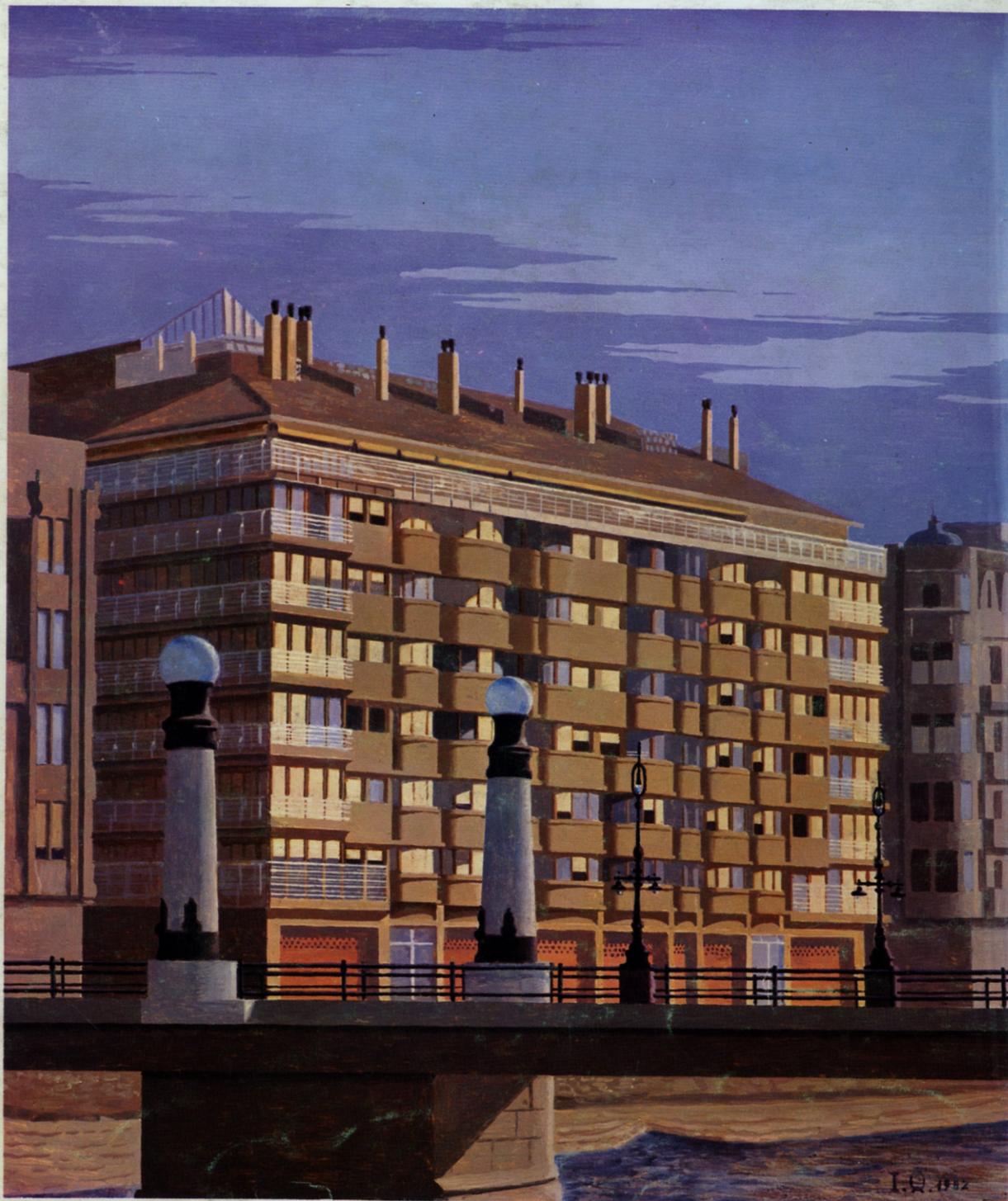


ARQUITECTURA



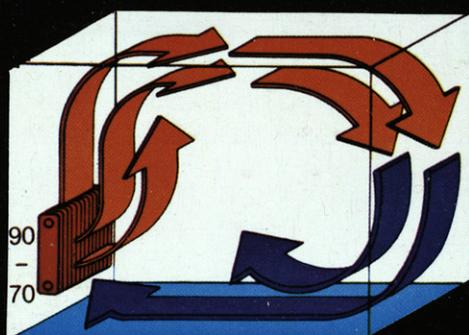
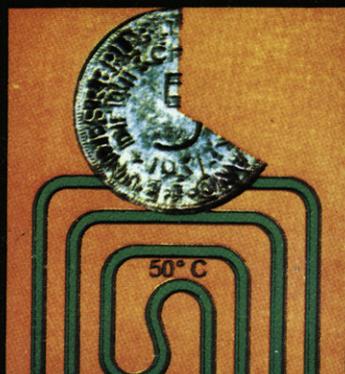
Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo, por Antón Capitel.
El Ayuntamiento de Logroño, de Rafael Moneo.
De artistas y diagonales, por Gabriel Ruiz Cabrero.
Rafael Moneo, retórica y experimentalismo, por Alfonso Valdés.

Casa Vives en la Costa Brava, de Esteve Bonell.
Sede de la Delegación de Toledo del Colegio de Arquitectos de Madrid, de Carlos Cano y Rodrigo del Castillo.
Antología: El edificio Capítol, en el cincuentenario de su construcción.
Espacio urbano y sociedad, por F.J. Monclús y J. L. Oyón.

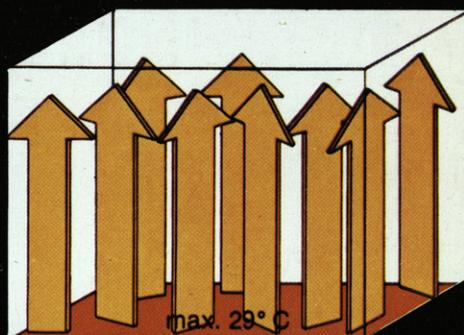
terratherm

suelo radiante

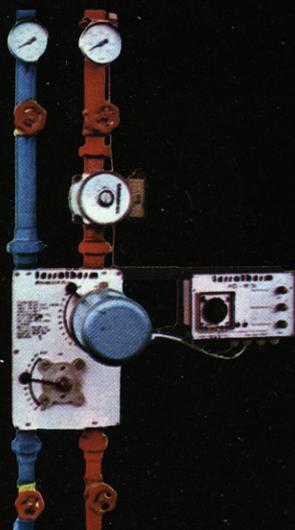
...la calefacción racional



Temperaturas demasiado altas. Circulación de aire demasiado importante. Reparto irregular de temperatura



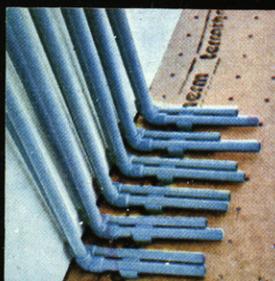
Bajas temperaturas de radiación ascensión simétrica del calor



Economías de energía

Un suelo radiante, correctamente calculado e instalado según reglas del arte, funciona en una gama de bajas temperaturas (máxima 55° C) y transmite calor con un coeficiente de radiación elevada. Esto permite y para una misma sensación de calor, mantener una temperatura ambiente 2 ó 3° C inferior a la de una calefacción por radiadores. En locales de gran altura de techo, el perfil de las temperaturas demuestra claramente las economías realizadas por un suelo radiante. Nuestro sistema de regulación PID-M-78 adaptada a nuestro suelo radiante "terratherm-proof" permite realizar economías aún más importantes.

APLICACION DIRECTA DE LA ENERGIA SOLAR



Los materiales Terratherm están **garantizados** durante **treinta años**.

Cobertura por daños: hasta **15.000.000 de D. M.**

Porque usted piensa en el mañana

Frente a los combustibles tradicionales, cuya disponibilidad es cada vez más incierta y cuya evolución de precios constituye un serio motivo de preocupación, surgen «para no pasar frío el día de mañana» las inagotables energías alternativas procedentes de nuestro entorno, el sol, el agua, el viento y el calor que la tierra contiene. Estas energías se pueden obtener a costos mucho más reducidos e incluso, en cierta medida, completamente gratis. Las energías futuras tienen en común que sólo pueden ser utilizadas para uso de calefacción mediante sistemas a baja temperatura, «que como la calefacción por suelo radiante» funcionan con temperaturas máximas de 55° C. Si usted opta hoy por la calefacción por suelo, no arriesga comprometer más tarde la reconversión de su instalación a las energías del mañana.



terratherm

Gesellschaft für Wärmetechnik mbH

optimer,s.a.

OPTIMIZACION ENERGETICA



Distribución exclusiva para España de Terratherm

Viriato 55, Madrid 10. Tlfs. 4 48 72 03 - 4 48 74 58

AÑO 63 - N.º 236
MAYO-JUNIO 1982

ARQUITECTURA

SUMARIO

Directores

Antón Capitel
Javier Frechilla
Gabriel Ruiz Cabrero

Colaboradores habituales

Juan Antonio Cortés
María Teresa Muñoz
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 Ustárroz

San Sebastián: José Ignacio

Linazaro

Sevilla: Gonzalo Díaz Recasens

Valencia: Manuel Portaceli

Valladolid: Leopoldo Uría

Diseño y Producción

Juan Paz

Traductor

Salvador Cámara

Publicidad (Madrid)

Santiago del Valle
(Jefe de Publicidad)

Mercedes Medina

Barquillo, 12.

Teléf. 232 54 99 y 221 28 00

Madrid-4

Publicidad (Barcelona)

Roser Rocabert y Carné

Pobla de Lillet, 16-18

Teléf. 330 19 34

Barcelona-28

Secretaría y

Administración

Lurdes Arrillaga

Carmen Sansierra

Francisco Gutiérrez

Distribución

Barquillo, 12.

Teléf. 232 54 99 y 221 82 00

Madrid-4

Imprime

Técnicas Gráficas FORMA, S. A.

Fotomecánica

Alfa, S. A.

Fotocomposición

Técnicas Gráficas FORMA, S. A.

Dpto. Legal: M-617-1958.

Precio del ejemplar: 400 ptas.

Suscripción anual 1982:

2.400 ptas. España

4.250 ptas. extranjero

Ejemplares atrasados 50 ptas. más

del precio de cubierta.

Tirada de este número:

8.000 ejemplares

Control



- 4 Noticias.
- 7 Editorial. Ayuntamiento de Logroño/Edificio Capitol.
- 9 Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo, por Antón Capitel.
- 19 El Ayuntamiento de Logroño, de Rafael Moneo.
- 35 De aristas y diagonales, por Gabriel Ruiz Cabrero.
- 40 Rafael Moneo: retórica y experimentalismo, por Alfonso Valdés.
- 48 Las Sedes de los Colegios de Arquitectos. El Colegio de Madrid y la Sede de la Delegación en Toledo. Restauración de Carlos Cano y Rodrigo del Castillo.
- 52 Casa Vives en la Costa Brava, de Esteve Bonell.
- 57 Antología. El Edificio Capitol, en el cincuentenario de su construcción.
- 72 Espacio urbano y Sociedad: Algunas cuestiones de método en la actual Historia Urbana, por F. J. Monclús y J. L. Oyón.
- 77 Libros.
- 82 Sumario inglés.



Portada: Viviendas en San Sebastián, de Moneo, Marquet, Unzu-runzaga y Zulaica. Oleo de Isabel Quintanilla.



19



52



57

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

Noticias

NUEVO DECANO
DEL C.O.A.M.

Ha sido elegido nuevo Decano del Colegio el Ilmo. Sr. D. Vicente Sánchez de León Pacheco. Nacido en Ciudad Real (24-9-1928), es Doctor Arquitecto, titulado por la Escuela de Madrid, en 1957. Diplomado en Urbanismo por el Instituto de Estudios de Administración Local, en 1961, ha realizado numerosos trabajos profesionales en este sector tanto en Empresas particulares como para Organismos Estatales, siendo Presidente de la Sociedad de Urbanistas Españoles y Miembro de Número de la Internacional Society of City and Regional Planners. Dedicado también al ejercicio arquitectónico, ha construido edificios y conjuntos residenciales de muy diversos tipos, así como edificios de otros muchos usos. Es autor, entre ellos, de la manzana de los almacenes Sears, Banco Hispano-Americano y Hotel Villamagna en el Paseo de la Castellana, de Madrid.

El Sr. Sánchez de León era ya vocal del Colegio desde mayo de 1981 y en su amplio *curriculum* figura una especial dedicación a los viajes de estudios al extranjero.

Juntamente con él, han sido elegidos en mayo los arquitectos D. Gaspar Blein Sánchez de León, como Vice-secretario; D. Joaquín M. Gómez Pérez, como Contador; Dña. María Pérez Sheriff, D. Eugenio Aguinaga Churuca y D. Carlos Martínez Caro, como vocales de libre elección; D. José Luis Zatarain Iglesias, como vocal del Estado; y D. Francisco Javier Barroso Ladrón de Guevara, como vocal de Diputación.

Cúmplenos también agradecer y despedir a los miembros salientes de la Junta de Gobierno y, en especial, al Excmo. Sr. D. Emilio Larrodere López, Catedrático, ex-Director General de Arquitectura, ex-Director General de Urbanismo, ex-Director de la



El Decano entrante, Sr. Sánchez de León, con el Decano saliente, Sr. Larrodere.

Escuela de Arquitectura de Madrid y, ahora, ex-Decano del Colegio. Esperamos que, como los demás salientes, siga prestando los excelentes servicios que ha venido desempeñando siempre en favor de la profesión.

AULA DE
ARQUITECTURA EN EL
C. M. SAN JUAN
EVANGELISTA

Como en años anteriores, han tenido lugar durante el presente Curso las actividades de la Tutoría de Arquitectura del Colegio Mayor San Juan Evangelista. Estos actos se han agrupado en torno a dos ciclos: "Arquitectura Española explicada por sus autores" y "Lecciones de Arquitectura" que se programaron en semanas alternas.

El ciclo "Arquitectura Española explicada por sus autores", cuya finalidad es mostrar la obra de arquitectos de reconocido prestigio desde la perspectiva personal de cada autor, continuó las conferencias que ya habían comenzado hace dos años, contando en esta ocasión con Francisco de Asís Cabrero (que inauguró el Curso), Miguel Fisac, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, José Luis Iñiguez de Onzoño y Manuel

Solá-Morales que con la exposición de su trabajo para "La Barceloneta y el Puerto de Barcelona", aportó a las obras importantes que en las anteriores sesiones habían sido presentadas, un tema de planeamiento urbano tratado como *arquitectura de la ciudad*.

La novedad de este Curso consistió, sin embargo, en intercalar a los actos antes mencionados una serie de *Lecciones* que dieron a conocer trabajos de investigación de otros profesionales interesados en aspectos más teóricos. Así, Juan Navarro Baldeweg en su *Lección* "Imaginación e imagen en Ruskin y Viollet-Le-Duc", mostró desde estas dos figuras, dos maneras distintas de entender la arquitectura del pasado mediante su sutil capacidad de análisis.

En la siguiente *Lección* "La casa sin sombras. Hofmannsthal y Loos", José Quetglas ofreció un punto de vista sugestivo y erudito de la obra de este arquitecto a través de la lectura intencionada del momento histórico en que se desarrolla y de ciertas claves entendidas desde el pensamiento de otros personajes contemporáneos de Adolf Loos.

A continuación, María Teresa Muñoz planteó en "A los cincuenta años del Estilo Internacional", una visión crítica basada principalmente en textos de Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock de lo

que supuso la Exposición "The International Style: Architecture since 1922", celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el año 1932.

La relación entre ambos ciclos tuvo una ocasión afortunada con la intervención de Antón Capitel que relató las vicisitudes de nuestra arquitectura en las décadas de los 50 y los 60, en su *Lección* "La aventura moderna de la Arquitectura Madrileña", dando la posibilidad de ver reunidas y secuencialmente muchas obras que los propios autores habían comentado en otras conferencias.

Ignacio Solá-Morales habló sobre "Clasicismos y Arquitectura Moderna", analizando diversas actitudes clásicas a lo largo de una serie de ejemplos desde los arquitectos americanos del siglo XIX hasta Le Corbusier.

El Curso fue clausurado por Luis Moya Blanco con su conferencia "Razón y Sensibilidad en la Composición Arquitectónica", en la que partiendo de las categorías *razón pura* y *sentimiento* dió una visión personal de la arquitectura post-moderna al tiempo que una valoración crítica del racionalismo bauhasiano, tratando de indagar las causas de la *mutación*.

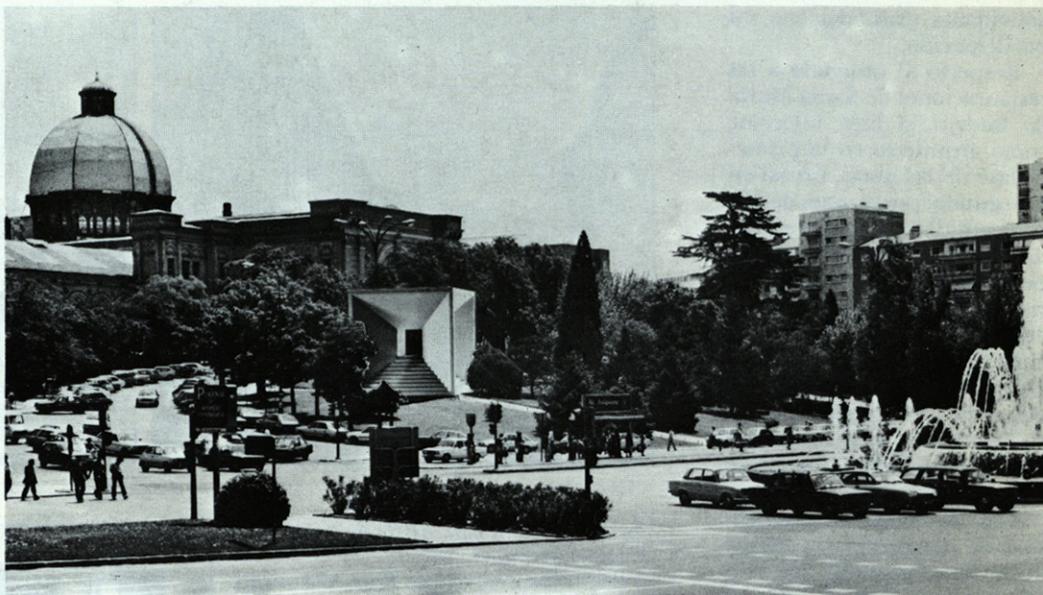
Estas actividades fueron organizadas por José Manuel López Peláez.

MONUMENTO A LA CONSTITUCION EN LA CASTELLANA MADRILEÑA

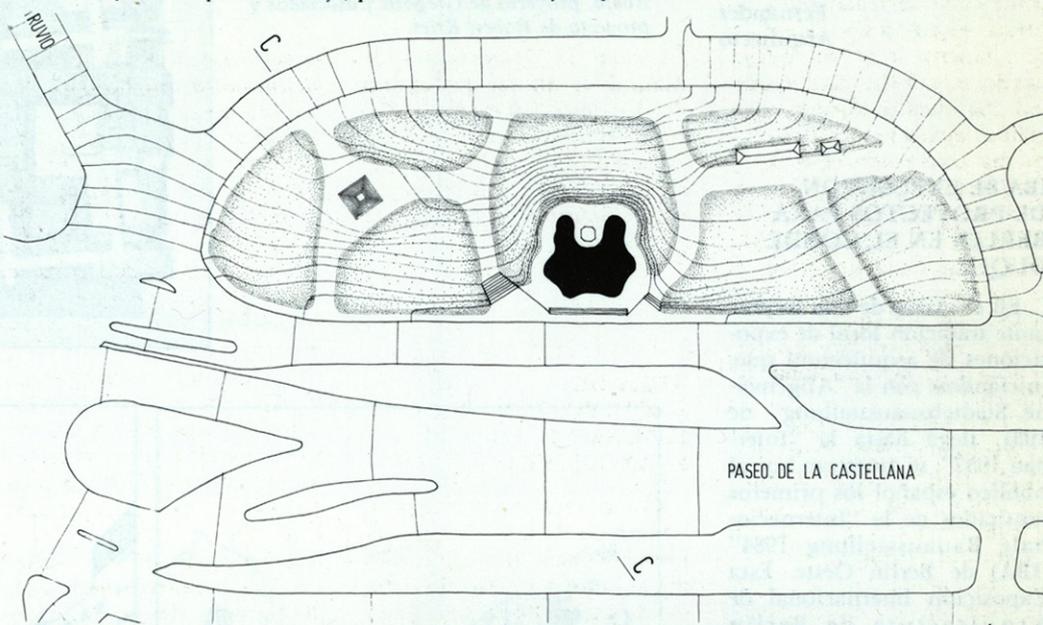
Como ya es sabido por la prensa diaria, un jurado compuesto por los escultores Pablo Serrano y Chillida y por el arquitecto Sáenz de Oíza, han fallado el concurso de monumento a la Constitución Española que piensa erigir en el Paseo de la Castellana la Diputación de Madrid.

Fue concedido el primer premio a nuestro compañero el arquitecto Miguel Angel Ruiz Larrea, y el segundo a nuestros también compañeros los arquitectos María Luisa López Sardá y José Carlos Velasco.

Debido a que el proyecto premiado se sitúa en el jardín entre el Museo de Ciencias y el paseo, y no en el paseo mismo, tal y como, al parecer, las bases pedían, ha dado lugar al desacuerdo con el fallo por parte de algunos compañeros que se presentaron también al concurso y que entendían que el premiado no cumplía las bases.



Fotomontaje del 1er premio. Abajo, planta de situación y 2.º premio.

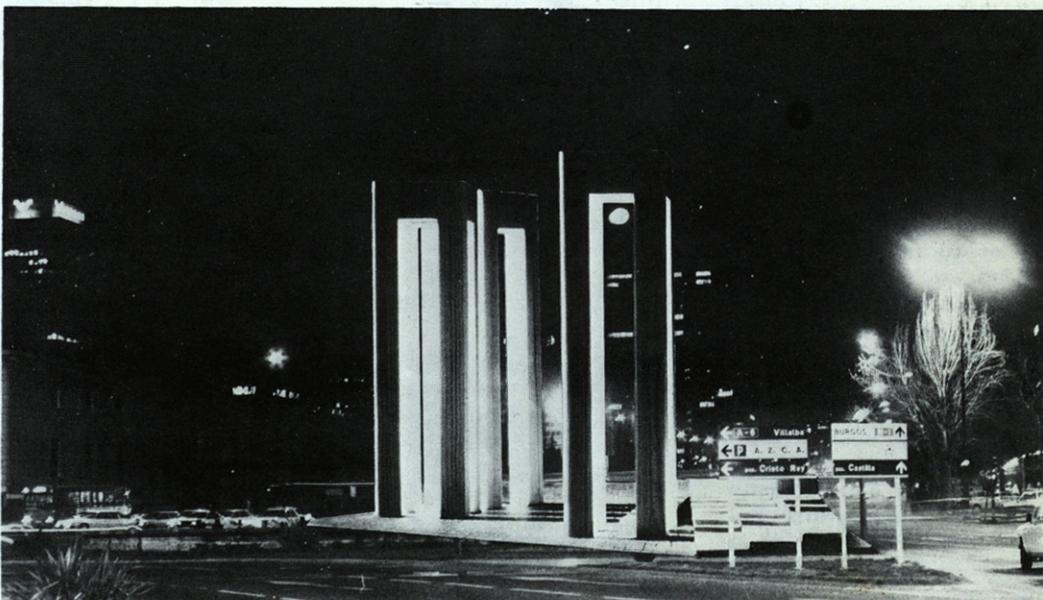


RECTIFICACION

Pidiendo excusas por el error, publicamos la carta recibida de nuestro compañero José Luis García Fernández.

Estimados compañeros: Acabo de recibir el nº 235 de la revista y veo con sorpresa que en la sección de Noticias, Obras y Proyectos se inserta una relativa a la concesión de galardones por la asociación cultural Europa Nostra, en la que se da como "distinguidas con Diploma las restauraciones de Santa María de Budejo, en Burgos y la de Santillana del Mar, de José Luis García Fernández".

Aunque he realizado un estudio sobre Santillana, no he tenido la menor intervención en obras de restauración en ninguno de sus edificios. Posiblemente la publicación reciente de parte de aquél en el libro del profesor Lafuente Ferrari sobre la villa, pudo inducir a confusión al redactor de la noticia, pero quede bien claro que el galardón concedido no se refiere en absoluto a

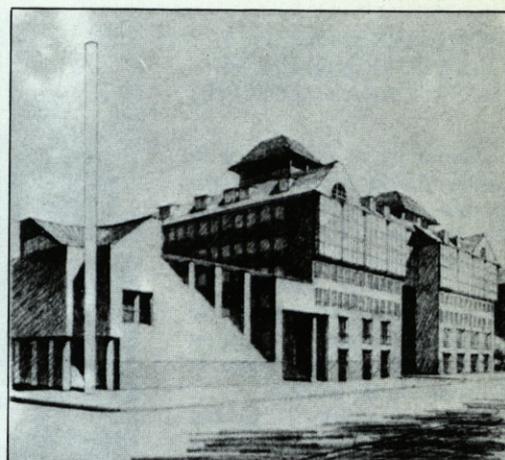
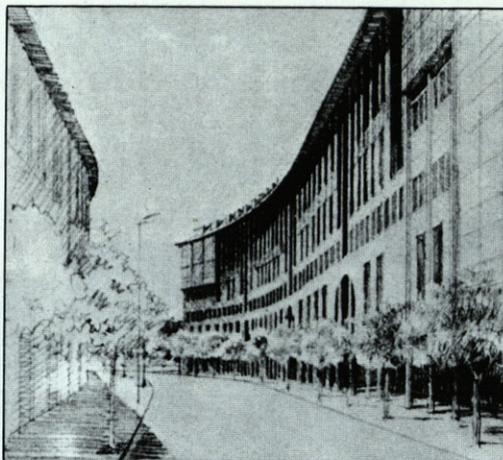


actividades realizadas con mi participación.

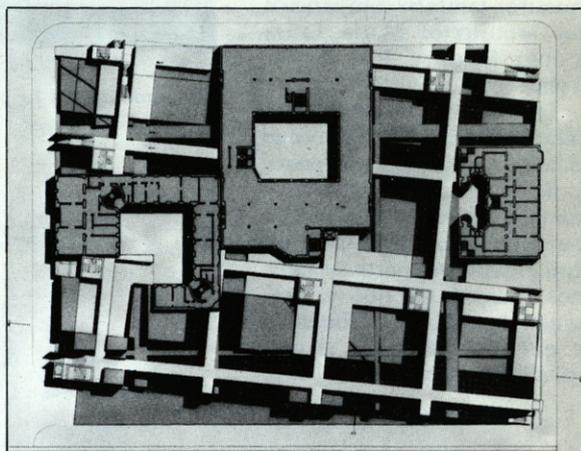
Respecto al otorgado a las restauraciones de Santa María de Budejo, si bien intervine como arquitecto en la primera fase de las obras, no así en la segunda, por razones de disconformidad con la propiedad. Por otra parte ni concurrí personalmente a la convocatoria, ni se me consultó sobre ello ni, tampoco, tengo noticia de que mi nombre esté vinculado al otorgamiento del galardón, por lo que considero debió haber sido concedido por razones distintas a las de mi actividad.

Con el ruego de publicación de esta carta a los efectos oportunos, os saluda atte.

José Luis García
Fernández
Arquitecto



Arriba, proyecto para Berlín de Bohigas, Mackay, Martorell.
A la derecha, proyecto de Peter Eisenman y Jackelin Robertson.
Abajo, proyecto de Gregotti y asociados y proyecto de Robert Krier.



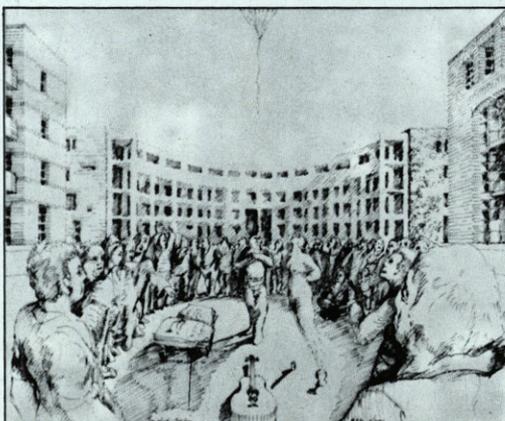
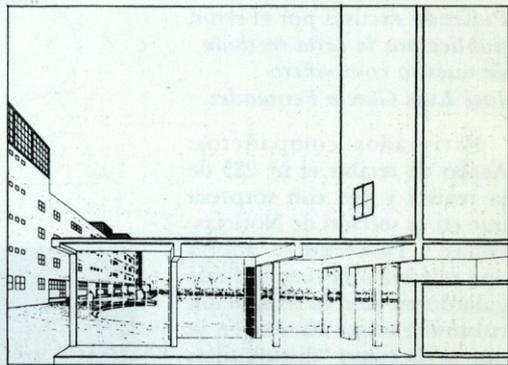
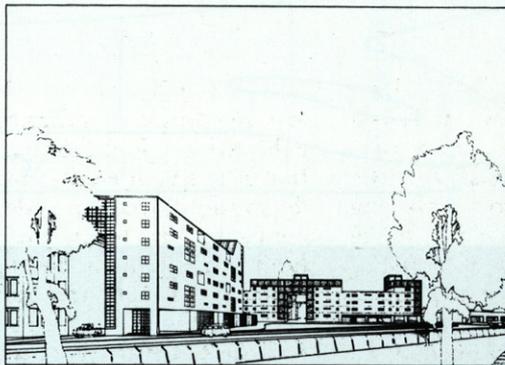
IBA'84. EXPOSICION DE PROYECTOS PARA BERLIN EN EL CONDE DUQUE

En el marco de una importante tradición local de exposiciones de arquitectura que, iniciándose con la "Allgemeine Stadtebauausstellung" de 1931, llega hasta la "Interbau 1957", se muestran hoy al público español los primeros resultados de la "Internationale Bauausstellung 1984" (IBA) de Berlín Oeste. Esta Exposición Internacional de Arquitectura de Berlín (IBA'84), muestra el intento ambicioso de reestructurar parte de la ciudad de manera ejemplar y con la aportación de la cultura arquitectónica internacional.

Es una exposición de arquitectura práctica, para construir en el centro de la vida y de las contradicciones de la ciudad.

La IBA'84 se propone no sólo ser punto de referencia para las tendencias vanguardistas de la arquitectura y el urbanismo actuales, sino también ofrecer un modelo cultural aplicable a otras ciudades.

Organizan: Ayuntamiento de Madrid (Oficina Municipal del Plan) y Embajada de la República Federal de Alemania.



Editorial

Ayuntamiento de Logroño / Edificio Capitol



Tenemos el gusto de ofrecer hoy a nuestros lectores un interesante e importante edificio del arquitecto Rafael Moneo, la nueva Casa Consistorial del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad de Logroño proyectado en 1973-75, construido de 1976 a 1981, e inédito en nuestro país, aunque conocido ya por muchos aficionados.

Además del interés que pueda suscitar como arquitectura, tiene también el del diseño de detalles y mobiliario, también del arquitecto, y del que publicamos alguna muestra.

Seguimos cumpliendo así el papel de recoger la actualidad interesante del panorama construido nacional, al tiempo que, en este caso, el de ofrecer estudios sobre la obra de nuestros arquitectos más valorados. La de Rafael Moneo, maestro reconocido ya a su edad, queda estudiada y recordada en tres textos de ensayo sobre la misma: uno de Antón Capitel, que sirve de presentación y comenta el desarrollo de su carrera, y otros dos, de Gabriel Ruiz Cabrero y Alfonso Valdés, centrados más en Logroño y en alguna otra obra concreta.

Celebrando el cincuentenario de su construcción, publicamos un reportaje del Edificio Capitol, de los arquitectos Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced, ambos fallecidos. El edificio, como bien es sabido, se ha constituido en el símbolo del Madrid moderno de anteguerra: su acierto

arquitectónico y urbano, su perfección constructiva, el exhaustivo y logrado diseño de detalles y de todo el mobiliario de sus diferentes instalaciones, y hasta la condición de pionero técnico y de edificio casi autosuficiente, lo convierten en testimonio excepcional de la arquitectura moderna española. Ejemplo, vivo aún, de calidad, lo es también de abandono material y comercial, habiendo sido amenazado ya por ideas destructivas respecto a su gran Sala de Cine. Tal vez mereciera seriamente la incoación de expediente de Monumento Nacional Histórico-Artístico. El edificio del Círculo de Bellas Artes, de Antonio Palacios, ya es Monumento Nacional, siendo sólo de diez años antes. El reportaje que publicamos quiere insistir en la gran calidad al tiempo que significación histórica del deteriorado y semi-abandonado Edificio Carrión.

Se incluyen además, en este número, dos obras de pequeño tamaño y de distinto carácter. Son la restauración de la Casa de los Demandaderos del Convento de Santa Isabel de Toledo para adaptación a Sede de la Delegación del C.O.A.M. en dicha provincia, trabajo de los arquitectos Carlos Cano y Rodrigo del Castillo; y la Casa Vives en la Costa Brava, del arquitecto Esteve Bonell.

Por último, se completa el número con un artículo sobre método de Historia Urbana, "Espacio y Sociedad", de F. J. Monclús y J. L. Oyón.

CONVOCATORIAS DE CONCURSOS

INTERSTRUCT

International Switzerland-Kuwait
Constr. Ltd

**ARCHITECTURE-COMPETITION
FOR IDEA AND CONSTRUCTION
7 PROJECTS IN NIGERIA/AFRICA**

1. Hospital (480 beds)
2. Hotel (700 beds)
3. Playing/recreation ground
4. two buildings for administration and insurance comp.
5. 320 one-/two-family houses
6. two scholls, infant-school
7. manufacturing plant (ca. 35.000 m²)

For each eo these projects we make an architecture-competition.

PRIZES:

(US \$)

proj.	1. pr	2. pr	3. pr	purchase
1.	35.000,-	25.000,-	15.000,-	15.000,-
2.	35.000,-	25.000,-	15.000,-	15.000,-
3.	25.000,-	18.000,-	10.000,-	10.000,-
4.	25.000,-	18.000,-	10.000,-	10.000,-
5.	30.000,-	20.000,-	12.000,-	12.000,-
6.	35.000,-	25.000,-	15.000,-	15.000,-
7.	25.000,-	18.000,-	10.000,-	10.000,-

Participation is possible for all architects and engineers.- International jury.- The documents for the competition (individual projects possible) must be demanded mx. to 31.07. 1982.- colloquium: 31.08.1982 -delivery of the documents: 2.000.-Pts. for cash (all projects together: 6x2.000.-Pts. for cash).

Please order the documents by sending a letter with the costs in banknote(s) at:

INTERSTRUCT
H. Helmut Mathern
Bungalowpark 36
D- 4794 SCHLANGEN 3
(West-Germany)

**MINISTERIO DE
TRABAJO,
SANIDAD Y
SEGURIDAD
SOCIAL**

**DIRECCION
GENERAL DE
ACCION SOCIAL**

**INSTITUTO NACIONAL
DE SERVICIOS SOCIALES
(INSERSO)**

CONVOCA:

**"PREMIO INSERSO 1982
de ARQUITECTURA"**

200.000 ptas.

