencia de rasgos destacados, mientras que los edificios de Le Corbusier son todos edificios destacados con una forma muy característica, y sólo pierden su preponderancia individual a causa de la repetición numérica. En este sentido, a pesar de que Hilberseimer insista en presentar siempre conjuntos y no edificios aislados, cumpliendo ese requisito de la extensión, cada uno de los edificios individuales que integran estos conjuntos podría representar por sí mismo a la totalidad. Por su parte,



Proyecto del Concurso para el Chicago Tribune, (1922). Ludwig Hilberseimer.

cualquiera de las torres del Plan Voisin de Le Corbusier, si bien aislada de las demás se vería como un edificio singular, pierde ese carácter y resulta hasta cierto punto neutralizada por su profusa repetición. Hilberseimer y Le Corbusier presentan desde dos ángulos diferentes esta peculiar repetición implicada en la arquitectura moderna. En el primero de ellos, un edificio sin rasgos es portador de la idea misma de repetibilidad. En el segundo, cada edificio posee rasgos bien definidos y la repetición ha de hacerse explícita por su repetición numérica.

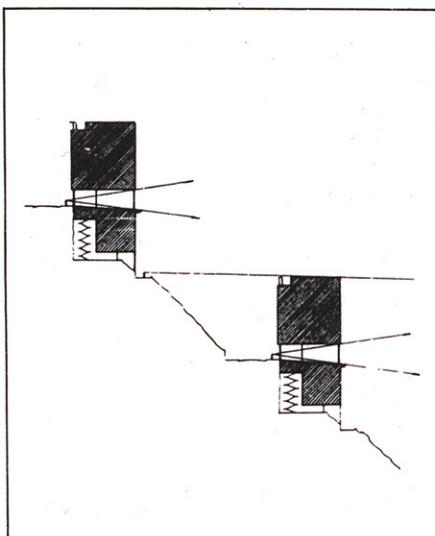
El paso de la ciudad al edificio no supone, en Hilberseimer, una mayor aproximación al grado de definición y complejidad que es propia del edifi-



Maqueta.

cio singular, tanto a nivel constructivo como a nivel funcional. En las propuestas de edificios de Hilberseimer no aparece indicación alguna que permita saber cómo están contruidos o las funciones que se realizan en su interior. Normalmente están representados en perspectiva, atendiendo sólo a sus aspectos volumétricos y a una distribución abstracta de los huecos. Ofrecen una apariencia inmaterial que hace dudar de su propia posibilidad de existir como arquitectura. Incluso en las escasas ocasiones en que Ludwig Hilberseimer realiza propuestas para edificios concretos —como son la solución presentada al Concurso del Chicago Tribune de 1922 y el proyecto para la Estación Central de Berlín de 1927— pesa más en él esta sugerencia arquitectónica general más propia de un conjunto de edificios que la necesidad de definir materialmente los mismos individualizándolos. Este hecho explica la posición ambigua que Hilberseimer ha ocupado dentro de la historiografía del Movimiento Moderno, pues a la vez se le reconoce como el autor de una de las visiones más vigorosas y radicales de la ciudad moderna y como alguien que se repliega impidiendo el paso al campo específico de la arquitectura.

Para Le Corbusier, que a lo largo de su carrera se dedicó con la mayor intensidad a los problemas puramente arquitectónicos y a proyectar edificios singulares, el tema de la relación entre edificio y ciudad cobra una especial importancia y posee unas características propias. Le Corbusier es,



Casa de alquiler en Argel. Secciones, (1933). Le Corbusier.

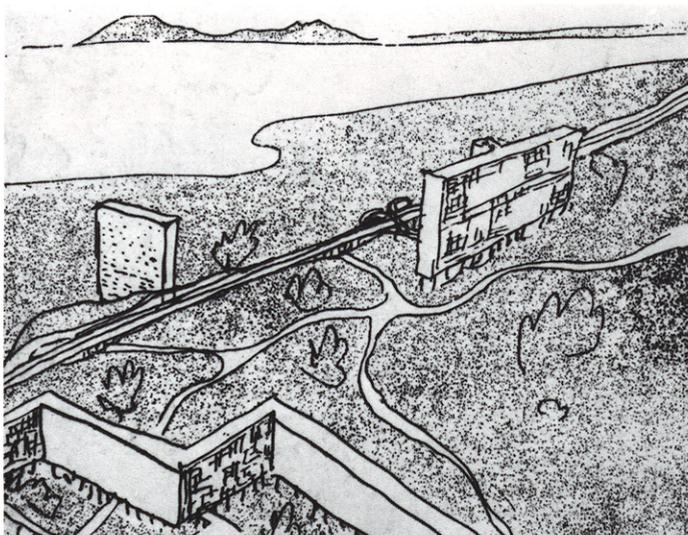
seguramente, uno de los arquitectos que ha llevado más lejos la dialéctica entre obra singular y edificio repetible. Ya en los proyectos para la casa de alquiler en Argel (1933) y para la Unidad de Habitación de Marsella (1947), Le Corbusier transfiere inmediatamente sus hallazgos en el diseño particular a una propuesta general capaz de engendrar múltiples unidades semejantes, a pesar de tratarse en ambos casos de edificios con un carácter muy marcado y con inequívoco sello de su autor. El paso del edificio a la ciudad no supone, en manos de Le Corbusier, una atenuación de sus rasgos o una neutralización de su fisonomía, sino únicamente su multiplicación, de manera que las aglomeraciones urbanas están constituidas por edificios tan caracterizados como cuando se trata de obras singulares.

Desde dos ángulos distintos, entonces, Le Corbusier y Hilberseimer presentan nítidamente lo que es más definitorio e innovador en la ciudad moderna como alternativa a la ciudad tradicional. Por una parte, la preeminencia del edificio sobre otros elementos urbanos —las ciudades de Hilberseimer y Le Corbusier se definen primordialmente por los edificios que las integran— y, por otra parte, el tratamiento de la ciudad como globalidad y no como un organismo en crecimiento. Esta ciudad moderna, nacida instantáneamente y adquirido de una sola vez todo su desarrollo, se configura sin más que repetir obsesivamente un mismo edificio hasta conseguir llenar un terri-

torio tan amplio como el que se pretende dominar. Esta imagen de la repetición obsesiva de un edificio, y consecuentemente de homogeneidad, es la que con más fuerza suscitan las visiones urbanísticas de estos dos arquitectos, la imagen de una ciudad perfectamente acabada desde que es pensada por primera vez.

Ahora bien, si en el caso Hilberseimer su voluntaria restricción al campo de las propuestas urbanas impide que se plantee en él el problema de la distinción entre arquitectura construida y proyecto de ciudad, en el de Le Corbusier lo que se da es una separación radical entre urbanismo y arquitectura, entre visión urbana general y edificio singular, entre lo repetible y lo único. Si en la casa de Argel y en la Unidad de Habitación de Marsella se trata de dar el salto a lo general desde lo concreto, normalmente las propuestas de Le Corbusier se producen en dos campos absolutamente distintos. Por un lado, están los esquemas urbanos constituidos por una multiplicidad de grandes edificios idénticos que muestran una gran voluntad de construcción, pero que jamás fueron materializados ni siquiera en parte. (Es interesante constatar, en relación con ésto, que la única ciudad construida por Le Corbusier, Chandigarh, está integrada por edificios todos diferentes). Por otro lado, están las construcciones que el arquitecto realiza para una ocasión y un lugar concretos.

Cuando Le Corbusier construye un edificio, se coloca definitivamente fuera de la generalización y el esquematismo que dominan sus visiones urbanísticas; sin embargo, aunque parezca paradójico, es precisamente en este momento de la construcción cuando la carga de lo general se hace sentir más profundamente sobre el arquitecto. Esto significa que Le Corbusier plantea cada edificio como un arquetipo que encarna a una infinita multiplicidad de ellos y, a la vez, como una concentración tanto de las múltiples funciones que se realizan en la ciudad como del territorio sobre el que ésta se asienta. La ya citada Unidad de Habitación de Marsella muestra por sí misma este carácter modélico y esta idea de concentración al estar destinada a albergar a una comunidad compleja y numerosa dentro de un edificio rotundo y com-



Unidad de habitación (1947-52). Le Corbusier.



Unidad de habitación en Brieg-en-Forêt, (1957). Le Corbusier.

pacto. Como consecuencia de ello, el tamaño del edificio se agiganta ya que ha de contener los elementos propios de la ciudad, aunque sin perder su condición de edificio aislado y formalmente simple.

Algunos de los edificios que realiza Le Corbusier en la última parte de su vida son la mejor evidencia de cómo la arquitectura moderna, que tan fervientemente había proclamado la necesidad de repetición, que con tanta vehemencia había buscado extenderse sin fin, desemboca finalmente en unas pocas obras excepcionales que al mismo tiempo que se muestran como arquetípicas, cierran por sí mismas toda posibilidad de repetición. Y entre ellas, el convento de la Tourette, construido en el año 1957, ilustra con especial claridad este paso desde la idea de repetición hasta la de irrepitibilidad de la obra. La Tourette, al igual que otros importantes edificios de Le Corbusier, viene a erigirse como una de las grandes realizaciones arquitectónicas que, a su vez, se convierte en el contra-argumento de los deseos de repetición patentes en las visiones urbanísticas de su creador.

Aunque en principio parezca corresponder más a lo que es un edificio institucional y único, el convento de La Tourette, está muy cerca en su concepción de la de aquellos edificios que Le Corbusier imaginó extendiéndose por el territorio como las Unidades de Habitación o los bloques de la Ciudad contemporánea o la "Ville Radieuse". Puede verse, efectivamente, como algo tan general

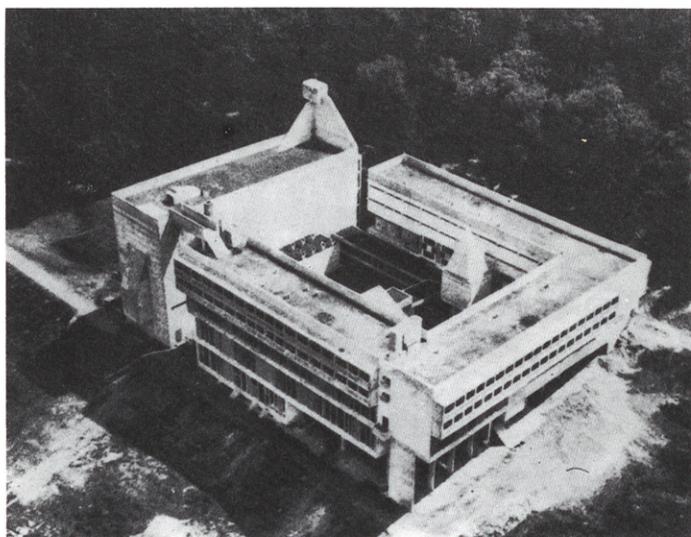
y repetido como ellos en cuanto nace al servicio de una función típica, tan establecida como lo es la vida de una comunidad religiosa y que tiene ya su condición de forma típica desde el propio tema del proyecto. La Tourette, por otro lado, puede ser considerado semejante, por ejemplo, a una parte de la "Ville Radieuse" que, una vez aislada, opone a la cualidad de extensa de su supuesta repetición una fuerte concentración en el espacio que le afirma como edificio único. Puede decirse que la Tourette, en contraposición a la extensión ilimitada de edificios sobre el territorio característica de las visiones urbanísticas de Le Corbusier, se encierra sobre sí mismo y al tiempo encierra y hace propio el territorio.

La Tourette, además, recoge la idea de instantaneidad que estaba presente en las propuestas urbanas de Le Corbusier, convirtiéndola en uno de los agentes responsables de su forma, pero de manera que la repetición simultánea se ve sustituida por la aparición de una obra irrepitible. La idea de instantaneidad está presente en el hecho de que se trata de un edificio sin evolución, que no es de ningún modo resultado del perfeccionamiento de unas formas a lo largo del tiempo, sino que surge de una vez como tal obra perfecta. Nada hay en la Tourette que sugiera la posibilidad de ampliarse en el tiempo ya que se presenta como una forma acabada desde su propia construcción. Su gran riqueza figurativa y la minuciosidad de su diseño parecen, además, cerrar el camino a cualquier

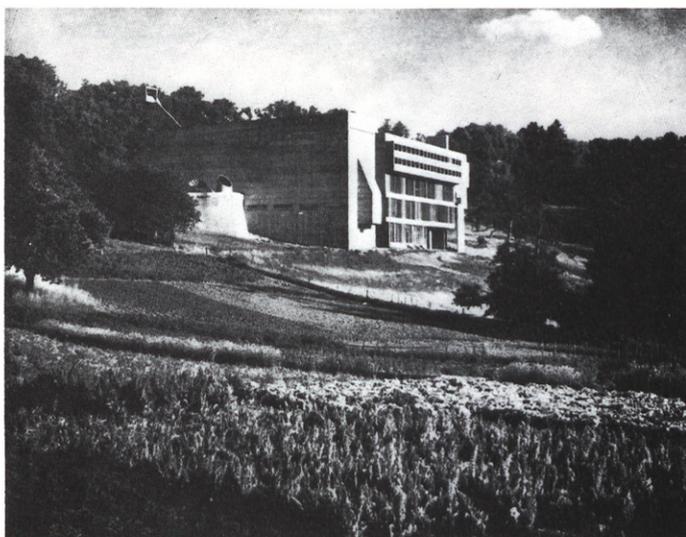
intervención posterior sobre él. Todo esto apoyaría la idea de que la Tourette es un edificio que congela el tiempo, y que a la vez que es la respuesta a un ideal atemporal, fija con absoluta nitidez las características propias del momento en que se construye.