"Realización de un estudio teórico técnico sobre posibles soluciones a la eliminación de barreras arquitectónicas que impiden la accesibilidad y movilidad de los minusválidos y demás personas con impedimentos motóricos, permanentes o temporales, en **establecimientos e instalaciones de Recreo, Esparcimiento y Vacaciones.**

Podrán presentarse Arquitectos e Ingenieros, así como estudiantes del último curso de estas enseñanzas en Universidades Españolas.

Extensión: Libre, pudiendo adjuntar maquetas y diseños.

Plazo: Hasta el 1 de noviembre de 1982.

Información (bases completas) y envíos:

INSERSO (Servicio de Asuntos Generales)
C/. Agustín de Foxá, 31 - Madrid-16

Indicando en el sobre "PREMIOS INSERSO"

Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo

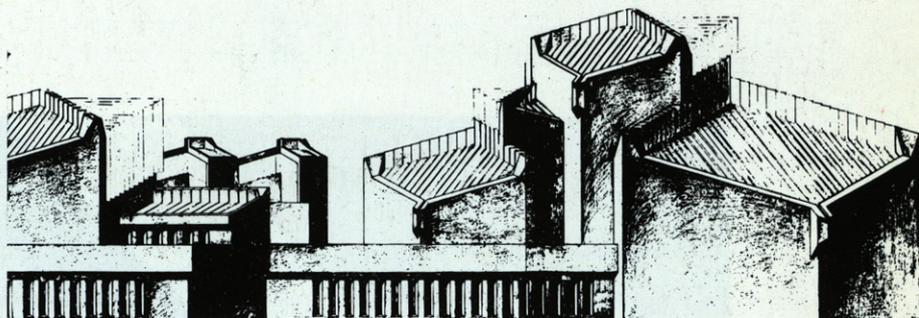
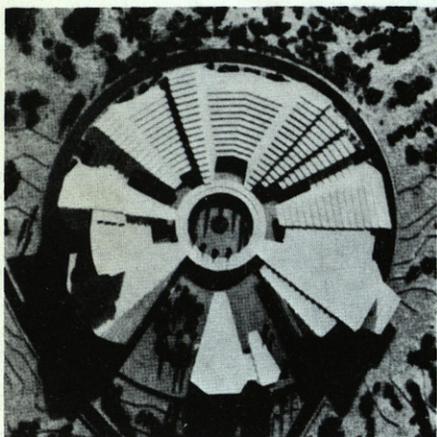
Antón Capitel



José Rafael Moneo Vallés nació en Tudela (Navarra), en 1937, y estudió arquitectura en la Escuela de Madrid, titulándose en 1961. Pertenece a una generación madrileña (la de Higuera, Mangada, Peña, Ferrán, Fullaondo, Hernández Gil,...) que recibió ya en la Escuela la influencia —y hasta la enseñanza— de los modernos, o que, al menos, era ya fruto de la admiración hacia sus obras y hacia la apertura europea que representaban. La aportación de esta generación consistirá, sin embargo, en avanzar un paso más, haciendo triunfar definitivamente la revisión orgánica que se oponía al estilo internacional, tema que se iniciaría con las obras de Fernández Alba, y llegando a ser responsables, en gran medida, de la actitud que, como Oiza en Torres Blancas, tomarán algunos de los mayores.

Pero en el naufragio que, al apurarse los *sesenta*, sufrirá la llamada *Escuela de Madrid*, —cuya dura y diversa Cruzada en pos de la *verdadera modernidad* les habría conducido al menos hasta la misma crisis que al resto de la cultura occidental— Rafael Moneo y algunos de su generación representarán la actitud más prudente de la Escuela madrileña, capaz de preservar lo necesario para enfrentarse con una nueva óptica ante los difíciles años setenta.

Para explicar algunas ideas en torno la obra de Moneo (en torno al atadido de cosas que salvaría de aquel naufragio y que le convertiría, al explicar a mayores y pequeños lo que está ocurriendo, en el líder arquitectónico español de la década que transformó el pensamiento moderno) se escriben estas notas.



Rafael Moneo tiene en sus años de escuela dos referencias voluntarias y primeras. Una, la de D. Leopoldo Torres Balbás, que tanta importancia dejaría en algunos, y del que habría querido heredar no sólo la afición a la cultura histórica sino el interés por la profundidad crítica, y hasta incluso una cierta *personalidad*, acaso cultivada en secreto, de hombre moderado y culto, ecléctico, brillante analista de lo contemporáneo y estudioso de lo viejo. Otra, de muy distinto cariz, la de D. Francisco Sáenz de Oíza, su maestro más público y directo, de quien tal vez habrá aprendido más para la profesión, y a quien tan poco recordará tanto en el talante personal como en la obra.

Después de haber tenido la oportunidad de colaborar en Torres Blancas, tendrá también la suerte de trabajar en el estudio de Utzon, acabada la carrera, y en una aventura no exenta de peripecia, (1) cuando se estudia el proyecto que Saarinen hizo vencer, y no por casualidad, en 1957: el Teatro de la Opera de Sidney. Pero a pesar de estas colaboraciones juveniles su obra personal, iniciada algunos años después, será más cautelosa: es como si la figura de D. Leopoldo, moderado, culto y crítico, contrapesara aquella otra, más exaltada, de D. Francisco Oíza.

Cuando los miembros de la generación de Moneo se oponen al Estilo Internacional lo hacen, principalmente, por tres vías. Una de ellas será el estricto seguimiento *aaltiano*, ensayado a veces, aunque poco importante. Otra, mucho más básica, se constituyó mediante los valores de la arquitectura histórica y de la tradición popular transformados hacia una clave *moderna* y orgánica, esto es, donde interviene el eco de las arquitecturas o de las ideas de arquitectos como Aalto, Wright y el Utzon más moderado, que ya refieren a tales modelos. Esta versión la iniciaría Fernández Alba, persona algo mayor (2), siendo significativas las contribuciones de Higuera y del propio Moneo. La tercera es una vía

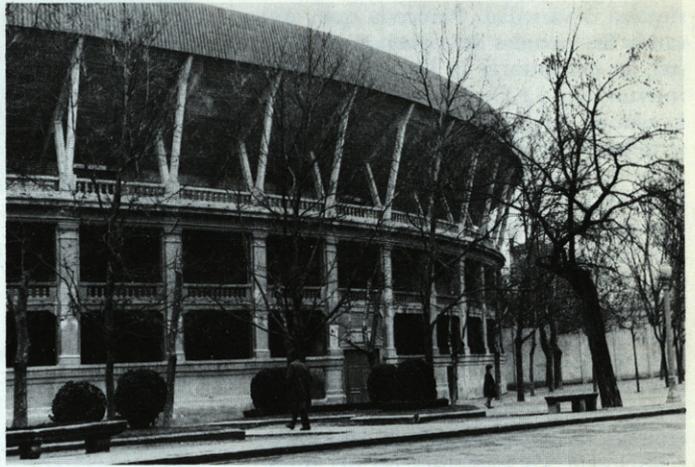
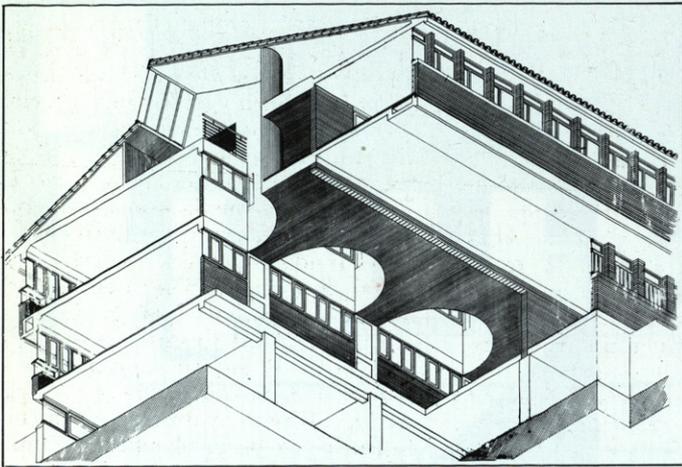
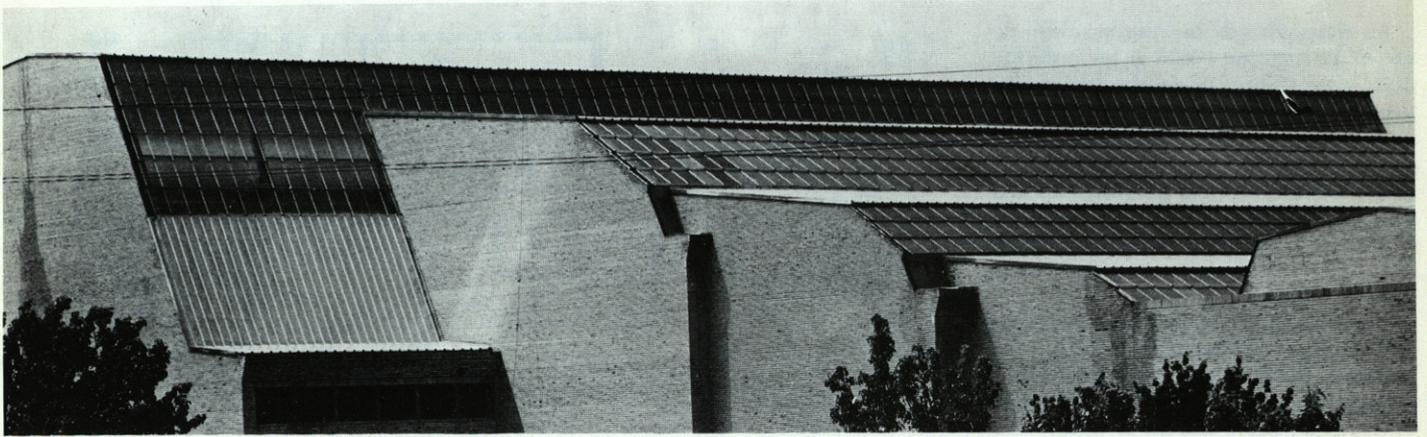
cuyo inicio protagonizan ya los miembros de esta generación, esto es, la de Higuera, Moneo y Fullaondo. Es la versión exacerbada, *tardo-orgánica*, que se inspira en el Utzon de Sidney, en Rudolph, en Saarinen, y que entiende el cambio de la arquitectura, aspirando a su moderna perfección, en el sentido de las últimas obras de Wright, de la nueva permisividad corbuseriana, de todo aquello que confía en llevar a la disciplina a términos absolutos de espacio y forma, llegando a ser tan grande la cercanía con respecto al arte moderno que no se distinguirían bien los perfiles arquitectónicos. Torres Blancas, el proyecto para la *Feria de Muestras en Gijón*, de Alba y Feduchi, y los apartamentos en Lanzarote de Higuera son testimonio de esta tercera versión. El inicio de la misma puede fijarse en el Premio Nacional de Arquitectura de 1961, de Higuera y Moneo. Este último está, pues, con frecuencia en manifestaciones de este cariz, aunque nunca de un modo comprometido o total. *El Centro de Restauración en la Universitaria*, sucesor de aquel Premio Nacional, se continuará, sin Moneo, por Higuera y Miró. Su falta de finalización es como el símbolo de la vía muerta con la que habría topado el *tardo-organicismo*, del que Moneo, después de haber participado con intensidad, se apresurará a distanciarse.

Más representativo será, pues, su comienzo si lo interpretamos desde el proyecto que le vale el Premio de Roma, un edificio para la *Plaza del Obradoiro*, en Santiago de Compostela, ejercicio italianizante con referencias a la obra de Ludovico Quaroni, que parecía mostrar cuanto Moneo conocía ya la cultura de la que aspiraba empaparse. Irá a San Pietro in Montorio en buena compañía: Dionisio Hernández Gil, su compañero de pensión en Arquitectura, el escultor Francisco López y los pintores Isabel Quintanilla y Agustín de Celis. Italia está en un momento en que alcanza su plena madurez una magnífica generación de arquitectos: es el fructífero tiem-

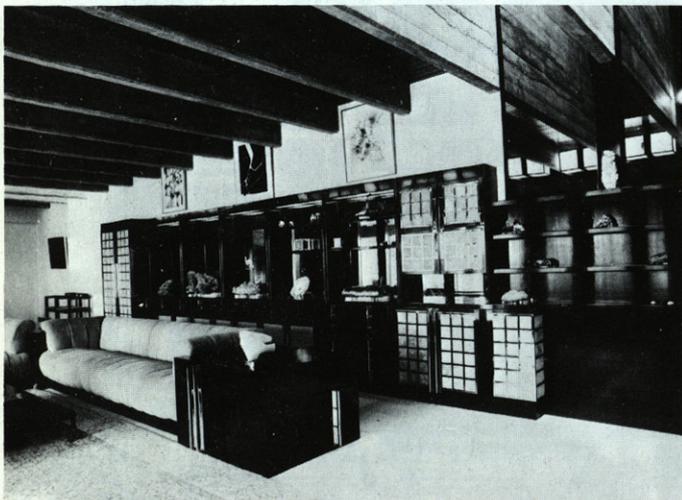
po de Albini, Gardella, Quaroni, Ridolfi, Samoná, los B. B. P. R., Scarpa, Morretti. Y es como si Moneo, con su proyecto del Obradoiro, quisiera unirse a ellos, abandonando las exacerbaciones *utzonianas* y asumiendo la carga histórica de Italia, la nación de la Arquitectura.

Tal vez fue aquella Roma —en aquella Italia de las arquitecturas— donde tomó fundamento la ecléctica y culta visión de Moneo, abundando en su ya ecléctica educación española. Lo cierto es que huirá de un estilo personal, de una idea de arquitectura propia (en cuanto a esto, se limitará a un cierto toque, sofisticado y duro), para entender la disciplina como el reflexivo empleo de recursos diversos, buscando, en vez de la arquitectura propia de su tiempo, la arquitectura más propia de cada ocasión. *La fábrica de Zaragoza* (1965-67), de influencia espacialista y aaltiana, *las Escuelas en Tudela* (1966-69), de matiz tradicional y urbano, o *la ampliación de la Plaza de Toros de Pamplona* (1966-67), equilibrado *collage* estructuralista y académico, señalan experiencias contemporáneas y ya bien distintas, y aunque incluyen ingredientes muy diversos, no será hasta la casa Gómez Acebo en la Moraleja cuando se entienda decididamente la obra como ecléctico equilibrio de cuestiones arquitectónicas diferentes, e incluso dispares, que conviven ordenadamente en ella.

En esta casa de diseño complicado, matizado; en ella se hace patente el método de puesta en juego de elementos dispares. Pertenece, desde un punto de vista, a una idea de casa pregnante, voluntariamente emparentada con la imagen de templo y filtrada por la utilización tradicional y popular del lenguaje clásico. Casas en pabellón con ideas parecidas las tantearon también en aquellos años Luis Peña (recuérdese la casa Imanolena, en Motrico) o Higuera, y anuncian y se anticipan a la fuerza que la idea de pabellón pregnante, derivado de las reglas tradicionales, tendrá en los disciplinares años setenta.



En la página anterior, a la izquierda, Centro de Restauración. Premio Nacional de 1961, de Higuera y Moneo. Derecha, edificio en la plaza del Obradoiro, de Santiago de Compostela, Premio de Roma de 1962. En esta página, de arriba abajo y de izquierda a derecha, Fábrica en Zaragoza, Escuela en Tudela, Ampliación de la Plaza de Toros de Pamplona, interior y exterior de la Casa Gómez Acebo, en la Moraleja.



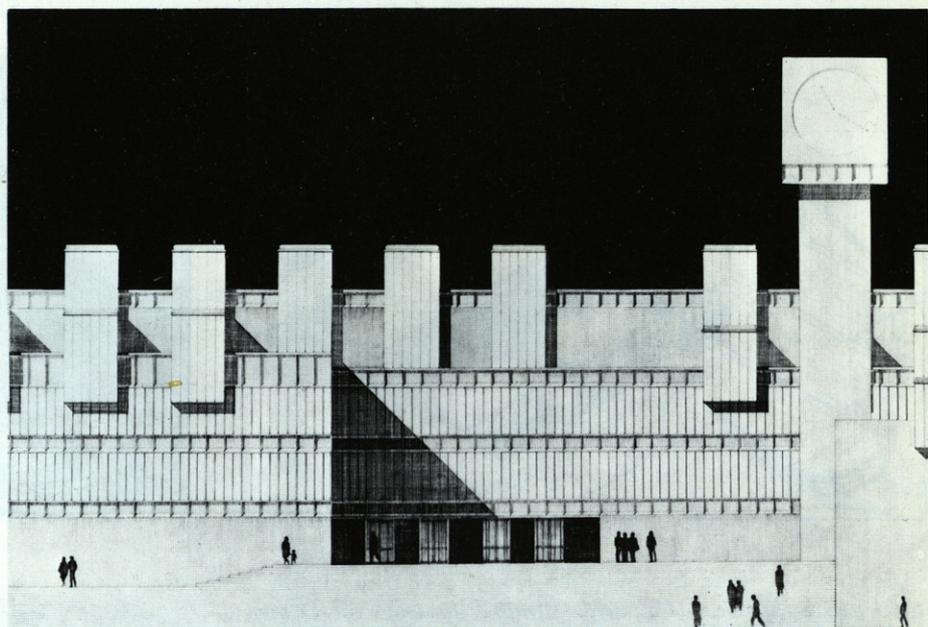
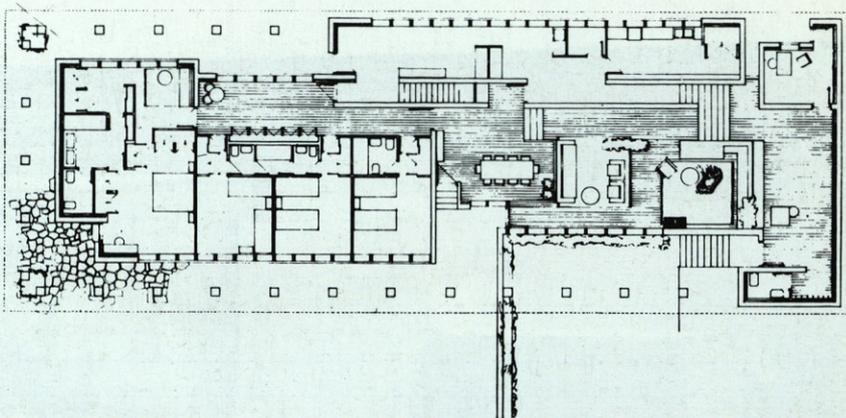
La estructura de hormigón, vista, pero comportándose como si fuera de madera, y los pilares revestidos de ladrillo, juegan un papel equívoco entre la arquitectura rural y el templo dórico, y hacen que aparezca, como problema universal y permanente, la vieja polémica del material desconocido del templo, que sería, en este caso, de piedra-artificial-colocada como madera. Era el punto de vista de Choisy.

Pero dentro de esta cáscara constructiva (imagen absoluta de la casa, y cuyo volumen —por la disponibilidad de los arquetipos— sirve de túnel para el coche, mientras su parte trasera se vuelve más doméstica con el empleo de recursos organicistas) hay un interior que exhibe su independencia, incluso más que su riqueza o variedad. Parecería que, apurando las virtudes del pabellón tradicional, se encontraría la libertad total del interior que Le Corbusier buscaba para la planta. Así, la planimetría de la casa se independiza de la rigidez del pabellón, garantía de libertad: el interior se libera en planta y en sección proponiendo un espacio *wrightiano*, pero sin la conversión en diferentes volúmenes exteriores que el maestro americano hacía. La estructura, acentuando el carácter de sustituto de la madera que recibe el hormigón, organizará fuertemente el techo como en los palacios rurales, dando lugar a lucernarios causantes de una iluminación del espacio muy alejada del carácter tradicional. La contribución del mobiliario hace que el interior tenga también un fuerte acento *loosiano*.

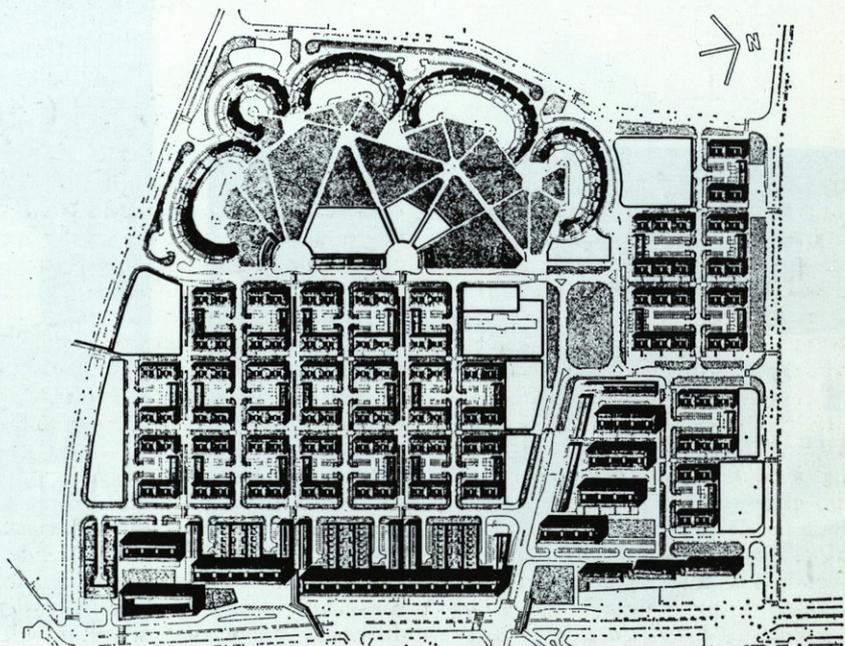
Tal vez sea demasiado para una casa; si es así, esto sería lo que tiene aún de obra juvenil, demasiado apretada de intenciones y deseos de síntesis. Esta densidad, sin embargo, al tiempo que el método de la combinación de diversos y contrarios, representan bien un modo de hacer que para Moneo será frecuente.

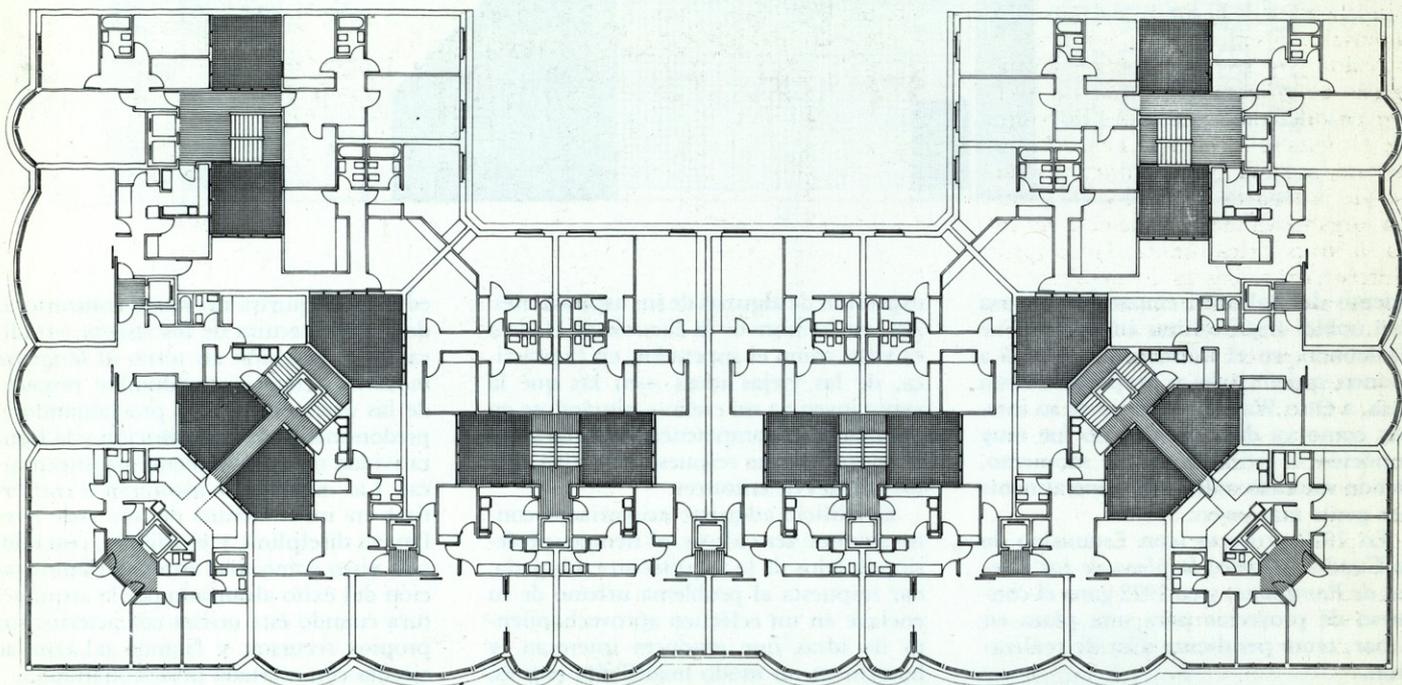
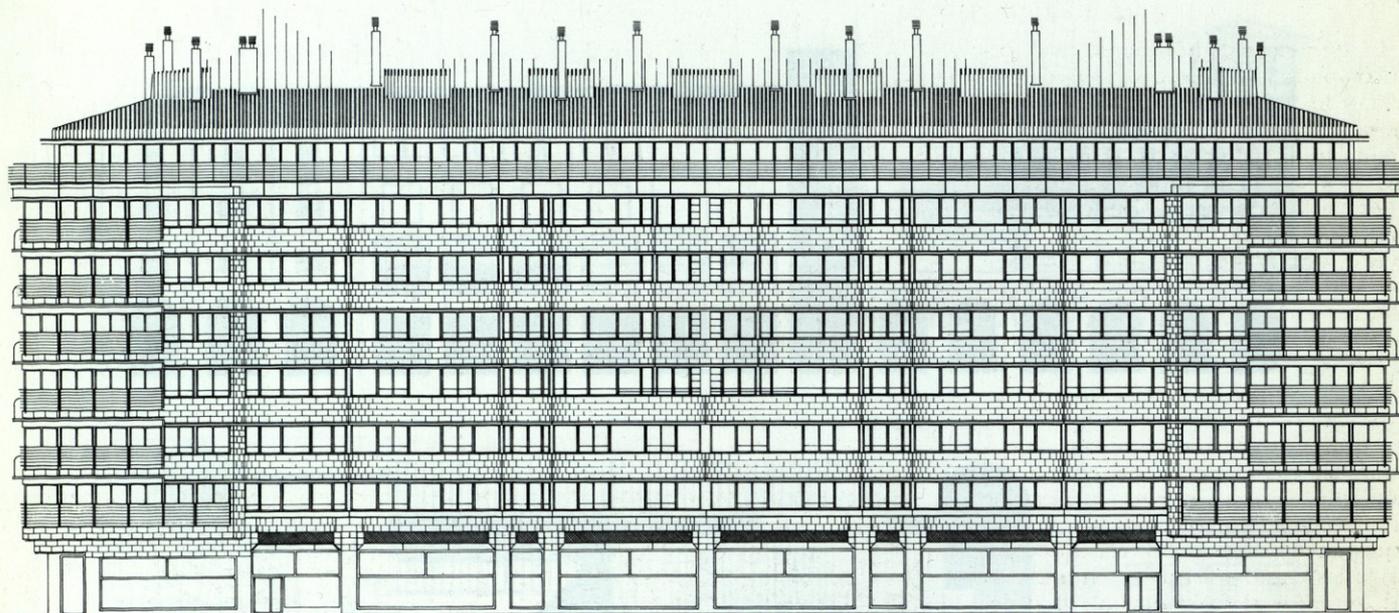
En 1968 es seleccionado para la segunda fase del concurso para el *Ayuntamiento de Amsterdam*. El proyecto, muy interesante y evidenciando un conocimiento sensible de Amsterdam y de la arquitectura holandesa, es un hábil y moderado ejercicio orgánico. Es en este mismo año cuando colabora con Carlos Ferrán y Eduardo Mangada en un *Plan Parcial para Vitoria*, rematado con un trazado neo-barroco formado por diversos bloques en forma de óvalo abierto. Aún con tipos muy estrictamente modernos, nótese aquí una preocupación por la forma urbana que, heredada de Italia y fiel aún a los ideales orgánicos, transmite y anticipa preocupaciones que se harán colectivas en los años setenta.

En aquellos momentos Moneo era un joven y brillante profesor, culto y estimado, pero de obra poco conocida o celebrada, aunque aparecida en publicaciones. Escribía ocasionales artículos de his-



En esta página, de arriba abajo, planta de la casa Gómez Acebo, Concurso del Ayuntamiento de Amsterdam y Plan Parcial para Vitoria, con C. Ferrán y E. Mangada. En la página siguiente, casa de pisos en San Sebastián.





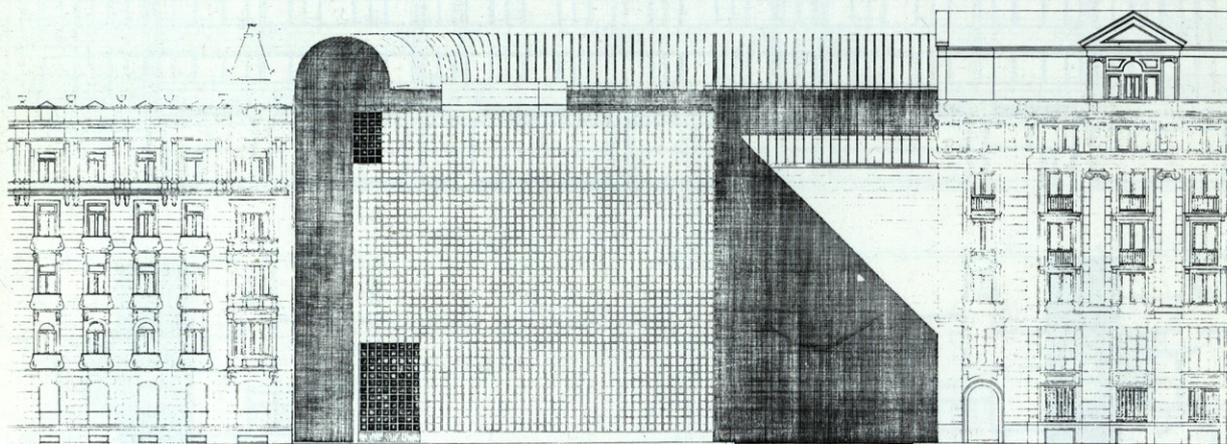
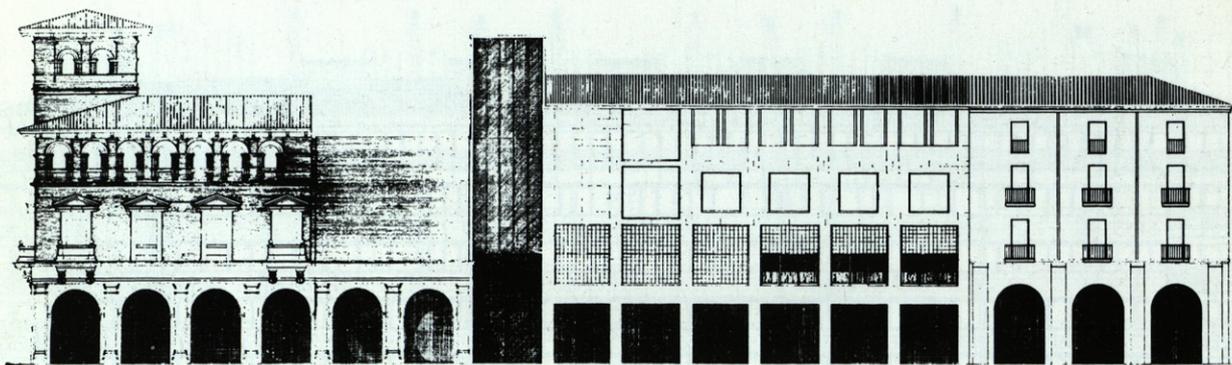
toria o crítica, pero no representaba una postura reconocida colectivamente más allá de lo que tuviera de común con la llamada *Escuela de Madrid*. En pocos años, sin embargo, llegará a convertirse en un líder arquitectónico de influencia en toda España. Primero en Barcelona, a cuya Escuela deberá incorporarse como Catedrático en 1971, y donde desarrollará un gran esfuerzo docente, y enseguida en Madrid, donde al eco de Barcelona se añadirá el peso del valor que se dará a sus obras.

Hay así una transformación de Moneo, conducida por la madurez del esfuerzo docente, que le lleva a hacer girar los presupuestos de la *Escuela de Madrid*

para enfrentarse a las nuevas cuestiones de los años setenta y que es, tal vez, una transformación pública de su figura más que una verdadera conversión de su carrera. En cualquier caso, ambas cosas se producen, a mi juicio, de forma notoria, con la *Casa al borde del río en San Sebastián (1969-73)*, si bien esta obra tardó en tener influencia, siendo valorada con cierto retraso.

En la casa de San Sebastián era preciso edificar media manzana. Moneo y sus compañeros (Javier Marquet, Javier Unzurunzaga y Luis Zulaica) emprenden el caso con una lógica directa, como el ensanche indica y sin dudar de sus condiciones residenciales; esto es, muy lejos

de las torturadas posiciones, tipológicas y plásticas, y de las fracturas urbanas que un moderno hubiera intentado para huir de la planta profunda, de los patios interiores y de la forma urbana del volumen. La planta, con los tipos en profundidad y las variantes de esquina y de semi-esquina, se sitúa en las antípodas del edificio Girasol (3), para entendernos, aceptando la organización en manzana y lo que ésta ofrece para cualificar, como forma, la ciudad. El exterior alude a la serie interna y a sus singularidades al doblar, mientras, en él, los voladizos curvos, aunque aprovechen aún experiencias plásticas del organicismo, son miradores en rotonda, y todo el trata-



miento del volumen emparenta la casa con nobles arquitecturas anteriores. Fue Fullaondo, en el número que dedicó a Moneo, quien citaba, a propósito de esta casa, a Otto Wagner. A pesar de su interés, como ya dije, la obra no fue muy conocida o estimada en su momento, siendo valorada más tarde, generalmente por gente más joven.

En 1970 proyecta (con Estanislao de la Cuadra-Salcedo) la plaza de los Fueros de Pamplona, y en 1972 gana el concurso de proyectos para una plaza en Eibar, tema pendiente aún de realización.

Será en 1973 cuando proyecte, junto con Ramón Bescós, la obra que causará en Madrid, y en toda España, verdadero impacto: el edificio de la ampliación de la sede del Bankinter en Madrid (1973/76), construido tras el palacete originario en el Paseo de la Castellana, esquina a Marqués de Riscal.