Aunque la Tourette entraría ciertamente de lleno dentro de esos temas que han sido considerados los preferidos por los arquitectos modernos y también los más susceptibles de repetición, aparece como un edificio profundamente idiosincrático y en el que se acentúan sobre todo, los aspectos más singulares de su construcción y de su emplazamiento. En efecto, la Tourette es un edificio que responde a la imagen de la nueva construcción de su tiempo exhibiendo enfáticamente el hormigón, el material considerado más representativo de la época moderna. Además, la Tourette es el resultado de su emplazamiento singular en un terreno en pendiente que determina una solución muy especial para la entrada al edificio y para la circulación al nivel del suelo.

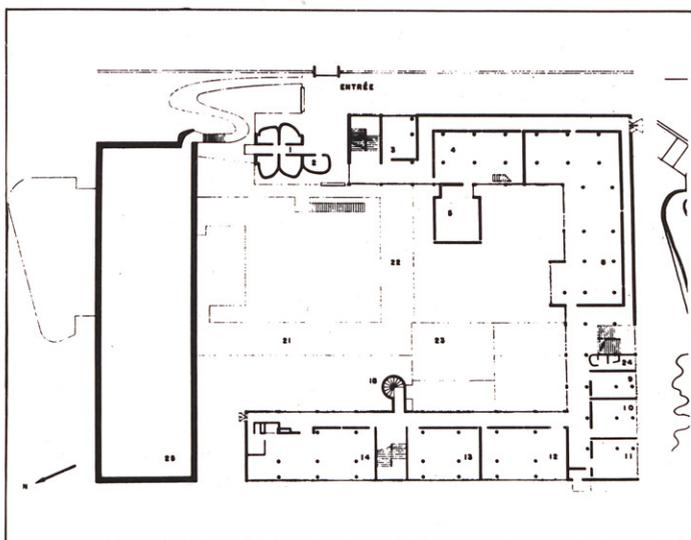
Es precisamente el tema central en el argumento del escrito de Walter Benjamin al que nos referíamos al principio —la desvinculación de la nueva obra de arte de un lugar y un tiempo determinados— el que nos hace ver, como queda bien patente en el caso de la Tourette, que la reproducción en arquitectura va a tener unas características propias que la distinguen de la que se da en otras artes y, en particular, en la fotografía y el cine. En primer lugar, cualquier



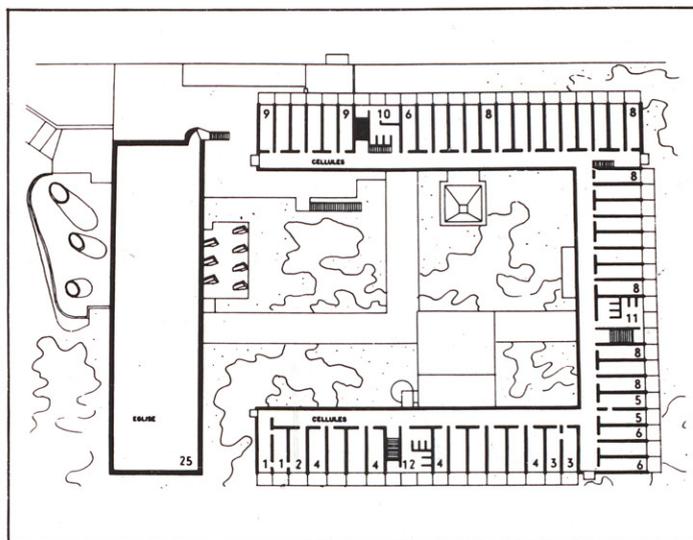
Convento de la Tourette (1957-60). Le Corbusier.



La Tourette, vista.



La Tourette, planta 3.<sup>a</sup>



La Tourette, planta 5.<sup>a</sup>

obra de arquitectura es un objeto localizado e inmóvil, se adueña de una porción de suelo sobre el que se asienta en sentido literal, impidiendo tanto su coexistencia con otra obra en el mismo lugar como su multiplicación sin condiciones. Todo edificio, por el mero hecho de ocupar un lugar, parece cuestionar la idea misma de repetición en arquitectura, a pesar del empeño de los arquitectos modernos en incluirse dentro del espíritu de la época que demandaba una multiplicación masiva de sus productos. Ni la multiplicación ilimitada ni la repetición homogénea que se reclamaba para las obras de arte de esta nueva época se corresponde con una arquitectura que necesita echar sus raíces en un lugar concreto para existir. En

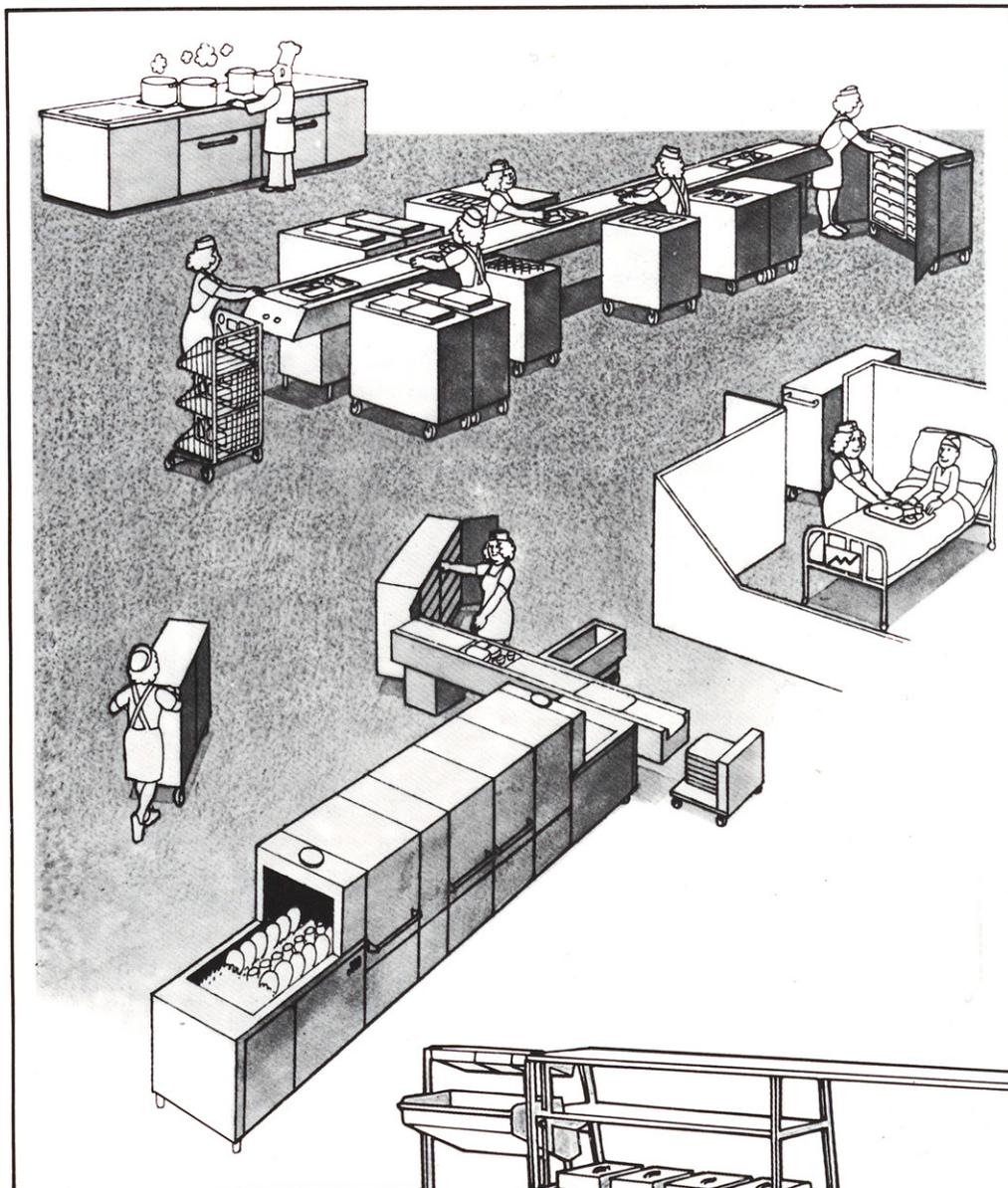
segundo lugar, la arquitectura produce sus obras con mucha más lentitud que otras artes, tarda más tiempo en construir y en difundir sus producciones, es un arte con una gran inercia. En este sentido, la arquitectura opondría más resistencia tanto a la reproducción acelerada de copias como a la fidelidad de la reproducción misma. El tiempo actuaría, a la vez, como neutralizador de la repetición y como cortapisa de su eficacia.

Como hemos visto al examinar el caso del convento de la Tourette, Le Corbusier da muestras con esta obra de hasta qué grado de concentración e intensidad puede llegar un edificio cuando el arquitecto trabaja bajo la presión de lo general y la voluntad de repetición impuestas por la arquitec-

tura moderna. Además, tuvo que ser una personalidad tan fuerte como la de Le Corbusier, y precisamente en un momento tardío de su carrera cargado de experiencia e incluso de un cierto escepticismo —todavía presentes las visiones de la gran ciudad que le obsesionaron en su juventud—, quien proporcionara a la arquitectura moderna esta sorprendente respuesta a sus demandas: un edificio profundamente personal y singular que, a pesar de su pretensión de generalidad, es absolutamente irrepetible. Este es el difícil legado que heredarán sus sucesores.

Juan Antonio Cortés  
María Teresa Muñoz

# COMER A LA HORA EN PUNTO ...y cada enfermo con su dieta específica.



Economía. Rapidez. Servicio, funcionan como un reloj, con el sistema Distamat de MATACHANA.

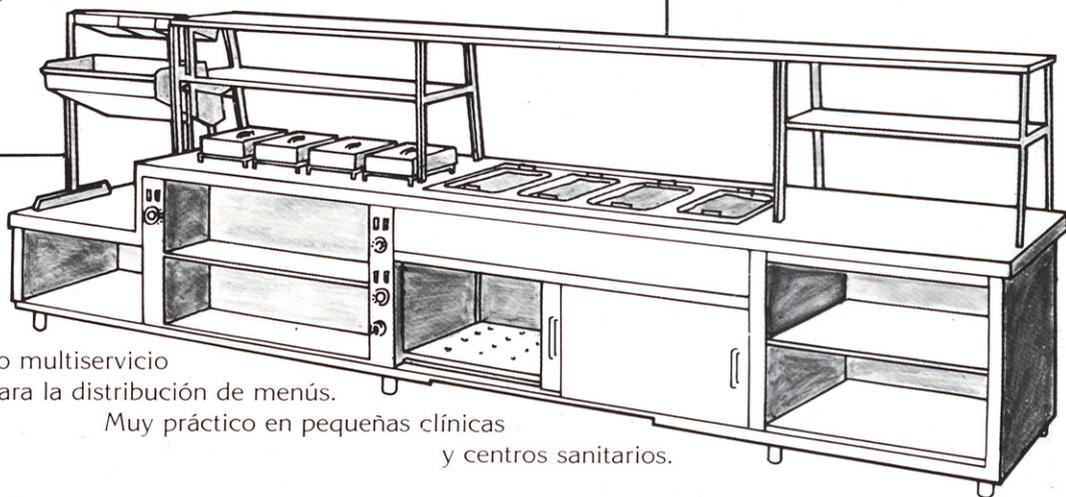
El sistema DISTAMAT se basa en un ciclo racional y muy simple que permite efectuar en un tiempo mínimo todas las operaciones de distribución manual o automática de comidas, desde la cocina hasta su colocación en la cama del paciente y su posterior recogida, lavado, desinfección y almacenaje, dejándolo todo listo para su nueva utilización a la hora de comer en punto.

SISTEMA DISTAMAT automatizado, con cintas transportadoras para la distribución y presentación de menús.

F3C - BGM

SISTEMA DISTAMAT de instalación sencilla, con módulo multiservicio para la distribución de menús.

Muy práctico en pequeñas clínicas y centros sanitarios.



## MATACHANA

técnica hospitalaria de alto nivel.

Vía Augusta, 11 - Tel. 218 46 05 - BARCELONA-6  
C/. San Bernardo, 110 - Tel. 445 20 75 - MADRID-8



# Documentos

A propósito del proyecto de Restauración de San Pedro de Teverga (Asturias).

HIPOTESIS ACERCA DE LA PRIMITIVA CONFIGURACION DEL PRIMER CUERPO DE LA IGLESIA Y DE LA PRE-EXISTENCIA DE UN PORTICO DE DOS PISOS, ANTERIOR AL CLAUSTRO DEL SIGLO XVII.

*Fernando Nanclares, María Nieves Ruiz y Juan González Moriyón, arquitectos.*

Los trabajos de toma de datos para el levantamiento de planos, que debimos realizar previamente a la redacción del proyecto, nos llevaron a un conocimiento del conjunto mo-

numental de Teverga, que nos permite, ahora, añadir unas notas con la intención de aportar alguna luz a su confusa historia.

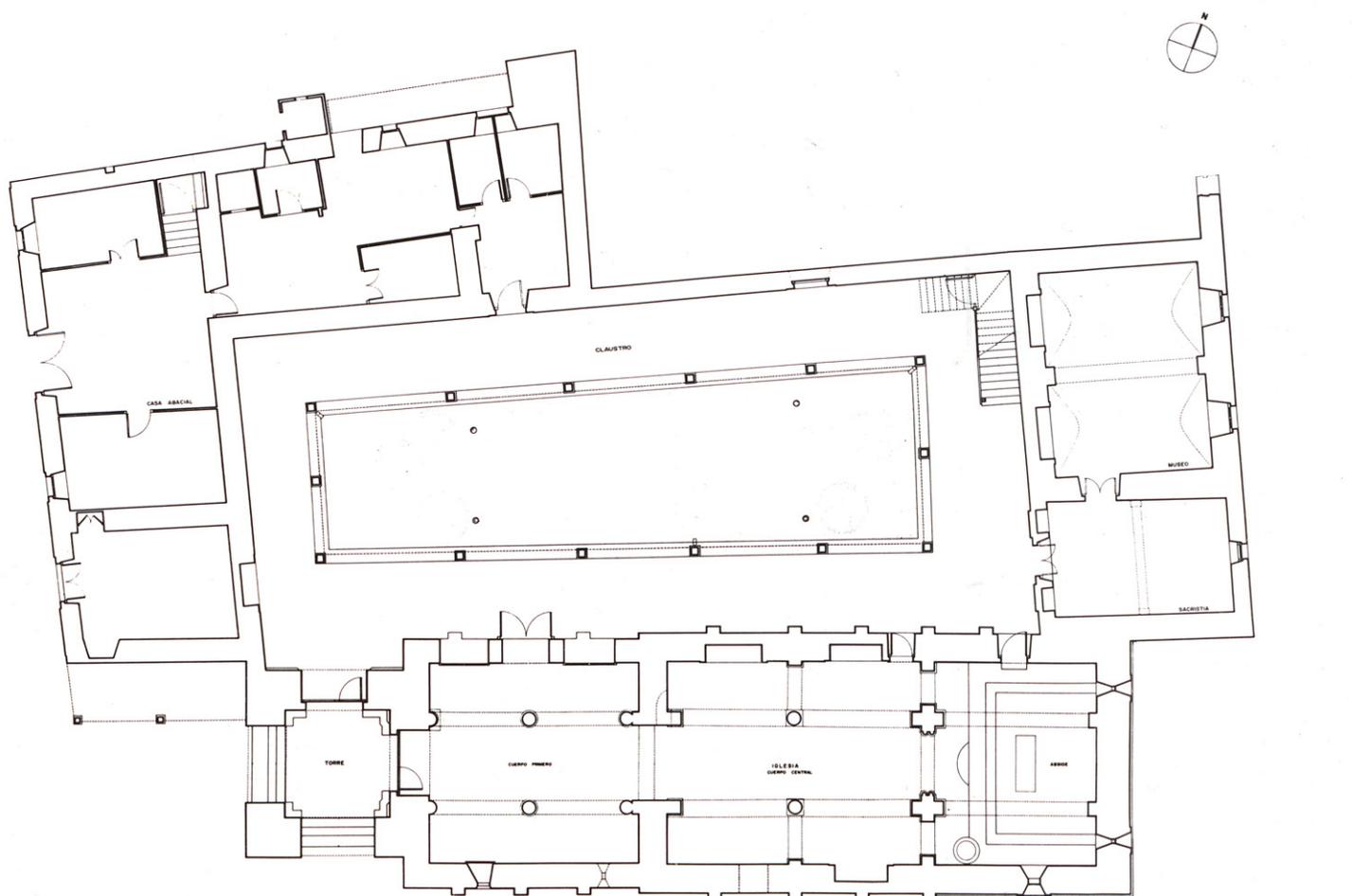
Se limitarán concretamente

a dos hipótesis: la primera acerca de la primitiva configuración del cuerpo posterior de la Iglesia, interpretado como "porche" en diversos trabajos especializados; la segunda en torno a la existencia de un pórtico de dos pisos adosado a la Iglesia por su costado norte, anterior al claustro del XVII. Ambas hipótesis tienen elementos comunes y podrían también fundirse en una sola. Añadimos unos dibujos que muestran gráficamente la exis-

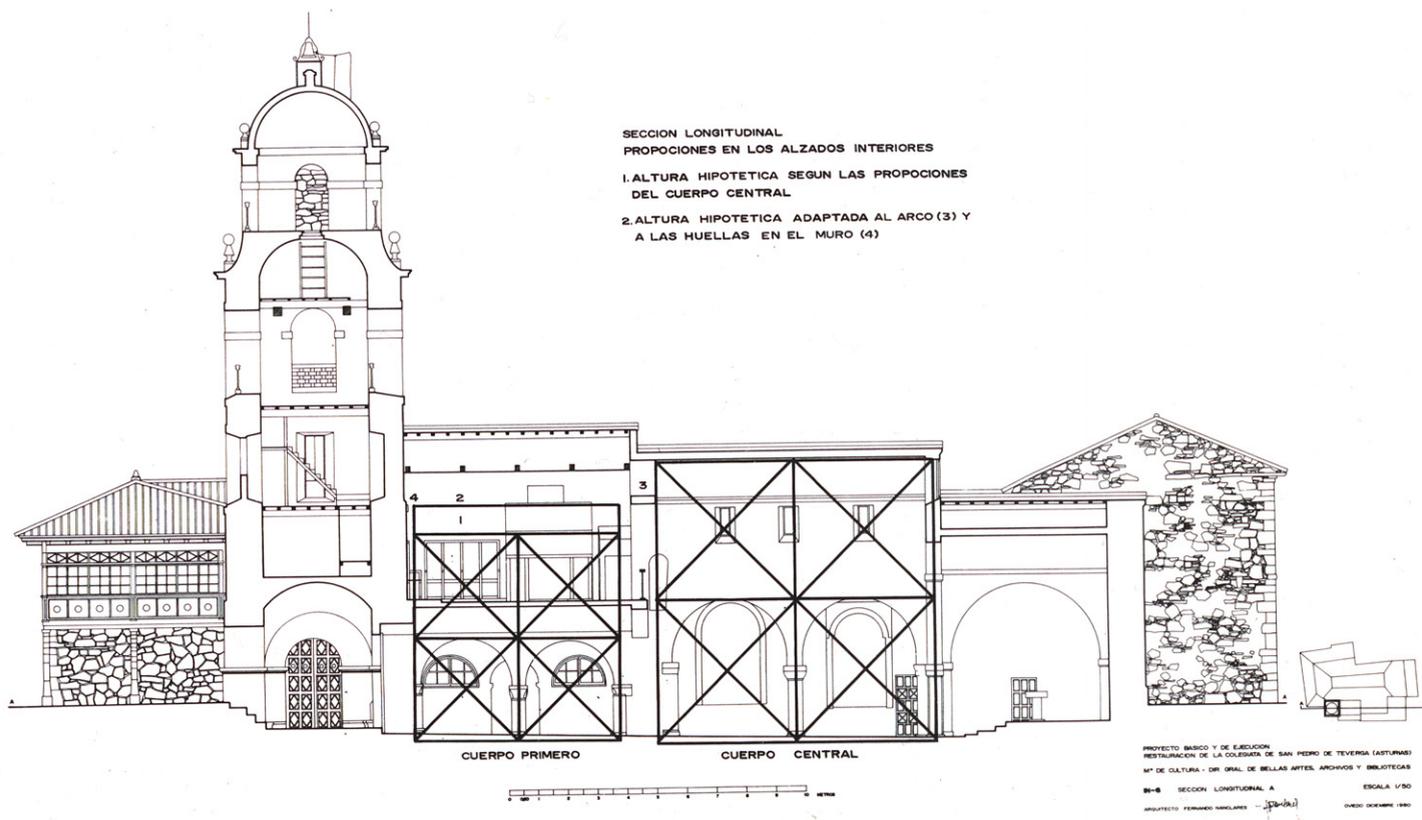
tencia de relaciones armónicas entre las dimensiones de partes del edificio, cuyo descubrimiento tuvo influencia en las hipótesis citadas.

Queremos advertir que el supuesto de un claustro anterior viene sugerido en el trabajo de H. SCHLUNK y J. MANZANARES acerca de la Iglesia de Teverga.

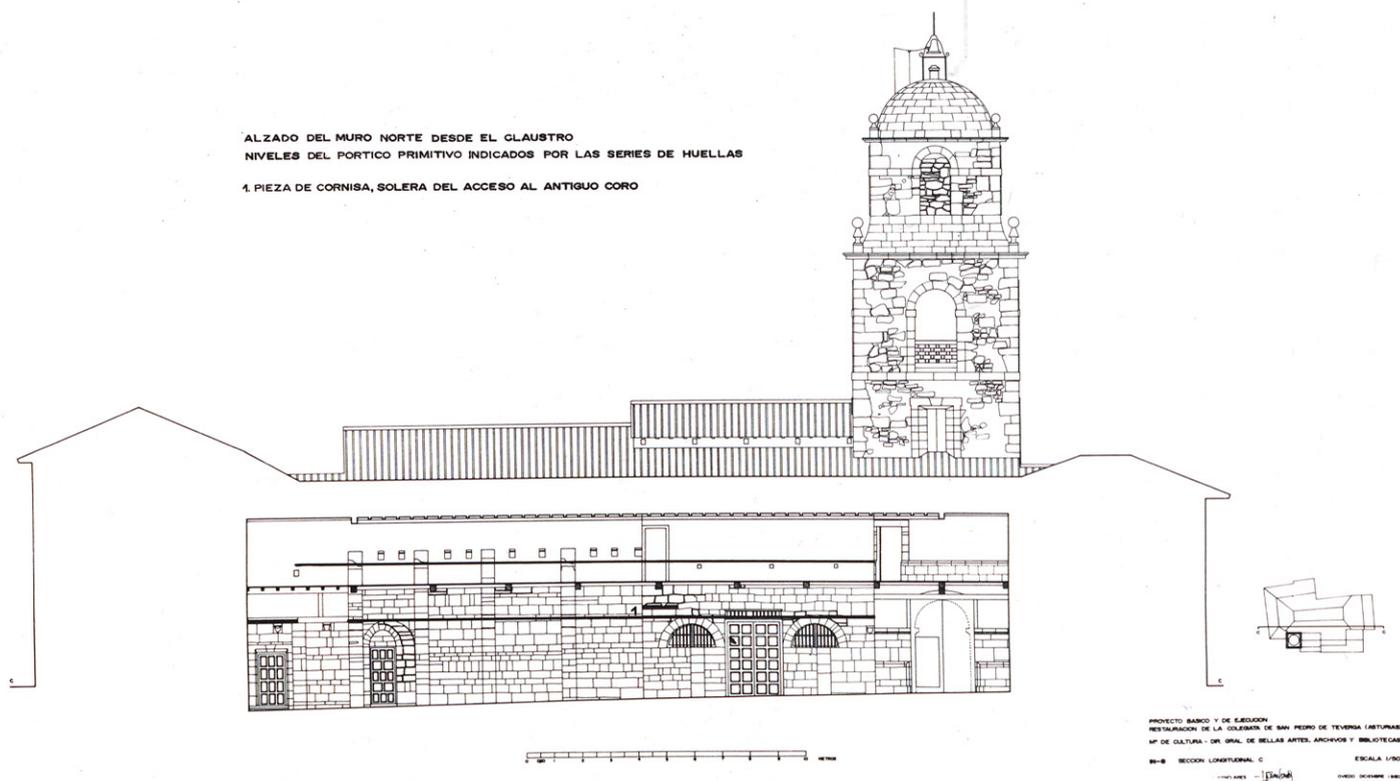
En nuestra propuesta suponemos que el cuerpo primero o posterior de la Iglesia fue en su origen, o tuvo intención de



Planta general de San Pedro de Teverga. Conjunto de la Basílica, Torre, Claustro, Casa Rectoral y Sacristías.



Sección longitudinal de la basílica.



Alzado del muro Norte desde el Claustro.

ser, una Iglesia, edificada de acuerdo con un plan que se repitió con mayor ambición en el cuerpo central. El cuerpo posterior habría tenido, según esta interpretación, la sección típica de tres naves, tomada de San Salvador de Valdediós, con la central muy esbelta iluminada por ventanas laterales.

Los datos que contribuyen a la verosimilitud de la hipótesis son los siguientes:

—La bóveda que actualmente cubre la nave central no es original, como observan los autores citados. Carece de impostas y su trazado es muy torpe con una geometría muy deficiente.