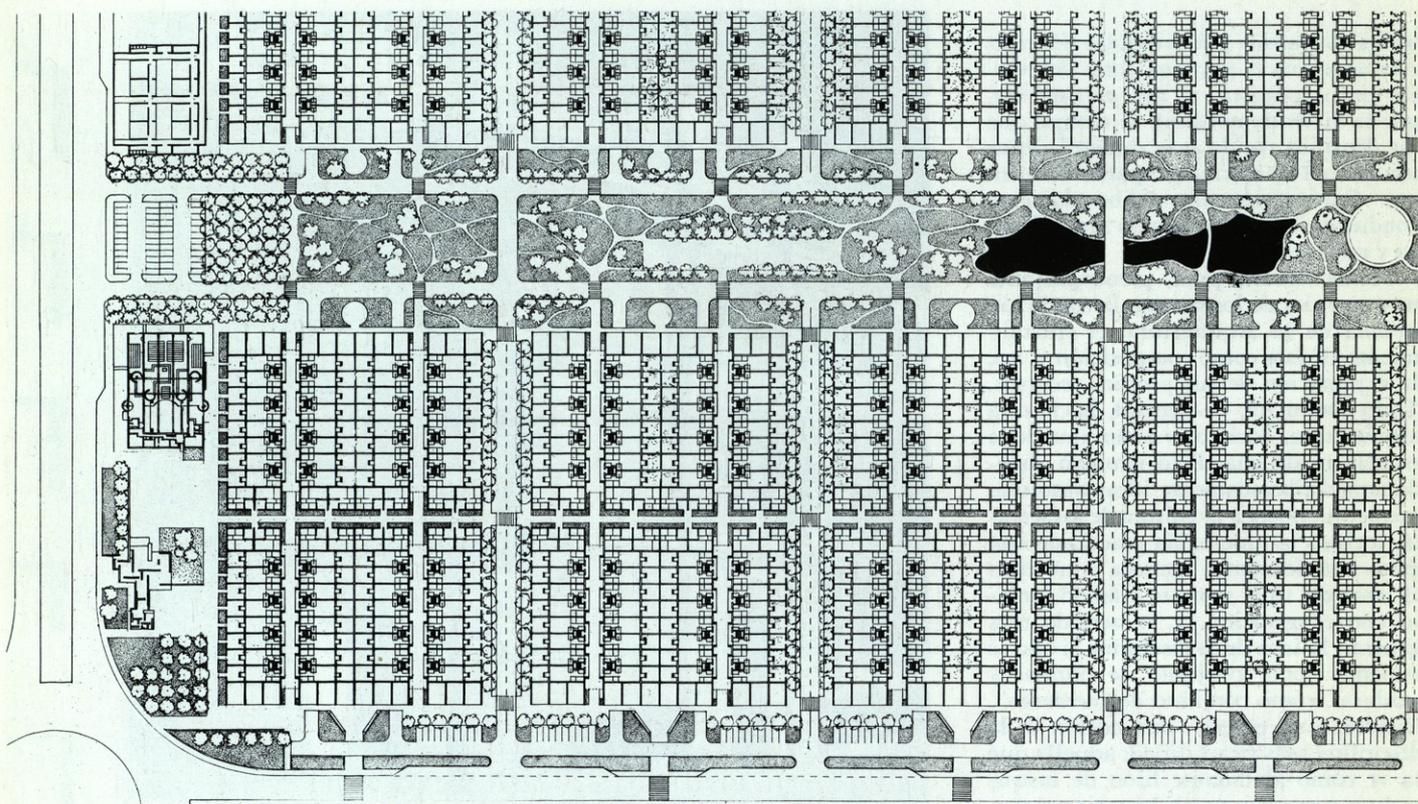
Cuando —pongamos hacia 1975— el edificio tiene algo avanzada su construcción, nuevos modos de ver la arquitectura, que han ido madurando desde el principio de la década, generan una nueva sensibilidad capaz de ver en la ampliación del Bankinter algo de lo que se estaba buscando. Las nuevas generaciones que, al enseñar o aprender en la Escuela, han debido de partir del punto cero al que el final de los sesenta las había condenado, ven en Bankinter la

expresión de algunas de sus aspiraciones. Así, un hombre de la *Escuela de Madrid* es visto como el superador, en la práctica, de las viejas ideas —en las que la gente joven ya no creía—, situándose en un plano de competencia internacional al constituir una respuesta atractiva ante los debates de entonces.

El edificio adquiere así variadas connotaciones: ser culto y, al tiempo, profesional, lejos de la arquitectura dibujada; dar respuesta al problema urbano de su enclave en un ecléctico aprovechamiento de ideas que entonces interesan, y hacerlo en un modo madrileño, esto es, insertándose en la rica tradición metropolitana local, cuajada de eclécticos elementos cosmopolitas. Referencias a Loos y al diseño de los treinta en los interiores; a Sullivan en los relieves; a Aalto en la planimetría, sobre todo de la planta baja; a Cabrero y a Rossi, en la metafísica composición y en la urbana monumentalidad; a Venturi, en el contradictorio modo en que el volumen, en vez de descansar, se fractura para dar lugar a la entrada; a Luigi Moretti, en la atrevida forma en que el romo ángulo agudo del edificio se inserta en la visión desde Marqués de Riscal, tan similar a la de su edificio milanés; a los arquitectos madrileños del último tercio del XIX —al autor del propio palacete, Alvarez Capra— en el cuidadoso tratamiento de materiales y detalles... Con todo ello el

edificio adquirirá un matiz contrario al de la arquitectura de los sesenta, erradicando la obsesión en torno al *lenguaje moderno*, con su servidumbre respecto de las artes plásticas, y proclamando el predominio de la composición y la figuratividad más propiamente arquitectónicas. Las cultas citas aspirarán a convertirse en instrumentos de una rica y reflexiva disciplina, y el edificio, con ello, será visto como una atractiva demostración del éxito alcanzado por la arquitectura cuando ésta utiliza con aciertos sus propios recursos; y cuando tal cosa se ejecuta con acertada profesionalidad.

Pero en los mismos años en que Moneo, junto con Ramón Bescós, construye el Bankinter, realiza también otros trabajos con los que se puede apreciar como reacciona ante los nuevos problemas. Y con ellos, y con Bankinter incluido, podremos observar una curiosa paradoja. Pues, si es en los setenta cuando la arquitectura empieza a entenderse como disciplina dotada de sus propios recursos mediante la historia ¿no deberían de haber sido vistas las obras anteriores de Moneo —aquellas tales como la casa Gómez Acebo, por ejemplo, y las viviendas en San Sebastián— como obras verdaderamente disciplinares, pioneras; incluso en lo que tienen de tradicionales, de atentas a los problemas tipológicos, de respetuosas con los principios de composición y con los valores urbanos y paisajísticos



En la página anterior, fachada del Concurso de la Diputación de Huesca y del Concurso del Colegio de agentes de Bolsa de Madrid. En esta página, primer premio del Concurso de Lacua, en Vitoria, con M. Solá-Morales.

derivados del modo clásico? ¿No es la casa de la Moraleja, a pesar de su eclecticismo, más clásica y disciplinar que las de Grassi? ¿No era la media manzana en San Sebastián una brillante anticipación de las reflexiones sobre tipo y ciudad que se harán habituales en escuelas y publicaciones durante los años setenta? ¿No serían poco estimadas en su momento porque eran, precisamente, anticipadoras?

Y yo diría que, por el contrario, en los trabajos de Moneo de los años setenta, incluido el Bankinter, hay una atención a los temas que empiezan a preocupar entonces —a los problemas de relación entre programa y forma urbana, sobre todo— que huye, sin embargo, de una consideración estrictamente disciplinar, de una atadura tipológica, por ejemplo, planteando la arquitectura como un ejercicio de libertad reflexiva que tiene como método el *collage* de partes y operaciones diversas, obligadas, a pesar de todo, a constituir una unidad. Unidad y adecuación de recursos que parecerían lograrse sólo en la reflexión de la arquitectura entendida como acumulación de instrumentos, métodos y ejemplos.

Así, frente a las obras más disciplinares y tipológicas del final de la década anterior, las de los setenta serán más libres, más abstractas; sin la fidelidad a ideas tradicionales que hizo a las anteriores más “arquitectónicas”, más clásicas.

La libertad, y hasta permisividad, figurativa y tipológica del Bankinter es evidente, así como llega a un extremo la abstracción en *el concurso para la Sede de Agentes de Bolsa de Madrid* (1973), que una fachada terragniana esconde una planta escasamente tipológica en *el concurso para la Diputación de Huesca* (1974), o que una plataforma capaz de generar un volumen neo-racionalista envuelve un espacio *aaltiano* en *el concurso para la Sede de Altos Hornos en Madrid* (1974). En *el edificio de viviendas en el Paseo de la Habana*, también en Madrid, (1971-79) hay incluso una reivindicación del edificio moderno, abierto y exento, aunque realizado finalmente con una apariencia externa que alude a un tratamiento más disciplinar, compositivo.

En *el Ayuntamiento de Logroño* ocurre algo no lejano: en cuanto al tratamiento del exterior se acude al magisterio de Terragni y hasta al de Asplund, y todas las composiciones del plano, incluso en la piedra de Salamanca que las materializa, están tratadas al modo clasicista, de la misma forma que son de igual tradición los distintos pórticos que el edificio abre a la plaza. Pero en lo planimétrico, en como se diseña esta plaza resolviendo el problema urbano que planteaba, el edificio utiliza una permisiva geometría triangular, elocuente en los picos que el volumen enseña, y poco

comprometida con una actitud tipológica, a pesar de que los patios —cubiertos— aludan en cierto modo al tipo claustral. El edificio se concibe, más bien, utilizando una variante de la *composición por elementos*, por piezas, situándose así en la línea moderna que lo habría heredado de *Beaux-Arts*, y materializándose en un volumen fuertemente abstracto, plásticamente *moderno* y que aparece, sin embargo, conducido hacia el cumplimiento de una misión urbana, típicamente *no moderna*. Esto es, la *composición elemental* no impondría su forma a la ciudad, como ocurrió generalmente con este método, sino que lo que se desea para esta última quedará impuesto, mediante la composición, a la arquitectura.

Cosas tampoco muy lejanas podrían decirse del *proyecto de Lacua, en Vitoria*, con Manuel Solá-Morales (1977), donde la preocupación por la forma de la ciudad y por su orden geométrico se lleva a cabo mediante la agrupación de viviendas en hilera; esto es, mediante un tipo, *la línea*, absolutamente impropio de lo tradicional, y se diría, con exageración, que hasta *anti-disciplinar*, cuanto que una línea, para la composición tipológica, sería algo sin principio ni fin, y, por tanto, sólo parte posible de *una figura*, en cuya constitución completa se formaría el tipo. La preocupación urbana impone soluciones de remate a unas

hileras formadas por viviendas de tradición moderna (y participadoras del interés poco localista, y, así, *anti-setenta*, por la vivienda nórdica), al tiempo que las densifica dando más carácter arquitectónico a los distintos espacios exteriores. Caracterización deliberadamente conducida hacia un espacio algo plástico y nada *rossiano*.

Moneo tendrá, pues, preocupaciones muy propias de los *setenta*, la condición urbana de la arquitectura, el entendimiento de ésta como composición y, así, la explotación de sus propios recursos. Todo conducirá, en general, hacia otra arquitectura, hacia otro panorama de la escuela madrileña. Pero también abandonará deliberadamente ideas absolutamente interiores a la cultura de los *setenta*, incluso las que había practicado con éxito anteriormente. Destaca entre ellas el tema del tipo, siempre evadido incluso con exageración, y, en sentido más general, la idea de la disciplina si ésta se entiende como conjunto de normas y ataduras, como conjunto de "*verdades*". Tendrá, a mi parecer, una noción de la disciplina más rica y difícil: aquella que la ve como abundante filón de instrumentos y recursos que la historia acumula y que, en cada caso, deberán ser reflexivamente elegidos, sabiamente combinados y hábilmente alterados para obtener una calidad arquitectónica que no excluye otras respuestas posibles, pues en todo caso es un problema que implica a la sensibilidad y a la libertad del artesano. En tal disciplina no se admiten cadenas ni se excluyen actitudes, aunque sí juicios de calidad y de oportunidad. Es la posición propia de un ecléctico: aquél que concede al lugar, al tema, y hasta a la ocasión, la voz cantante, poniendo a su servicio, no ya el estilo de su autor, sino toda la arquitectura que éste pudiera dominar.

Algo extremo de este tipo ocurre en su proyecto para la *ampliación del Banco de España en Madrid (1979-80)*. El análisis de cada problema particular es tan importante, tan poderoso, que puede llegar a ordenar, incluso, unas muy disciplinadas cadenas. Tal es el caso del Banco, donde la pequeñez de la actuación pedida —casi un parche—, la condición de unidad inalcanzada, y la característica de tratarse de una obra ya ampliada miméticamente con el original, aconsejaron el estudio de un remate también mimético, aunque en ningún modo inmediato. Y, ya decidido racionalmente, el esfuerzo está en la calidad del *parche*, no en justificar una actitud, aburrido y típico vicio de los debates sobre arquitectura (y llevado, en este caso, a defender un edificio, el de Lorite, que, en sí mismo, a todas luces es tan digno para existir siempre como adecuado para ser sustituido por algo mejor; o a añorar una solución que, siendo mode-



rada y acorde con el Banco, refleje lo que algunos entenderían como el "*espíritu de la época*"). Para un ecléctico el *espíritu de la época* es algo muy difuso y, cuando menos, plural. Lo claro es el sentido de la oportunidad y de la adecuación, y la calidad en el oficio. Ya que, a juicio de Moneo, convenía acabar el Banco —esto es, acabarlo le pareció lo más racional, lo que a un profano inteligente que tenga la fortuna de desconocer el "*espíritu de la época*" le convencería— le correspondía hacerlo bien, tan cuidadosamente como si se hubiera caído; como cuando D. Luis Menéndez Pidal —arquitecto conservador, que fue, del Banco— procedió a reconstruir, paciente y amorosamente, la lacerada Catedral de Oviedo. Lo importante en ambos casos era hacerlo con un mundo ajeno, no propio; anacrónico, pero real: existente. El "*espíritu de la época*" debía quedar de lado, o, si se quiere, cambiar, ser más dúctil. Naturalmente, la dirección del Banco eligió sin dudar dos de las soluciones miméticas, la de Moreno Barberá y la de Moneo, y aunque se inclinó al principio por la de Moreno Barberá, acabó eligiendo la de Moneo. Pues su "*reflexión disciplinar*" había resultado más barata.

Hoy, acercado de nuevo, por la ocasión, a las soluciones más tradicionales —incluso desde el punto de vista material y figurativo— construye el Museo

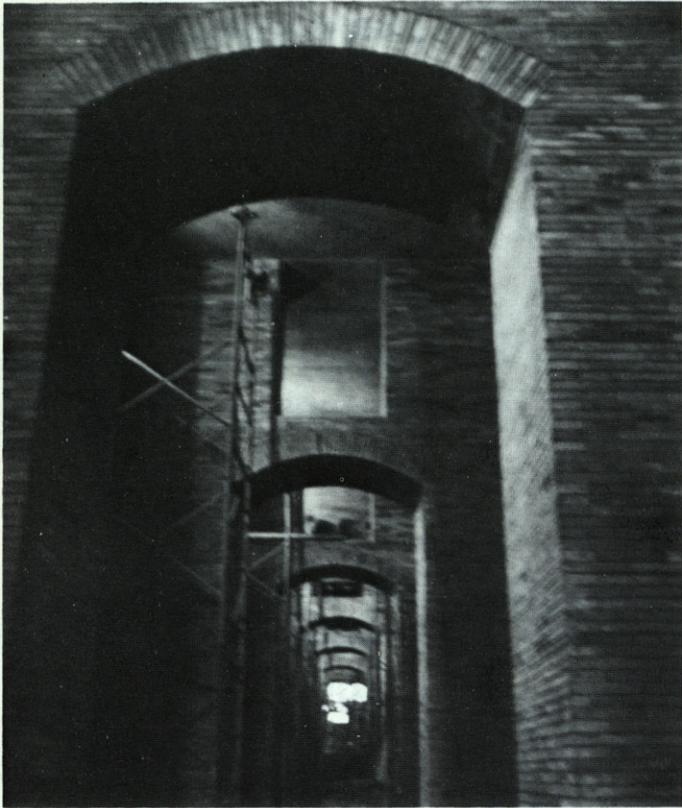
Nacional de Arte Romano, en Mérida, en forma de volumen casi ciego, cuyo interior encierra un gran espacio basilical y seriado, iluminado por las cubiertas. Ofrecemos a nuestros lectores alguna imagen de esta nueva obra, que estará en marcha durante bastante tiempo, y emplazamos a su autor para ofrecer su proyecto y la realización en las páginas de ARQUITECTURA. No a otra cosa le compromete este número.

Antón Capitel

(1) Contado en público por el mismo Moneo: fue a ver a Utzon a su estudio para que le admitiera como ayudante. Le admitió ya que había llegado hasta allí, y luego estuvieron bastante contentos con él porque, debido a la exhaustiva y difícil geometría descriptiva de la Escuela de Madrid, era la única persona del estudio capaz de trazar los encuentros entre superficies esféricas que exigía el desarrollo del proyecto de la ópera de Sidney.

(2) Un antecedente de esta actitud era también gran parte de la obra de José Luis Fernández del Amo.

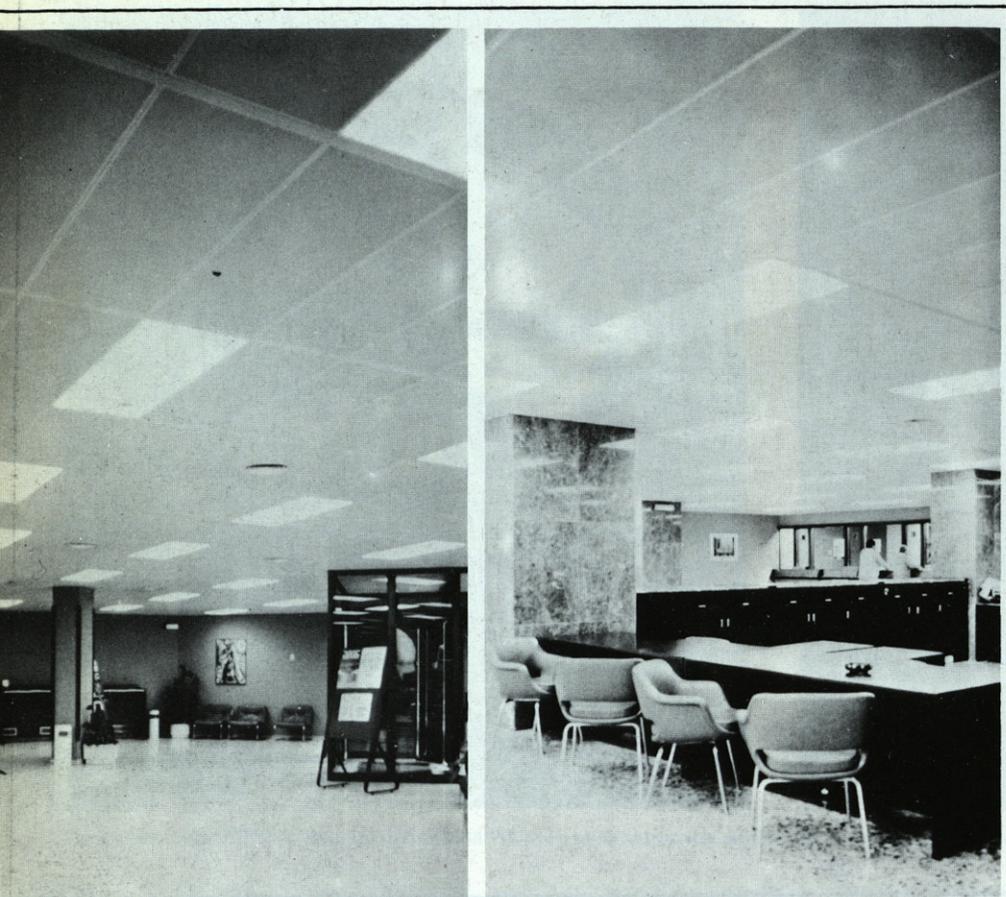
(3) Curiosamente, en cuanto a la situación de los ascensores, las plantas del Girasol y del edificio de San Sebastián coinciden bastante.



Página anterior, propuesta de finalización del Banco de España. En esta página, dos vistas de la obra del Museo Nacional de Arte Romano, en Mérida.

CUBIERTAS Y MZOV, S.A.
COMPAÑIA GENERAL DE CONSTRUCCIONES

Techos integrados PHILIPS.



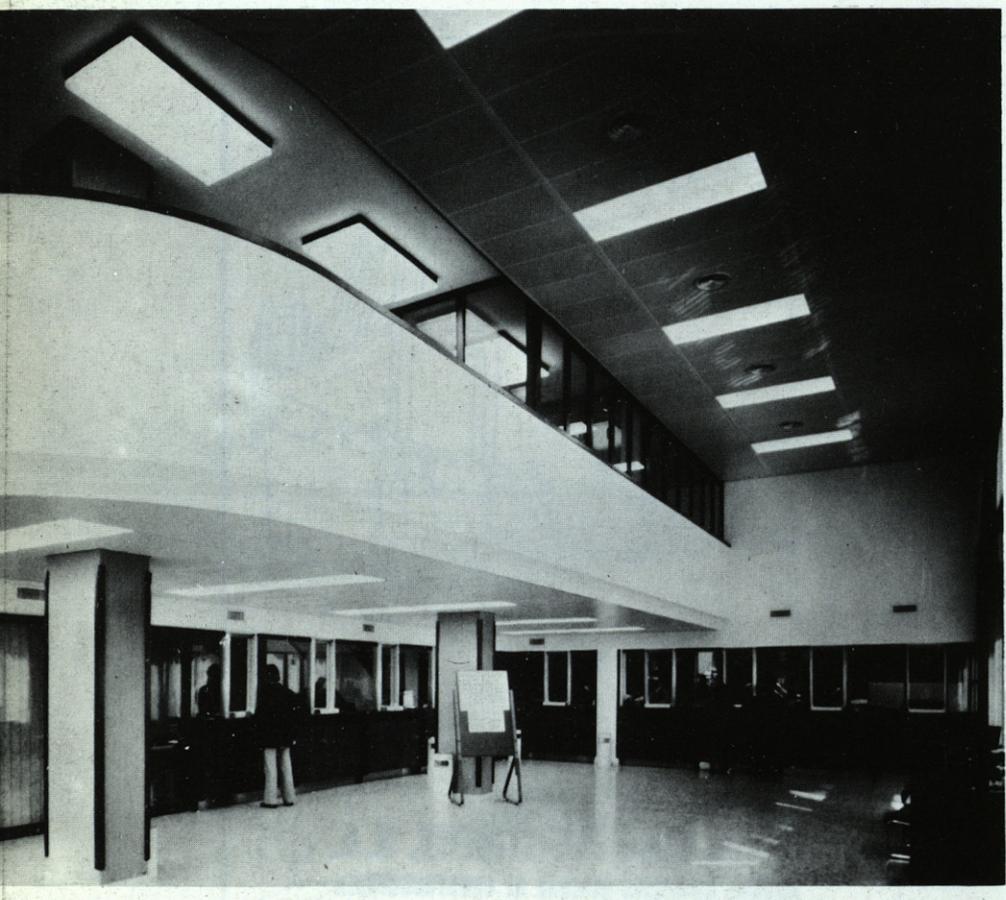
Los pequeños detalles, hacen las grandes diferencias.

Gracias a los conocimientos, y experiencia en este campo de la ingeniería, PHILIPS ha conseguido una fórmula que permite satisfacer cualquier exigencia en la instalación de techos integrados.

Reducción en el tiempo de instalación.

Ventajas en su dimensión y variación de diseño.

Reducción en el costo de instalación y mantenimiento.



----->
Me gustaría recibir más información sin ning
compromiso por mi parte sobre TECHOS
INTEGRADOS PHILIPS.

Nombre

Empresa

Dirección.....

Localidad

Teléfono.....

Envíe este cupón a:
PHILIPS IBERICA, S.A.E.
División de Alumbrado
Martínez Villergas, 2
MADRID-27

PHILIPS



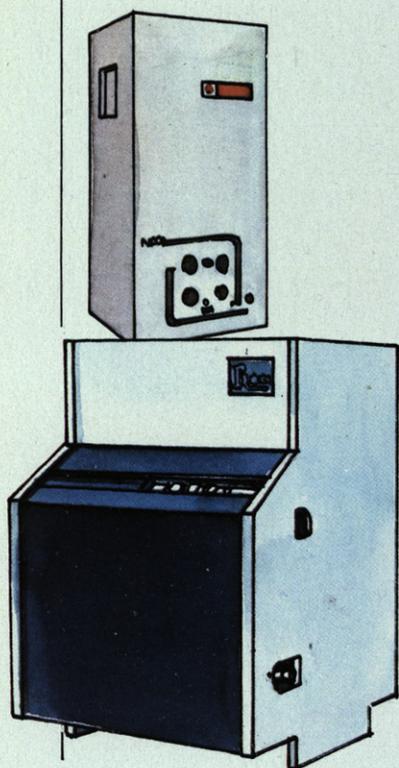
SANITARIOS • CALEFACCION • AIRE ACONDICIONADO

IRIDEOSA

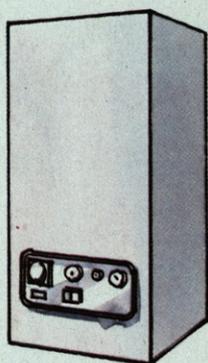
Nuestra fe y nuestra confianza,
se reflejan indudablemente en la calidad
de unos productos de larga vida
con garantía de futuro.

Soluciones **Roca** para todas las energías

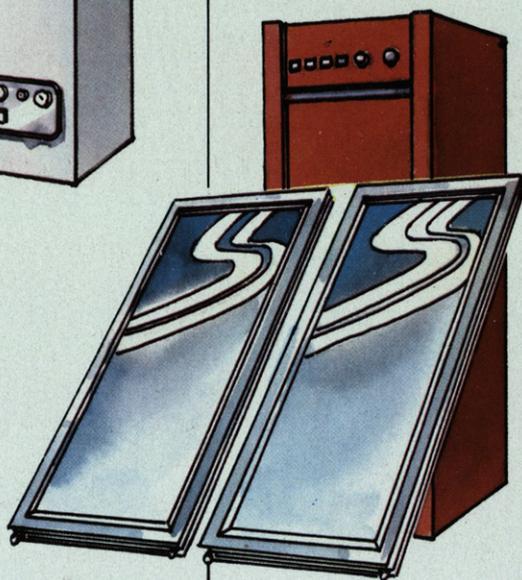
Gas



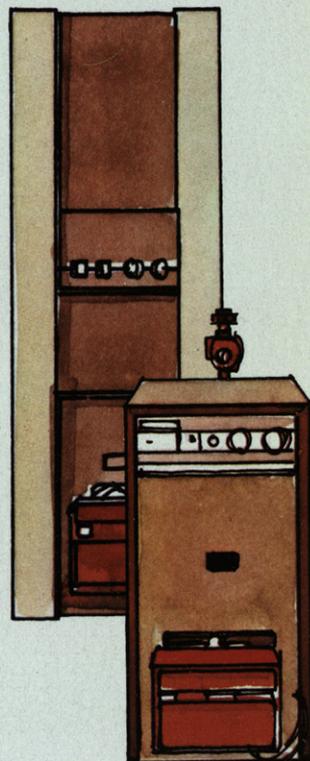
Eléctrica



Solar



Líquidos
y gaseosos



Bombas de calor aire-agua

Energía libre... gratis y sin contaminación.
El aire que respiramos contiene mucho calor
y es aprovechado por la Bomba de Calor
Roca.

El calor obtenido nos proporciona un consi-
derable ahorro energético: 1 Kw de consumo
eléctrico de la Bomba de Calor proporciona
3 Kw eléctricos de potencia calorífica. Por lo
tanto, triplicamos el calor proporcionado por
el coste de energía consumida.



**Calefacción por radiadores
y producción de
agua caliente sanitaria**

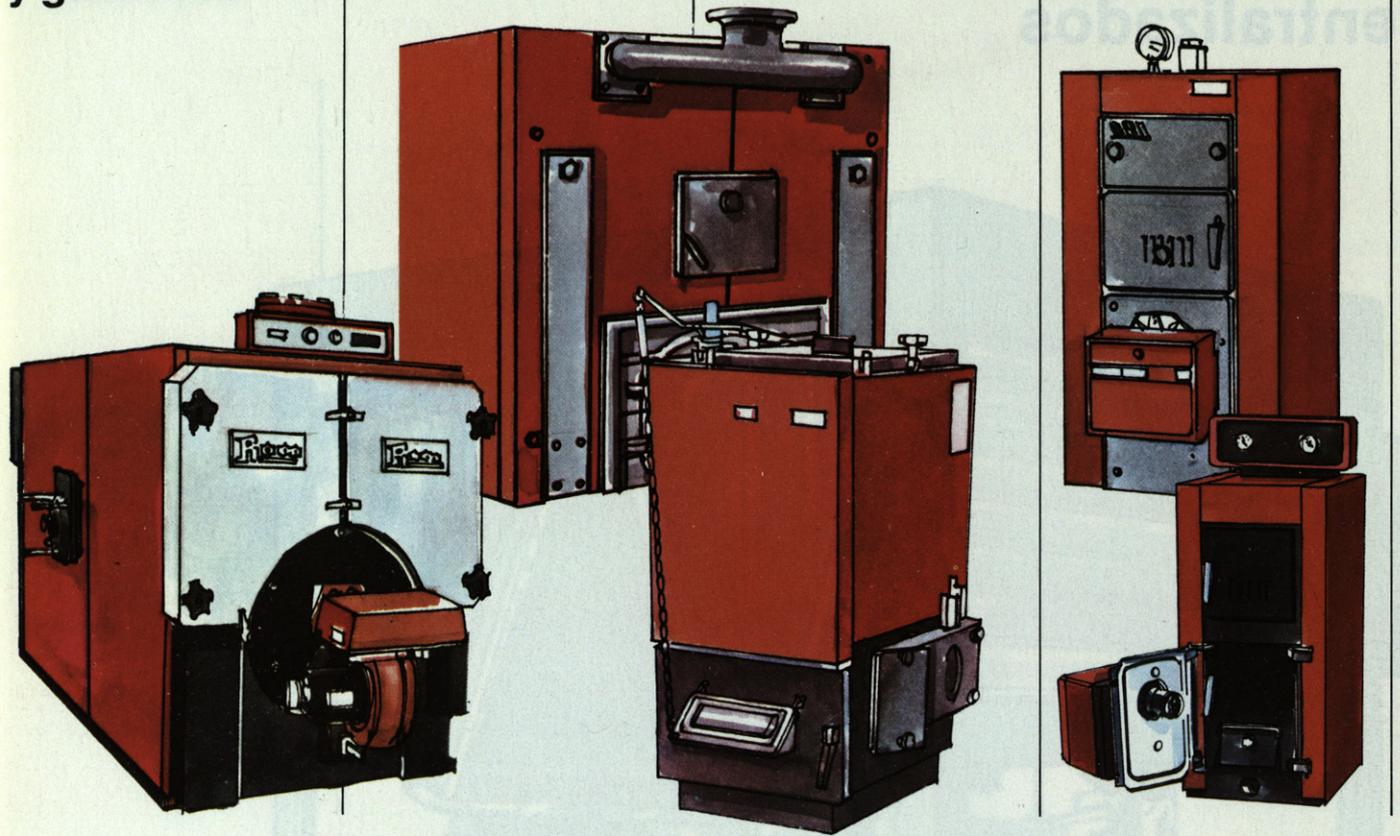
calefacción y producción de agua caliente sanitaria

Líquidos
y gaseosos

Carbón

Leña

Policombustible

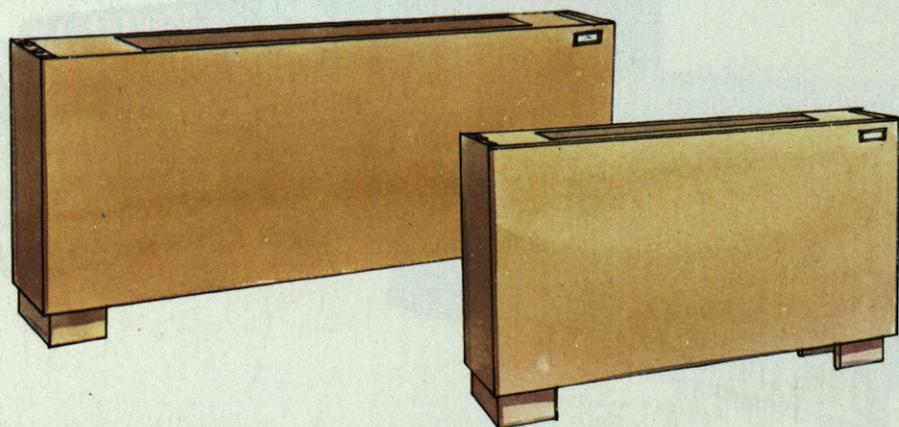
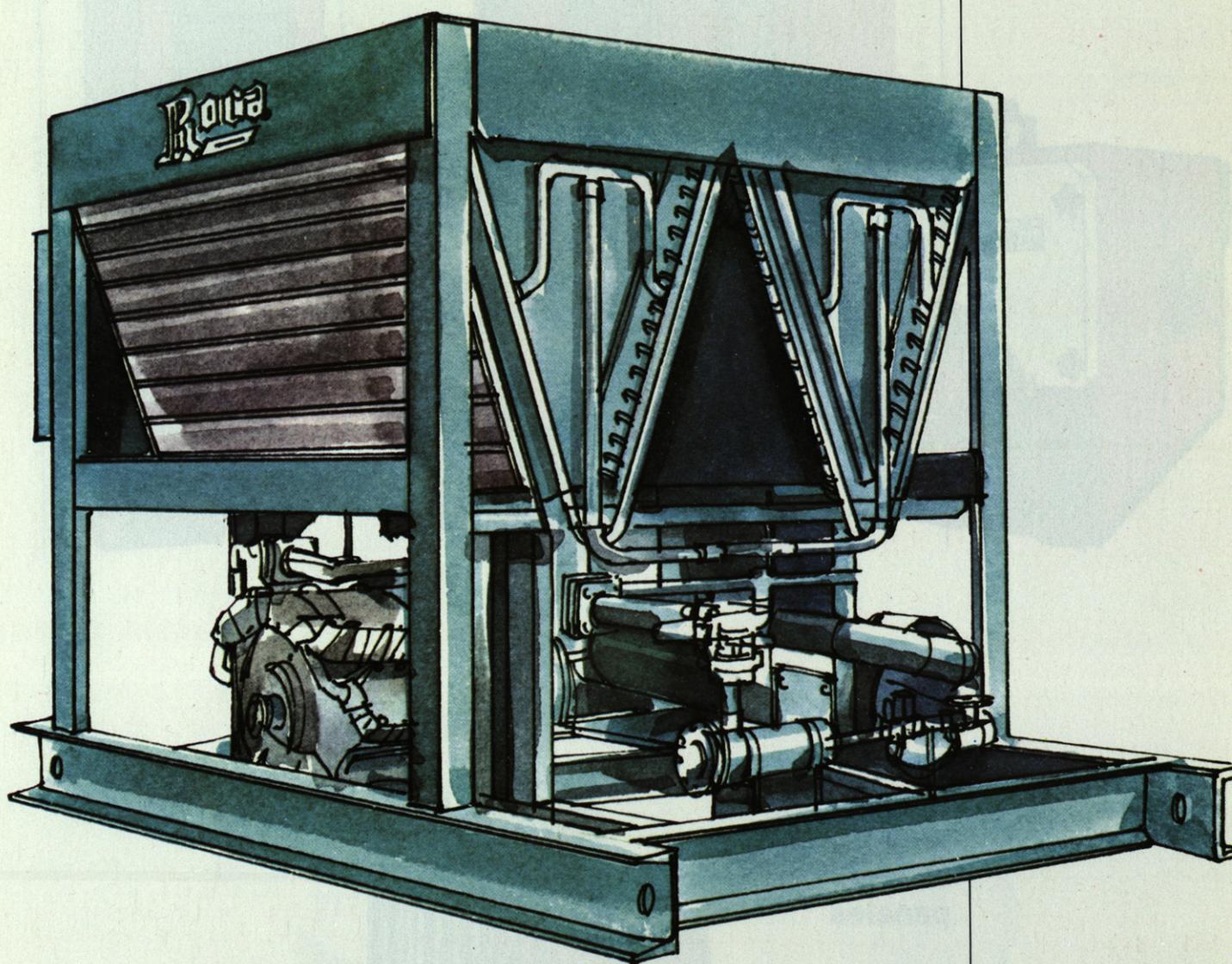


Radiadores
de hierro fundido
de acero y
paneles



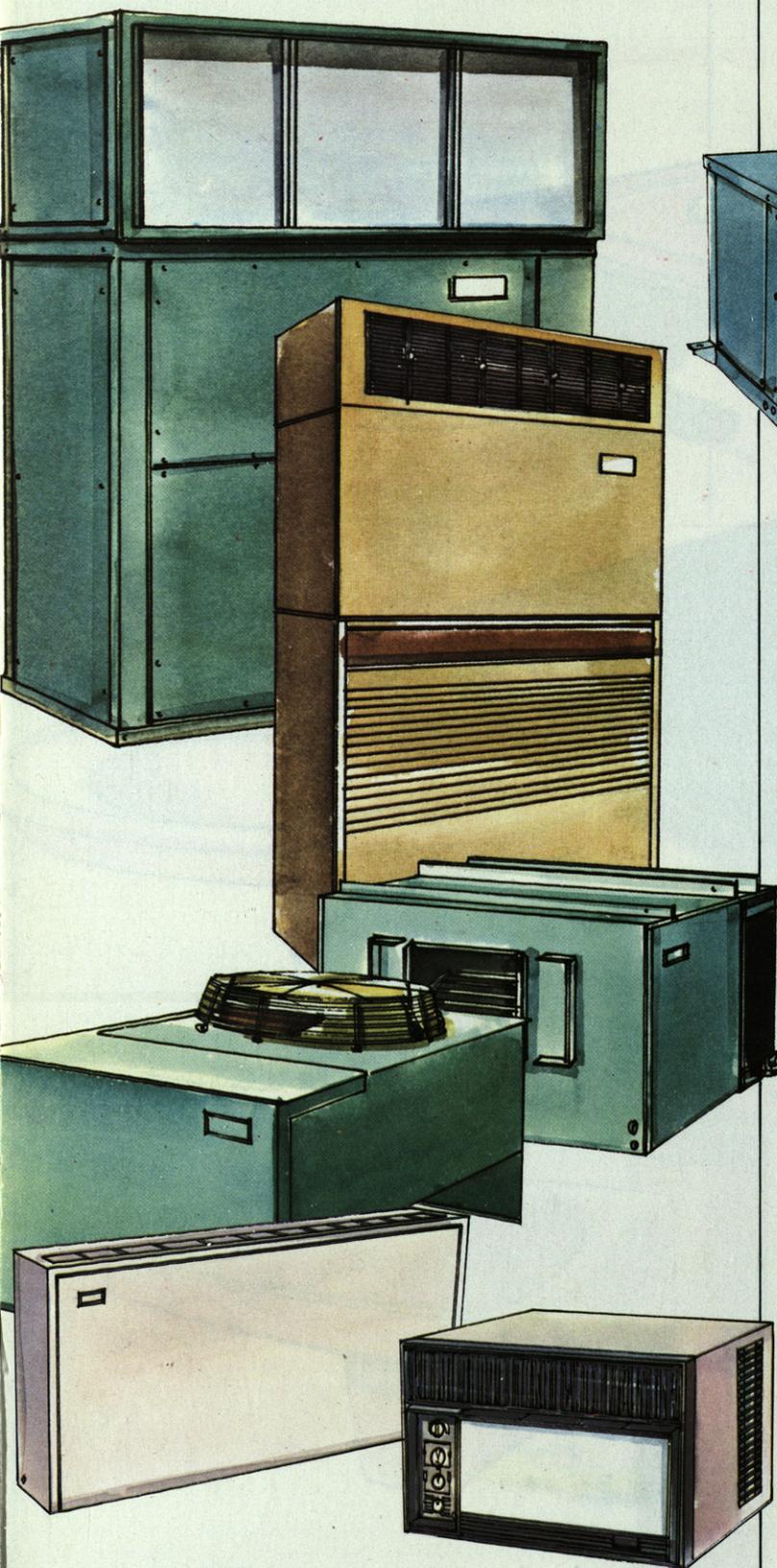
Aire acondicionado **Roca** para cualquier

Centralizados

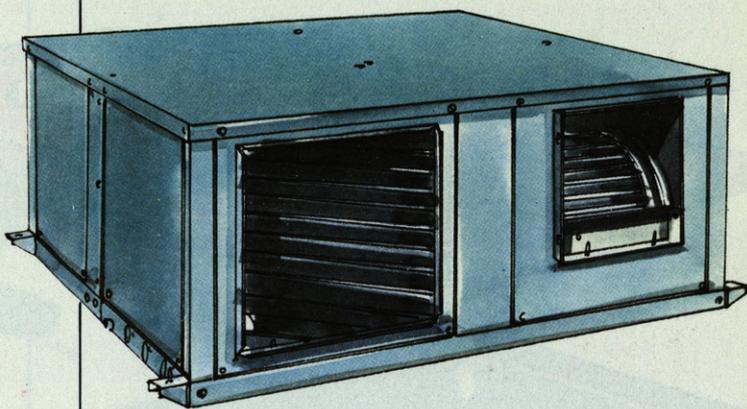


Instalación.

Compactos autónomos



Bomba de calor aire-aire



Energía libre... gratis y sin contaminación.

La principal ventaja es su rendimiento energético. Una resistencia o placa eléctrica proporciona 1 Kw de calor por 1 Kw de electricidad consumida. La Bomba de calor Aire-Aire proporciona hasta 3 Kw de calor por 1 Kw de electricidad consumida.

Este rendimiento extraordinario se consigue porque el ciclo frigorífico del equipo extrae calor del aire exterior y lo impulsa al interior.

Funcionamiento totalmente automático gracias al exclusivo módulo de control electrónico Rosa, programado para conseguir el máximo ahorro de energía.



Bañeras

Lavabos



Inodoros

Bidés

**Cuartos de
baño**

Roca

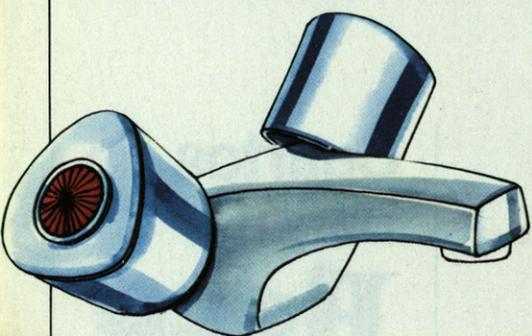


La más completa gama de bañeras de fundición y acero, platos ducha, lavabos, inodoros y bidés donde seleccionar los modelos más adecuados para el cuarto de baño.

Se fabrican en blanco y en los colores verde Sauce, verde Taiga, beige Visón, beige Bolero, azul Formentor, azul Caribe, amarillo Manila, rojo Samba y marrón Castoro.

Griferías

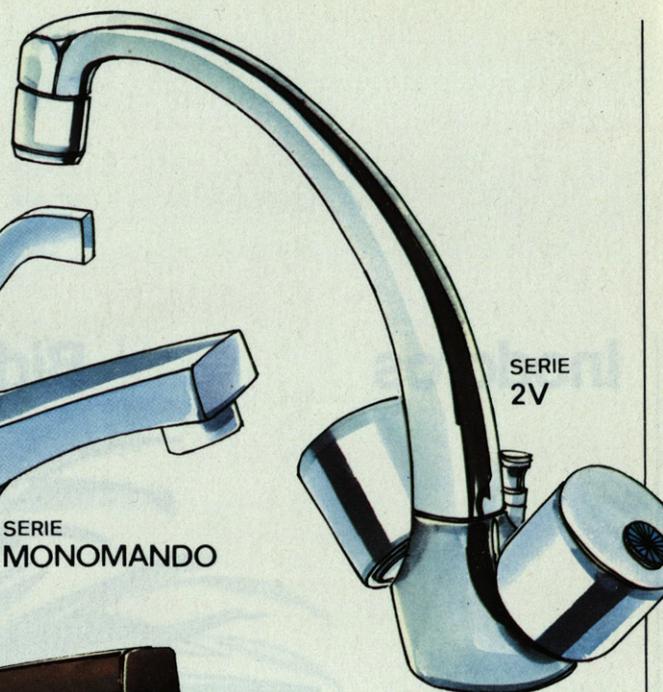
- Técnica avanzada
- Rigurosos controles de verificación
- Cromado permanente
- Ocho diseños diferentes



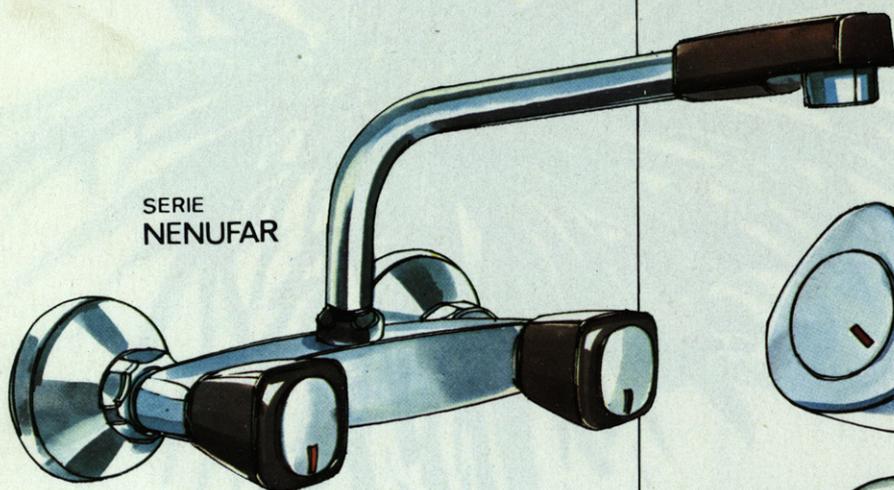
SERIE ENEA



SERIE MONOMANDO



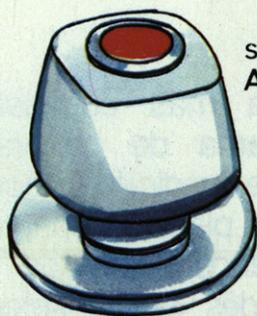
SERIE 2V



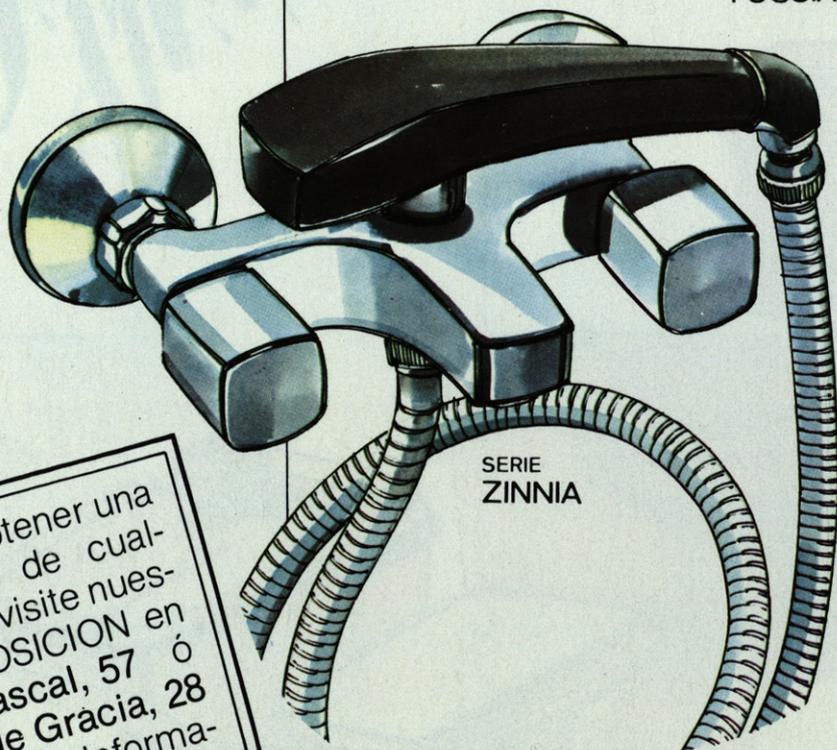
SERIE NENUFAR



SERIE FUCSIA



SERIE ALOA



SERIE ZINNIA

Si está interesado en obtener una completa información de cualquier producto ROCA, visite nuestras SALAS DE EXPOSICION en MADRID, José Abascal, 57 ó BARCELONA, P.º de Gracia, 28 ó escriba al Servicio de Información Comercial de:

COMPAÑIA ROCA-RADIADORES, S.A.
Avda. Diagonal, 513-BARCELONA-29

El Ayuntamiento de Logroño

Arquitecto Rafael Moneo



Centro de la ciudad de Logroño y emplazamiento del Ayuntamiento.

Redacción del proyecto 1973-1975

Ejecución de la obra 1976-1981

Colaboración en la Estructura:

Jesús Jiménez

Alfonso García-Pozuelo

Ingenieros de Caminos

Colaboradores dirección de obra:

Javier Martínez-Laorden

Jesús López Araquistain

Arquitectos del Ayuntamiento de Logroño

Oscar Grijalba

Arquitecto Técnico del Ayuntamiento de Logroño

Empresa Constructora:

Dragados y Construcciones

Ingeniero a cargo: Javier Montoya

“El solar de que el Ayuntamiento disponía para construir el nuevo Ayuntamiento, era el del antiguo Cuartel de Alfonso XII, levantado, en parte al menos, sobre terrenos del viejo convento de Carmelitas.

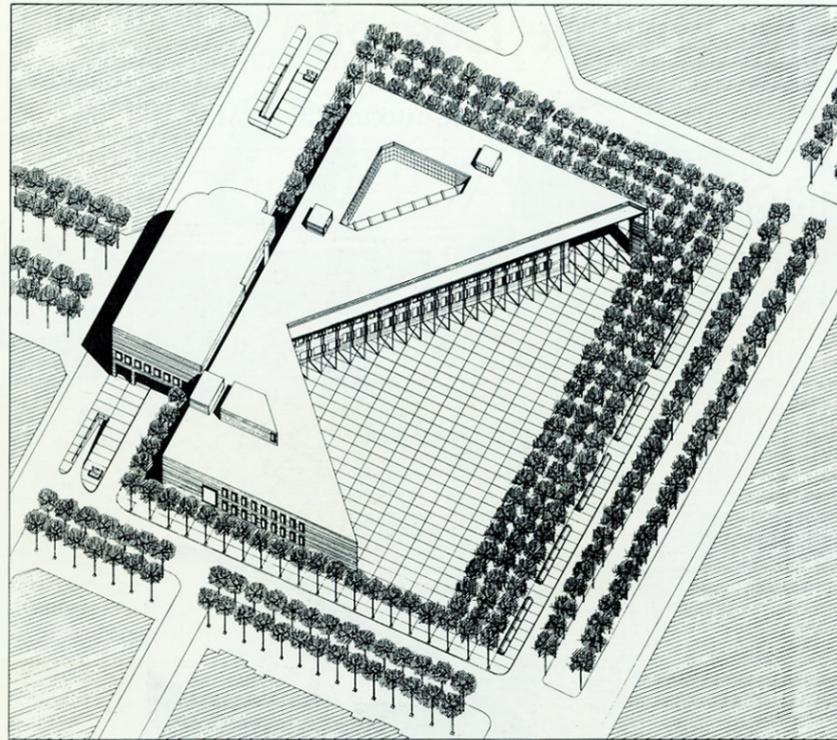
Difícilmente se hubiera encontrado en Logroño un lugar más apropiado para el uso a que va a ser destinado. A las características antes señaladas de buena accesibilidad, regularidad, posición centrada, etc., habría que añadir la proximidad

al casco viejo y a la actual situación del Ayuntamiento (con lo cual no se pierde la memoria de la ciudad con respecto al lugar en que estuvieron enclavadas sus instituciones), el efecto, altamente positivo, que puede hacerse sentir sobre todo en área urbana modesta (con lo cual nadie podrá reprochar a la localización elegida, motivos exclusivamente de prestigio); la importancia que la posición del Ayuntamiento puede tener para enlazar la actual ciudad con la ribera del

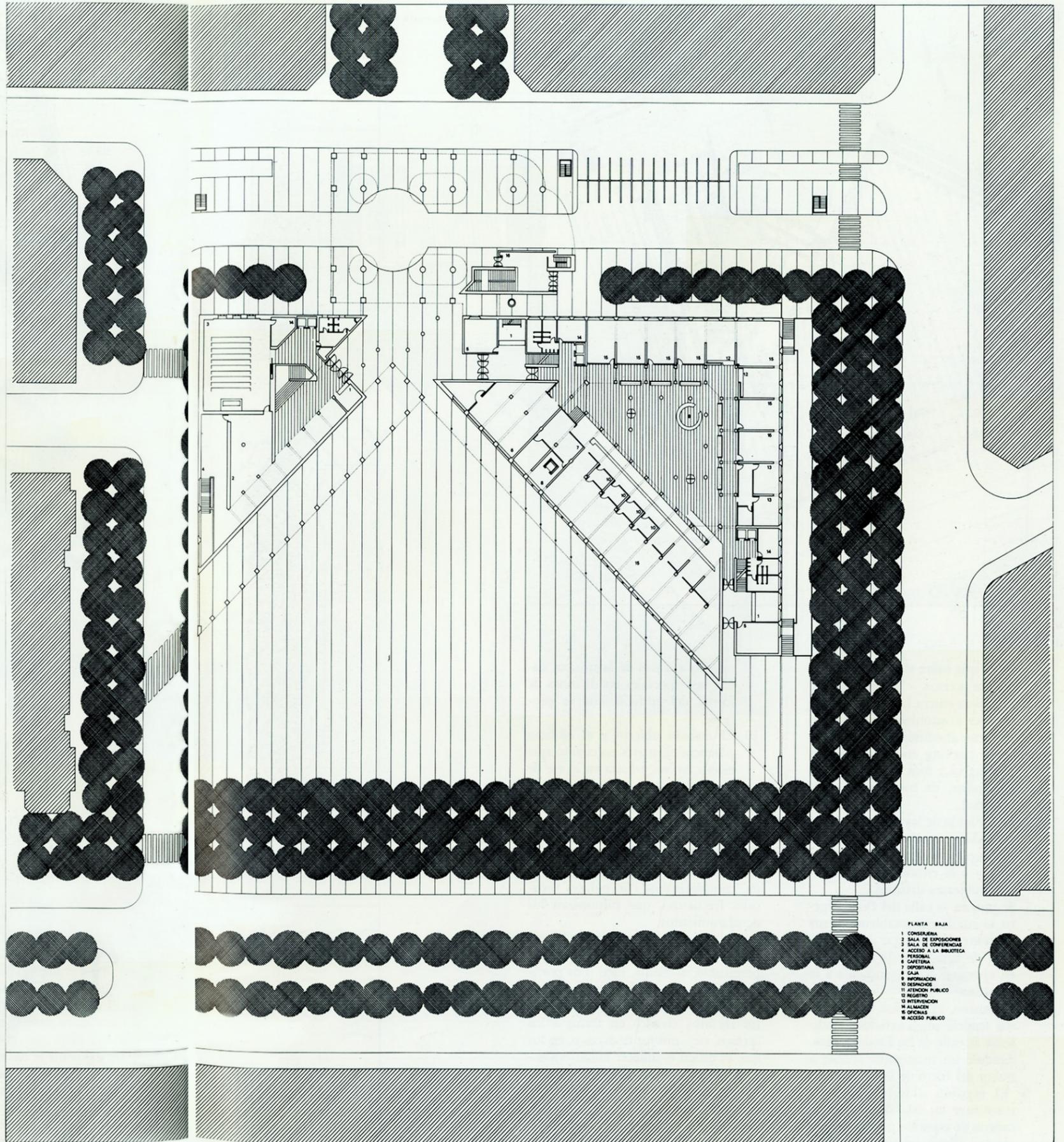
rio, la posición por último, ya señalada antes, respecto a la trama que puede convertir el nuevo edificio en centro de coordenadas de la expansión de la ciudad en los próximos años, con lo que el Ayuntamiento vendrá a ser físicamente también origen de la vida ciudadana.

En noviembre de 1973 se definió una propuesta, en que en líneas generales es la que más tarde se ha desarrollado.

A la propuesta que se hacía, le acompañaban las notas siguientes:



Axonométrica y planta baja.



PLANTA BAJA
 1 CONSERJERIA
 2 SALA DE EXPOSICIONES
 3 SALA DE CONFERENCIAS
 4 ACCESO A LA BIBLIOTECA
 5 PERSONAL
 6 CAJETERIA
 7 DEPOSITARIA
 8 CAJA
 9 INFORMACION
 10 DESPACHOS
 11 ATENCION PUBLICO
 12 REGISTRO
 13 INTERFONIA
 14 ALMACEN
 15 OFICINAS
 16 ACCESO PUBLICO

“...Consideraremos en las presentes notas tres aspectos a los que debe prestarse atención al pensar en el nuevo Ayuntamiento: a) su imagen; b) su relación con el entorno y con la ciudad entera; c) la estructura del edificio en cuanto tal.

a) En cuanto a imagen se entiende que el Ayuntamiento, cumpliendo con las obligadas funciones administrativas, deba, por otra parte, ser una pieza clave en la estructura urbana de la ciudad ya que, de algún modo, es el reflejo de ella misma: el edificio tiene sentido en cuanto que lo tiene la misma ciudad que lo soporta.

Esta idea de edificio ciudadano, público, capaz de responder a las preguntas que sobre la vida colectiva en cuanto que “cosa pública” se formulen los habitantes de la ciudad, obliga a plantear el edificio del Nuevo Ayuntamiento no como un mero edificio administrativo y a tratar de alcanzar el grado de dignidad que para él busca, sin acudir a la retórica y a la falsa monumentalidad. La dignidad debe proporcionarla su relación con la ciudad y cuanto más el edificio tenga sentido desde ella tanto más dejará de ser un objeto, para pasar a ser pieza clave de ella, un auténtico monumento.

Su arquitectura, por otra parte, ha de ser clara, asimilable, asequible para las gentes que deben entender, desde sus componentes formales incluso, el

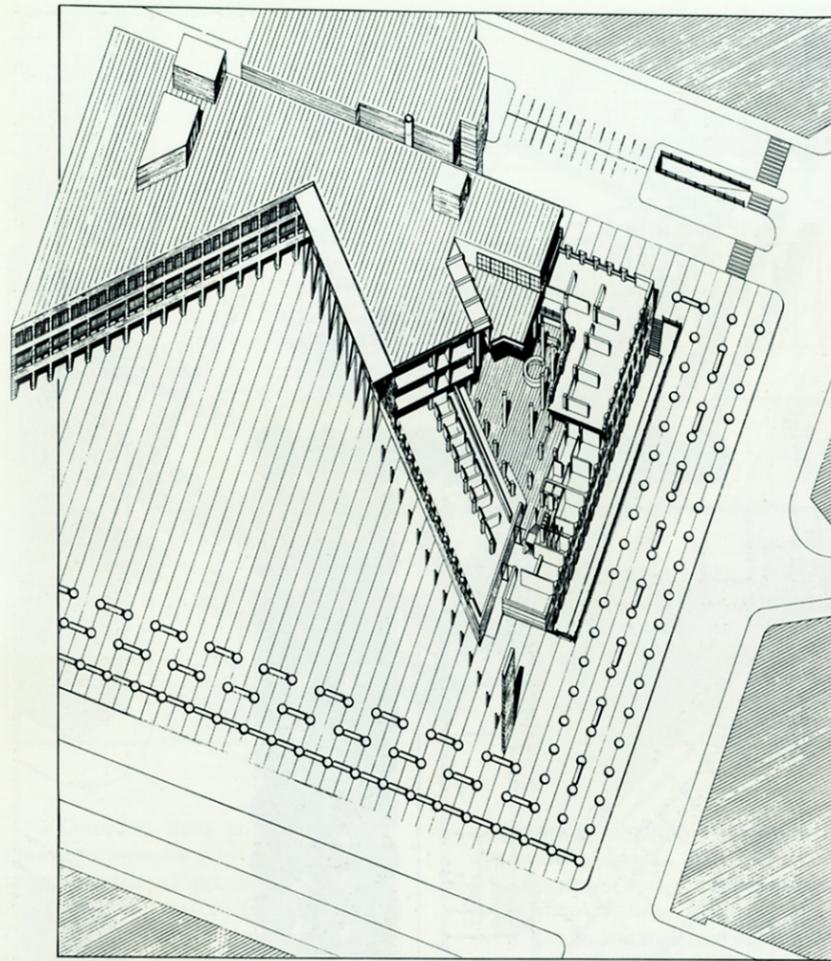
valor que, en cuanto edificio público, dispuesto al servicio, tiene.

b) Una operación como la construcción de un nuevo Ayuntamiento debe aspirar a que se hagan sentir sus efectos en una amplia área e incluso puede decirse que, desde la posición del solar, sobre un par de ejes cardinales de la ciudad, su acción, en cuanto que será un nuevo punto de referencia, se hará notar en toda ella.

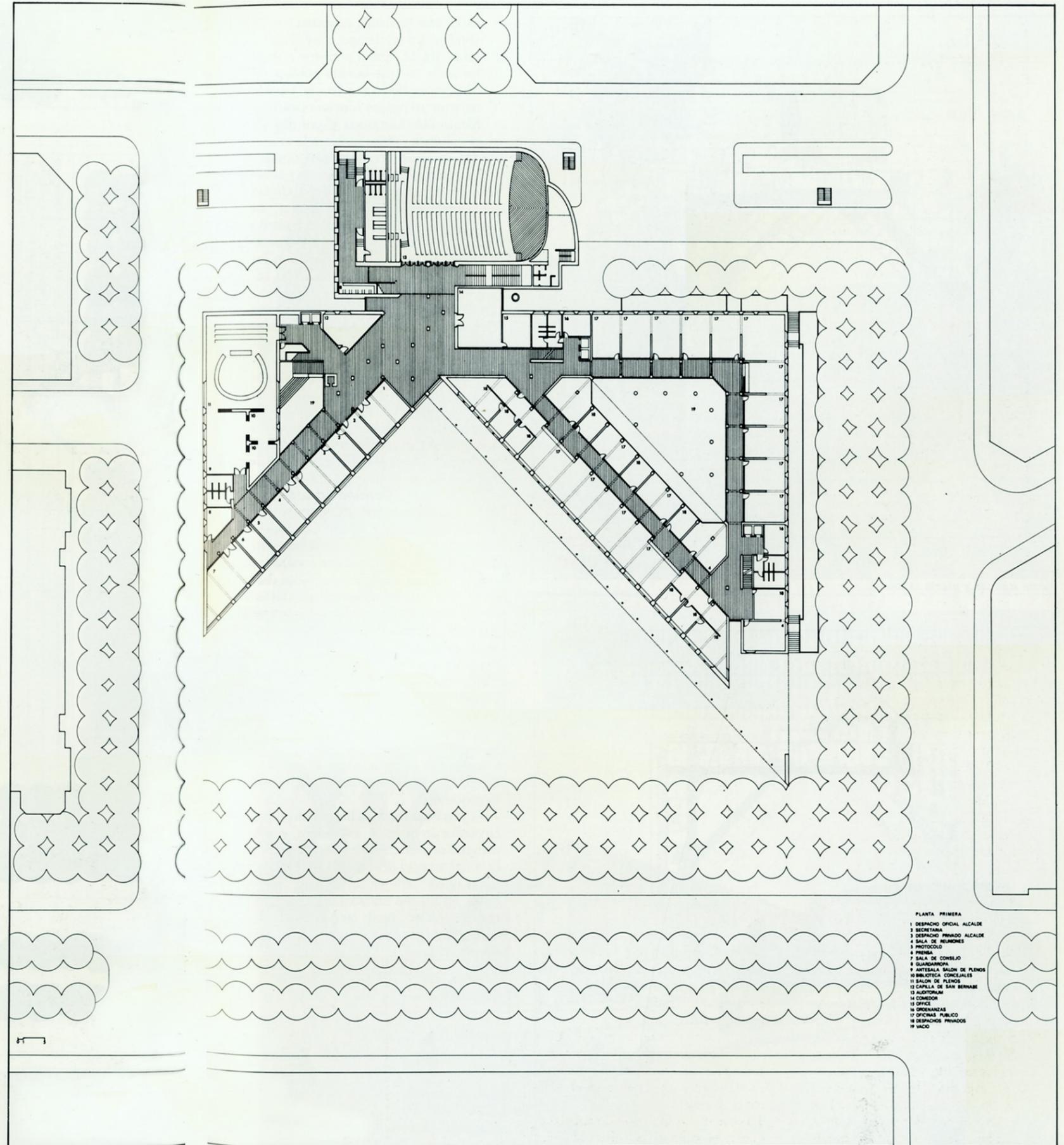
Establecida en el apartado anterior la ineludible condición de edificio público y ciudadano que el edificio tenía, la conciencia de esta dimensión urbana se ha hecho sentir en la propuesta de diseño que del mismo se hace.

Así:

1. Se rechaza la idea de organizar el espacio contando con los edificios limítrofes tanto por un problema de escala como por la calidad; la forma dada al edificio estructura el área, dando lugar a un amplio espacio ante el mismo de indudable valor cívico y urbano.
2. La forma del edificio potencia el acceso desde la entera ciudad al río, a través del nuevo boulevard proyectado.
3. Se incorpora al conjunto el edificio de Artes y Oficios, la pieza de mayor dignidad del área.
4. Se mejoran las condiciones de la vía del General Franco tanto por su nuevo trazado, como por evi-



Axonometría y planta primera.



- PLANTA PRIMERA
- 1 DESPACHO OFICIAL ALCALDE
 - 2 SECRETARÍA
 - 3 DESPACHO PRIVADO ALCALDE
 - 4 SALA DE REUNIONES
 - 5 PROTOCOLO
 - 6 OFICINA
 - 7 SALA DE CONSEJO
 - 8 GUARDARROPA
 - 9 ANTESALA SALÓN DE PLENOS
 - 10 BIBLIOTECA CONCEJALES
 - 11 SALÓN DE PLENOS
 - 12 CAPILLA DE SAN BERNABÉ
 - 13 AUDITORIO
 - 14 COMEDOR
 - 15 OFICINA
 - 16 OFICINAS PÚBLICAS
 - 17 DESPACHOS PRIVADOS
 - 18 VACIO

tar el que sobre ella se produzcan nuevos accesos.

5. Se utiliza entera la manzana para resolver el problema circulatorio en torno al edificio, emplazándose un parking en el área menos conflictiva y más necesitada, por otra parte, de mejorar su accesibilidad.
6. La creación de las dos nuevas plazas sobre la calle Tricio pueden dar lugar a remodelaciones de interés y a la creación de dos nuevos ambientes urbanos.
7. Se mejora la calle del Doce Lige-ro, al ampliarse notablemente sus medidas, dando lugar a la formación de una avenida ajardinada en el tramo correspondiente a la manzana.
8. Asimismo, el pórtico de entrada sur tendría un beneficioso efecto sobre la calle de las Escuelas Pías, dándole un interesante remate a través del filtro de las columnas.
9. El espacio abierto propuesto constituye un eslabón más en la cadena de espacios públicos de la ciudad, favoreciendo el movi-

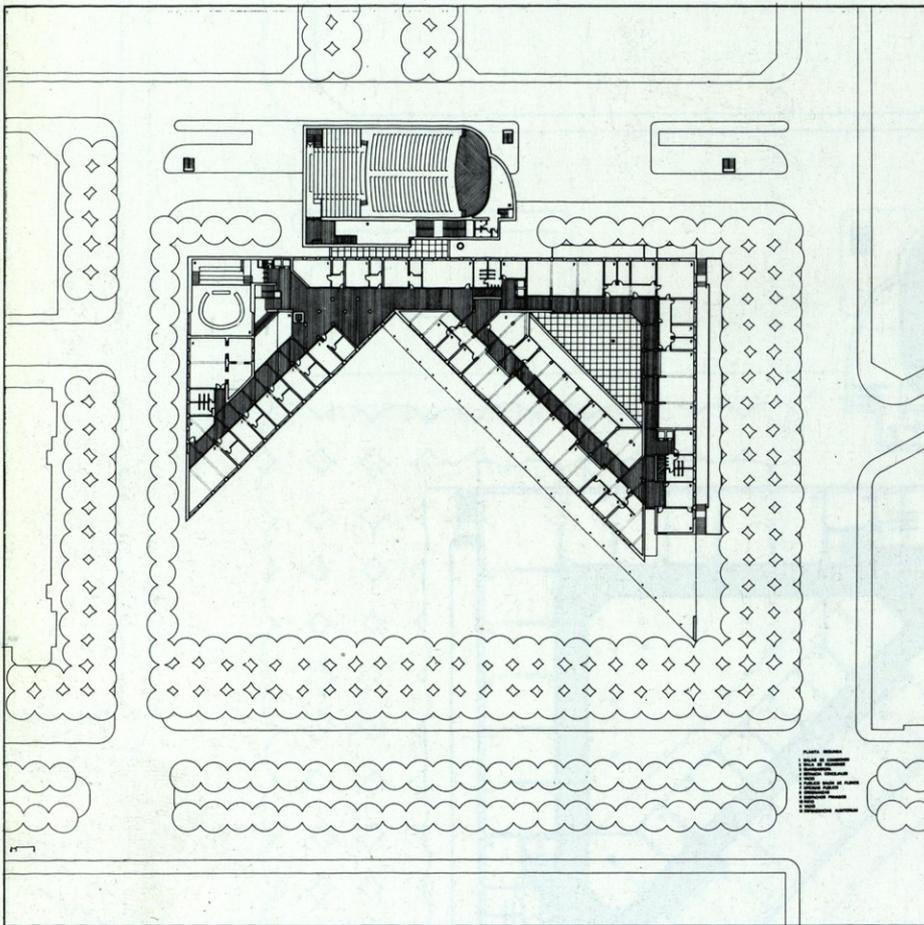
miento a través de la misma, dadas las especiales condiciones de forma del edificio que se propone.

10. El espacio abierto y el edificio potencia el interés en cuanto que nueva escena urbana en el eje de General Franco, tanto si se accede como si se abandona la ciudad.
- c) La estructura del edificio.