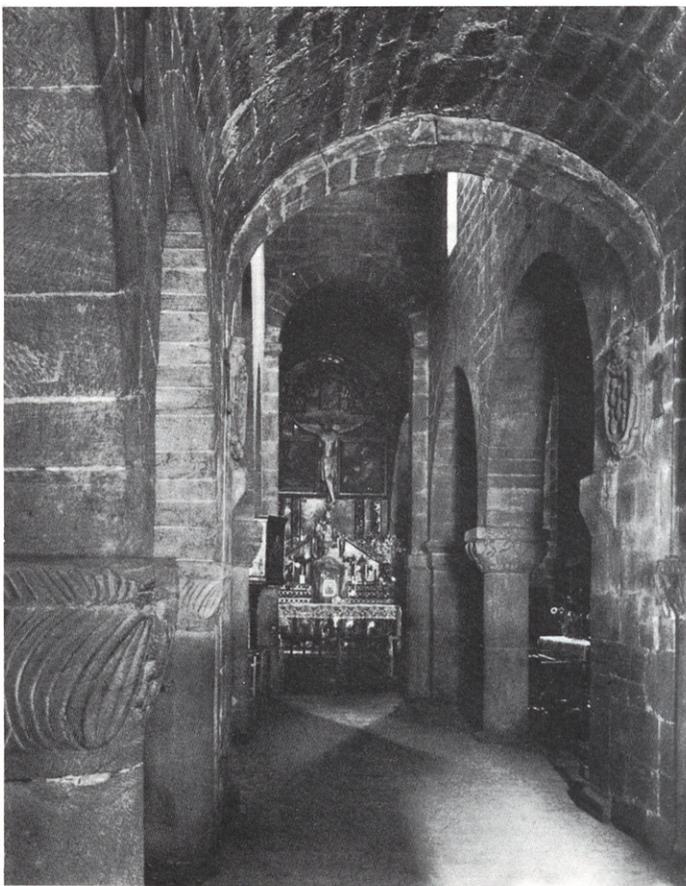
—Según se muestra en los dibujos que adjuntamos una bóveda hipotética encajada a la altura del arco que divide el actual coro del cuerpo central resulta muy aceptable ya que, de esta manera, la ventana que está sobre ese arco en su día habría sido un hueco al exterior, por encima de la cumbre de la cubierta sobre la bóveda que estamos suponiendo.

—En el testero opuesto al del arco que acabamos de citar, o sea el muro "este" de la Torre, visto desde el interior del coro actual, se observa una interrupción en la imposta de piedra. En ella puede inscribirse el perfil exterior de una cubierta sobre la presunta bóveda alta.

La cumbrera de esta cubierta no alcanzaría a ocultar el hueco que en el nivel segundo tiene la Torre por ese lado y que, en la actualidad, sufre el empotramiento de la cubierta del coro. El hecho de que este hueco haya sido labrado en la Torre sugiere la existencia de una cumbrera anterior, a la altura que venimos diciendo.

De lo hasta aquí expuesto puede deducirse que la primera hipótesis enunciada es al menos posible. En los dibujos se comprueba la sección del cuerpo de la Iglesia resultante, manteniendo las naves laterales tal como son actualmente.

Por otra parte, en los alzados interiores producidos por un corte longitudinal se observa que las relaciones proporcionales que se detectan en la nave alta del cuerpo central (los dos arcos formados inscritos en dos cuadrados que duplicados nos dan un cuadro mayor que se inscribe en la nave secciona-



*Vista de la nave central hacia el coro y de la nave de la epístola hacia el ábside.*

da) se cumplen también con suficiente aproximación en el cuerpo posterior.

Esta última cuestión refuerza la idea que exponíamos más arriba: los dos cuerpos de la Iglesia responden a una concepción idéntica desarrollada con distinto espíritu. El primer cuerpo edificado podría interpretarse como un ensayo, más atento a las lecciones del pasado (Valdediós) que a las posibilidades plásticas que brinda la más evolucionada técnica románica. En el segundo cuerpo, el central, el sistema constructivo sería el mismo. Únicamente se refuerza el espesor de los muros para lanzarse a una mayor altura, probablemente con la ambición de lograr un edificio original, si no en cuanto al tipo constructivo, sí al menos en su resultado plástico y espacial.

Continuando con la hipótesis y apoyándonos en las suposiciones formuladas hasta aquí, propondremos ahora la idea de que la nave alta central del primer cuerpo de la Iglesia, una vez concluida la construcción del organismo completo, fue dividida en dos pisos, utilizando el superior como coro. La idea se soporta en las observaciones siguientes:

—El hueco que todavía hoy existe en el muro sobre el arco formero del lado del Evangelio más próximo al coro, en el cuerpo central, fue probablemente un acceso a un primitivo coro para lo cual se debió utilizar una escalera ligera con arranque en la nave lateral al pie del citado arco. El nivel del piso de este coro, que hubo de estar ligado al del paso por el hueco indicado, inferior al del coro actual, resulta incompatible con la idea de una bóveda de piedra que lo sustentase. Esta bóveda, según lo dicho, debía ser de menor altura que la actual, lo cual no es posible constructivamente.

Según la hipótesis que ya expusimos de una bóveda cubriendo la nave central, a una altura aproximada de ocho metros desde el terreno, cabe la posibilidad de que la ocupación de la zona superior de un espacio tan alto se haya realizado interponiendo en el mismo, al nivel que nos indica el hueco en el muro, un sencillo entramado horizontal de madera. De este modo se habría

conseguido recuperar funcionalmente el frustrado primer cuerpo de Iglesia, habilitando un espacio sumamente útil para la calificación del templo como Colegiata de Canónigos.

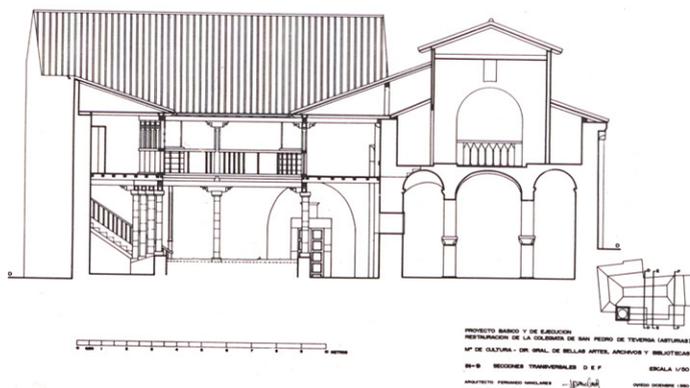
Ya hemos visto cómo se accedía a este supuesto coro primitivo desde el interior del templo, de manera improvisada, sin una planificación previa que hubiera resuelto la escalera con mayor dignidad constructiva, como ocurre por ejemplo en Valdediós, salvo que en Teverga no existieran naves laterales en el piso alto. En nuestra opinión hubo además otro acceso por un hueco practicado en el muro norte en la misma posición y un poco por debajo del actual, desde el corredor del claustro. El supuesto acceso conectaría, como ocurre ahora, con el corredor alto de un pórtico doble adosado a la Iglesia por el lado Sur.

Esta es la segunda hipótesis y la desarrollamos a continuación.

En el muro norte de los dos cuerpos de la Iglesia, por el lado del claustro, se aprecian numerosos vestigios de antiguos empotramientos que sugieren la primitiva existencia de un pórtico de dos niveles arrimado, como el actual, a la fábrica románica.

Las huellas están, en planta baja, en los contrafuertes además de una ménsula labrada situada en la esquina más próxima a la Torre. En la planta alta del corredor se repiten las mismas huellas de los contrafuertes, una ménsula cerca del ábside y son aún visibles varias cabezas de pontones empotrados en la fábrica, en la zona del coro.

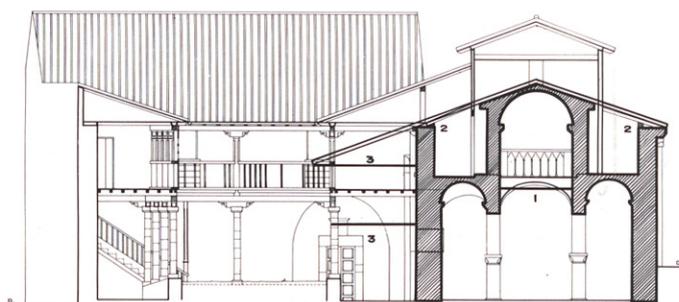
Las dos series de huellas definen dos líneas rectas que deben interpretarse como correspondientes a los niveles de los dos entramados horizontales. La anchura de este pórtico doble podría haber sido la misma que tiene la actual, ya que el murete de piedra sobre el cual se levantan los pilares que vemos hoy en el tramo paralelo a la Iglesia, parece por su composición anterior a los otros tres tramos, en los cuales, por otra parte, se observan algunas areniscas labradas que bien pudieron pertenecer originalmente a la fábrica de la nave alta que supusimos más arriba. Aún se aprecia en este mu-



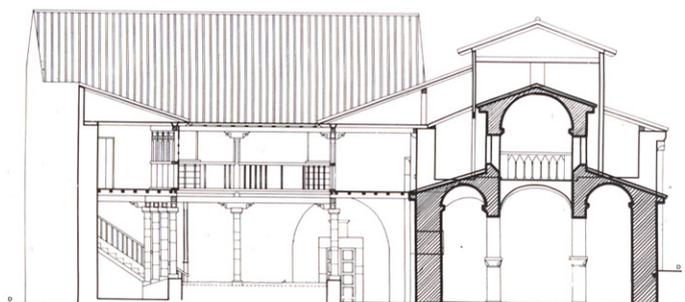
Sección transversal por el primer cuerpo o "porche" y el coro.



Sección transversal por la basílica.



- HIPÓTESIS DE LA PRIMERA REFORMA SUFRIDA
1. TABLERO INTERPUESTO EN LA NAVE CENTRAL PARA FORMACIÓN DEL CORO
  2. ELEVACION DE LAS CORNISAS LATERALES
  3. PORTICO DE DOS PISOS ADOSADOS



HIPÓTESIS DE LA SECCION PRIMITIVA

PROYECTO BÁSICO Y DE EJECUCIÓN  
RESTAURACIÓN DE LA COLEGIATA DE SAN PEDRO DE TEVERGA (ASTURIAS)  
M<sup>o</sup> DE CULTURA - DIR. GEN. DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS  
N<sup>o</sup> 9 SECCIONES TRANSVERSALES D E F  
ARQUITECTO FERNANDO MALLARÉ  
ESCALA 1/50  
DISEÑO (OCTUBRE 1981)

PRIMER CUERPO DE LA IGLESIA

ro, en frente de la que debió ser principal puerta de paso desde el cuerpo central de la Iglesia hacia el lado del claustro, una interrupción, posteriormente rellenada, que sugiere la preexistencia de un paso hacia la zona que hoy está ajardinada. Por ello suponemos que ya desde el origen los pies derechos del pórtico debieron descansar sobre este muro.

Para el supuesto del acceso desde el nivel alto del pórtico hacia el coro antes del supuesto nos apoyamos en dos elementos relacionados entre sí: El trozo de cornisa labrada que aparece incrustado en el muro norte del cuerpo posterior de la Iglesia, debajo de la puerta actual del coro, y el arco deforme, descolgado de la bóveda, que se observa por el interior, en la misma posición que la cornisa.

Imaginando una escalera cuyas zancas apoyen en las cavidades practicadas en la pieza de cornisa, utilizada en este caso como durmiente, resulta necesario romper la bóveda de la nave ya que la hipotética escalera se macla en ella necesariamente. El arco descolgado acudiría a resolver la rotura apoyándose la escalera en sus trasdós. Modernamente al construir el nuevo claustro y la reforma completa del coro el paso seguiría haciéndose de la misma manera, a un nivel más alto.

Para terminar diremos que el cuerpo primero de la Iglesia, reformado tal como se expresa en la secuencia de dibujos, pero sensiblemente entero, existió al menos hasta la época de construcción de la Torre, cuyo sistema de niveles y huecos es perfectamente compatible con las hipótesis formuladas aquí de lo cual deducimos que su arquitecto ajustó su construcción a la edificación preexistente. En nuestra opinión el cuerpo de Iglesia que hemos descrito.

Estas hipótesis que, como decíamos al principio, se formulan a partir de la observación directa del monumento y del conocimiento detallado de sus dimensiones reflejado en los dibujos del proyecto, se complementarán con los datos que únicamente será posible obtener en el transcurso de las obras.

Oviedo, diciembre de 1981.