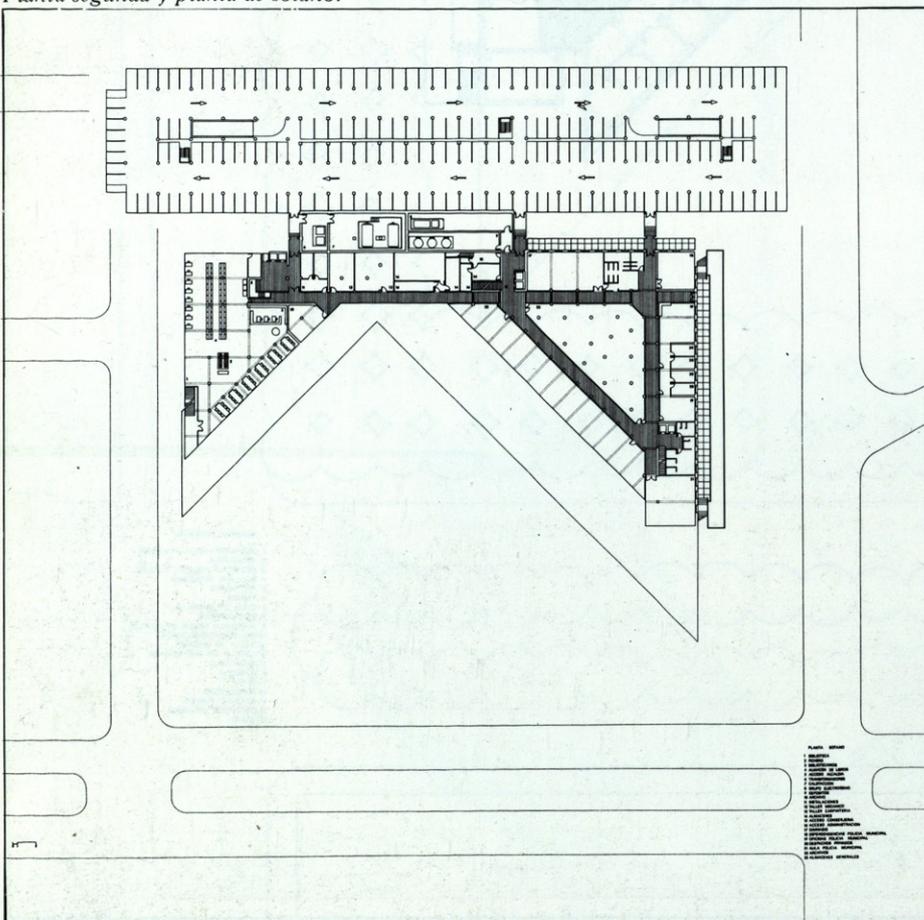
Diremos, en primer lugar, que se trata de un edificio horizontal en el que la relación está, por tanto, garantizada, completándose con enlaces verticales frecuentes, que minimizan los desplazamientos.

Por otra parte, hay que hacer hincapié en la voluntad de hacer el edificio permeable, accesible, fácil. Los pórticos, el espacio cubierto próximo al parking que elimina las marquesinas, los recintos creados en torno a los accesos, etc., puntos de accesos, en los que es difícil establecer la barrera entre espacio interior y exterior, son de fundamental importancia en el edificio planteado.

Las tres piezas que formalmente componen el edificio permiten albergar



Planta segunda y planta de sótano.



en él, con la debida conexión e independencia a un tiempo, muy distintos usos. Así, la pieza a poniente alberga las áreas en que la vida pública del edificio se lleva a cabo, la pieza a naciente recoge las funciones estrictamente administrativas y, por último, el volumen cúbico satisface la necesidad de actos y celebraciones rituales.

La complejidad del programa y el hecho de aceptar el peso que la ciudad tenía en el edificio llevan a valorar, sobre todo, aquellos aspectos del diseño que pueden ser calificados como generales y primarios. Así, la estructura o los elementos arquitectónicos concretos como ventanas, soluciones de cubierta, etc. En el diseño, por tanto, ha encontrado definitivamente esta pretensión de generalidad que debería permitir resolver tanto el desarrollo en planta, como los detalles constructivos; esta generalidad, por otra parte, contribuiría también, en nuestra opinión, a dotar al edificio de aquel carácter público (como lo opuesto a lo privado, a lo concreto y específico) que se piensa sea deseable para un edificio de este tipo.

Así la definición de la estructura, en cuanto que general, se replantea en términos de escalón de diseño cuasi-autónomo. (Naturalmente, las comprobaciones del programa han introducido singularidades que se explican desde el mismo, pero el carácter regular de la estructura se hace evidente y parece englobar aquellas como si no lo fueran). Se ha escogido como figura base el cuadrado de 4 x 4 y el doble cuadrado de 8 x 8, introduciendo las diagonales que permiten incluir así nuevos módulos para las áreas de oficina.

Las diagonales permiten, por otra parte, asimilar de nuevo la traza rectangular y hacer que el edificio quede encajado dentro de las directrices del ensanche que lo contienen.

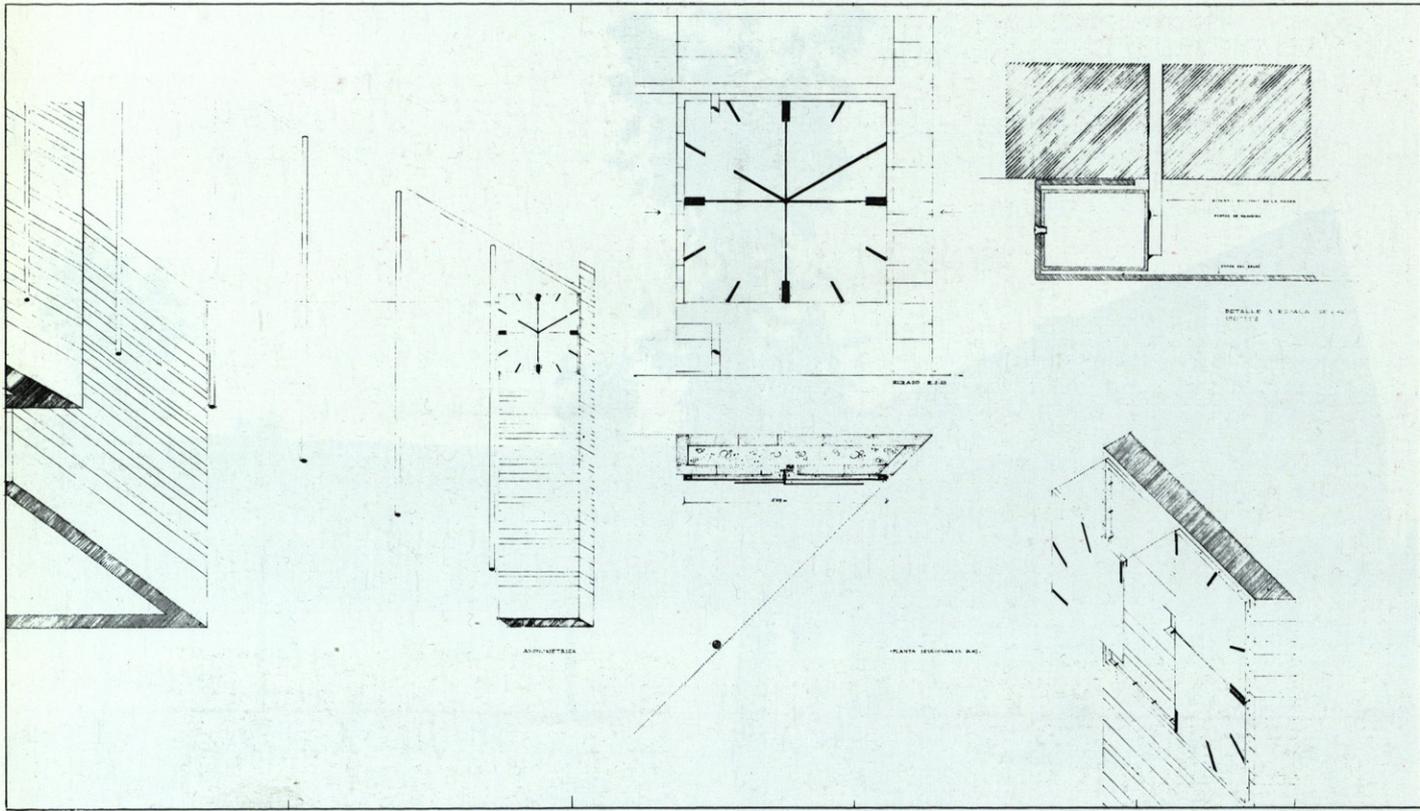
Es preciso señalar la importancia que la piedra arenisca de Salamanca, como material de revestimiento y acabado, tiene en el aspecto del edificio. Se trabaja, como puede verse en los alzados, destacando las hiladas horizontales y se espera que la dimensión de las piedras elimine la posible lectura del material como simple aplacado".

R. M.



Vista de la esquina de la Plaza y parte posterior con el Salón de Actos.

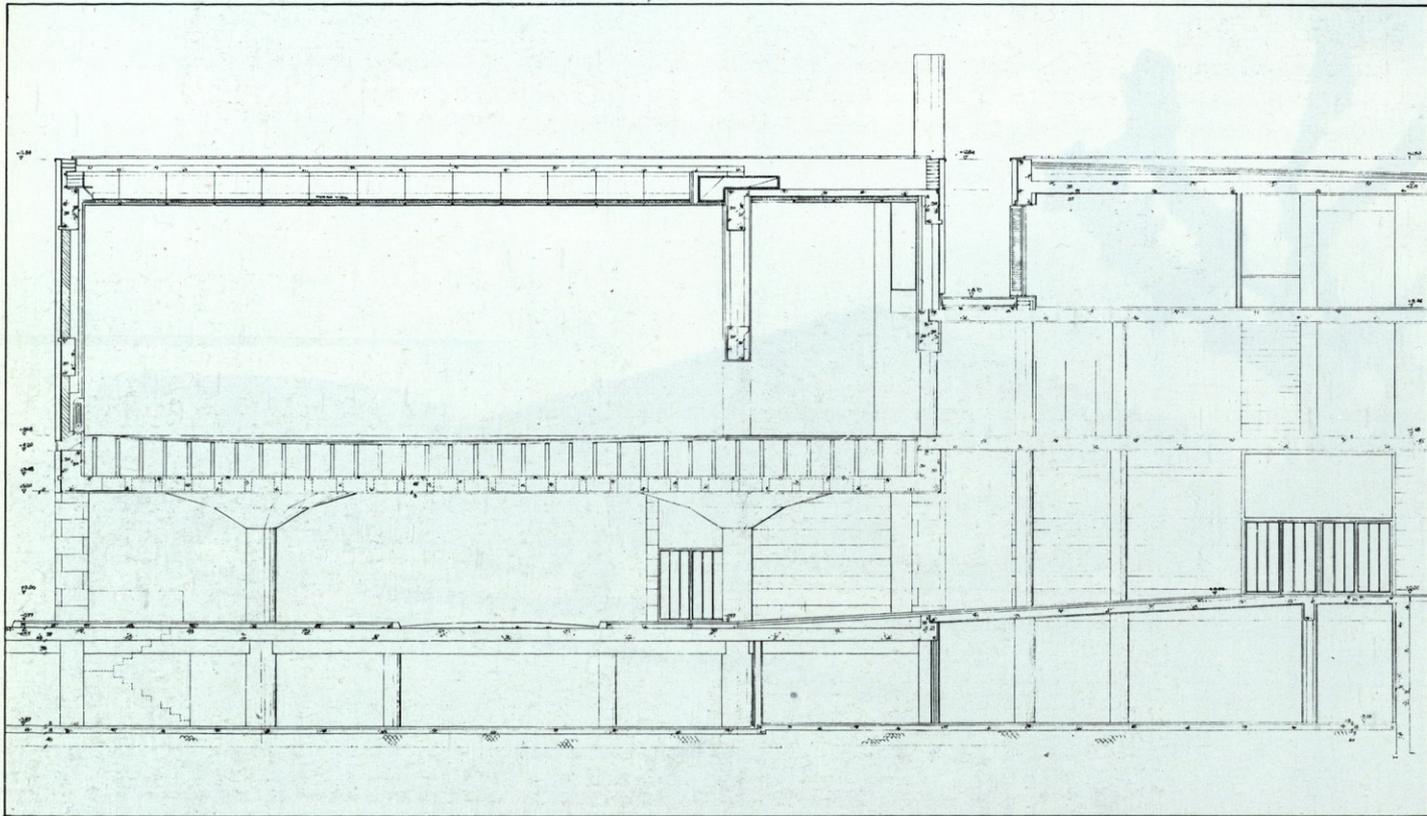


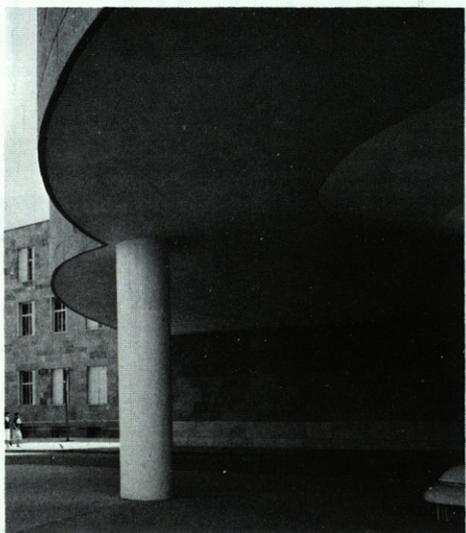
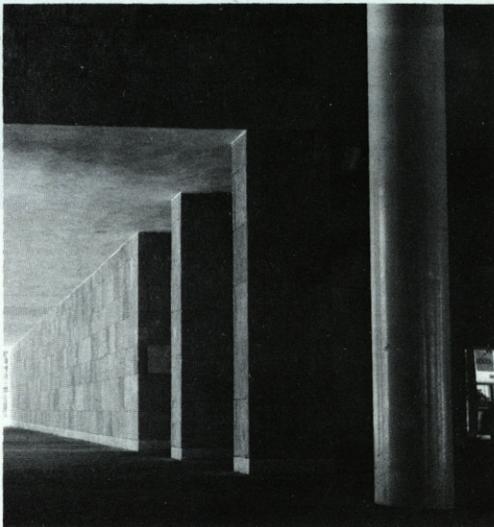
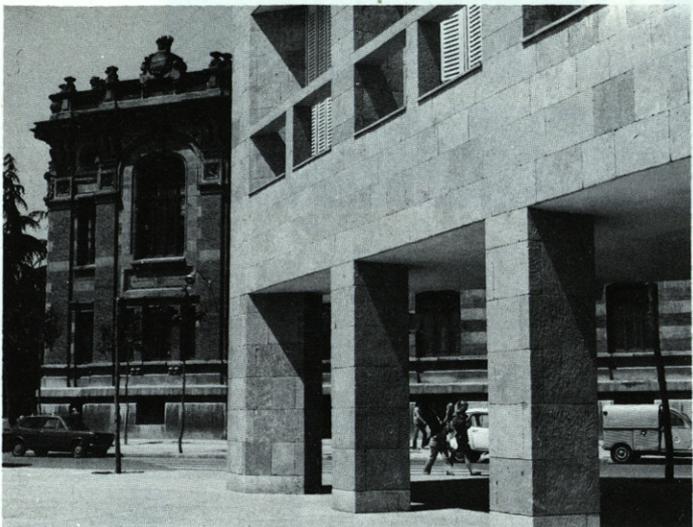
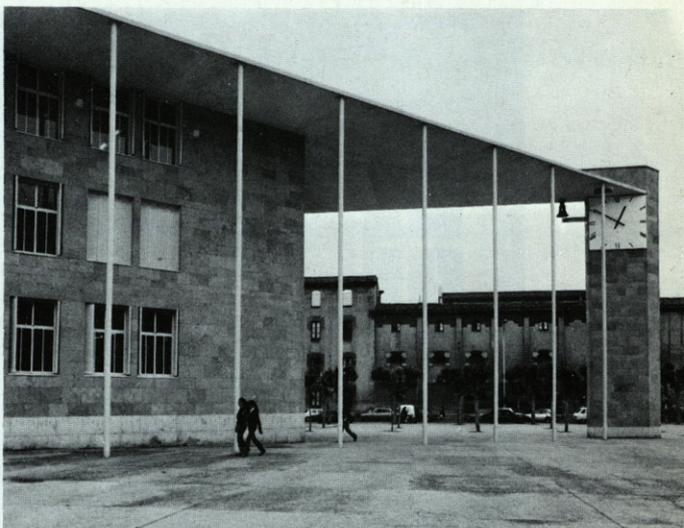
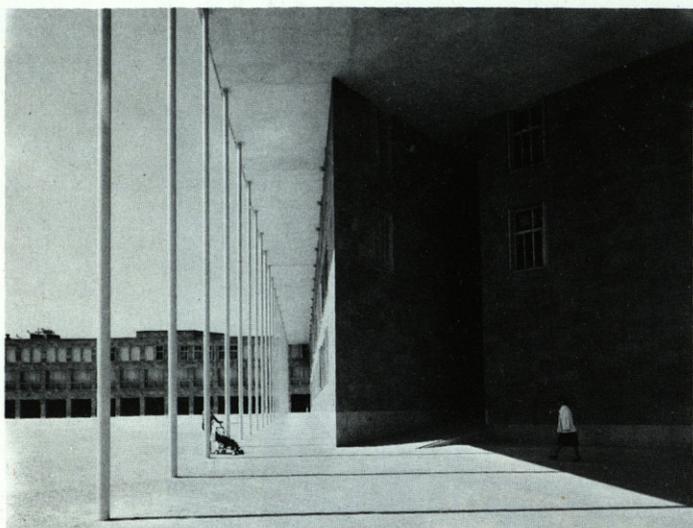


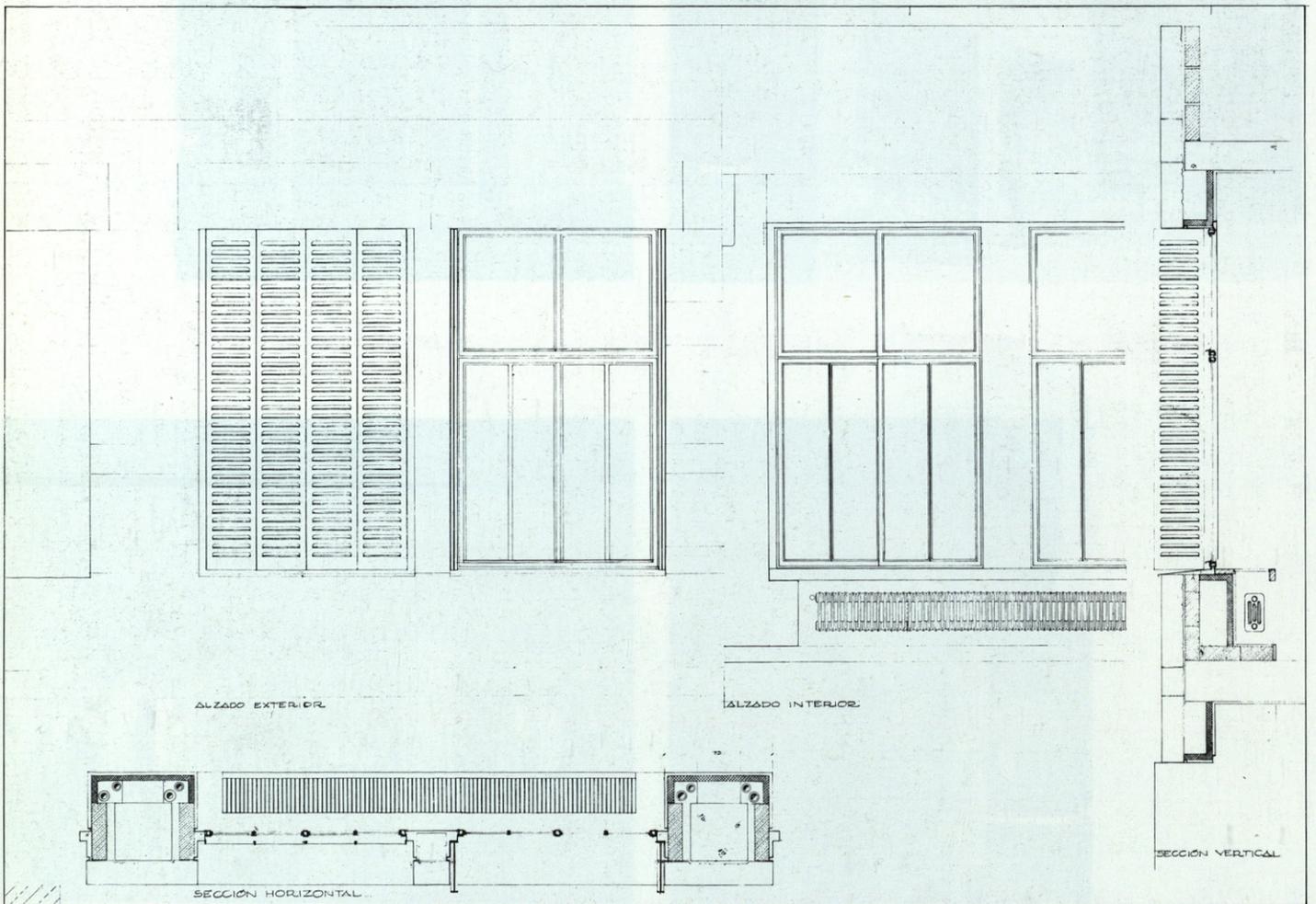
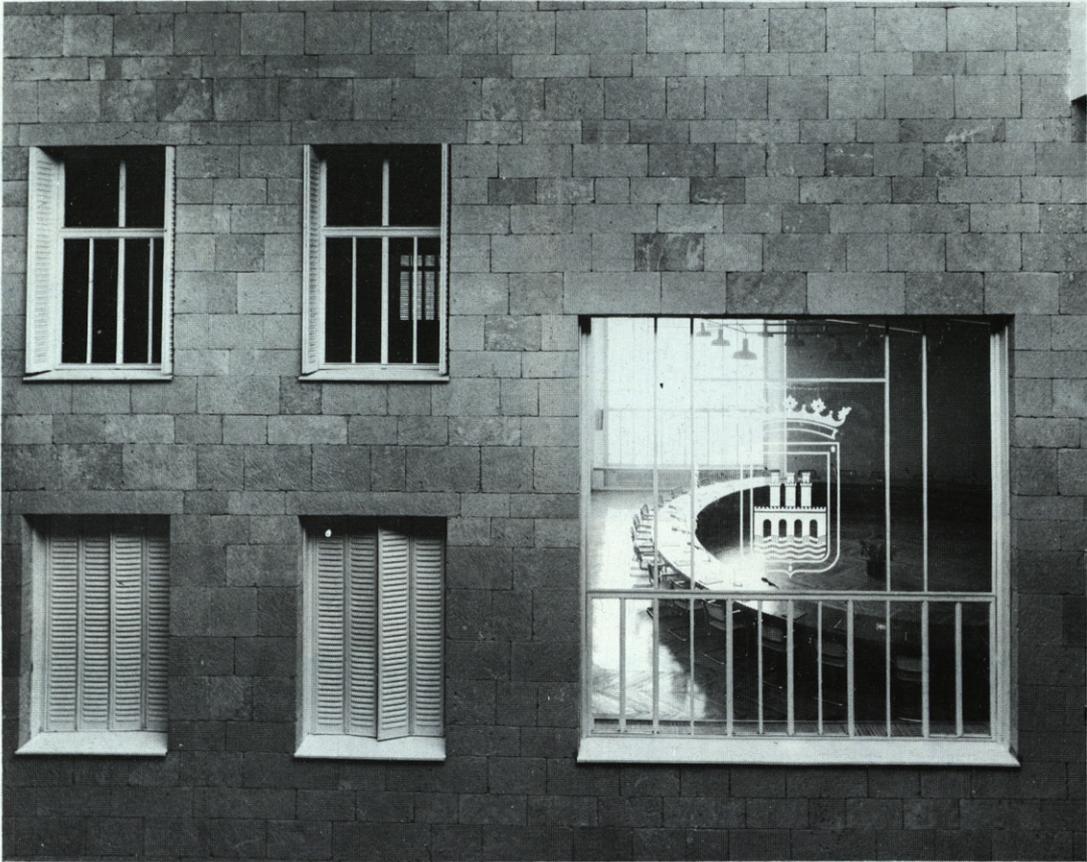
Detalle del reloj situado en la esquina.

En la página siguiente,
distintos detalles de los
pórticos del edificio.

Sección por el Salón de Actos.









En la página anterior, detalle del muro de un patio y detalles de los huecos del edificio.



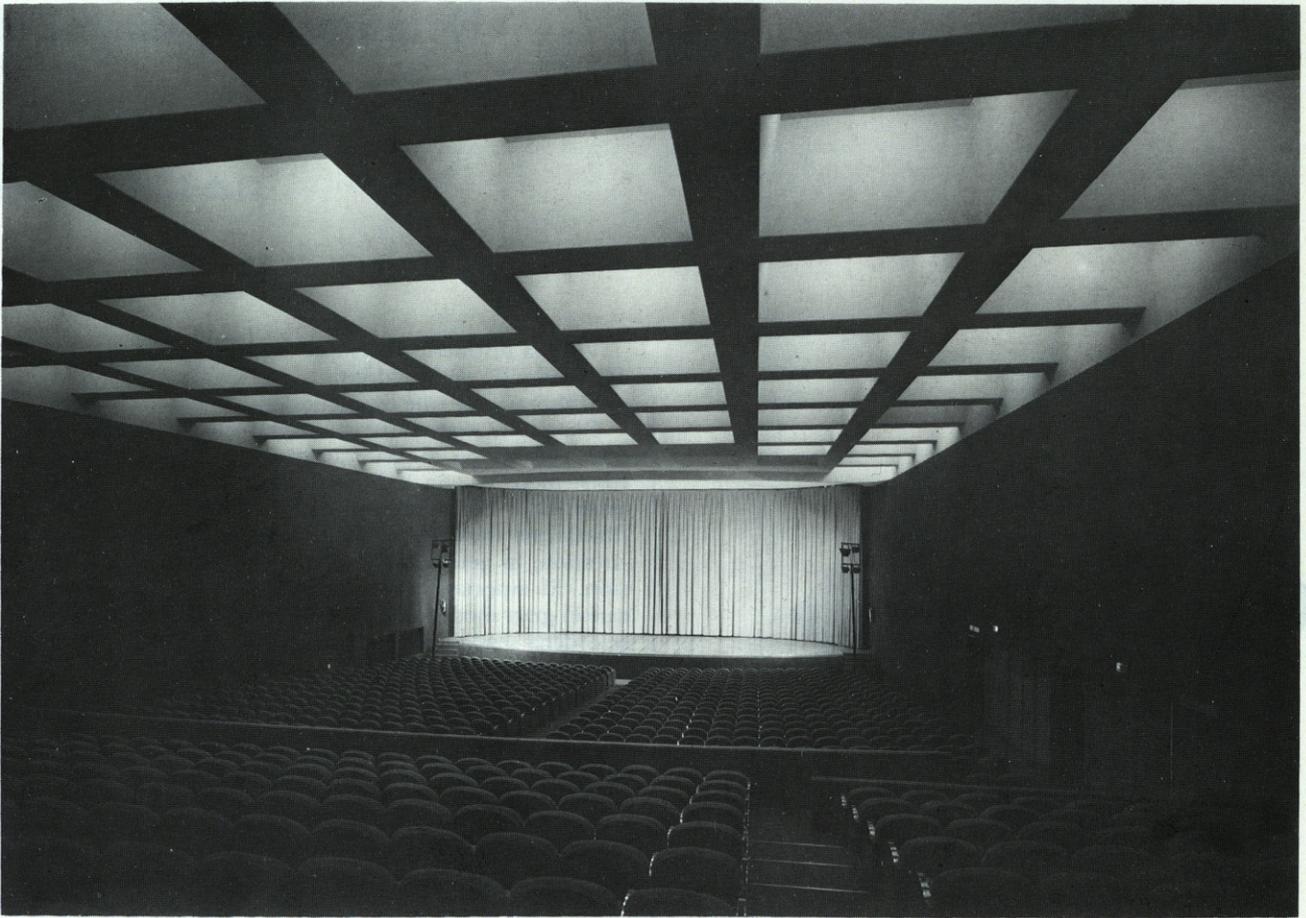
Vistas del patio pequeño.





Vistas del patio grande.



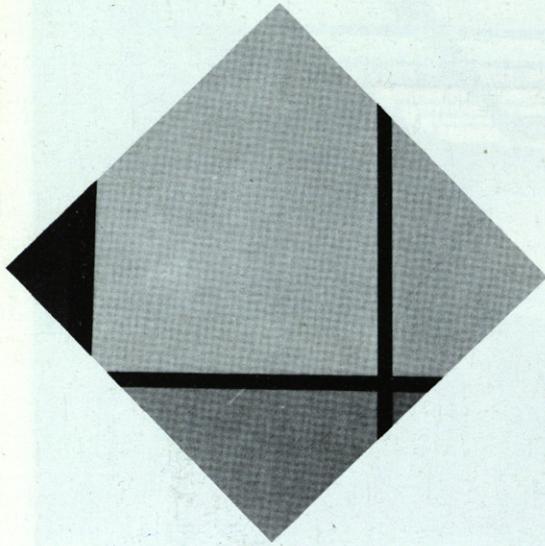


Interior del Salón de Actos y vista general de la plaza.



De ángulos y diagonales

Gabriel Ruiz Cabrero



NOTAS

- (1) *Rev. Arquitectura* Nº 208-209; *Sobre Bankinter o ¿un americano en Madrid?*
- (2) *Problema del proyecto del Ayuntamiento, piensa uno desde aquí, era como distribuir los metros cúbicos de que se disponía en un solar que siendo muy grande presentaba el peligro de que aquellos quedaran bailando. Para resolver esto se disponen dichos metros siguiendo un principio de zoning no contradictorio entre los otros principios que se utilizan para el proyecto, la Memoria del cual explica como se van a construir tres piezas, una para la parte más oficial y representativa de la corporación, otra para la administrativa y una tercera —“el volumen cúbico (que) satisface la necesidad de actos y celebraciones rituales”— pieza pública que presenta formas curvas y recoge problemas compositivos en la ordenación de sus pilotis extraños al resto del edificio, en los que no vamos a entrar pero que, en definitiva, la sacan del cuadro, tema este sobre el que sí volveremos. Pues bien, como también se explica en la Memoria, la posición de todas estas piezas y los elementos menores que suponen: pórticos, puertas, etc., se utilizan como más arriba se dice para construir la ciudad, si se me permite frase tan manida.*

Vaya la respuesta antes que la pregunta con la reproducción del cuadro (?) de Mondrian.

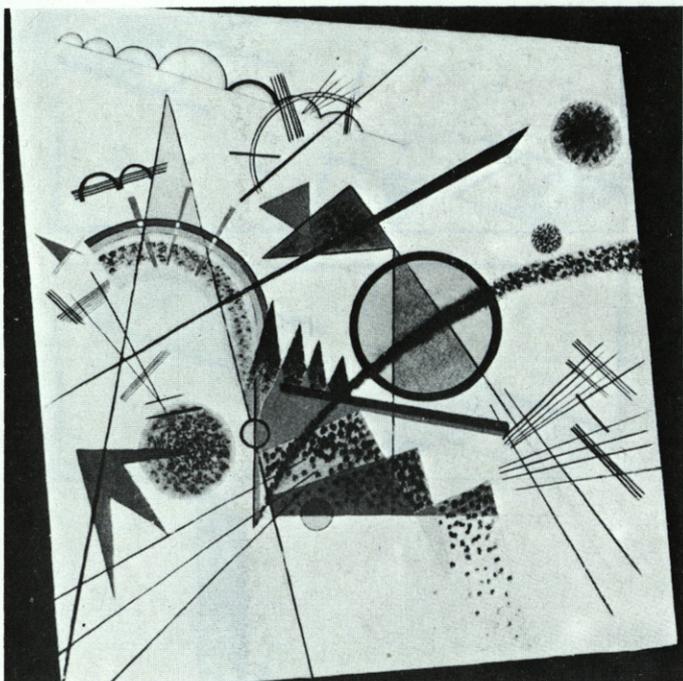
Y ahora: ¿por qué esos ángulos?

Cuando se observan las fotografías y los planos del edificio que, para alojar al Ayuntamiento logroñés, Rafael Moneo ha construido, y, aún más, cuando se visita el edificio, muchos aspectos de este se presentan de inmediato con aire de indiscutibles, casi inevitables. Así el uso de la piedra. Pero hay una cuestión, la geometría girada del edificio, de difícil comprensión. El espectador se pregunta ¿por qué esos ángulos? ¿por qué el gran diedro que forman las dos fachadas principales no se ordena según las líneas que definen el trazado de las calles?

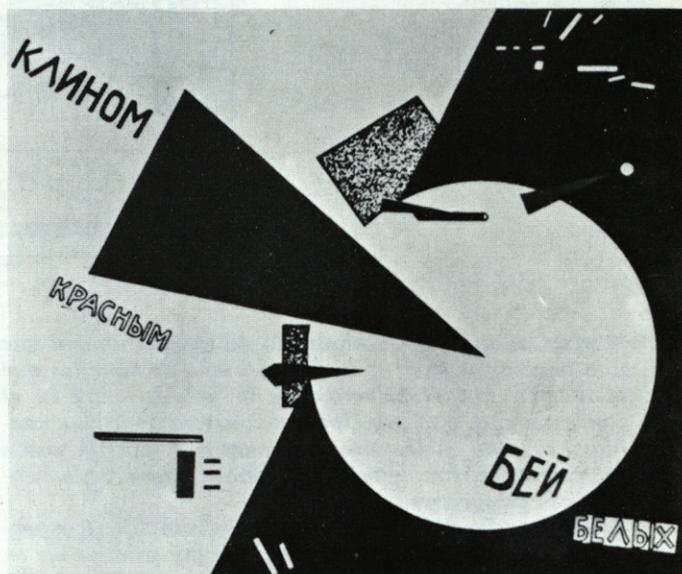
La lectura del plano de Logroño, cuidadosa e intencionadamente dibujada por Moneo, no da respuesta completa a estas preguntas. Sí vemos que quiere relacionar el gran espacio público y abierto con esa espléndida colección de plazas arboladas que, desde el centro, se suceden hasta las proximidades del lugar. También comprendemos que los árboles, hoy chicos, que se han plantado alrededor del edificio contribuirán eficazmente a conseguir ese objetivo. Podría interpretarse también que el gesto de ofrecer el lado más largo del diedro hacia donde están las plazas arboladas quiera insistir en lo dicho —aún al precio de poner punto final a tal sucesión de espacios— ya que alguna pista se da para ello; así ese paso cebra que prolongando el pórtico menor nos dirige en la buena dirección y que ilustra sobre el precio de llevar las cosas hasta sus últimas consecuencias.

Y puestos a leer el edificio desde la ciudad, hay que decir, aunque no sea el objetivo de estas líneas, que también aquí, como en el Bankinter ya analizado (1), Moneo ha tratado con el edificio del Ayuntamiento de interpretar la ciudad y conseguir mejoras para ella (2), en un trozo de la misma que, por otra parte, está muy bien: Así, el sorprendente y espectacular espacio (el gran diedro) que se abre al paso del boulevard, la oportunidad aprovechada de ensanchar la calle del Doce ligero, la ubicación de la fachada trasera centrada con la calle que sobre ella desemboca, las dos plazuelas que el cuerpo que trasdosa a aquella formaliza a su derecha e izquierda, o el remate de las otras calles sobre el Ayuntamiento o, también, en el mismo sentido el detalle de incorporar el noble y vecino edificio de Artes y Oficios a la plaza del diedro que en la memoria del proyecto se desliza como razón que justifica las direcciones de sus fachadas. Pero es precisamente con esta razón que no convence, y con su discusión, con lo que llegamos al centro de la cuestión. Porque al decir que esa razón no convence, se insiste en lo anteriormente dicho; no da la respuesta completa, es por el contrario una razón secundaria, añadida —como el paso de peatones comentado— por no dar la verdadera razón. Preguntar cual es esa verdadera razón, es preguntar: ¿por qué esos ángulos?

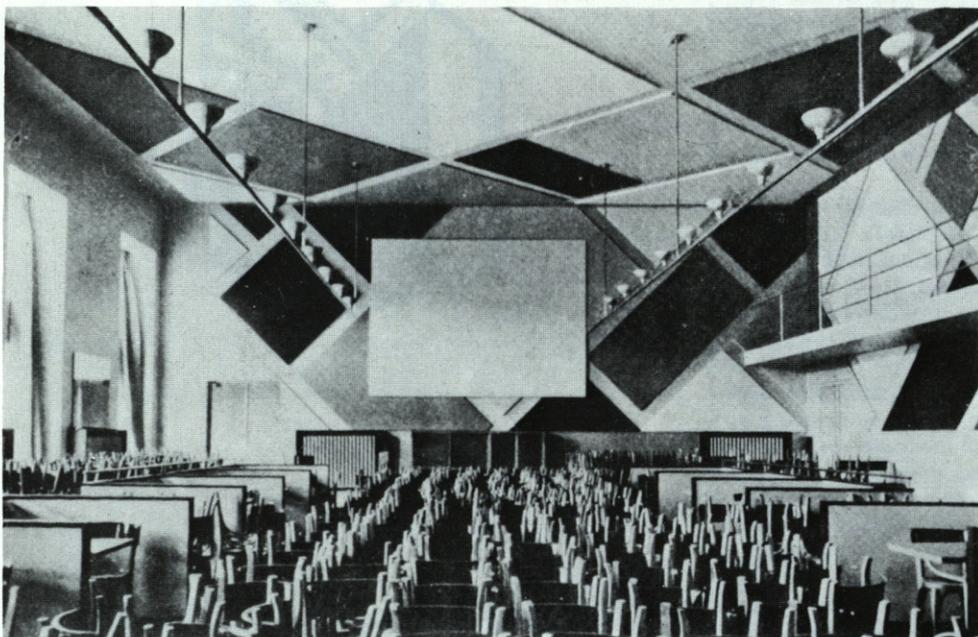
Para contestar, y aunque cueste, tiene uno que adentrarse en un terreno difícil. Moneo, como Mondrián en la primera obra reproducida, realiza en el Ayuntamiento un trabajo de investigación artística que consiste en manejar una geometría de lo oblicuo que, desde siempre, y muy claramente desde los tiempos modernos, se presenta simultáneamente como oposición y complemento al trabajo sobre la cuadrícula, como su alternativa.



1



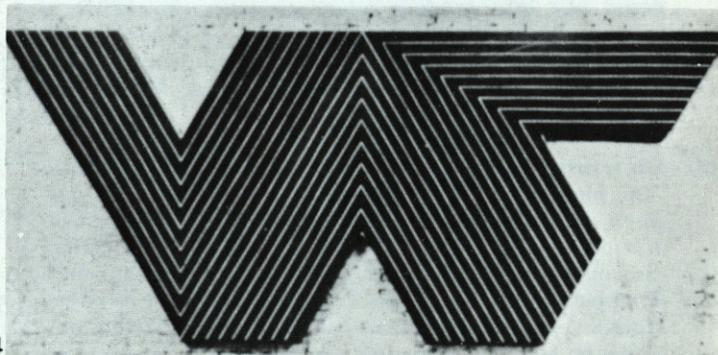
2



3



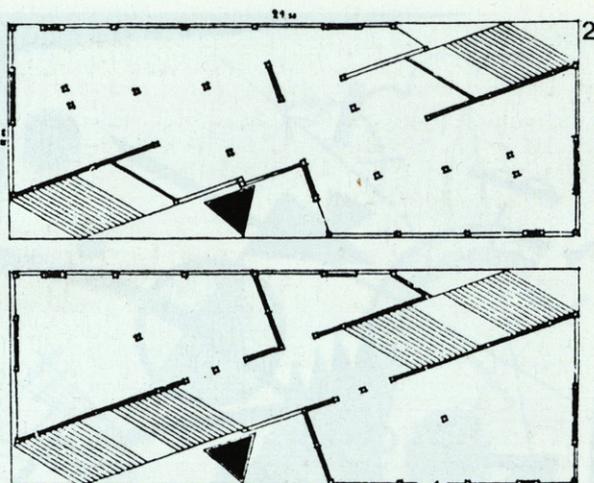
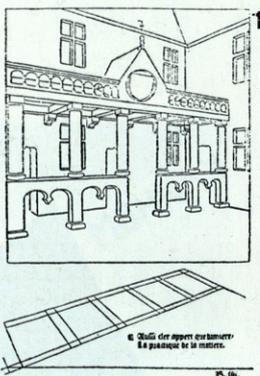
- 1 Kandinsky. En el Cuadrado Negro, 1923.
- 2 Lissitzky. Con la cuña roja golpean a los blancos, 1919.
- 3 Van Doesburg y Arp. Cine-restaurant L'Aubette, 1927.
- 4 Frank Stella Quathalamba, 1964.



4

Para descansar la vista de la lectura de estas líneas se reproduce una colección de obras de arte bien conocidas, que sirven también para recordar cuánto en los últimos tiempos se ha insistido en estos temas. Cuan moderno el tema es.

- 1 Jean Pélerin (Viatos) 1505. El espacio oblicuo en *De Artificiali perspectiva*.
 2 Mélnikov. Pabellón Soviético en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, 1925.

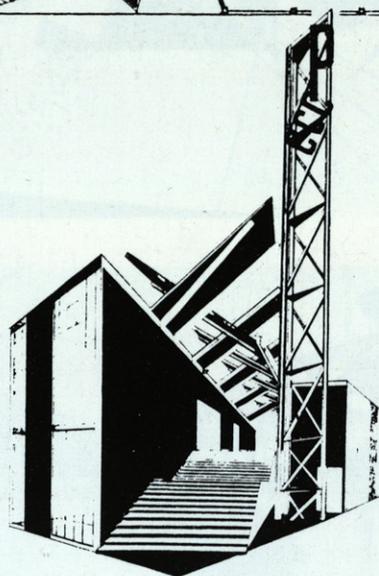


- (3) A pesar de lo dicho, y abusando de la oportunidad que uno tiene de escoger, se inclina del lado de aquellos que consideran que el principio de lo moderno está en el Renacimiento, y el principio en concreto de lo que estamos hablando en las investigaciones que sobre la visión oblicua se hicieron desde los primeros tiempos de la ciencia de la perspectiva.

El profesor Panofsky en su ensayo titulado "Die Perspektive als Symbolische Form" publicado por primera vez en "Vortrage der Bibliothek Wasburg hgr. von Fritz Saxl". Vortrage, 1924-1925. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1927 (Publicado en español por Tusquets Editor en la colección Cuadernos Marginales 1973: "La Perspectiva como Forma simbólica") esclarece estos aspectos. Así cuando investiga sobre el problema artístico de la elección del punto de vista en las construcciones perspectivas. De especial interés resultan algunas notas, por ejemplo la 73, cuando cita el artículo de El Lissitzki:

Según el autor, la antigua perspectiva "habría limitado, hecho finito y cerrado al espacio", lo había "concebido según la concepción geométrica euclidiana como rígida tridimensionalidad", y el arte moderno intentó justamente romper estas cadenas: o bien "descomponiendo el centro visual" y en consecuencia todo el espacio ("el futurismo"), o bien representando los intervalos de profundidad no ya extensivamente mediante "escorzos", sino, de acuerdo con los descubrimientos de la más moderna psicología, sólo en el orden de la intensidad mediante la ilusión haciendo jugar superficies cromáticas distintas en variada disposición y provista por tanto de valores especiales distintos (Mondrián y sobre todo el "suprematismo" de Malevitch). El autor estima que también es posible seguir otro camino y lo propone: la conquista de un "espacio imaginario" mediante cuerpos movidos mecánicamente que, en virtud de este movimiento, produzcan determinadas figuras de rotación y oscilación (por ejemplo, un perno que gira produce, aparentemente, un círculo, o bien en otra posición un cilindro, etc.) con lo cual, según Lissitzki, el arte se elevaría a la altura de la pangeometría no euclidiana (mientras que el espacio de los cuerpos rotatorios "imaginarios" es tan "euclidiano" como el otro espacio empírico).

- (4) Sin resistir la oportunidad, vaya aquí una cita del artículo "Los melnikovianos españoles" que Rafael Moneo publicó en el número seis de la Revista Arquitecturas bis, con ocasión de la muerte del maestro ruso en 1974: "... el dinamismo que suponía la ruptura del sistema tradicional de cubierta (está hablando de las escuelas de Corrales y Molezún, por eso menciona la cubierta) era todo un problema en aquellos fervientes años: la satisfacción que para el arquitecto representaba la integración, mediante una experiencia formal, en el proceso revolucionario, aparece evidente en la contundencia con que el Pabellón se nos presenta".



Las conexiones —y tengo que aclarar esto para no convertir lo que no es más que una forma de empezar estas líneas en una interpretación simplona y equivocada—, las conexiones, digo, entre la planta de Moneo y la de Mondrián son más que casuales, que lo son, inevitables. Pues ambas, en definitiva, trabajan con ese tema artístico, que ha sido mencionado más arriba: la visión oblicua.

Decir cuando esta *visión oblicua* se presenta por vez primera conscientemente como tema artístico es asunto difícil y seguramente no muy necesario (3).

Para centrar la cuestión en tiempos aún próximos y en el espacio que ocupa la arquitectura, se puede fijar el año 1925 y el Pabellón Soviético de París, como aquella construcción en la que en pleno éxtasis por lo racional (recordemos que sólo los asnos no caminaban en línea recta por aquellos años) y sus mecanismos de proyecto, léase la cuadrícula, aparece la línea diagonal, la penetración oblicua a un edificio con sus corolarios de ángulos y esquinas.

Con su obra Mélnikov (4) establece así de tempranamente la alternativa.

Alternativa que será utilizada incesantemente desde entonces por su capacidad para introducir dramatismo en la arquitectura (5).

Sintetizando, dejando para otra ocasión el entrar en el tema, puede decirse que los arquitectos con voluntad de *clasicismo*, como Mies van der Rohe o Alejandro de la Sota en España, acaban eliminando la diagonal de su repertorio junto con la línea curva o la mixtilínea. Es conocida la capacidad dramática, la expresividad, el valor romántico de lo inesperado que estas líneas que abandonan la cuadrícula proporcionan.

Y con este sentido ha sido utilizada desde Mélnikov en sucesivas revisiones de "la" *arquitectura* que ha dado en llamarse de los *tiempos heroicos* (6).

Pero es hora de volver al edificio del Ayuntamiento de Logroño. Porque hasta el momento la pregunta de por qué los ángulos sigue sin ser contestada, todo lo más, de haberse dicho bien las cosas, se ha ubicado como tema artístico.

¿Por qué se adentra José Rafael Moneo en este terreno? Tratemos de averiguarlo. Uno de sus proyectos más interesantes, es el que realizó para la Feria de Muestras de Barcelona de no sé que año (7)? (7).

En aquel proyecto Moneo desarrolló el programa —muy abierto— de exposiciones alrededor del tema de la luz, según una idea, como él explicaba, inspirada en la Santa Sofía de Constantinopla. No recuerdo ni antes ni después de aquel concurso, hasta el Ayuntamiento de Logroño, ningún proyecto de Moneo en que lo esotérico, el gesto puramente artístico, alcance tanta autonomía en el ejercicio. Y son sorprendentes estas excepciones en quien como Moneo nos tiene acostumbrados a enfrentarse con los proyectos en clave de *dominio intelectual*. Si fuese permitida analogía tan exagerada como siempre es la taurina, podría decirse que Moneo recuerda a esos toreros *sabios* que llevan su lidia hasta conocer el bicho, corrigiendo sus defectos, potenciando sus virtudes, *dominando* para obtener de él todo lo que de sí pueda dar. Simultáneamente nos dicen —didácticos— ¿veis como es el bicho? ¿no es esta la única faena posible? Pues bien, ahora observad como la realizó y remató. Al final, como en Bankinter, cae redondo a sus pies.

Pues bien en Barna-71 y en Logroño encontramos, parece, el temperamental, aquel que, sin pensarlo dos veces, recibe el bicho en los medios y con dos capotazos domina el ejercicio.

Quien observe detenidamente el Ayuntamiento de Logroño comprenderá, sin embargo, que no es así, que la faena en este caso se realiza desde la misma clave de dominio intelectual de siempre, no hay riesgo en esa salida a los medios, el problema no es nuevo (se conoce la ganadería) y se resuelve como mandan los cánones. Búsqese, pues, en el Ayuntamiento antes la sabiduría que el gesto intuitivo y anticipador melnikoviano, que Moneo sabe hoy inadecuado (8). El *dominio* del ejercicio supone para Moneo hoy una reflexión sobre el tema de la *visión oblicua* en la versión artística de su tiempo.

Para construir un ayuntamiento, esto es, una pieza necesariamente monumental y pública, no recurre al repertorio figurativo de puerta principal, balcón arengario flanqueado por banderas, torre con chapitel y reloj, etc... recurre por el contrario a la abstracción, a argumentos que se fijaron en el época de Mélnikov, Mondrián y otros. Recurre a los procedimientos compositivos investigados por la pintura abstracta en un gesto que los arquitectos del *movimiento moderno* han seguido con insistencia como demuestra Pevsner en su estudio de los *Pioneros*.

Y así, si retomamos el nombre de Mondrián, reconocemos los problemas de *borde* de su pintura en esa plantación de árboles (no estaban en los primeros diseños del proyecto) que constituyen un *marco* también vulnerable por el paso de peatones y la pieza del Salón de Actos. O recordamos aquellos *collages* de cintas de colores que se sobrecruzaban en los cuadros de Mondrián a la vista de las hileras de pilares, unos circulares, cuadrados en planta los otros (vaya la forma por el color) que se entrecruzan en Logroño, o parecidos mecanismos

Adelantándome a algo que quiero decir luego; Moneo sabe que su integración, mediante una experiencia formal no se puede producir en un proceso revolucionario, pero experimenta la misma satisfacción que Mélnikov aunque sus mundos sean tan distintos. Corrales y Molezún, por el contrario, vivieron en unos tiempos en los que la reciente clausura del exterior, les permitió trabajar con la intuición que Moneo cita en su artículo.

(5) *El uso de la diagonal la visión oblicua, etc., han demostrado su dramatismo con frecuencia en el cine. Recuérdese de "El hombre que sabía demasiado", aquel plano en que la cámara inclinada de Hitchcock nos presenta a James Stewart —en diagonal sobre la pantalla— cuando está a punto de penetrar en el taller del taxidermista que cree tiene secuestrado a su hijo. Y no era el primero.*

(6) *En los años cincuenta serán Stirling y Kahn quienes con más resonancia, aunque sin tanto énfasis, utilicen la diagonal. Partiendo de una interpretación del Corbu con algunos acentos melnikovianos, Stirling va recorriendo desde el proyecto para la Universidad de Sheffield del año 53 hasta los laboratorios de Leicester del 59 un camino que pasa por las cubiertas de la casa de Woolton (54) y de las escuelas de Camberwell (58), paralelo y seguramente influido por el que conduce al Luis Kahn tan clásico en la versión Bauhaus de la casa Weiss al proyecto de la casa Goldenberg, pasando él a su vez por las estructuras de su famoso museo de Yale (51) y de sus torres urbanas (57). Tras la compleja irrupción del más notable discípulo de Kahn, Robert Venturi, serán otros americanos en los años sesenta los encargados de revalorizar el papel de la diagonal en arquitectura, del año 66 son las primeras casas conocidas de Gwathmey y las casas 10 y media casa de John Hedjuk.*

Claro que, por estos años, otros arquitectos europeos compartían con los yanquis el interés por las arquitecturas de los tiempos heroicos; las editoriales italianas encontraban por entonces el filón de los constructivistas soviéticos. En otras palabras, la tradición existe, aunque en España no se haya utilizado sino recientemente.

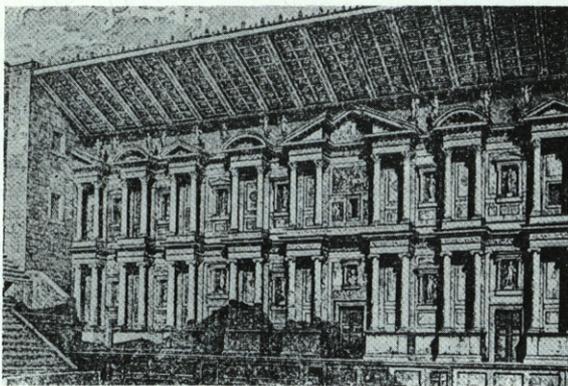
Moneo ha tenido la mala fortuna (si se puede hablar de mala fortuna a la vista del edificio acabado, que no se puede) de haber terminado el edificio en un momento en el que la proliferación y banalización de los muros diagonales, de rotura de la cuadrícula Duraniana (a la que sin embargo homenajea en los pilotis que sostiene la pieza del Salón de Actos del edificio del Ayuntamiento) hace que este y otros procedimientos de composición similares no produzcan ya dramatismo, sino aburrimiento en quien los observa y dificultades para quien los construye.

Hubo sin embargo un día en el que contra toda norma y con todo escándalo se rompía con la visión perspectiva que del mundo el Renacimiento había construido. A uno le gusta pensar que fue esa nariz abatida sobre el rastro de mirada bovina de la Demoiselle el origen de todo. Sería una divertida paradoja ¿o un pecado original? que la moralista arquitectura moderna tuviera su origen en una señorita de nariz tan torcida como sus costumbres.

(7) *Proyecto muy poco conocido, entre otras razones porque, su autor incumplió voluntariamente las bases del concurso, con lo que se autodescalificó de cara al premio. Tal vez lo hizo por que en una época en que se movía con mucho comedimiento en el campo del proyecto le parecía una precipitación una idea que sin embargo era muy segura.*

(8) *Por ese sentido canónico y ese sabor intelectual y sofisticado le favorecerá el paso del tiempo, cuando las exageradas aristas de piedra se mellen, para que se aprecie lo que supone llevar algunas condiciones, vaya por ejemplo esta constructiva, hasta su límite.*

No se olvide que desde el Renacimiento, por insistir en la postura tomada, es más fácil entender la arquitectura clásica



Reconstrucción de la "Scenae" del teatro de Aspendus.

sica sin sus policromías y con su ruina que como dicen que fue construida. (y lo dicho en (4)).

- (9) En la revista "Cuenta y Razón" de la primavera de 1982, número 6, Fernando Chueca Goitia publica un artículo titulado "El teatro clásico" y el problema de la fachada en la antigüedad en el que dice entre otras afirmaciones de interés:

"En la arquitectura clásica el concepto de fachada tarda en aparecer, es más, apenas tiene razón de ser en multitud de modelos arquitectónicos que parten del templo o de la stoa. No se puede decir que un templo griego o un templo romano, en cuanto deriva del primero, tenga fachadas en el sentido moderno del término. El templo griego es un organismo que acaba por adquirir su perfecta expresión con el perípteros de columnas, pero tiene una fachada en el sentido de un muro estructurado y ornamentado arquitectónicamente, lo que entendemos por una fachada. En la arquitectura clásica, a muchas de cuyas tipologías podemos referirnos, nos encontramos siempre con que la columnata, es decir, la ordenación serial de columnas, asume la función ordenadora del espacio y la imagen externa a las construcciones. De aquí la importancia de las composiciones templiformes y de los peristilos y stoas. No hay nada o casi nada en los grandes foros imperiales, por ejemplo, que no se resuelva arquitectónicamente con grandes teorías de columnas. Cuando la columna desaparece queda el muro desnudo sin mayor preocupación de articularlo. Por ejemplo, en el Panteón de Roma, salvando el gran pronaos que es como un templo incorporado a la gran rotonda, no existe preocupación alguna por lograr un esquema fachadista. Los muros del enorme cilindro de la rotonda quedan enteramente desnudos.

Tiene que surgir un tema nuevo, como es el del teatro y su consecuencia, el anfiteatro, para que nazca una necesidad, previamente no sentida, que dará lugar a la emergencia en el mundo antiguo de algo semejante a lo que en la arquitectura moderna, a partir del Renacimiento, podemos llamar fachadas. Esta necesidad de articular fachadas va a nacer fundamentalmente en los teatros del helenismo tardío, cuando los antiguos teatros excavados en la ladera se convierten en construcciones enteramente elevadas sobre el plano horizontal del terreno. Entonces el hemiciclo de la cávea debe quedar limitado por un enorme muro perimetral de planta semicircular que puede alcanzar toda la altura media entre el plano de la orquesta y el último graderío de los asientos. Este muro, perfectamente visible, no puede desconocerse. De igual manera, la skene tiene que ser elevada para recoger la visión de los espectadores y concentrarla en el lugar donde ha de desarrollarse el juego escénico. Esto da lugar a un inmenso plano vertical de fondo, que es el punto de mayor atracción de todo el espectáculo. Este muro de fondo debe animarse para que resulte visualmente atractivo y sirva de escenario —nunca mejor empleado el término— al movimiento de los actores.

compositivos, que son más que citas y que también reconocemos.

Y asimismo, reconocemos los procedimientos compositivos y la ilusión de la gran época heroica de la abstracción en la forma de presentar todo el edificio: en el impacto que produce.

Porque si el edificio resulta monumental es naturalmente, y entre otras cosas, por sus dimensiones generales, por sus materiales, la piedra sabiamente elegida, por las dimensiones de sus elementos, columnas, ventanas,... pero sobre todo por el impacto que en la cuadrícula del ensanche su forma girada produce, porque —y esto es lo más importante— cuando el transeunte se encuentra entre los brazos del gran diedro se ve como sustraído de la ciudad de cuadrícula, sumergido en el espacio virtual de plaza cuadrilonga que la fuerza de las dos fachadas produce, falto de referencias; abstraído. En resumen, el edificio, si esto puede decirse de algo que pesa toneladas, es abstracto o mejor pertenece al mundo del arte abstracto.

Y podemos establecer un colorario: la ausencia de elementos figurativos o, mejor dicho, su utilización no jerárquica, no inflexionada hacia principio ni lugar de autoridad, hace de este edificio un ayuntamiento democrático.

Lo que los dos brazos del diedro ofrecen a la ciudad es un espacio libre y disponible: lo importante será lo que ante tal escenario los actores, los ciudadanos, produzcan.

Los árboles encierran el monumento construido, indivisible, por dos partes: el edificio —el lleno— y la plaza, el gran diedro —el vacío—. La fachada del diedro cumple el papel fundamental de unir y separar ambas partes y el, si cabe más importante, de formalizar un escenario a través de su columnata.

Escenario, palabra mágica que ha venido a caer sobre el papel para iluminar el sentido de esa difícil fachada de las altas columnas. Fachada como de escenario de un teatro romano (9). Representación de la ciudad y fondo ante el que se representa el drama cotidiano de sus habitantes.

Gabriel Ruiz Cabrero

Un Banco para todos, que es de muchos.

Vd. puede ser accionista de un gran banco.

Un Banco como el Banco Central, que es expresión de firmeza y rentabilidad.

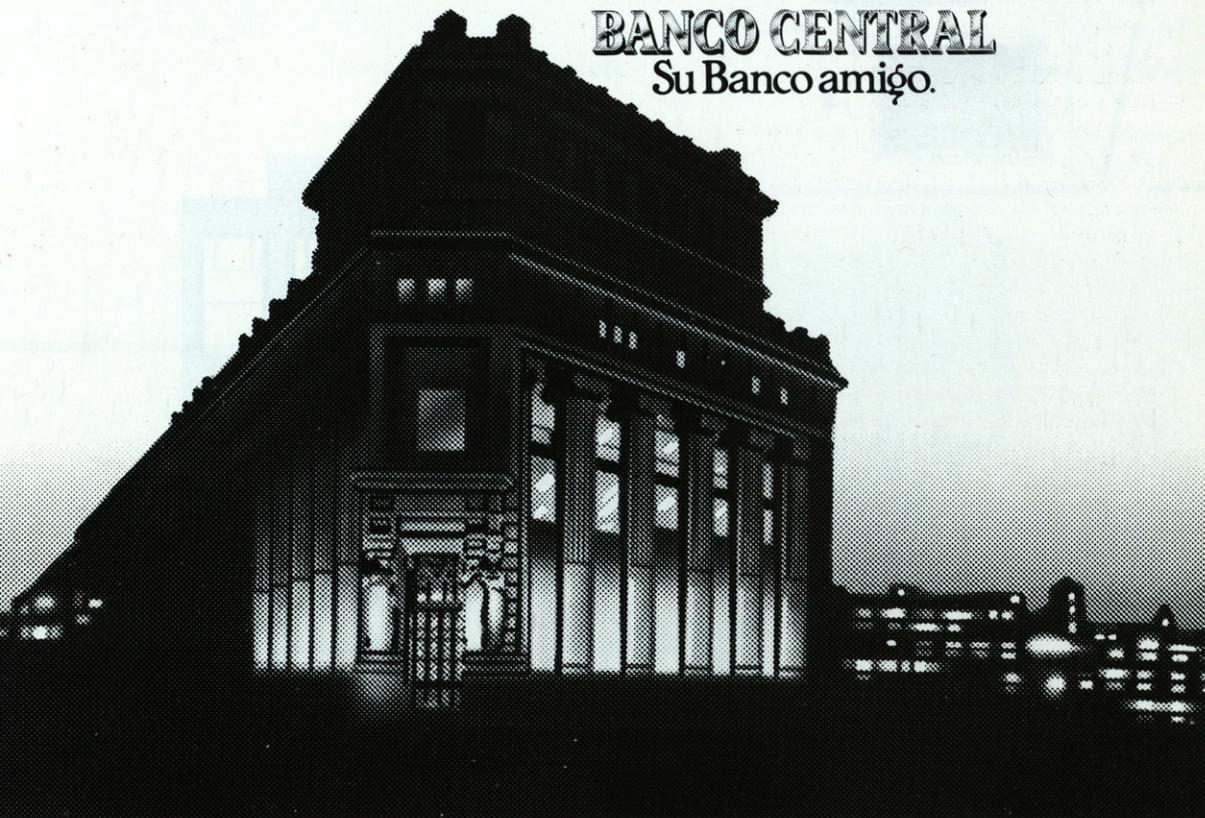
Un Banco que cuenta actualmente con más de 250.000 accionistas. Una propiedad altamente repartida al servicio de una comunidad a la que todos pertenecemos.

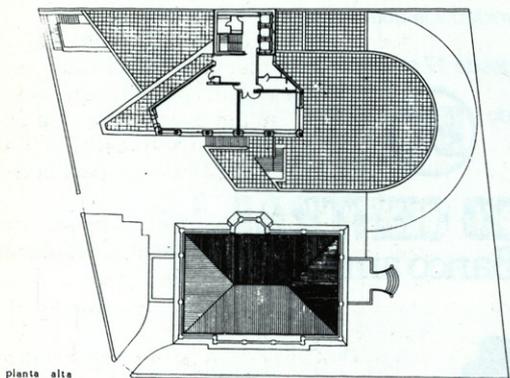
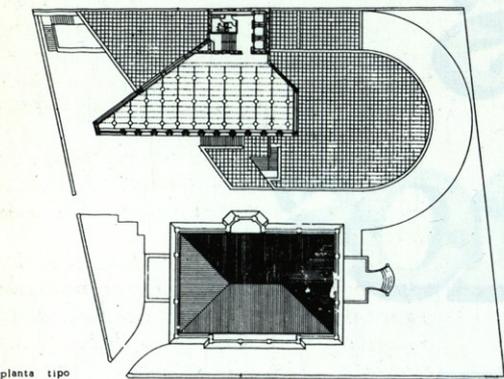
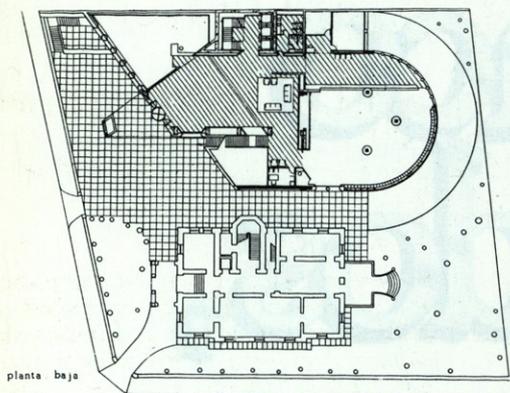
Un Banco que extiende su gestión por todo el mundo desde 17 países y cuyas acciones se cotizan a nivel internacional.

Un Banco con mucha base... y mucha altura que, siendo ya de muchos, también puede ser de Vd.

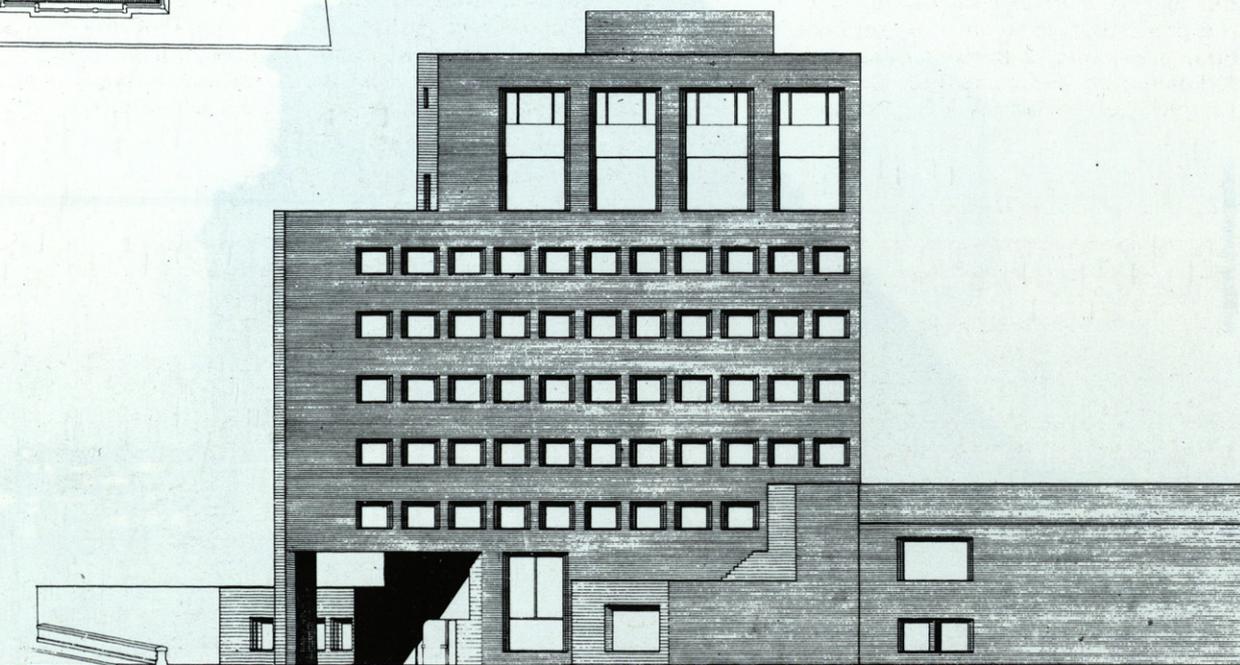


BANCO CENTRAL
Su Banco amigo.





La ampliación de Bankinter en el Paseo de la Castellana.



Rafael Moneo: Retórica y Experimentalismo

Alfonso Valdés

El año de 1973 es un año importante para la Tendencia. Ese año la Tendencia conquista la XV Trienal de Milán y se publica a cargo de Scolari el libro dedicado a la misma: *Arquitectura Racional*. Para que esto fuera posible habían surgido ya los escritos de Rossi (*La Arquitectura de la Ciudad*, 1966), Gregotti (*El Territorio de la Arquitectura*, 1966), Grassi (*La Construcción Lógica de la Arquitectura*, 1967) y Tafuri (*Teorías e Historia de la Arquitectura*, 1970), así como diversos proyectos que confluían en una manera precisa de entender la Arquitectura.

Para entonces Rafael Moneo enseñaba (desde 1971) en la Escuela de Barcelona. En aquel año de 1973 Moneo recibe dos encargos muy importantes: el Edificio del Bankinter en Madrid (con Ramón Bescós) y el Ayuntamiento de Logroño. Al año siguiente, 1974, se presenta al Concurso de la Diputación de Huesca (con Ramón Bescós) en el que obtiene el 3er premio.

En estos tres edificios Rafael Moneo proyecta imágenes muy afines a la Tendencia, pero en su concepción global, sobre todo en las plantas de los dos primeros proyectos, el Bankinter y el Ayuntamiento, nos damos cuenta en seguida de la desviación del "Tipo" claro y preciso pregonado por la Tendencia.

Podría parecer que Rafael Moneo no ha asimilado por entero la Tendencia, que todavía conserva resabios orgánicos o expresionistas de su anterior arquitectura, pues tanto el Bankinter como el Ayuntamiento están provistos de una compleja geometría lejos de la geometría

elemental y precisa de la Tendencia.

¿Moneo confusamente incorporado a la Tendencia? ¿Moneo a caballo entre los expresionistas años sesenta y el racionalismo de la Tendencia? Nada más lejos de la verdad.

Moneo conoce perfectamente la Tendencia (incluso, para muchos, en Madrid, es el introductor de ésta). Y aunque, ya con posterioridad a estos proyectos, en 1974, publica dos importantes escritos relacionados con la misma: "Gregotti & Rossi", publicado en *Arquitecturas Bis*, y el importantísimo prólogo al libro de Emil Kaufmann "La Arquitectura de la Ilustración".

De este último libro me gustaría destacar su acendrada defensa de un arquitecto del XVIII, Soane, con el que Rafael Moneo tiene, en mi opinión, enormes concomitancias (y no hay más que admirar sus espléndidos dibujos para el Museo de Mérida para darse cuenta de lo que afirmo). Dice Moneo de Soane:

"Para Kaufmann, Soane siguió "durante toda su vida el modo de componer antiguo", y sin embargo para algunos críticos (Collins, por ejemplo) Soane es (con Boullée, Ledoux y Durand) uno de los cuatro arquitectos que a fin de siglo "tiene una actitud indiscutiblemente revolucionaria".

"Ciertamente se pueden encontrar en Soane (con tan dilatada actuación profesional) proyectos a la Manera Barroca tal como la entiende Kaufmann; pero la incoherencia, la indecisión, las citas al pasado, las contradicciones (tan evidentes), etc., no pueden resolverse diciendo que "Soane no tenía la estructura men-

tal necesaria para dar un nuevo impulso a la arquitectura" y sí, sin embargo, aceptarlas como síntomas de toda una cultura. Pues lo que no era Soane era ser un advenedizo (su formación fue esmeradísima y durante toda su vida estuvo atento a los acontecimientos), y sí un artista sensible en el sentido más auténtico de la palabra, capaz de acusar como un refinado aparato de física cualquier variación en el ambiente, los más ligeros matices en el fluir del gusto".

"Soane era ya un post-neoclásico, que tal vez intuía las limitaciones de la manera y buscaba por ello una salida más flexible".

"Al comenzar el siglo, Inglaterra ha roto con los principios de composición barroca y admitido la "irregularidad" en clave pintoresca, por un lado... y los esquemas desarrollados por la "edad de la razón" por otro, dando como resultado una arquitectura ciudadana de altísimo nivel".