PROBLEMAS  
ARQUITECTONICOS  
DE LA CATEDRAL DE  
TOLEDO

*Guido Conrad von Konradshelm, Ramón Ortiz, Alicia García, Guilles Métairie.*

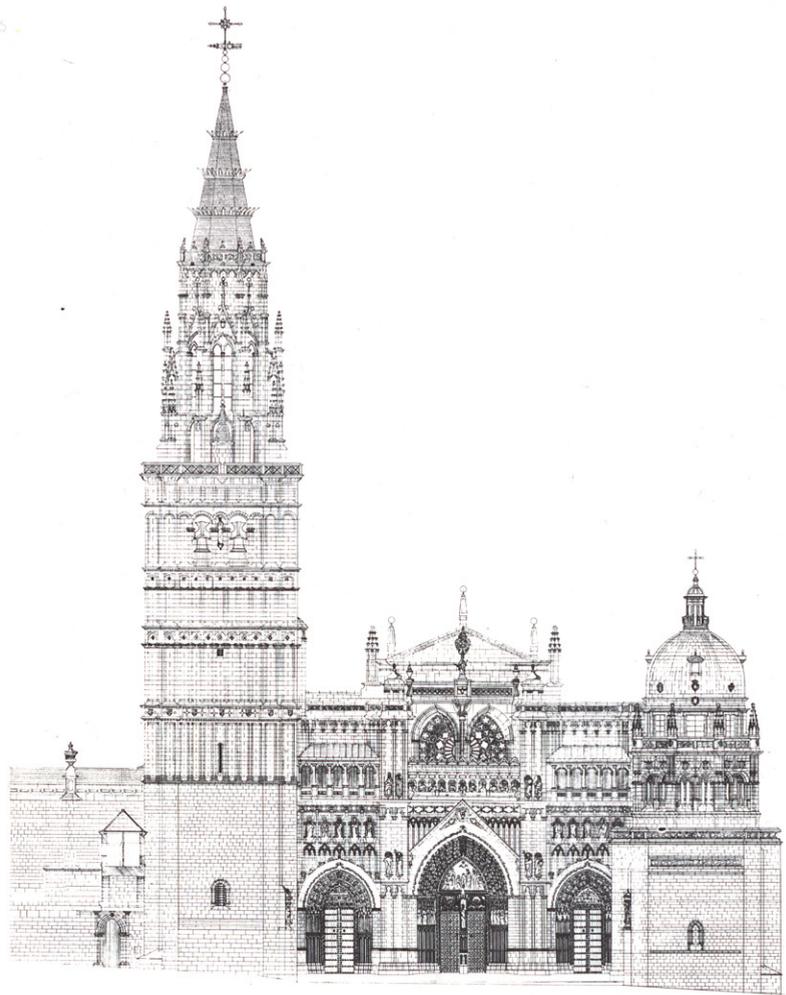
Partiendo de las investigaciones ya realizadas por G. Conrad sobre la evolución arquitectónica de la catedral toledana, sería conveniente ofrecer una visión de algunos de los aspectos más significativos de la misma, centrándonos para ello en aspectos concretos, basados en la exploración geofísica de los restos contenidos en sus subsuelos, recientemente llevada a cabo.

Igualmente, gracias a la colaboración prestada por el arquitecto francés, Gilles Métairie, pensionado de la Casa de Velázquez, se ofrece un conjunto de dibujos de interés por su precisión en los que se representan tanto los aspectos actuales del edificio como algunas imágenes antiguas del mismo.

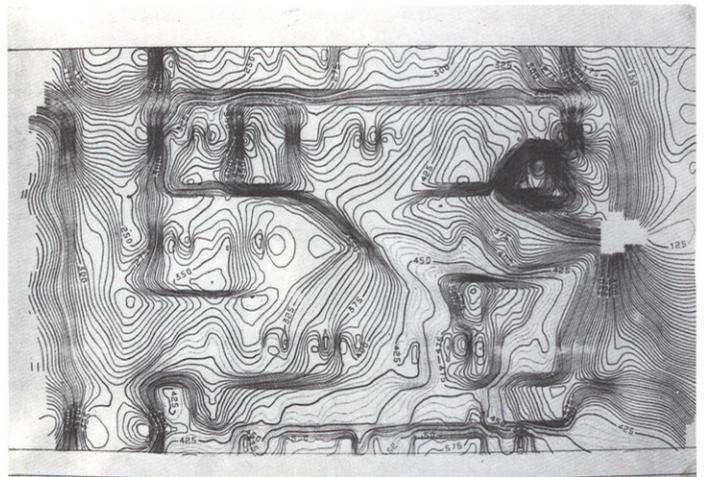
Aparece como evidente el particular interés de la distribución del espacio arquitectónico, sobresaliendo el trato que recibe la cabecera, ya estudiada por G. Conrad, en función de la cual se concibe todo el problema volumétrico del edificio así como es significativo que la nave actual se construye sobre restos antiguos según consta en documentos manuscritos que apoyan el estudio científico (1).

Los edificios anteriores a la catedral actual fueron al menos tres y se sabe que hubo una iglesia visigoda del siglo VI, una Mezquita del siglo VIII y una Catedral que a fines del siglo XI se construyó en función de esta Mezquita. La singular disposición del espacio en la planta y en la elevación actual demuestra que existe una influencia directa del arte árabe, parte de la cual se origina lógicamente en esa anterior catedral que existía como tal hasta la construcción de la nueva, durante el primer tercio del siglo XIII. Sabiendo que desde Toledo irradia la nueva definición del espacio gótico hacia los otros centros de España, un aspecto del tra-

bajo arqueológico consistía en encontrar los testimonios necesarios que permitiesen establecer si hubo un aprovechamiento de la estructura anterior de la Mezquita, para construir sobre ella la catedral del siglo XIII. Este trabajo solamente podía ser llevado a cabo con una exploración arqueológica de los subsuelos. Ante la imposibilidad de realizar excavaciones, ha sido posible gracias a la petición de colaboración realizada por G. Conrad con el Instituto de Geología y de Geofísica del CSIC, y especialmente a D. Ramón Ortiz y Da. Alicia García, detectar las líneas existentes en los ejes norte-sur y este-oeste cuya coincidencia



*Fig. 3. Fachada de la Catedral de Toledo según Guilles Métairie.*



*Fig. 1. Exploración del suelo de apoyo de la Catedral de Toledo.*

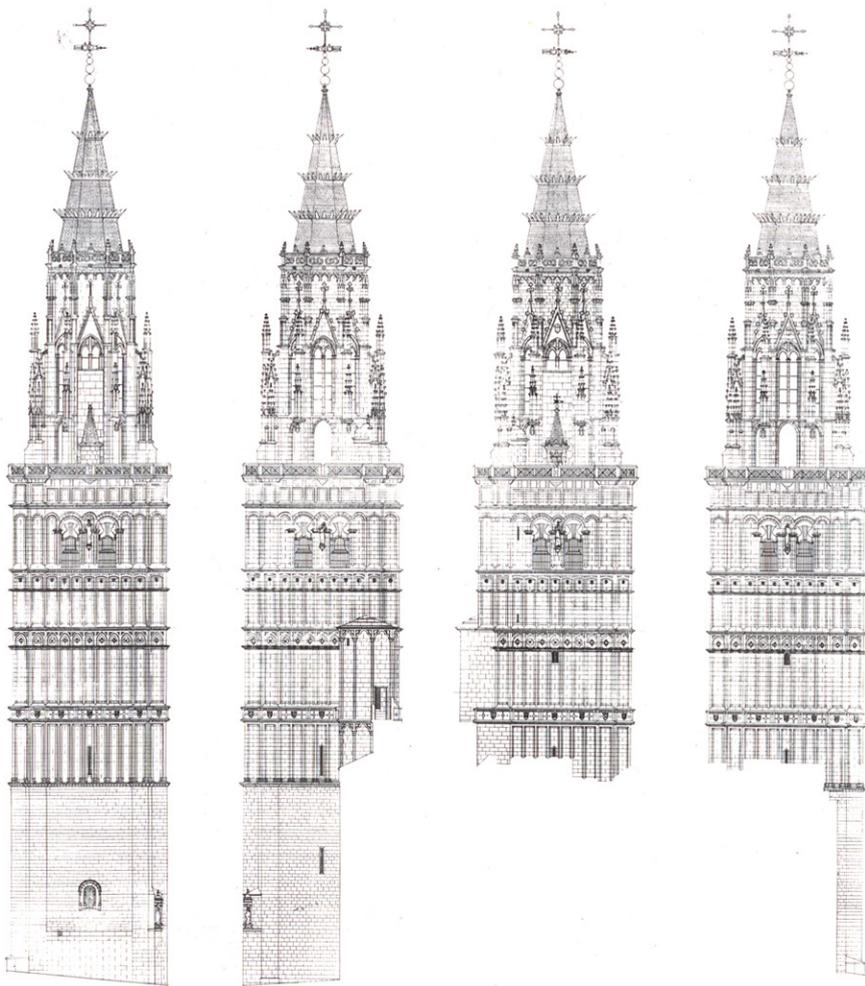


Fig. 4. Los cuatro lados de la torre de la Catedral de Toledo según Guilles Métaire.

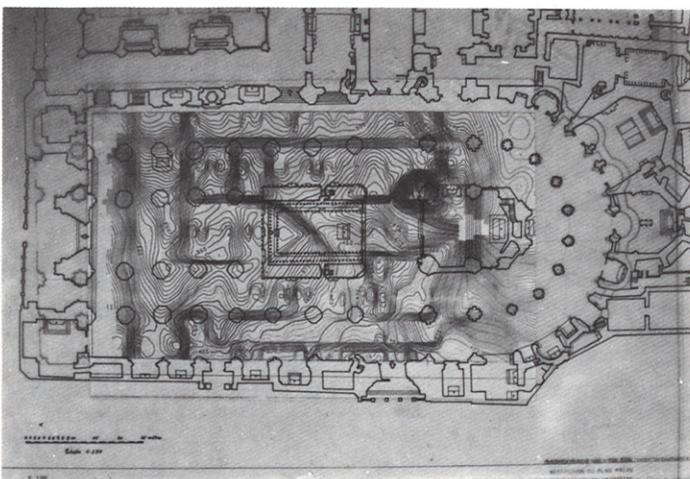


Fig. 2. Una exploración superpuesta al dibujo de la planta de la Catedral.

rie quien con gran dedicación hizo un primer estudio gráfico de los detalles de la catedral.

Como se advierte en la figura 3, era preciso restituir el aspecto actual de la fachada aunque este trabajo había sido realizado, con supresión de detalles y con medidas a veces incorrectas, debido a su complejidad, por el arquitecto Amador de los Ríos, de forma que no es posible utilizar los dibujos de las fachadas con fines arqueológicos. Por el contrario los que ofrece G. Métaire pretenden ser el instrumento indispensable para el análisis de esta fachada del siglo XIV que se desconoce en su aspecto original al menos desde la restauración de Durango, en el siglo XVIII. Conviene precisar que el dibujo se reaprovechará en un futuro próximo para restituir su aspecto anterior gracias al estudio de los elementos detrás de la fachada con lo que se pretende efectuar una contribución esencial para el mejor conocimiento del arte gótico español del siglo XIV.

La figura 4, representa el desarrollo de cuatro de los lados de la parte octogonal de la torre, realizada por los artistas flamencos a partir de 1432-1448. A partir de este punto se pretende desarrollar la investigación en un futuro próximo, procediendo entonces a suprimir todos los detalles realizados entre los siglos XIV y XIX, para restituir el aspecto inicial de la torre lo que correspondería al primer proyecto del maestro Hanequin de Bruselas. Así se restituirá su filiación flamenca, tal como la encontramos en las soluciones anteriores o contemporáneas, como en las torres de los ayuntamientos de Brujas y de Bruselas, entre otras.

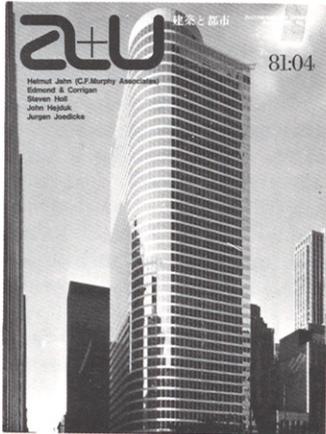
1) Las referencias más claras se encuentran en: Blas Ortiz, *Summi Templi Toletani perquam Grafica Descriptio*, Toledo, 1564, in: Cardenal Lorenzana, P.P. *Toletanorum quotquot extant opera*, Madrid, 1793, pp. 465-6, 137 y 385.

2) Una breve noticia de este trabajo fue dada por G. Conrad en los "Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie", Universidad Libre de Bruselas, II, 1980, pp. 95-99.

con los tres edificios religiosos existentes, nos demuestra como se trataba de los restos que se suponían. (Fig. 1). El reaprovechamiento de las fundaciones para los pilares intermedios de la nave, cuya alineación con los de la cabecera determina la composición del espacio de esta última —y, por consiguiente, de todo el edificio nos hace suponer que dichas fundaciones pertenecen a las del último edificio— es decir, de la Catedral que se construyó por reestructuración de la Mezquita. (Fig. 2). (2).

Otro aspecto significativo de esta investigación es el trabajo de restituciones realizado por el arquitecto Gilles Métaire

# Revistas de Revistas



**A/U**  
**ARCHITECTURE AND**  
**URBANISM/**  
 Abril de 1981/N.º 127/  
 Tokyo

Publica una colección de obras diversas, principalmente norteamericanas, un pequeño artículo de Hejduk sobre la Casa Malaparte de Adalberto Libera y algunos otros temas.

**ARCHITECTURAL**  
**RECORD/**  
 Abril de 1981/4/  
 Clinton (U.S.A.)

Publica obras, proyectos y reportajes de arquitectura norteamericana.

**ON/22/Barcelona**

Publica diversas obras del área catalana, algunas de ellas de arquitectura escolar.

**PROGRESSIVE**  
**ARCHITECTURE/**  
 Junio de 1981/  
 Cleveland (U.S.A.)

Publica diversas obras y artículos referentes a arquitectura norteamericana.

**DETAIL/1981, 3/Munich**

Incluye diversas obras de arquitectura alemana, noruega, holandesa y japonesa.

**ARCHITERTURAL**  
**REVIEW/**  
 Junio de 1981/Londres

Número dedicado a la arquitectura alemana, en el que destacan obras y proyectos de Ungers, Bohm (hijo) y Ludwig Leo.

**CAU/Marzo de 1981/**  
**N.º 70/Barcelona**

Incluye textos de orden diverso y la segunda parte de "Antonio Gaudí. La construcción de una arquitectura", con artículos de Paricio, Basegoda, Belmunt y Maña.