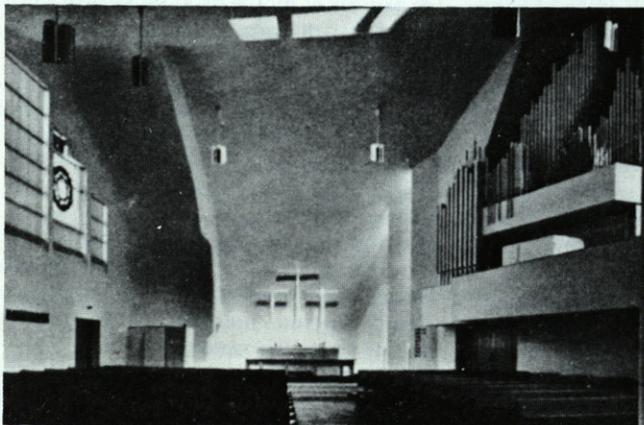
En mi opinión, Rafael Moneo se siente de alguna manera identificado con Soane y la encendida defensa que hace de Soane es, en alguna medida, una defensa de sí mismo, una autojustificación.

Parafraseando a Moneo yo podría decir de él que:

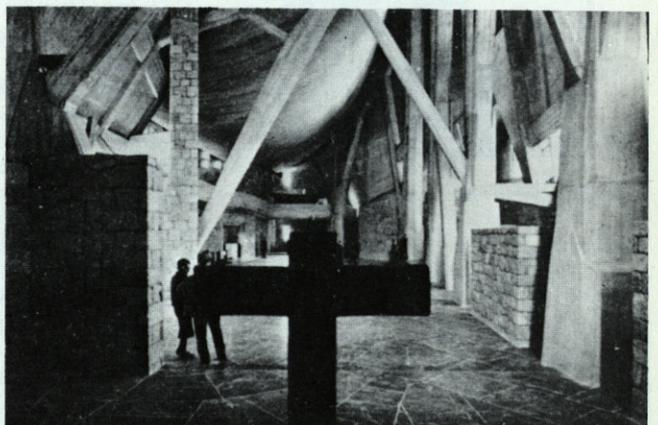
"Moneo era ya en 1973 un arquitecto Post-Tendencia (o Post-Neo-racionalista) que tal vez intuía las limitaciones de la manera y buscaba por ello una salida más flexible".

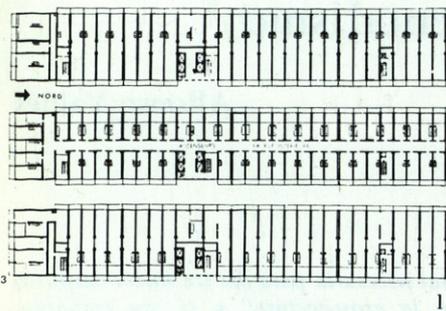
La Tendencia presenta la arquitectura como un lenguaje, compuesto por elementos formales o vocablos que constituyen un léxico y que se combinan de

Alvar Aalto: Iglesia de Imatra.

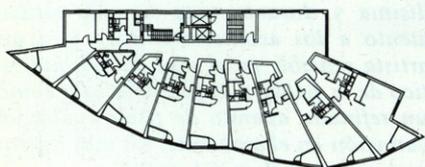


Giovanni Michelucci: Iglesia en la Autostrada del Sole.

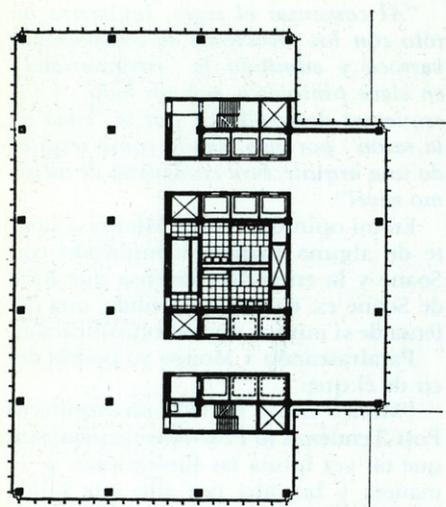




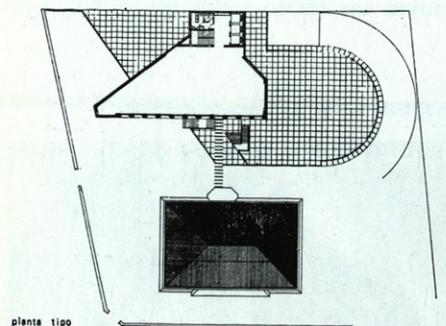
1



2



3



4

1. Le Corbusier: Unidad de Habitación.
2. A. Siza: Apartamentos de Bremen.
3. Mies Van der Rohe: Edificio Seagram.
4. R. Moneo: Planta tipo Bankinter.

un modo lógico-formal, sintácticamente, para conformar piezas, frases, que a su vez se combinan dando lugar a distintos discursos, cuya estructura profunda constituye los distintos tipos. Tanto estos tipos como las piezas y los vocablos tienen un valor de permanencia a lo largo de la historia. Las distintas combinaciones posibles van enriqueciendo y matizando el acervo cultural que se contiene en la historia. La idea de lenguaje como sistema, como estructura, la idea de leyes constructivas lógico-formales de combinación de elementos, con sus consiguientes regularidades, la idea de esencialidad, y por tanto de permanencia, son sustanciales.

Pero Moneo recababa "irregularidades" frente a la inflexibilidad y regularidad del "sistema racional" de la Tendencia. Aunque, por otro lado, Moneo no miraba hacia el expresionismo subjetivo y caótico de los años sesenta para compensar así la rigidez de la Tendencia, pues aun cuando Moneo cabalgó en los años sesenta entre el Racionalismo del Movimiento Moderno y el Organicismo y el Empirismo de Wright o Aalto, nunca cayó en un expresionismo subjetivo exacerbado. En su arquitectura siempre se conservó un cierto rigor disciplinar que le hacía parecer como un arquitecto "antiguo" ya en los años sesenta. (Por aquellos años, Moneo miraba mucho cierta arquitectura nórdica que no había rechazado de plano la arquitectura clásica y que había pasado, sin solución de continuidad, gradualmente, de la arquitectura clásica a la arquitectura moderna: como es el caso de Asplund, Saarinen padre o Jacobsen).

A Moneo, lo que le constreñía tanto del Movimiento Moderno Ortodoxo durante los sesenta como de la Tendencia durante los setenta era la rigidez de sus reglas. En eso estaba cerca de Kahn que se sentía coaccionado debido a la limitación reductiva de las Reglas Racionales. Pues Kahn junto con el *Pensamiento* reclamaba el *Sentimiento*, junto con la *Forma* reivindicaba el *Diseño*, junto con el *qué*, el *como*. El *Diseño* "ajustaba" la *Forma* a las condiciones circunstanciales que particularizaban, que caracterizaban y que hacían "verosímil" una *Forma* "ajustada" para una ocasión determinada.

Porque, quizá, la necesidad de "claridad y evidencia", el "enrrecimiento formal" que predica la Tendencia resultará empobrecedora y reductiva para Moneo y en el "exceso de evidencia", en el posible resultado "estereotipado", viera Moneo la limitación de la manera, y que aun a costa de esa "claridad" reclamara ciertas "irregularidades" enriquecedoras.

En su visión kahniana, Moneo era ya un arquitecto Post-Tendencia. Y se encontraba verdaderamente cerca de Venturi, otro arquitecto kahniano, que se an-

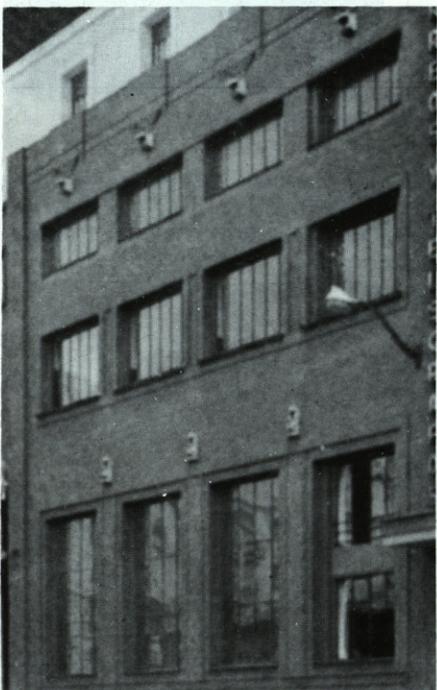
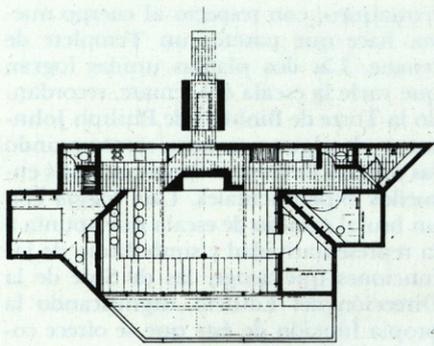
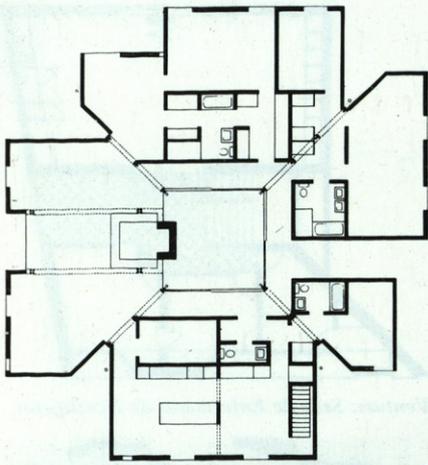
ticipaba a las limitaciones que propondría la Tendencia con un libro excepcional "Complejidad y Contradicción en la Arquitectura" (1966), coetáneo del "La Arquitectura de la Ciudad" (1966), de Rossi.

Pero Moneo, como Venturi, rechazaría una "falsa complejidad que ha replicado recientemente a la falsa simplicidad de una primitiva arquitectura moderna" (y de una arquitectura Post-Racionalista, supongo que añadiría Moneo) pues "una arquitectura de la complejidad y la contradicción, no quiere decir un expresionismo pintoresco y subjetivo". Y Venturi defenderá de forma dilucidadora a Aalto (como Moneo a Soane), frente a los que lo confunden con pintoresco, con una comparación reveladora: "Yo no considero pintoresca la iglesia de Imatra de Aalto. Al traducir sus volúmenes la auténtica complejidad de una planta dividida en tres partes y la forma de un techo acústico, esta iglesia supone un expresionismo justificado diferente del pintoresquismo deliberado de la estructura y de los espacios dejados al azar en la reciente iglesia de Giovanni Michelucci en la Autostrada del Sole. La complejidad de Aalto forma parte del programa y estructura del conjunto en lugar de ser un ardid justificado sólo por el deseo de expresión".

Pues esta "complejidad con sus consiguientes contradicciones" reclamada por Venturi, dan por supuesto el hecho de unas reglas a priori que, de alguna manera, se violentarán en función de sus desajustes con la realidad. No será la causa de esta complejidad un deseo de expresión subjetiva, el gesto, y su resultado el *engendro*, un producto que nada tiene que ver con la disciplina de la Arquitectura ni con ninguna otra (2). Se estará dentro de una *disciplina admitida* dentro de unas *reglas establecidas* que se intentará forzar, que se intentará enriquecer en su confrontación con cada situación real, específica y concreta y por lo tanto, compleja e irreductible.

Moneo, que entenderá la arquitectura, en cuanto retórica, como un lenguaje con sus reglas y sus convenciones, y como un lenguaje formal, no podrá dejar de asumir el motor de la *invención innovadora* para cada problema planteado, con lo que tiene de nuevo y de irreductible siempre será necesario un grado de *experimentalismo* que forzará y enriquecerá las convenciones formales del lenguaje, dando la respuesta más rica y particularizada para cada situación determinada. Comprendemos perfectamente así esa definición que da Moneo de la arquitectura: "La invención de una convención formal" y entendemos que en esta sintética definición cualquiera de los tres términos es indispensable.

Las complejas geometrías del Bankinter y del Ayuntamiento tendrán una jus-



1. L. Kahn: Casa Goldenberg.
2. Cano Lasso: Viviendas en Basilica.
3. S. Zuazo: Central de Correos y Telégrafos.
4. R. Venturi: Casa en la playa.

tificación estructural profunda tanto por sus condiciones externas de emplazamiento como por su propia proposición organizativa interna, como Edificio de Oficinas para un Banco el uno, y como Institución Ciudadana que quiere ser un Ayuntamiento, el otro.

EDIFICIO DEL BANKINTER

En el caso del BANKINTER, Moneo jamás se planteará el derribo del palacio preexistente como han hecho tantos arquitectos *gestuales* en la Castellana. Moneo propondrá un nuevo *Volumen* detrás del Palacio y dialogando con él y el entorno, de alguna manera completándolo, pues este *Volumen* situado detrás del Palacete, y más alto, reforzará el *perfil de cauce de la Castellana* con esa idea de Moneo de la arquitectura acusando y reforzando los condicionantes del entorno.

El segundo paso será entender como la Castellana provocará un edificio direccional con un frente rotundo dando hacia el Paseo. El nuevo tipo de oficina será el resultado de un núcleo de comunicaciones, de una entrada en un extremo y de un frente en el otro. Y el tipo de oficinas miesiano, el Seagram, un paralelepípedo con planta en T, resultado de reunir un prisma de profundidad de cruja homogénea, producida por la incidencia constante de la luz y por la profundidad estandar del despacho tipo, con un núcleo de comunicaciones adosado a la espalda, quedará violentado y enriquecido por las potentes tensiones que se crearán entre el *frente* y la *entrada* del Bankinter. Tensiones diagonales entre un punto de entrada y una línea de fachada.

Cómo no acudir a Venturi y a su parangón entre La Unidad de Habitación de Le Corbusier y los Apartamentos de Bremen de Alvar Aalto (como tan agudamente ha reconocido Gabriel Ruiz Cabrero del que tomamos la sugerente idea) y su comentario a la "*distorsión diagonal aaltiana para orientar la vivienda hacia el sur en busca de la luz y de la vista. Las escaleras que dan al norte y las áreas de articulación permanecen estrictamente rectangulares en planta*". Cómo no ver un paralelismo entre esos Edificios de Habitación de Le Corbusier

y Aalto y entre esos Edificios de Oficinas de Mies y Moneo.

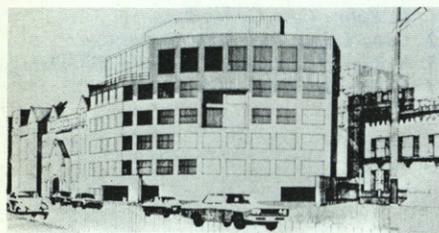
Cómo no comparar la planta del Bankinter y la de la casa Goldenberg de Kahn, cuya planta queda determinada por la tensión entre el patio y los cuatro frentes de la casa, que eluden las habitaciones de esquina que pertenecerían a dos frentes simultáneamente, diluyendo así la noción de frontalidad.

Cómo no encontrar que la explicación que da Venturi para su "*Proyecto de una casa en la playa*" se ajusta perfectamente al Bankinter: "*Expresivamente la casa sólo tiene dos alzados, el delantero orientado hacia el mar, y el trasero, que tiene la entrada. Por así decirlo, no tiene costados; y la fachada delantera es diferente de la trasera para expresar su inflexión direccional hacia el océano. La chimenea (en Moneo el núcleo de servicios) en el centro de la fachada trasera es el punto de convergencia de las paredes diagonales que radian, al principio simétricamente, para formar los espacios interiores*".

Esto es lo que crea esa intensa monumentalidad en el Bankinter: que es un edificio que se ofrece como frente, asomándose a un Paseo, estirándose por encima de un Palacete, y al que, al acercarnos y darle la vuelta, percibiremos que ¡no tiene costados! ¡no tiene esquinas!; es, en efecto, un *punto fuerte*.

El frente se soluciona con ventanas uniformes, obsesivas, Rossianas, en las que habría que precisar cómo su tamaño excesivo, que les dota por su escala de cierta nobleza y dignidad, crea esa ambigüedad de intensa emoción estética que María Teresa Muñoz destacaba en las Viviendas de Cano Lasso, en Basilica (1966), "*donde los huecos aparecen sistemáticamente sobredimensionados, planteando problemas de escala, y repetidos de forma que la fachada misma presenta ese carácter intermedio entre muro continuo y retícula estructural*".

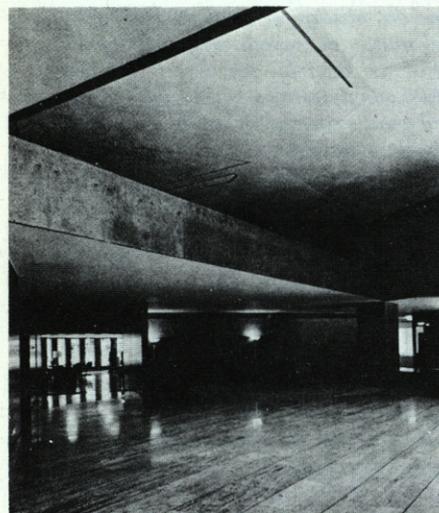
Esa trama, esa retícula de ladrillo, recuerda al Edificio de Sindicatos de Asís Cabrero, pero, como toda cita de Moneo, queda matizada y se ofrece tanto como *antigua o monumental como moderna*, pues las ventanas se diseñan apaisadas, con anchos petos corridos, horizontalidad que queda subrayada por el vierteaguas de bronce. Esa horizontalidad



R. Venturi: Facultad de Matemáticas.



A. Siza: Agencia Bancaria en Oliveira de Azemeis.



R. Moneo: Interior del Bankinter.

queda doblemente reforzada por el escalonamiento de las embocaduras de ladrillo que las unen (¿las separan?) y que, por otro lado, se ofrecen como pilastras de la trama estructural, cita a su vez de la arquitectura tradicional de ladrillo madrileña, que encontramos en edificios de Flórez y Zuazo.

Estas ventanas se ofrecen en su horizontalidad como modernas (o post-modernas) pero también tienen la intención de ofrecerse como antiguas, como huecos profundos en el muro, hecho que queda acentuado por el empotramiento de la carpintería en este muro de ladrillo, con lo que sólo se ven los oscuros cristales presentándose como meras perforaciones.

Otro hallazgo es el Pabellón de dos plantas que se superpone al Edificio. El

retranqueo, con respecto al cuerpo nuevo, hace que parezca un Templete de remate. Las dos plantas unidas logran que varíe la escala del remate, recordando la Torre de Biología de Philip Johnson y, de alguna manera, rememorando las *loggias* de Peruzzi rematando sus ensueños experimentales. Una *loggia* con un brutal cambio de escala que apunta a la representatividad y simbolismo de las funciones que acoge, las de Sede de la Dirección del Edificio, dignificando la propia función de éste que se ofrece como Institución.

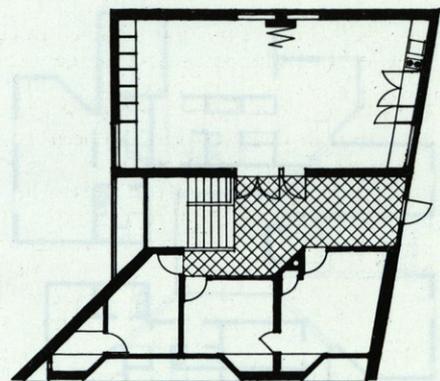
Cómo no recordar, en el tratamiento de este cuerpo, la Facultad de Matemáticas de Venturi, con su retranqueo a la calle para enlazar con el palacete adjunto (en el caso de Moneo para enlazar con los edificios posteriores) y definiendo el cuerpo de Biblioteca con sus ventanales mayores que el resto (excepto el brutal ventanal que queda en el centro y que expresa el Vestíbulo Central del Edificio) en un simbólico cambio de escala. Cómo no recordar el frente mismo del edificio con sus ventanas sobredimensionadas buscando un efecto (por confesión del propio Venturi) de nobleza y dignidad, ventanas que remiten a las del frente de Moneo. Cómo no relacionar el asiento de los dos edificios, la Facultad de Matemáticas sobre monumentales patas, saltando la vía del tren, y el ambiguo apoyo del Bankinter, en un extremo sobre la Base del Salón de Actos, y en el otro con una *pata de elefante*, dejando libre el patio, induciendo a una entrada de coches a cubierto, y creando un retranqueo que relaciona verticalmente la base de doble altura del edificio con el remate del templete, jugando con la escala de aquél, que de tener nueve plantas se lee como constituido por tres cuerpos: Base de Acceso, Frente y Templete de remate.

Por último, cómo no encontrar múltiples citas en todo el Proyecto, desde el Salón de Actos, cuya curva queda determinada por el giro de los coches en su acceso al aparcamiento, tan próximo a la Johnson de Wright o a los cines de Mendelsohn. O los interiores acabados con un tratamiento *cuasi de exterior* donde unas geometrías cercanas a Siza Viera (por otro lado tan aaltiano) construyen unos acabados loosianos (con una escalera cercana a la del Gobierno Civil de Tarragona de Sota, a su vez tan loosiano en ese proyecto).

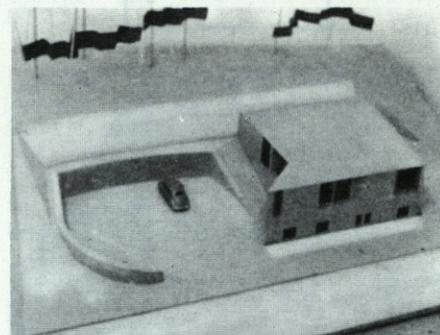
Moneo, en cada punto, hace la cita precisa, escoge al maestro más apropiado, pero a la vez matiza el modelo creando una nueva variante del mismo.

Todos quedarán satisfechos ante el Bankinter: tanto arquitectos post-rationales, como venturianos, orgánicos, expresionistas...

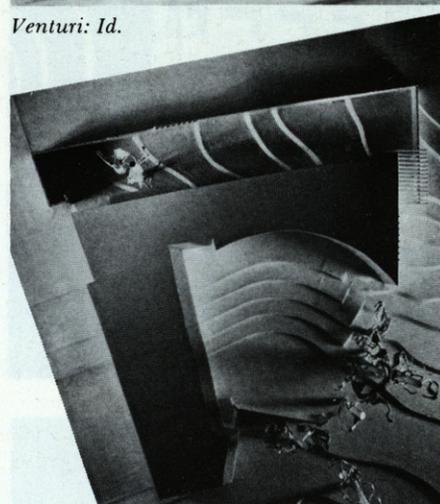
Una vez, Javier Vellés y yo comimos en un comedor de obreros en la Barcelo-



Venturi: Sede de Enfermeras de Northpenn.



Venturi: Id.



Alvar Aalto: Su estudio en Helsinki.

neta. Nos quedamos sorprendidos por la manera *especial* en que nos atendía (y miraba) una opulenta mesonera de muy buen ver. Al cabo, nos dimos cuenta de que absolutamente todo el personal estaba igualmente enclavado, creyéndose *especialmente* atendido por ella. Rafael Moneo hace que confluyan en el Bankinter todas las miradas, pues de algún modo ofrece múltiples lecturas dirigidas *especialmente* a cada sector de la arquitectura.

AYUNTAMIENTO DE LOGROÑO

El otro proyecto del que me gustaría hablar, y que de alguna manera es complemento de éste, es el Ayuntamiento de Logroño. Si la geometría del Bankinter nos sorprende, la de este proyecto con su

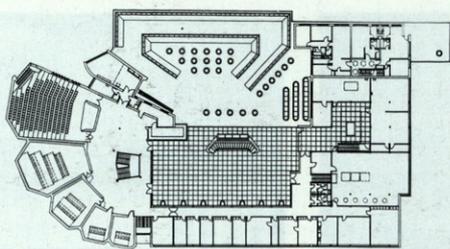
giro radical a 45°, nos parece de entrada inexplicable. Moneo usa de una geometría que le acerca a los americanos post-kahnianos: Giurgola, Moore, Roche, que ensayan drásticos giros experimentados por Kahn en Dacca y en tantos otros proyectos; Moneo conoce los brillantes efectos que produce, con difíciles y sorprendentes angulaciones una geometría de este tipo. Pero habría que asegurar que Moneo llega a ella desde una concepción más global, más urbana del edificio.

Moneo plantea que el "edificio rechaza la idea de organizar el espacio contando con los edificios limítrofes, tanto por un problema de escala como por la calidad de estos", excepto por el Edificio de Artes y Oficios al este, "la pieza de mayor dignidad del área". Así, Moneo parte de un edificio que oculta a los de su alrededor conformando una plaza. La idea de plaza como lugar público es fundamental. Pero más que una plaza completa plantea media plaza dando a la avenida del General Franco al norte, calle que es el eje de la ciudad. El tercer tema fundamental es abrir un acceso hacia el sur, creando un eje ajardinado, que siendo perpendicular a la avenida del General Franco, acerque la ciudad al río. Esto lo podía haber hecho por medio de un edificio en U o en herradura (un *Crescent*) con un gran portalón en el fondo que diera acceso al bulevar como hacen las plazas mayores tradicionales.

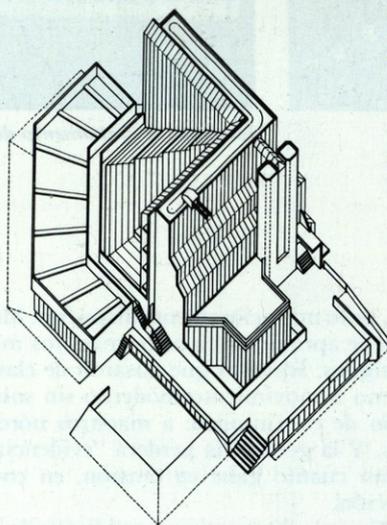
Pero Rafael Moneo no sólo quiere lograr ese acercamiento al río de modo funcional sino "explicarlo radicalmente" de modo simbólico. El Ayuntamiento no sólo se apoya en un cruce importante de calles ortogonales, sino que "radicalmente explica" su "vocación territorial" de acercar la ciudad al río y acercarla, por el camino más corto, por medio de dos diagonales.

El resultado es el negativo del Bankinter: un triángulo formado por un frente que da a una avenida y un punto de acceso que se abre a un bulevar que conduce al río. Este triángulo se refleja aquí en el vacío de la plaza y no en el Volumen, que es el Bankinter. El Edificio del Ayuntamiento afirmará su "vocación regional" violentando la trama ortogonal inmediata. Podríamos volver a recordar a Venturi:

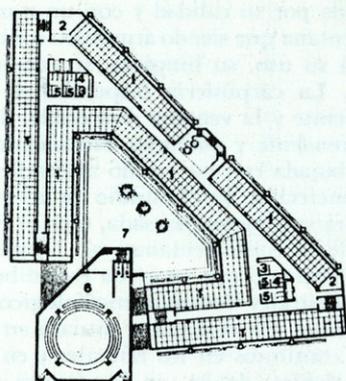
"En Filadelfia la estructura cuadrículada de las calles a escala local, se superpone a las avenidas diagonales que corresponden a la circulación a escala regional, porque originalmente conectaban el centro con las ciudades vecinas. Estas yuxtaposiciones crean manzanas triangulares residuales y singulares que contienen edificios con una forma poco corriente, y dan a la ciudad variedad y calidad visual. Los "squares" de Manhattan formados por singulares intersec-



Aalto: Centro de Wolfsburg.



Stirling: Biblioteca de Cambridge.



Jacobsen: Ayuntamiento de Maguncia.

ciones diagonales de Broadway —por ejemplo Madison, Union, Herald y Times Square— llegan a ser lugares singulares cada uno con su carácter individual, que añaden vitalidad y tensión a toda la cuadrícula de esta ciudad. La diagonal contradictoria, casi inevitable, de los raíles del ferrocarril de la típica ciudad americana de forma reticulada de las llanuras, también implica vivamente la escala contrastante de toda la región".

Así Moneo explica del Ayuntamiento que "la imagen debe ser una pieza clave en la estructura de la ciudad", que "la dignidad debe proporcionarla su relación con la ciudad y cuanto más el edificio tenga sentido desde ella tanto más dejará de ser un objeto para pasar a ser una pieza clave de ella, un auténtico monumento". Con lo cual el edificio

proyecta de fuera a dentro y no de dentro a fuera, lo que lo convierte en un edificio Post-Moderno, como lo es el estudio de Aalto en Munkkiniemi donde "el exterior cóncavo forma un anfiteatro al aire libre, creando espacios residuales interiores", o como muchos edificios barrocos, o como la Sede de Enfermeras de North Penn de Venturi, de la que éste explica:

"El edificio resultante es una caja distorsionada simple y compleja al mismo tiempo. Al ser contiguos y similares en superficie, el patio y el edificio forman una dualidad. La parte delantera del edificio se inflexiona hacia el patio para resolver la dualidad, pero sin embargo esta distorsión del edificio-caja refuerza al mismo tiempo la dualidad al complementar el muro curvado del lado opuesto del aparcamiento y hacer más simétrico el patio y, por tanto, independiente del edificio. El edificio en este punto es más escultórico que arquitectónico. Las exigencias espaciales exteriores dominan a las exigencias interiores, y está diseñado de fuera a dentro. El interior "torpe" creado es un espacio subordinado".

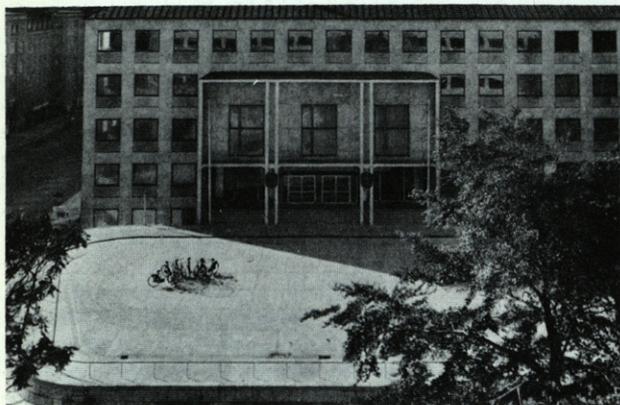
Por otro lado, al girar la Plaza queda ésta agrandada al ser sus diagonales lados mayores y dichas diagonales se leen mejor desde la avenida al entrar o salir de la ciudad.

Si el espacio dejado al edificio es "residual" y "torpe", Moneo tiene plena conciencia de las consecuencias concretas que este tipo de decisión implica. Le quedarán dos edificios triangulares, uno Representativo y el otro Administrativo, al que adosará un tercero para Reuniones.

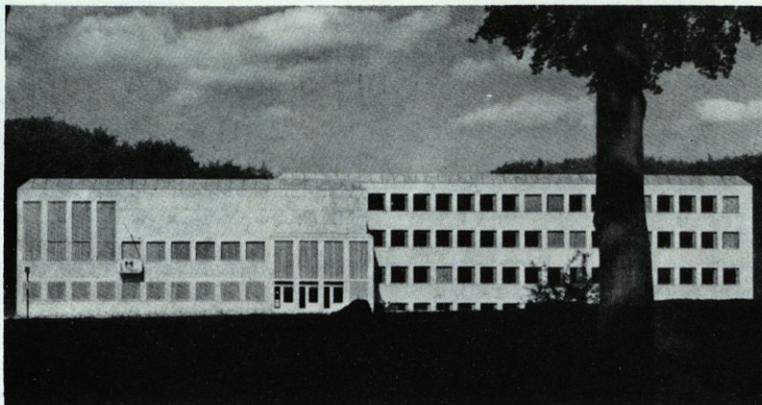
Cada triángulo se dispondrá en tres crujías, tres edificios conformando un gran espacio central en el interior del mismo. La Biblioteca del Centro Cultural de Wolfsburg, de Aalto, implica un espacio de este tipo, y será Stirling el que habrá experimentado más recientemente diagonales en Leicester y habrá conseguido un espacio análogo en la Biblioteca de Cambridge, y posteriormente Jacobsen el que habrá ensayado un edificio triangular para Ayuntamiento muy próximo al de Moneo.

Habría que precisar en Moneo la destreza con que están resueltos todos los encuentros difíciles de estos triángulos, consiguiendo espacios bellísimos, entre los que habría que destacar el patio del Edificio Representativo con esa admirable escalera que se va alejando mientras sube. Por otro lado esos vestíbulos triangulares interiores se ofrecen como patios públicos exteriores donde van ventanas como si nos encontráramos en pequeñas plazas al aire libre en una anbigüedad sorprendente.

Quizá el punto más difícil de resolver en una geometría tan compleja sea la conexión de los tres cuerpos del Ayunta-



Jacobsen: Ayuntamiento de Aarhus.



Jacobsen: Ayuntamiento de Sollerod.

miento, de los que resulta el punto más débil del proyecto, hecho que por otro lado explicaría Venturi acudiendo a "la observación enigmática de Kahn: *"La arquitectura debe tener tanto espacios malos como buenos". La aparente irracionalidad de una parte se justificará por la racionalidad resultante del conjunto, o las características de una parte podrán comprometerse en favor del conjunto*".

Es indudable que este edificio ha sido proyectado en planta, lo cual podría decirse que es una constante en Rafael Moneo. Es más: este es un edificio predominantemente horizontal, que engloba una plaza cuya área, como diría Venturi, es equivalente en superficie a la de la edificación creándose una intensa dualidad entre ambos espacios, el Vacío de la Plaza y el Edificio del Ayuntamiento.

Le quedará a Moneo por resolver su aspecto exterior. Y Moneo querrá que este aspecto sea "generalizable", con una imagen "clara, asimilable y asequible para las gentes que deban entender, desde sus componentes formales incluso, el valor que, en cuanto edificio público, dispuesto al servicio, tiene".

Será un edificio que se acerque a la Tendencia. Si en este escrito hemos hecho una referencia constante a la Tendencia relacionándola con actitudes de Moneo en 1973, es posible que nos equivoquemos en cuanto a una adscripción total y que si los encargos hubieran sido de viviendas en vez de edificios públicos Moneo hubiera elegido otras arquitecturas para expresar una domesticidad propia de viviendas, como en este caso se busca el léxico, el vocablo comunicable, como característica de una Arquitectura Pública.

Moneo se acercará a la Tendencia, pero matizará su aproximación: los huecos perderán su carácter metafísico, meramente conceptual y se matizarán hasta el extremo de lo concreto, de lo construi-

do, de lo minuciosamente dispuesto. Moneo se aproximará a otros maestros más antiguos, aquéllos que pasaron de clasicismo a movimiento moderno sin solución de continuidad: a maestros nórdicos. Y la geometría perderá "evidencia" tanto cuanto gane en tensión, en concreción.

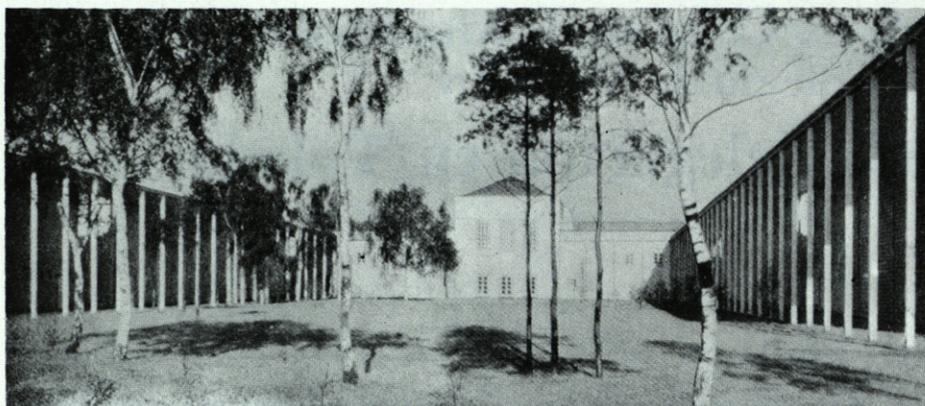
Un solo hueco tipo presidirá todo el edificio. Será una ventana compleja con una perfilera de acero cuidadosamente elegida por su calidad y con un trazado de ventana que siendo armónico contemplará su uso, su limpieza, su construcción. La carpintería dispondrá de un montante y la ventana será doble, dual, sorprendente y ambigua, estilizadamente dibujada con ese cariño al detalle, en la concreción, en el estudio de la emboadura sutilmente pensada, o en el estudio de las contraventanas, etc... llegando a un extremo que recuerda esos dibujos de ancestrales elementos morfológicos de Tessenov. La ventana se situará en ritmos continuos en los laterales y en ritmos dobles, duales, en los frentes a la plaza. Ritmos duales *contra natura* que nos vuelven a hacer recordar a Venturi: "El conjunto más fácil que se sigue es el de la trinidad: tres es el número más común de partes componentes que constituyen las unidades monumentales de la arquitectura (en atención a la centralidad, añadido yo) pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción abarca los números "difíciles" de partes, la dualidad y los grados intermedios". Ritmos de ventanas agrupadas de dos en dos por medio de una pilastra en un ensayo similar al de Bramante en el experimental Patio de Santa María de la Pácea, donde se emplea obsesivamente el juego de la dualidad.