**ARCHITHESE/Mayo y**  
**Junio de 1981/Zurich**

Número dedicado a arquitecturas regionalistas, principalmente de países centroeuropeos.

**ARKITEKTUR/1981, 5/**  
**Estocolmo**

Incluye diversas obras, proyectos y reportajes de arquitectura sueca.

**AIA JOURNAL/Mayo de**  
**1981/Clinton (U.S.A.)**

Interesante colección de obras y reportajes de arquitectura norteamericana.

**PARAMETRO/**  
**Marzo-Abril de 1981/**  
**Faenza (Italia)**

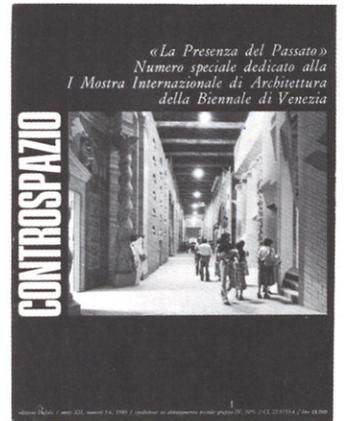
Número dedicado a proyectos y obras italianas de los años 20 y 30, poco divulgadas y de interés.

**QUADERNS**  
**D'ARQUITECTURA I**  
**URBANISM/145/**  
**Barcelona**

Publica "7 Construccions" (esto es, siete casas *post-modernas* de los arquitectos César Portela, Pep Bonet y Cristian Cirici (2), Arcadi Pla, Oscar Tusquets y Lluís Clotet, Enric Steegmann y Manuel e Ignacio de las Casas), la "restitución proyectual" de seis plazas neoclásicas catalanas, de Ricard Pié i Ninot, y una antología de la obra de Francesc Mitjans.

**CASSABELLA/Mayo de**  
**1981/469/Milán**

Número dedicado a: "*Il ponte: infrastruttura territoriale*".



**CONTROSPAZIO/1-6**  
**de 1980/Roma**

No publicada por problemas editoriales en 1980, Controspazio lanza un número extraordinario equivalente a todo el año y dedicado a la I Exposición internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia. Es, así, una antología muy completa de la ya famosa *Strada Novissima* y del resto de la colección de arquitecturas *post-modernas* o representativas de la transformación de los últimos años.

Incluye, además, un "homenaje" a Philip Johnson, Ignacio Gardella y Mario Ridolfi, teniendo especial interés los trabajos publicados de éste último.

Se cierra con un debate sobre las obras de la Bienal y con un artículo de Italo Mussa sobre los nuevos artistas figurativos italianos.

# Libros

José Ignacio Linazasoro:  
 "EL PROYECTO  
 CLASICO EN  
 ARQUITECTURA".

Gustavo Gili. Barcelona.  
 1981. 135 pág.

Cuál sea el verdadero clasicismo y cuál, pues, la verdadera tradición que, consiguientemente, debe seguirse, parece



Escuela de Fuenterrabía.

ser el objetivo último y más ambicioso que orienta el norte del libro de Linazasoro. Libro que supone el esfuerzo de redactar una seria tesis doctoral y de ofrecerla como base en que su propia obra arquitectónica —aquella que proyecta y realiza como profesional— quedara firmemente sustentada.

No es José Ignacio Linazasoro un hombre de frágil historial. Tiene en su haber otro libro (*Permanencias y arquitectura urbana*, Barcelona, 1978) y numerosas publicaciones, tanto de sus escritos como de sus obras. Además de a su trabajo profesional, hoy dedi-

ca sus esfuerzos a la joven Escuela de San Sebastián, como ayer lo dedicó, en unión de Miguel Garay, a las actividades de la Comisión de Cultura del Colegio guipuzcoano, de fértil y grata memoria.

Su libro —su tesis— viene, pues, cimentada en un largo y denso trabajo, recorriendo temas sugerentes a los que se añade el interés de ser vistos desde una posición de tendencia —dicho esto ahora sin guiño alguno— que le permite apostar con firmeza por un modo muy concreto de ver las cosas. El lector recorrerá con gusto sus páginas y agradecerá

rá, sin necesidad de estar de acuerdo, las tajantes tomas de postura. Así podrá ver la defensa ardiente de una tradición que se mira permanentemente en sí misma, la de la condición autónoma en que se ve a la disciplina, la drástica negativa a aceptar la "obra de arte total", la no consideración del *Estilo* como categoría definitiva, la encendida adhesión a *principios y esencias*, así como la afirmación, ya más consolidada, de los postulados tipológicos, o de otros argumentos más divulgados por el pensamiento europeo de los últimos años. Todas ellas son tesis parciales, por lo que es al llegar a percibir la tesis principal, aquélla que nos permite enunciarla como la búsqueda del verdadero clasicismo a seguir, aquélla ante la que nuestras dudas son mayores.

Resulta ahora curioso —y no es manía por mi parte— que el último arquitecto español que intentó enunciar sistemáticamente su doctrina para sustentar en ella su obra fuera Luis Moya Blanco, que ocupó gran parte de su vida profesional buscando, precisamente, las bases del verdadero clasicismo y de la verdadera tradición. Pero así como Linazasoro ve la búsqueda del clasicismo perdido en una línea que une a Paladio con la arquitectura griega y con algunos ejemplos medievales, encontrando su sistematización con los tratados de Durand en el XVIII tardío, para Moya, en cambio, es con Durand cuando el arte clásico se pierde de modo definitivo y Paladio sería, justamente, el antecedente más claro que le anuncia que una tal pérdida tendría, inexorablemente, lugar. No es la primera vez, desde luego, que, cuando en arquitectura se buscan objetivos similares y por caminos parecidos —la autoridad de la tradición, la negativa a la invención ecléctica moderna, la fuerza de la historia en los *principios* y, singularmente, en la estabilidad tipológica— se encuentren, al final, muy distintas cosas.

El concepto de orden, la atención al tipo y la *esencialización* de la arquitectura en sus principios compositivos básicos e internos, utilizando los *elementos* que se conside-

ran propios, viene a ser, con la guía fundamental de Paladio y de Durand, el principal soporte del "proyecto clásico en arquitectura" para José Ignacio Linazasoro. La síntesis que hago es, tal vez, excesiva; pero, visto ésto, ¿puede pensarse seriamente en un clasicismo sin lenguaje? Si bien es claro que puede defenderse, frente a Summerson, la negativa a entender el clasicismo como la arquitectura que incluye los órdenes o alusiones a ellos, ¿puede pensarse que los problemas del lenguaje arquitectónico son superficiales y, por lo tanto, despreciables como categoría arquitectónica? O, más aún, ¿puede aceptarse el reducir el término de "estilo" a simples consideraciones lingüísticas y, así, a la conceptualización de superficialidad, de epidérmico, que se piensa para el lenguaje? Si esto es así ¿como es que el autor, tanto en sus elecciones de *autoridades* como en la arquitectura que realiza, parece apreciar como clásica una desnudez y sequedad esencialista que constituye, en sí misma, un determinado lenguaje, evidente, por ejemplo, en el homenaje que a la columna —emblema figurativo del clasicismo— se hace?

Durand utilizó el lenguaje y los elementos clásicos *como tales*, por mucho que decidiera simplificarlos. Esto es, *construyó* formalmente sus modelos arquitectónicos aplicando a sus abstractas y *nuevas* composiciones los elementos lingüísticos manejados por sus antecesores. Nuevas composiciones que olvidaban, por cierto, los antiguos tipos y que venían a prepararse como modelo con el que colonizar las provincias napoleónicas.

Pero hizo también algo más: separó de hecho la *disposición* arquitectónica planimétrica de la forma concreta que, en elevación y secciones, configurara el esquema planimétrico; si bien esta grave fisura, por primera vez establecida, en la unidad arquitectónica, no fué demasiado patente precisamente por la utilización del antiguo lenguaje clásico. Pero cuando el *beaux-artianismo* va adelante y evoluciona, la herencia de Durand, además de la cuadrícula, los ejes y la composición por elementos,

es, también, la escisión realizada entre planimetría y forma aparante. Cuando Guadet explica sus lecciones el eclecticismo ha invadido ya la Academia y los esquemas heredados de Durand y evolucionados son el soporte de cualquiera que sea el lenguaje, cualquiera que sea el estilo, *cualquiera que sea la arquitectura*. Guadet mismo, hombre moderno y, así, ecléctico, convertiría la escisión en virtud, defendiendo el rigor en las plantas y la arbitrariedad en las elevaciones, dejadas éstas al servicio de la "libertad del artista" (sic). Y, por añadidura, enseguida los lenguajes históricos y pluralistas, traídos en esa libertad ecléctica, llegarán a variar sustancialmente las ideas planimétricas derivadas de Durand. De ellas subsistirá, tan sólo, la *Composición elemental* (como ya hace muchos años la nombró Banham), esto es, el entendimiento de la estructura arquitectónica como ley en la que armonizar diferentes elementos arquitectónicos, y hacerlo con la ayuda de una composición por ejes. Tal idea llegó hasta los modernos, de modo que esquemas *corbuserianos*, *bauhasianos* o propagados por el *estilo internacional*, participaron de ella. Si bien la composición estuvo servida por una ley *estilística* que alteraba el modo en que se unían los elementos o los ejes ordenaban, cambiando así, sustancialmente, la arquitectura.

El libro de José Ignacio Linazasoro es, pues, a mi juicio, más un modo de explicarse a sí mismo que un tratado de definición de "lo clásico". Con su interpretación y con la visión de la arquitectura que más le interesa hace evidente el modo en que quiere proyectar y en el que cree que tiene más sentido hacerlo al conseguirse algo más valioso. Pues no es necesario legitimar la arquitectura mediante su enraizamiento con la "verdad histórica": la historia sólo sirve para aprender de ella. La arquitectura es suficiente con hacerla bien, como Linazasoro la hace, ya que encuentra la legitimidad solamente en su propia calidad interna y en su pertinencia. Extremos con los que creo que Durand estaría de acuerdo y que confío en que José Ignacio

Linazasoro también lo esté. Sin necesidad de preguntar, al menos, y como haría un alumno ingenuo, qué cosa sea calidad y qué cosa sea pertinencia.

Antón Capitel

### Giorgio Grassi: "LA ARQUITECTURA COMO OFICIO Y OTROS ESCRITOS"

Ed. Gustavo Gili.  
Barcelona, 1980. 266 págs.

Este es un libro que recoge los principales escritos de Giorgio Grassi. Como advierte él mismo, las circunstancias que los han determinado, como son la ocasión de un prólogo, de una lección, de una conferencia, etc., siempre han tenido para él, el carácter de un pretexto. Todos estos escritos transponen un cierta *idea de arquitectura* que se va plasmando, a modo de profundizaciones y de reiteraciones, a lo largo de la lectura de los mismos. Es esta *idea de arquitectura* a la que de alguna manera refiere el título del libro: *La arquitectura como oficio*. Para Grassi la arquitectura está muy próxima a un trabajo artesano y, en este sentido, más cerca de la memoria que del ingenio, está más cerca del descubrimiento —hacer patente lo cubierto— que del invento —hallar una cosa nueva—. Pues la arquitectura es más un problema de Imitación y de Imaginación que de Invención o de Fantasía.

El pensamiento de Grassi se resume en su cita de La Bruyere: "Todo ha sido dicho y nosotros llegamos demasiado tarde... es necesario intentar pensar y hablar sólo de una manera más justa...". Y continúa Grassi "La paradoja humana, que explica la Bruyere, es que todo ha sido dicho pero que todo que aún por conocer y comprender más profundamente".

El pensamiento de Grassi se podría concretar en los siguientes puntos:

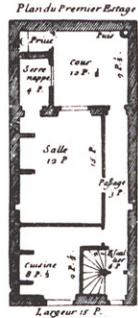
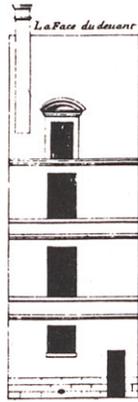
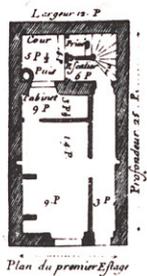
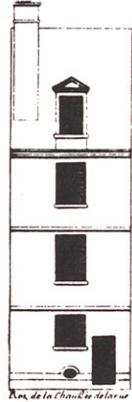
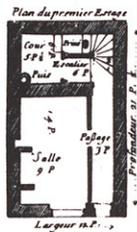
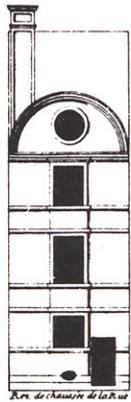
1.º La arquitectura es un lenguaje establecido.

2.º Este lenguaje se puede reducir a dos tipos de elementos: uno, que son vocablos y forman un léxico y otros que son uniones de estos vocablos, que son la combinación lógico-formal, sintáctica, de los mismos.

3.º La arquitectura es el conocimiento de este lenguaje y el conocimiento implica un análisis y un proyecto. Un análisis léxico-gráfico y sintáctico de los elementos de arquitectura, y un proyecto de los mismos elementos como elementos de composición.

De aquí se deriva el carácter constructivo del conocimiento humano.

¡Qué cerca está de Carnap nuestro amigo Grassi! Y no creo que sea casualidad que su primer libro: *La construcción*



*lógica de la arquitectura* (1967) tenga prácticamente el mismo título que *La construcción lógica del mundo* (1928) de Carnap.

Para Grassi la arquitectura es un lenguaje establecido. No sólo todo ha sido dicho sino que los conceptos fundamentales han sido traspasados a arquitectura, y "ya no es fundamental cómo se ha establecido la relación entre la idea y arquitectura, sino el hecho mismo de que se halla establecido, y también de que se halle establecido para siempre". Para Grassi la arquitectura ya sólo se puede conocer en sus propias formas y estas formas están dichas de siempre. El conocimiento de estas formas está más atento a la comparación, al qué, que a la evolución, al cómo, y de ahí que sea *histórico*.

Por otro lado la arquitectura se puede reducir a elementos simples, dotados de generalidad y de necesidad y por tanto de certeza. La generalidad y la necesidad de estos elementos implica su constancia y su comunicabilidad, y se constituyen en léxico y como tal son patrimonio común, patrimonio colectivo, civil, y de ahí el término de *Arquitectura Civil*.

Estos elementos aparecen combinados lógicamente y co-

nocerlos es analizar sus posibilidades de combinación lógica. El análisis, la comparación de las combinaciones posibles de los elementos provoca su *clasificación*. El proyecto o proceso de combinación de los elementos implica su *composición*. ¡Cuán cerca está la clasificación de la composición y qué estrecha es la relación análisis-proyecto! De ahí el sentido de Grassi de la arquitectura como oficio, como mero análisis tenaz de la propia arquitectura.

El hecho de la clasificación

pone en evidencia la correspondencia entre estructura lógica de la arquitectura y estructura lógica de la clasificación misma. Muchas clasificaciones son posibles y todas destacan relaciones en la arquitectura, pero la que más ama Grassi es el Manual de la vivienda, de Pierre le Muet (*Maniere de bien batir*, 1623), porque parte de la vivienda más elemental y más pequeña para llegar a la más compleja y más grande por sucesivas combinaciones de elementos que se van agragando, de tal modo, que la arquitectura se va generando, se va autoconstruyendo. Este carácter generativo, autoconstructivo de la arquitectura está en la base del pensamiento de Grassi.

La composición en la construcción de un sistema de opciones sucesivas (es decir de un particular orden lógico) muestra el carácter, por así llamarlo, *aleatorio* respecto a los elementos mismos de estas opciones. Y aunque las opciones básicas, los tipos, están definidos para siempre, cualquier nueva variante, cualquier nueva combinación profundiza, explica y completa cada tipo, lo desarrolla. Por eso es necesario intentar pensar y hablar sólo de una manera más justa.

En la Advertencia Grassi

nos previene: "En este punto de mi trabajo, debo reconocer que el continuo aplazamiento de esta fase decisiva e insustituible que es precisamente la relación con la construcción —incluyendo los ajustes y también las deformaciones que ello comporta— se ha convertido, además de una historia un tanto absurda, en un consistente motivo de incertidumbre. Desde hace algún tiempo contemplo con un cierto desasosiego mis proyectos, y mis escritos, en los cuales

advierto ahora, sobre todo, el carácter rígido y virtual, la apariencia abstracta y veleidosa. Y el principal motivo es, precisamente, la exigencia no resuelta de confrontación sin mediaciones, de auténtico compromiso con las formas construidas que es, a la vez, la única medida concreta capaz de hacer avanzar un trabajo como el mío".

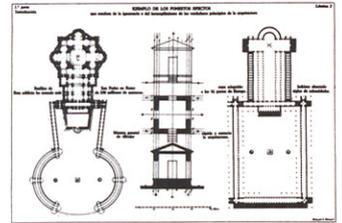
Yo creo con Grassi que son precisamente los ajustes y las deformaciones que comporta la confrontación del proyecto con la realidad de la construcción lo que le quitan el carácter rígido y virtual, la apariencia abstracta al proyecto, lo que lo hacen concreto para una situación dada, individualizándolo de la lámina de manual. Y lo que reclama Grassi es esta *praxis*, esta unión de teoría (como instrumento) y práctica. Pues si la teoría generaliza y provee de certeza, la práctica, concreta e individualiza provee de verosimilitud, de carácter y de realismo.

Deseamos a Grassi las mejores condiciones para el desarrollo de una obra tan importante tanto en su faceta teórica como en su contenido proyectual.

Alfonso Valdés

## Libros recibidos

J. N. L. DURAND



J. N. L. Durand: "COMPENDIO DE LECCIONES DE ARQUITECTURA" y "PARTE GRAFICA DE LOS CURSOS DE ARQUITECTURA". Ed. ProNaos. Madrid, 1981

Re-edición fac-símil de los famosos tratados de Durand, con un prólogo de Rafael Moñeno. Con ellas inicia su actividad la editorial ProNaos, de la magnífica librería Naos, en la calle Quintana, especializada en Arquitectura y Literatura.



"ANTONIO FERNANDEZ ALBA, Arquitecto, 1957-1980" Ed. Xarait. Madrid, 1981. 253 págs.

Monografía de la colección que esta editorial inició con la de J. A. Coderch. Presenta la obra de Fernández Alba nuestro compañero Leopoldo Uría.

Arnulf Lüchinger: "STRUKTURALISMAS IN ARCHITECTUR UND STADTEBAU". Ed. Karl Kramer Verlag. Stuttgart, 1981. 144 págs.

Textos en versión alemana, inglesa y francesa.

**"EL HABITAT EN LA HISTORIA DE EUSKADI"**

Ed. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro. Bilbao, 1981. 166 págs.

**Francois Hers y Sophie Ristelmeber: "INTERIEURS"**

Archives d'Architecture Moderne. Ed. Bruselas, 1981. 128 págs.

Colección fotográfica de interiores de diverso carácter en los que interesa el documento fotográfico o su referencia a la realidad y no el diseño.

**John Julius Norwich** (director de la ed.): **"GRAN ARQUITECTURA DEL MUNDO"**, H. Blume. Ed. Barcelona, 1981. 288 págs.

Publicada por Mitchele Bearly Publishers (Londres) en 1975, H. Blume edita ahora la versión castellana, dirigida por el Arquitecto Luis Fernández Galiano y traducida por los también compañeros Fernando G. Fernández de Valderrama, Jorge Sáinz Avia y Teresa Valcarce. Destinada al profano y con una buena colección de fotografías y de dibujos especialmente preparados, se trata de una enciclopedia de la arquitectura universal con una incorporación de la arquitectura moderna hasta los años sesenta. Escriben muy diversos especialistas.

**Christopher Alexander: "EL MODO INTEMPORAL DE CONSTRUIR"**. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. 411 págs.

**"ARQUITECTURA Y CIUDAD: VANGUARDIA Y CONTINUIDAD"**. (A.A.V.V.). Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. Valencia, 1981. 110 págs.

Publicación de las intervenciones en el Simposio que, con

este título, se celebró en el Colegio de Valencia en abril de 1980.

Hay textos de Bohigas, Framp-ton, Grassi, Llorens, Maxwell, Montes, Porphyrios y Solá-Morales (Ignasi).

**Hans Propster: LESIONES DE SOLADOS Y ALICATADOS. CAUSAS Y REPARACION.** Ed. CEAC. Barcelona, 1981. 100 págs.

**Philip Thiel: "VISUAL AWARENESS AND DESING"**. Ed. University of Washington Press. Seattle y Londres, 1981. 287 págs.

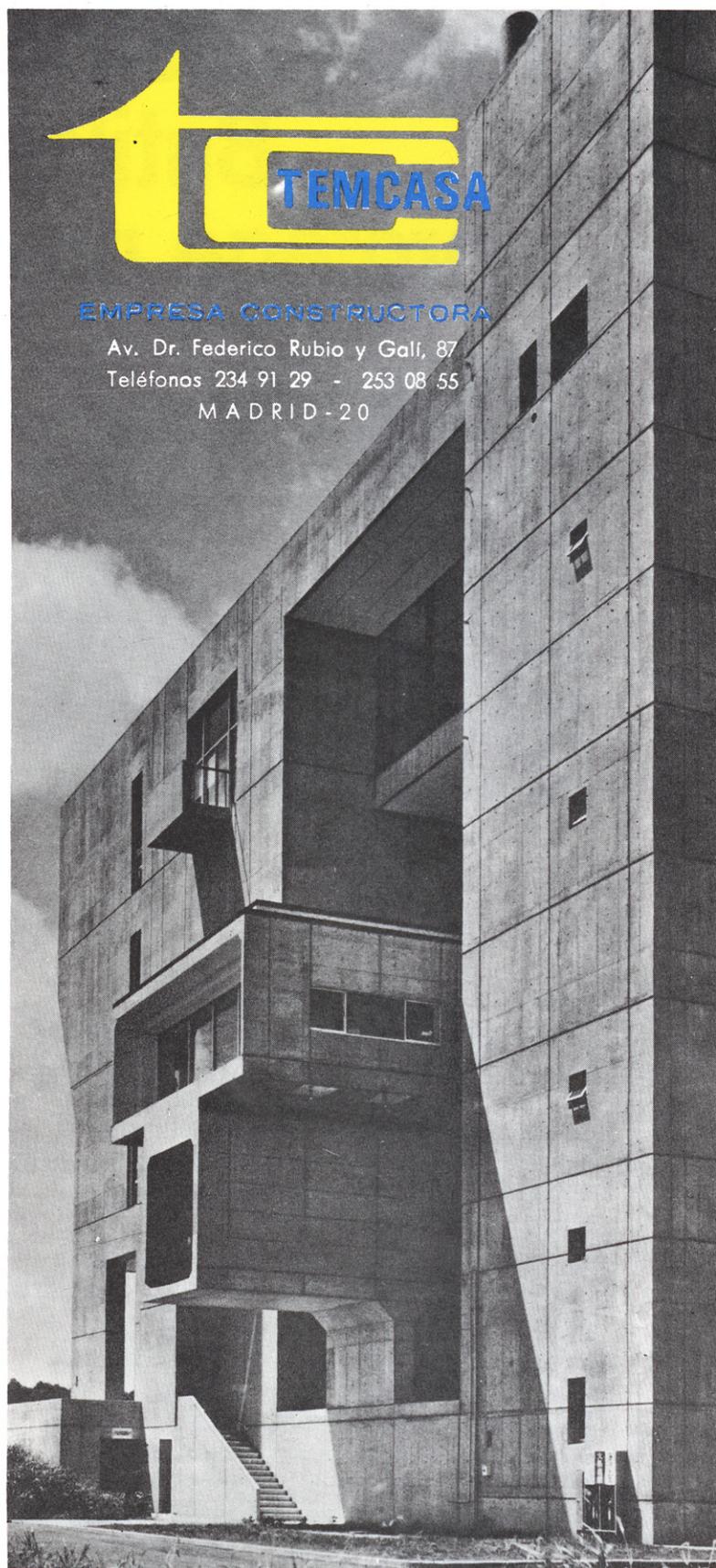
**Carlos de Miguel: "EL BARRIO DE SALAMANCA EN EL RECUERDO"**. Ed. del autor. Madrid, 1981. 333 págs.

El autor recorre el barrio de Salamanca de Madrid evocando los temas de arquitectura que el barrio contiene, glosando sus edificios y documentando sus autores. Incorpora textos de Chueca, Moya, Blanco Soler, Tarruel, Fonseca, Fisac, Peña (Julián), Andrada, Luis R. Avial, Meléndez, etc. Con documentación variada, sobre todo fotográfica, se convierte en una guía "sui generis" del conocido barrio.

**Francisco Calvo Serraller: "TEORIA DE LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO"**. Ed. Cátedra. Madrid, 1981. 699 págs.

**INTERNATIONALE BAUAUSSTELLUNG BERLIN 1984. ERSTE PROJEKTE.** Katalog einer Ausstellung 1981. Ed. Quadriga Verlag. Berlín, 1981. 320 págs.

Se trata del libro-catálogo de los proyectos realizados para Berlín por una serie de arquitectos tales como Stirling, Rossi, Böhm, Botta, Rob Krier, Moore, etc.



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



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

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

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



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



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

Asesoramiento y pedidos:



División Productos Industriales. Apartado 406 - Bilbao.



Remodelación de un palacio de Madrid para la  
instalación de la nueva sede social del Colegio  
de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos

Arquitectos: D. Antonio Miró Valverde  
D. Antonio Ruiz Duerto  
D. Ernesto J. Benloch Pérez  
D. Luis Felipe Pérez de Oteyza



# AGROMAN

## Empresa Constructora

RAIMUNDO FERNANDEZ VILLAVERDE, 43 - TELEF. 253 58 00 - MADRID-3  
EN EL PLAZO PROMETIDO . EN EL PRECIO CONVENIDO

# Arco

ARTE CONTEMPORANEO-FERIA INTERNACIONAL DE MADRID

PALACIO DE EXPOSICIONES. PASEO DE LA CASTELLANA, 257. MADRID-16. ESPAÑA. TELEFONOS: 479 07 11 Y 479 08 03. TELEX: 44025 IFEMA-E

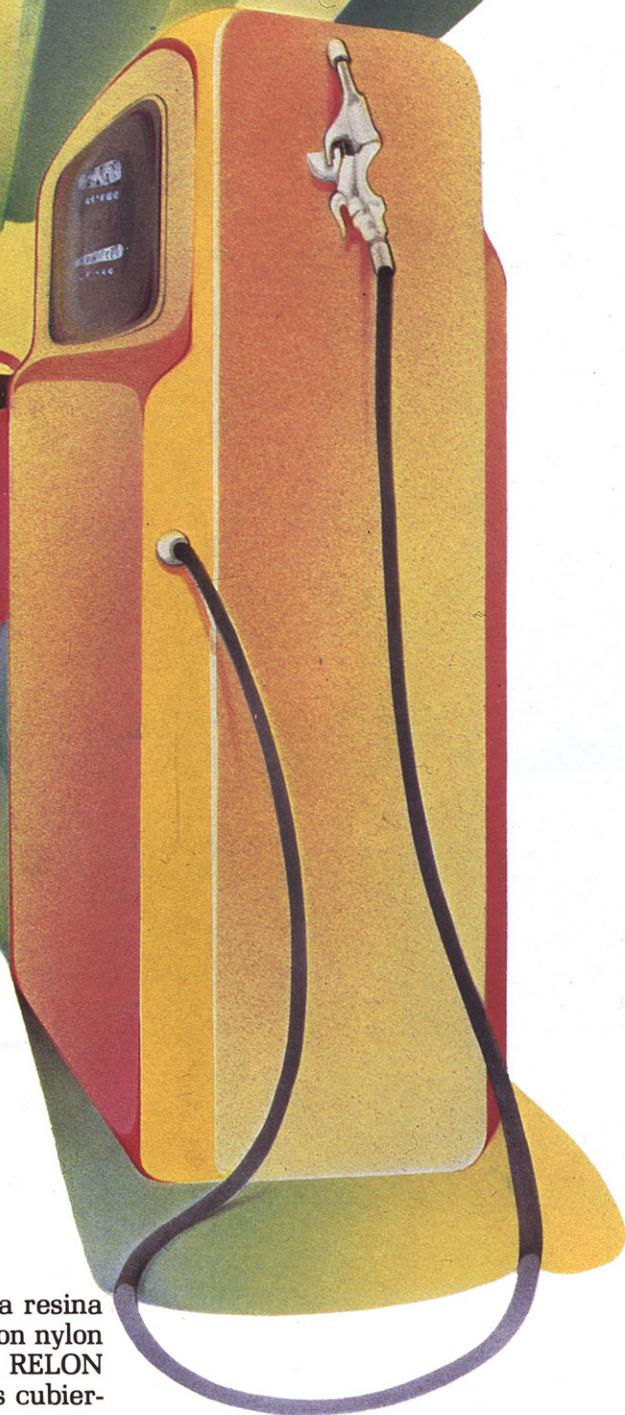
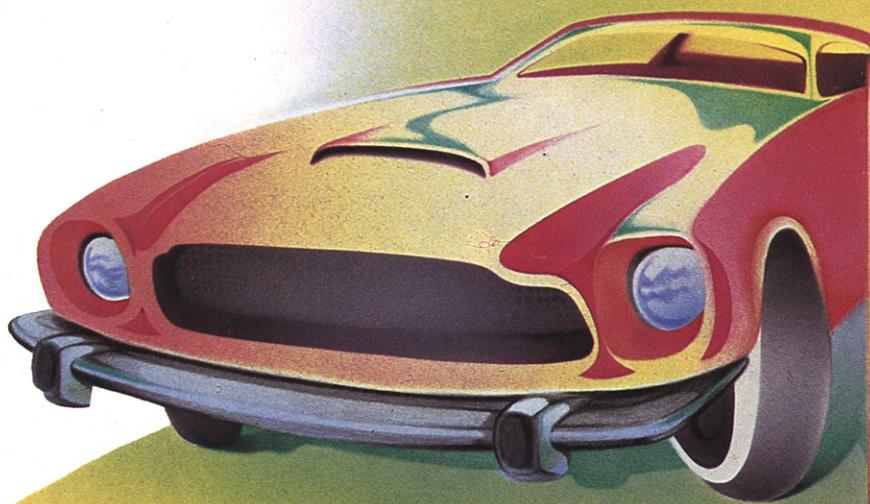
# 82

10-17 FEB.

ALICANTE/AMSTERDAM/ATENAS  
BARCELONA/BARRANQUILLA  
BASILEA/BERLIN/BERNA/BILBAO  
BOGOTA/BRASILIA/BRESCIA  
BRUSELAS/BUENOS AIRES/BURDEOS  
CINCINNATI/COLONIA/CHICAGO  
DÜSSELDORF/EDIMBURGO  
ESTOCOLMO/FRANKFURT/GERONA  
GINEBRA/GOTEBURGO/GUATEMALA  
HAMBURGO/INSBRUCK  
JOHANESBURGO/LAS PALMAS  
LAUSANA/LIMA/LISBOA/LONDRES  
LOS ANGELES/LUGANO/LUND  
MADRID/MALMOE/MEXICO/MILAN  
MONTEVIDEO/MONTREAL/MUNICH  
MURCIA/NAPOLES/NUEVA YORK  
NÜREMBERG/OPORTO/OSAKA  
OVIEDO/PALMA DE MALLORCA  
PARIS/PESCARA/QUITO  
RIO DE JANEIRO/ROMA/SALZBURGO  
SAN FRANCISCO/SAN LUIS  
SANTIAGO DE CHILE/SAO PAULO  
SEVILLA/STUTTGART/TOKIO  
TORONTO/TOULOUSE/TURIN  
VALENCIA/VALLADOLID/VARSOVIA  
VENEZIA/VIENA/WASHINGTON  
ZARAGOZA/ZURICH



# RELON<sup>®</sup>



## 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

# La obra bien



Glasurit S. A. Embajadores, 225-233. Madrid-5.



# Acabada permanece.



**Revestimiento Especial Glasurit.**  
Acabado decorativo inalterable.

Glasurit lanza un nuevo revestimiento especial, de acabado rugoso, para proteger y decorar fachadas.

Una pintura tan bella como fuerte. Resistente al cambio continuo de temperaturas (soporta frío y calor rigurosos, sin cuarteamientos).

Inalterable a la contaminación y a otros agentes químicos externos.

Impermeable a la lluvia. Flexible y porosa (permite el paso del vapor y de la humedad de obra sin problemas).

Fácil de aplicar, en una sola mano. De gran rendimiento. No inflamable. No tóxica.

De secado rápido. Con colores combinables. Entonable a su gusto.

Y para su comodidad, presentada en los envases más prácticos del mercado (18 L.).

Todas las características del nuevo revestimiento especial de Glasurit son producto de la más avanzada tecnología alemana. Solicítenos información.

\* De acuerdo con la normativa europea de protección de fachadas y Norma española del M.<sup>o</sup> de la Vivienda. B.O.E. 231 de 25-9-76.



## Reinhold Messner disfrutando del aire puro a 8.125 metros de altitud.

Si preguntamos a cualquier escalador el nombre del montañero vivo más famoso del mundo, contestará probablemente "Reinhold Messner".

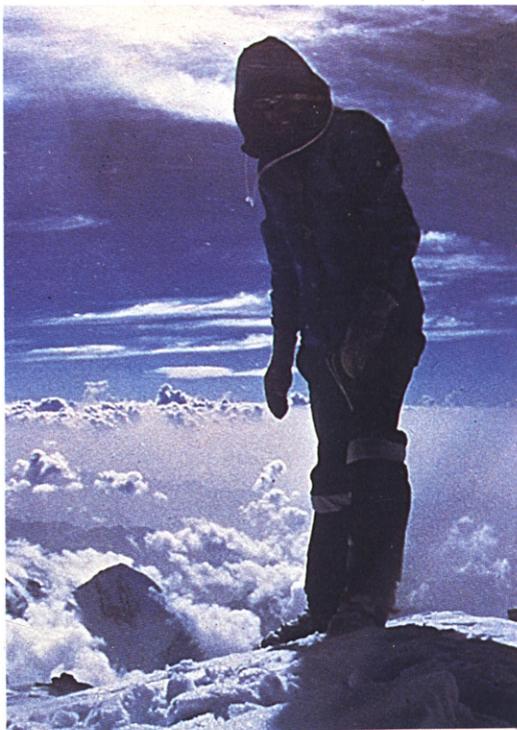
No solamente por ser el único que ha conquistado 6 cimas de más de 8.000 metros, sino también por su personal técnica.

Messner cree que los sofisticados adelantos conseguidos en el material de alta montaña han convertido lo que antes eran arriesgadas y difíciles escaladas en meros ejercicios técnicos.

"Quiero simplemente resolver un problema de montañismo en las montañas" dice Messner "no en las tiendas de artículos deportivos."

Sus hazañas han sembrado el escepticismo entre los montañeros.

En 1970, Messner participó en la expedición al Nanga Parbat (8.125 metros). Fue su primer 8.000.



En 1975, Messner y Peter Habeler conquistaron el Hidden Peak (8.603 metros).

En 1978, Messner y Habeler conquistaron el Everest (8.848 metros) sin ayuda de oxígeno, como en todas las escaladas de Messner.

Tres meses más tarde, Messner volvió al Nanga Parbat y alcanzó la cima en solitario, sin oxígeno.

Pero hay elementos de su equipo de los que no quiere prescindir. Uno de ellos es su Rolex Oysterquartz.

"Estar en la montaña sin un reloj preciso y fiable sería una locura" dice

Messner "y aunque algunos opinen que estoy loco..." ríe "puedo asegurar que ni en sueños emprendería una escalada sin contar con mi Rolex."

Lo que prueba que a 8.125 metros de altitud, 40 grados bajo cero e incluso sin oxígeno, Reinhold Messner y su Rolex siguen funcionando perfectamente.

  
**ROLEX**  
of Geneva

(JWT)



Rolex Oysterquartz Datejust - En acero y oro de 14 quilates o en acero con brazaletes a juego.  
Relojes Rolex de España, S. A. Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid.

# 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

**Jurado:** Marc Appel, Belgique • Gerd Burla, Suisse • Federico Correa Ruiz, España • Roger Fatus, France • Herbert Ohl, Deutschland • Coen DeVries, Nederland

# English Summary

## INTERVENTIONS ON HISTORICAL BUILDINGS

This issue is centred on several interventions on buildings that belong to the Spanish architectural patrimony.

Number 226 of *ARQUITECTURA* was already dedicated to the National Awards of Restoration and this new issue tries to amplify the prospect them started.

The editorial puts forward that there is no real need of specialisation to face such works stating that they are simply **WORKS OF ARCHITECTURE**. Many well-known Spanish architects who had never been commissioned by the Government for these tasks have now been incorporated into this area due to a different official policy.

If this new policy may represent a refreshment in the ways the national Patrimony was being treated, at the same time this architects will be enabled to get in touch by "new means" with the history of architecture. This thesis is well represented by the phrase of the editorial:

"Designing with stone and wood is good because it shows the techniques that are on the base of the actual ones, because it teaches what is immutable in construction, but, first of all, because it evidences that all Architecture is today's architecture".

In this section are published the works of the following architects: Manuel and Ignacio de las Casas, on Toledo's cathedral, Manuel Barbero on the nunnery of "Las Bernardas" in Alcalá de Henares, Jordi Garcés and Enric Soria's transformation of an Asylum into a Museum and finally Javier Vellés project of restoration of the walls of the Island of Tabarca.

Under another section, "Documents", his part of this issue is completed with the studies of the foundations of Toledo's cathedral by Guido Conrad and those of the very old asturian church of Teverga by Fernando Nanclares, Nieves Ruiz and Juan González Moriyón.

## PALLADIO IN MENORCA?

**About land planning in Spain during the second half of the 18th century.**

**By Carlos Sambricio.**

Around the celebration of the fourth centenary of the death of Andrea Palladio many historians of different countries started the hard and difficult task of searching the relations with Palladio's work in the most hidden and strange places of the world. Just in this way—they imagined—they could state that the mas-

ter's lessons had been learned. Their efforts were rewarded by the discovery of certain Palladian formal references which were turned into an erudite text where the documentation completed the publication.

More like entomologists than architectural historians, the Spaniards have learned that Palladio landed once upon a time in the Mediterranean Isle of Menorca—conducted by the English after having carefully eluded the Iberian peninsula—and that in this hidden exile his architecture was correctly understood.

Disagreeing of this vision based in the comparison between formal elements forgetting the problems that Palladio's work encloses, Calor Sambricio looks, once again to this Menorquin architecture of the second half of the 18th century from another point of view.

## REPETITION IN MODERN ARCHITECTURE/2 JUAN ANTONIO CORTES and MARIA TERESA MUÑOZ

The record part of the article started in our later issue continues through the works of Ludwig Hilberseimer and Le Corbusier evidencing the paradox of the problem of repetition 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)

Adjunto para el pago:

Talón nominal a nombre de la REVISTA ARQUITECTURA.

Resguardo de giro postal a:

REVISTA ARQUITECTURA

Barquillo, 12

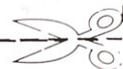
Madrid-4

NOMBRE

APELLIDOS

DIRECCION

TELEFONO



# Estamos en todo.



**DC**

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

"PLANO DE LA PLAZA DE SAN PABLO Y POBLACION DE NUEVA TABARCA (CABEZA DEL MORO)"  
FERNANDO MENDEZ, INGENIERO MILITAR, 1774