Estas ventanas pertenecen a una traza, a una matriz geométrica de 4 por 4 metros en planta, medida que en alzado ha sido sutilmente modificada de modo que las agrupaciones en los balcones repre-

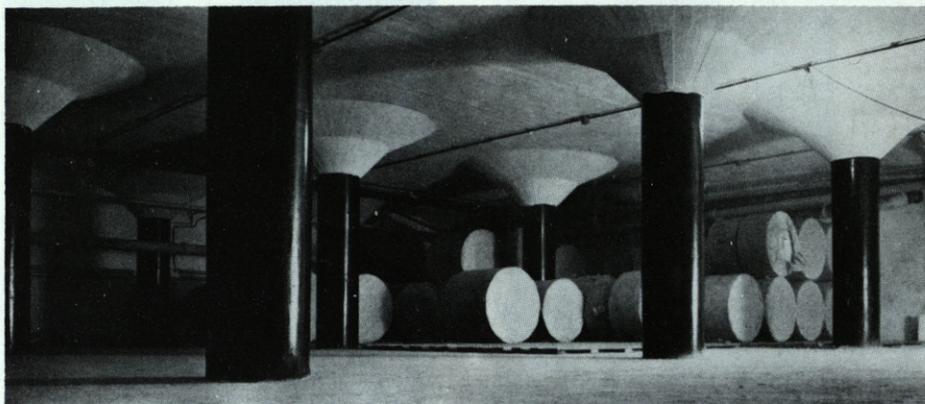
sentativos, o en el pórtico que sucede debajo de los mismos, no dan lugar al cuadrado y sí a una figura que se le acerca, que tiende al mismo. El *exceso de evidencia* ha sido rechazado y sustituido por la *tensión* hacia la figura esperada y deseada. La idea de matriz geométrica de origen estructural, generadora del alzado y sus huecos, y las tensiones provocadas en ella acercan este edificio al Ayuntamiento de Göteborg, de Asplund, y todavía más a los Municipios de la fase de transición de arquitectura clásica a Miesiana, de Jacobsen, en los años 39-42, arquitectura de la que ha tomado la elegancia y suave monumentalidad, no opresiva, de los alzados, pero matizándolos en favor de esa sutil tensión y dualidad de las que hemos hablado. Incluso en el tratamiento de la piedra se acerca Moneo al Municipio de Sollerod, pero en Moneo la estereotomía es menos acusada, menos evidente, más lejana a la Tendencia aquí que en Jacobsen: distintas franjas horizontales de piedra se pondrán al azar en la *composición* de un muro en que los ritmos serán sutilmente dispuestos, tan cercanamente a Aalto.

El ala administrativa dispondrá de un altísimo pórtico que se acercará a los de Tessenov o Grassi, pero que quedará matizado con una esbeltez de mástiles de banderas, que le asociarán a una idea de universalidad, próxima a Asplund.

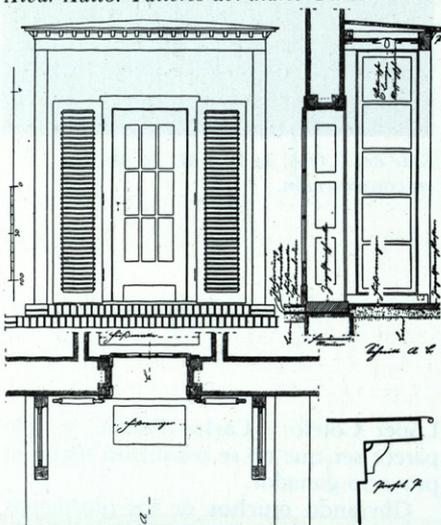
El Salón de Actos recordará el del Crematorio, de Asplund, y se asentará sobre grandes, expresivos capiteles aaltianos. Todo redundará en favor de una suave monumentalidad que nos será conocida, pero que no acertaremos a identificar del todo en el juego de complejas alusiones, particularizadas con un *discreto encanto burgués* en el que "bajo un aire de torpeza se esconderá una sabia destreza" que Moneo, originalmente *desmañado* y *provinciano*, recocerá como suprema virtud de un aragonés: Buñuel. Este, de



Tessenow: Escuela en Klotzsche.



Alvar Aalto: Talleres del diario Turun Sanomat.



Tessenow: Estudio de puerta.



Bramante: Santa María della Pace.

autocomplaciente, autocelebrativo, superficial y populista, que ocultaba el verdadero problema: *la contradicción entre lo individual y lo general*. Pues la racionalidad mercantil había aumentado el poder de acción y había liberado lo individual, mientras sus reglas racionales fueron apropiadas por un Poder Absoluto que aplastaba sus libertades individuales, última razón de ser y raíz de su racionalidad.

En nuestra época, una burguesía industrial ve su racionalidad usurpada para instaurar un Poder Absoluto, ya sea por un Capitalismo de Sociedades Multinacionales o por un Capitalismo de Estado Burocrático. Y esta burguesía se ve impelida a exaltar su libertad, su individualidad en tensión con la racionalidad general que le es esencial. La necesidad de reglas racionales (fuera de las cuales sólo queda el caos) y la reivindicación de lo particular, de lo individual, de lo personal, son los dos polos que conforman un manierismo que abanderará la complejidad de lo real frente a un absolutismo reductivo.

Resulta muy fácil, entonces, encontrar un paralelismo entre el Sacco de Roma y el Bombardeo de Hiroshima, realizado por dos ejércitos totalizadores que despertarán a dos burguesías análogas a una realidad acuciante. Y hará falta saber que la respuesta no está en el grito visceral, en el gesto sin sentido, ni lo está en la autodisolución, ni en el decorativismo decadente, ni lo está en la celebración reductiva y apologetica, meramente superficial del Sistema, como apuntan ahora ciertas arquitecturas barrocas.

La respuesta estará en el rigor de un experimentalismo que logre traducir la universalidad ideal intensiva y exclusiva de unos comienzos heroicos e ingenuos en una universalidad empírica, extensiva e inclusiva. Se trataría de ordenar, sistematizar y ampliar en su particularización, los resultados y en consolidar una cultura, para dejar una herencia disponible, como pudo haber hecho una cultura palladiana otrora, dejando un repertorio de nuevos organismos y nueva tipologías, un bagaje de arquitecturas disponibles, para que las recogiera una Inglaterra que llevó a cabo su revolución burguesa (Cromwell, 1644), dando lugar a esa *"arquitectura que reúne la irregularidad"* y los esquemas racionales *"logrando ese altísimo nivel"* que Rafael Moneo admira tanto.

una manera similar a Moneo, en la especificidad de otro arte, acudirá a nuestro subconsciente para alimentarlo de sutiles imágenes esenciales adobándolas de un tosco "sonido directo", paralelo a la concreción en Moneo, que las dotará de un intenso realismo documental.

Pues Moneo oscila entre lo generalizable y lo intensamente particularizado, individualizado y concreto en una arquitectura en la que, finalmente, comprendemos su vehemente manierismo. Moneo, en la vieja discusión durante la elaboración de la Enciclopedia entre Dide-

rot y Rosseau, no apostaría ni por uno ni por otro, se quedaría con los dos, pues comprendería que son las dos caras de una misma moneda.

El primer manierismo fue el medio de expresión de una burguesía mercantil, que se refería a una racionalidad instaurada por ella, pero que veía esta racionalidad escamoteada por un Mercantilismo de Estado, por un Estado Absolutista (Francia, España) que manipulaba dicha racionalidad reduciéndola, desvirtuándola, apaciguándola, como medio de Poder Absoluto, inaugurando un Barroco

Alfonso Valdés



Las sedes de los Colegios de Arquitectos. El Colegio de Madrid y

la Sede de la delegación en Toledo

Hace años que los Colegios de Arquitectos iniciaron el cambio o mejora de sus sedes sociales. Antes de 1976, primer concurso para nueva sede que se celebra en España, ya el Colegio de Madrid, como se recordará, había planteado su cambio que, después de varias ideas, no llega a realizarse. Primero se malogró el tema del solar próximo al Viaducto, debido a los restos de la muralla de Madrid, y luego no llegó a cuajar al idea de la Sede social en el extra-radio de la ciudad. Así las cosas, el edificio de Barquillo se fue restaurando y adecuando, al tiempo que se consiguió acabar con los arrendamientos y ocuparlo entero. Visto el tema desde hoy no ha sido una mala solución quedarse en el centro, aún cuando se oigan a veces lamentos porque no exista un Salón de Actos más grande.

El concurso más famoso fue el de Andalucía Occidental, en Sevilla, en el año 1976, con un jurado de celebridades en el que estaba, incluso, Aldo Rossi. Lo ganaron, como es sabido, los madrileños Enrique Perea y Gabriel Ruiz Cabrero —uno de nuestros directores— y actualmente está casi terminado, después de una complicada y difícil obra que tardó mucho tiempo en comenzar. Por encima del programa inicial, aloja también la Delegación de Sevilla y sus oficinas de visado.

Posteriormente los concursos fueron muchos, divididos en adaptaciones de edificios antiguos o construcciones de nueva planta. En Barcelona, la ampliación del antiguo colegio, de nueva planta, la ganaron Mir y Roselló, y parece ser que no se realizará. Para la Delegación de Huelva, los hermanos Sierra ganan el concurso de rehabilitación empezándose a construir y abandonando la dirección de obra. El concurso de nueva planta de Valencia lo ganan Albert Viaplana y Heliodoro Piñón, y tampoco se realizará. No tenemos noticias sobre Alicante, ni suponemos que haya novedades con respecto al Colegio de Galicia o al de Extremadura, rehabilitaciones ganadas, respectivamente, por los madrileños José Manuel Sanz, Luis Cepeda, Eduardo Castellanos y Carlos Andrés y por los, también madrileños, Iñaki Avalos y Ramón Araujo.

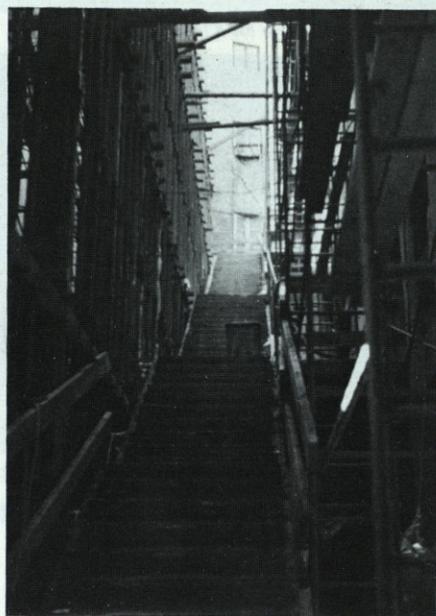


Sede del C.O.A.A.O., en Sevilla, en construcción.

En cuanto al Colegio de Murcia, concurso de rehabilitación de un edificio del siglo XVIII, y ganado por los madrileños José Luis de Arana y María Aroca, está ya casi terminada su ejecución, contando con inaugurarse para el próximo curso.

El tema continúa, en realidad, pues, la Delegación de Córdoba, por ejemplo, ha adquirido ya un edificio existente para adaptarlo, siguiendo así lo que parece ser la tónica principal, la rehabilitación, ya que los edificios de nueva planta encuentran muchos más problemas para verse convertidos en realidad, máxime cuando han solido ser casos de edificaciones nuevas en el casco antiguo, siempre susceptibles de polémica.

Sirva de ejemplo el caso de Burgos, prácticamente de nueva planta, ganado por los arquitectos madrileños Víctor



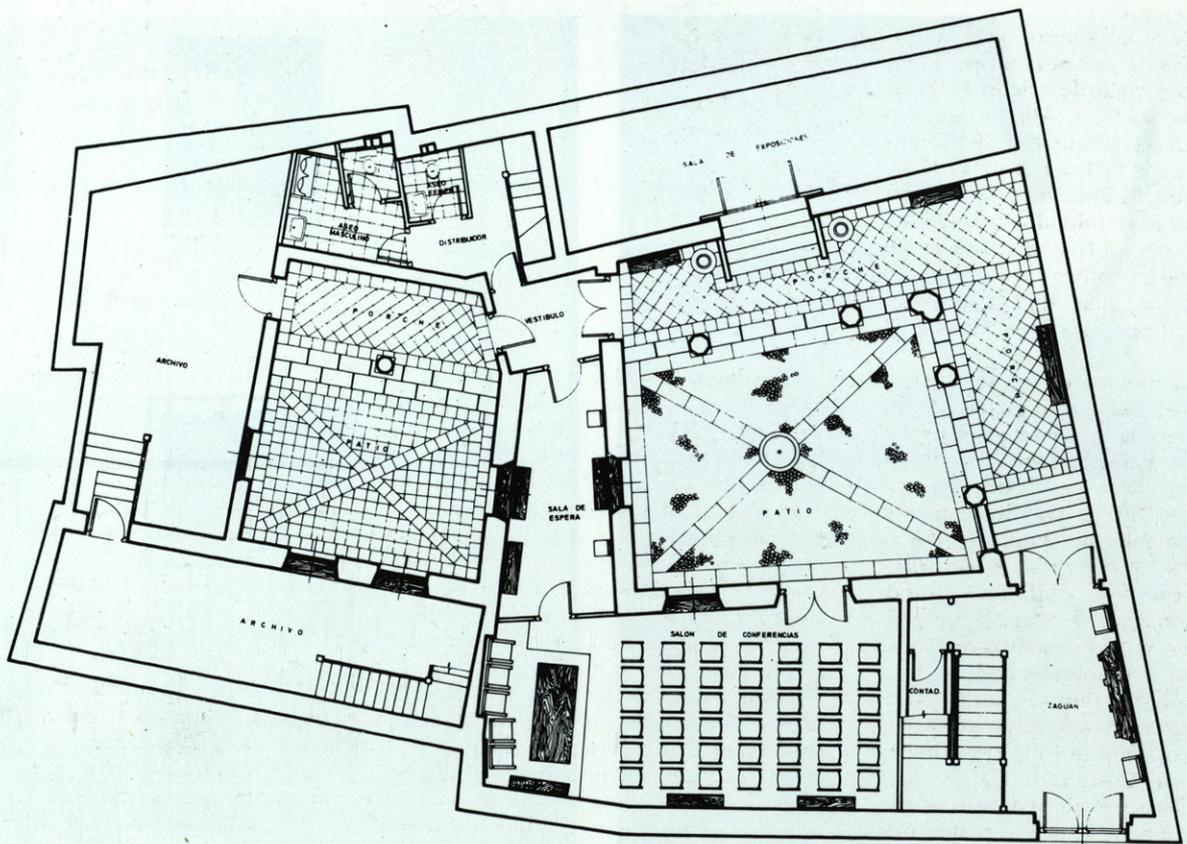
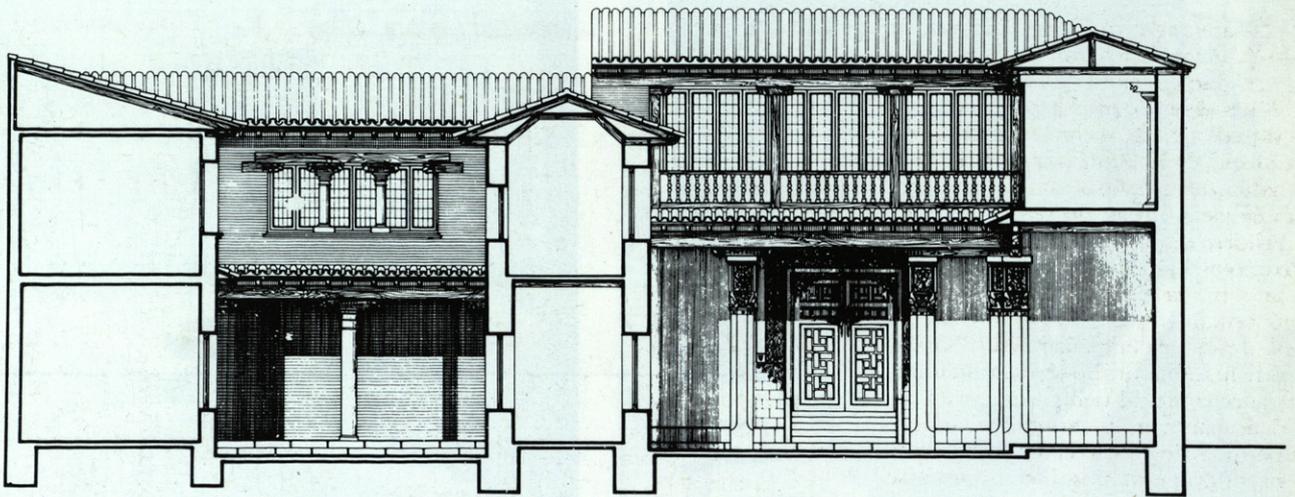
Sede del C.O.A. de V. y M., en Murcia, en construcción.

López Coteló y Carlos Puente, y, que parece ser que no se construirá según el proyecto ganador.

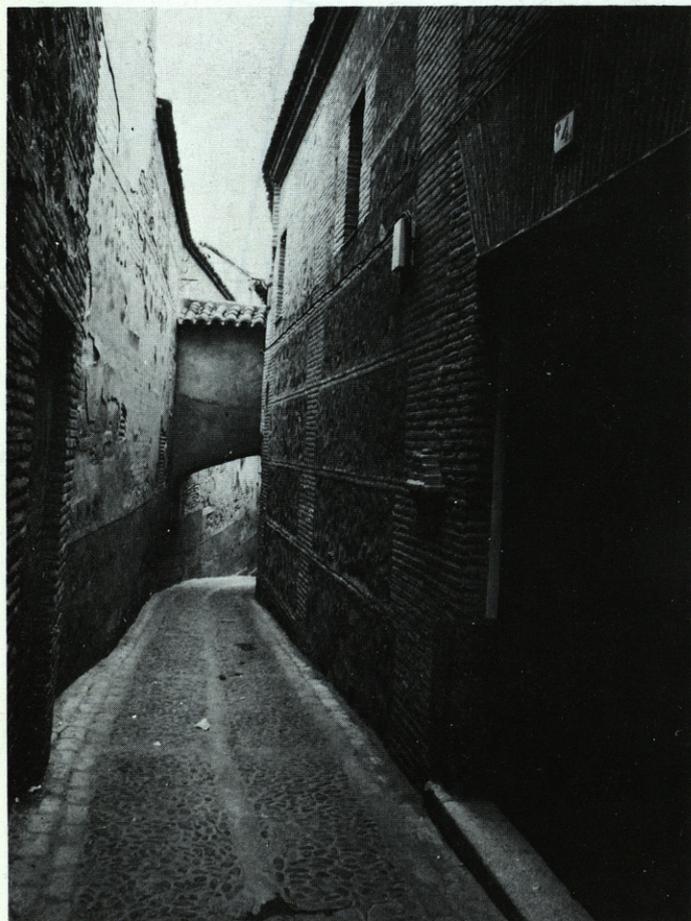
Obviando muchos de los problemas de estos otros casos, la Delegación de Toledo del Colegio de Madrid tomó una actitud mucho más moderada, restaurando y adaptando la "Casa de los demandados", del Convento de Santa Isabel (S. XV), trabajo proyectado y realizado por los arquitectos Carlos Cano Cruz y Rodrigo del Castillo Martín-Maestro. Se inauguró en junio de 1979, habiéndose respetado todas sus características y partes o elementos valiosos. Destacan en él las techumbres y estructuras de madera decoradas pictóricamente. Lo publicamos como muestra y testimonio de una preocupación institucional y de un tipo de edificio y de actuación tan realista como ambiciosa en la salvaguarda de los bienes patrimoniales.

Restauración de la Casa de los Demandaderos del Convento de Santa Isabel (s. XV).
para Delegación en Toledo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Carlos Cano Cruz y Rodrigo del Castillo Martín-Maestro, arquitectos.



En esta página, planta y sección de la Restauración. En las dos siguientes, distintos aspectos de la misma.





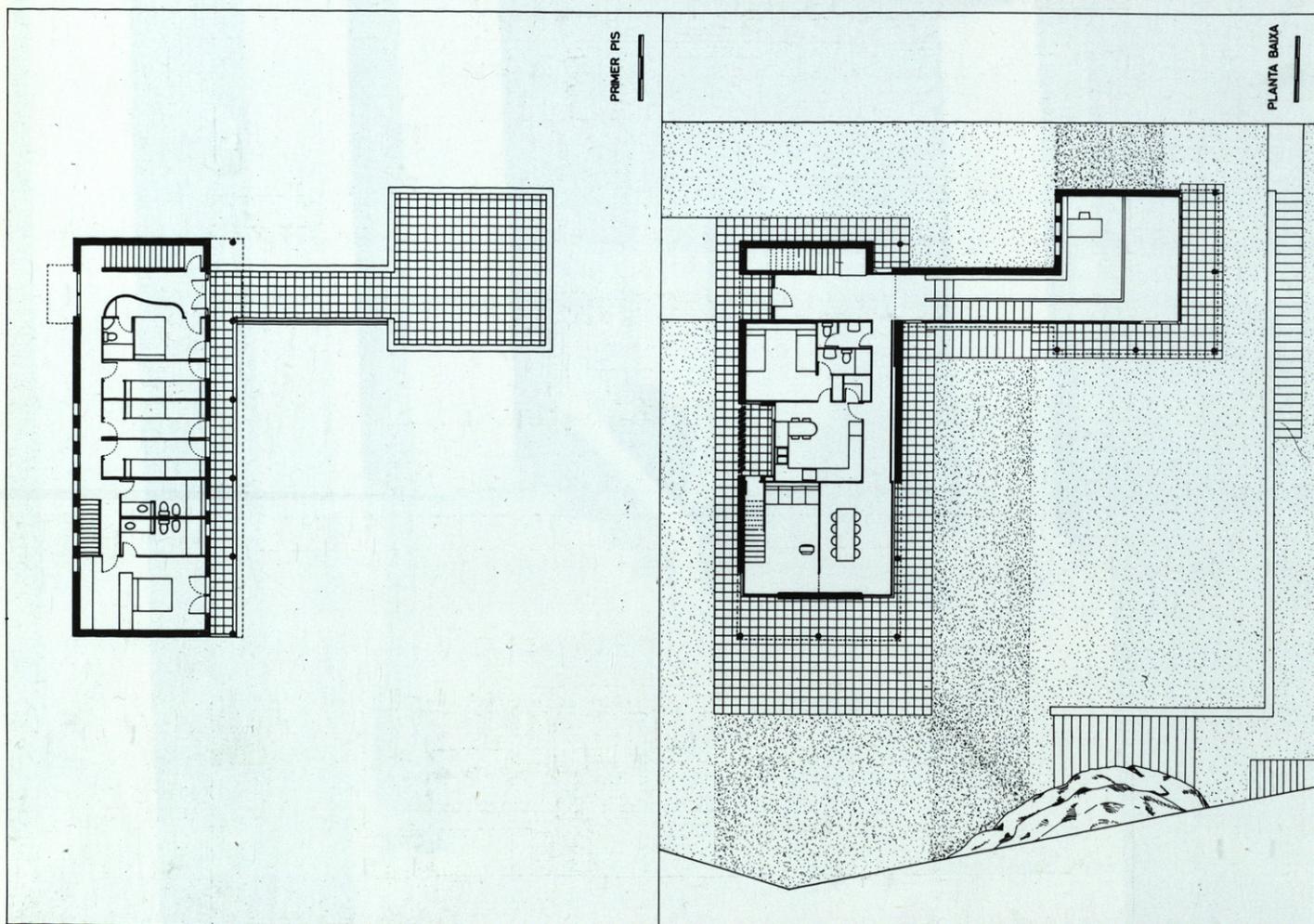
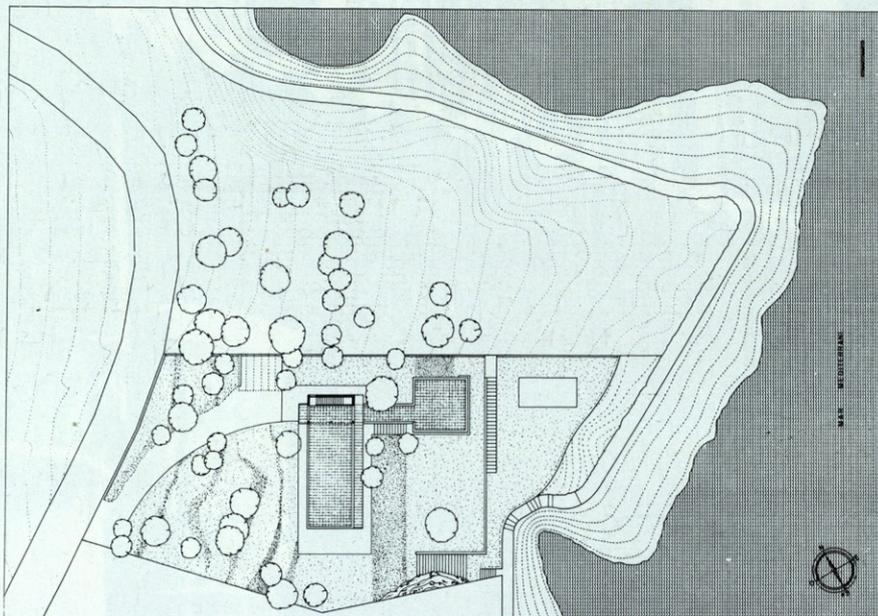
Casa Vives

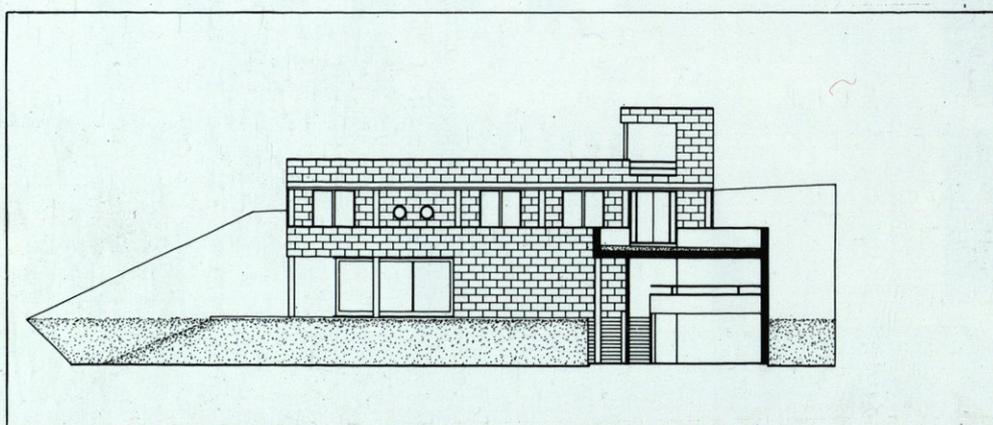
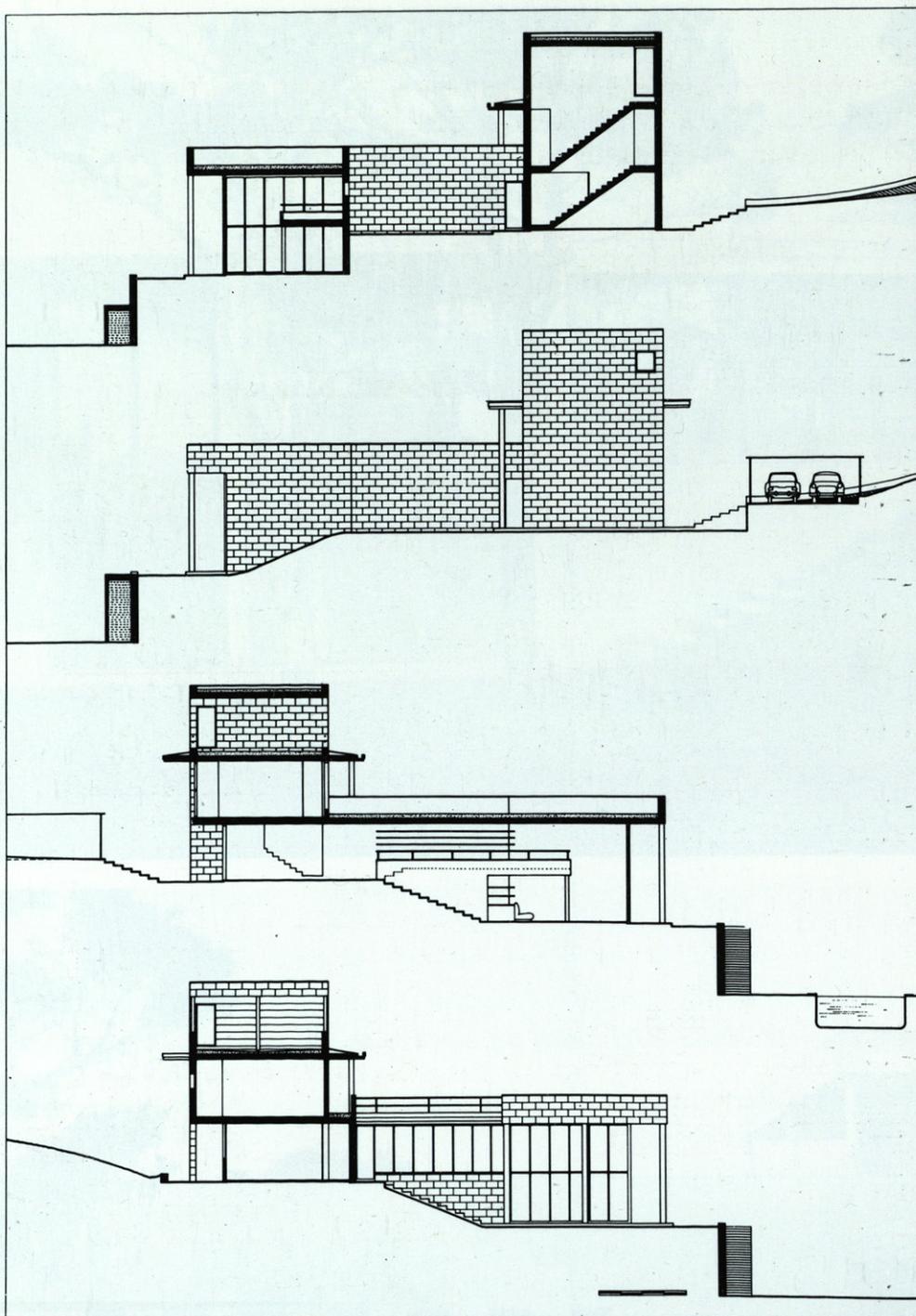
Arquitecto: Esteve Bonell

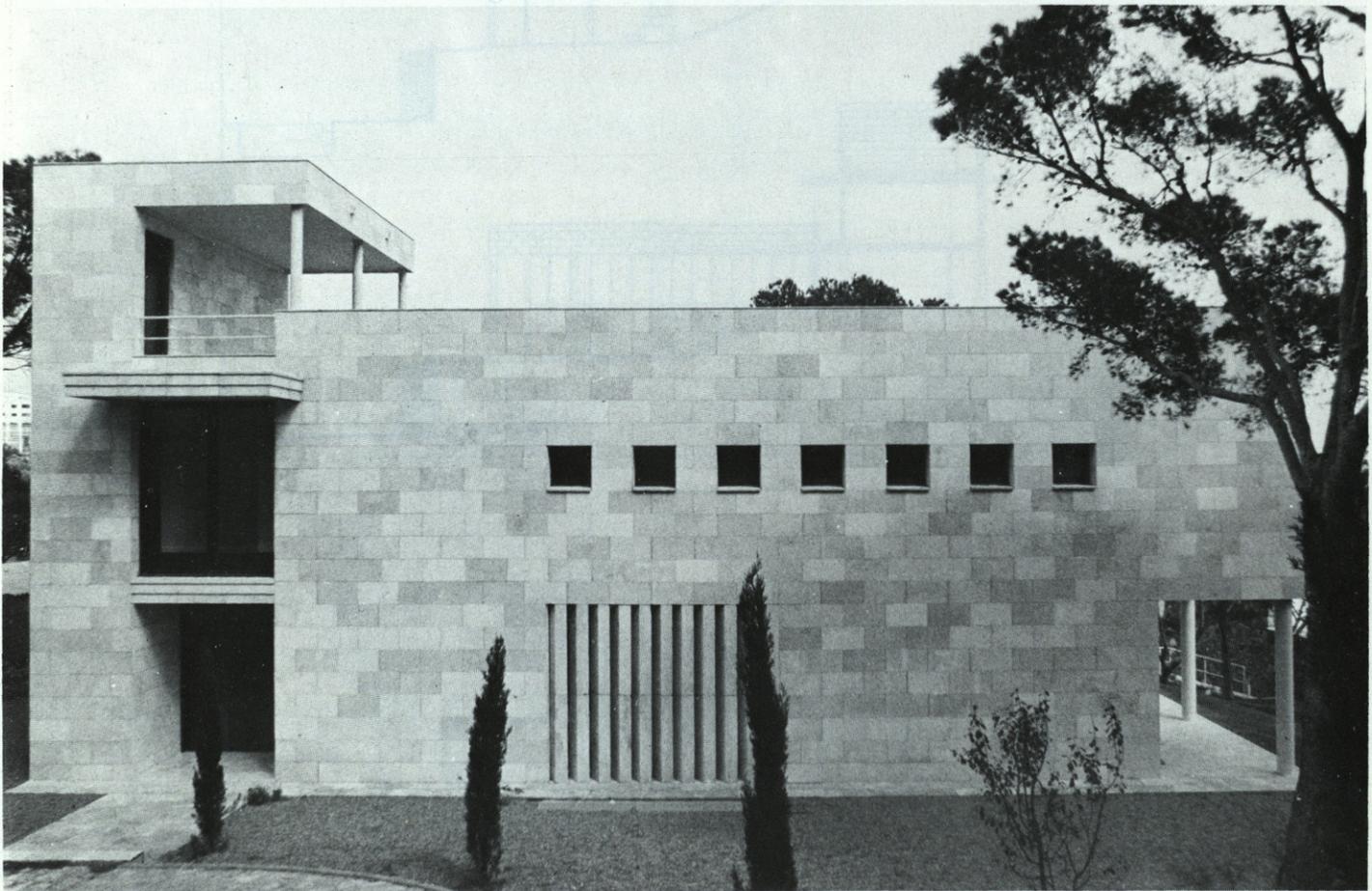
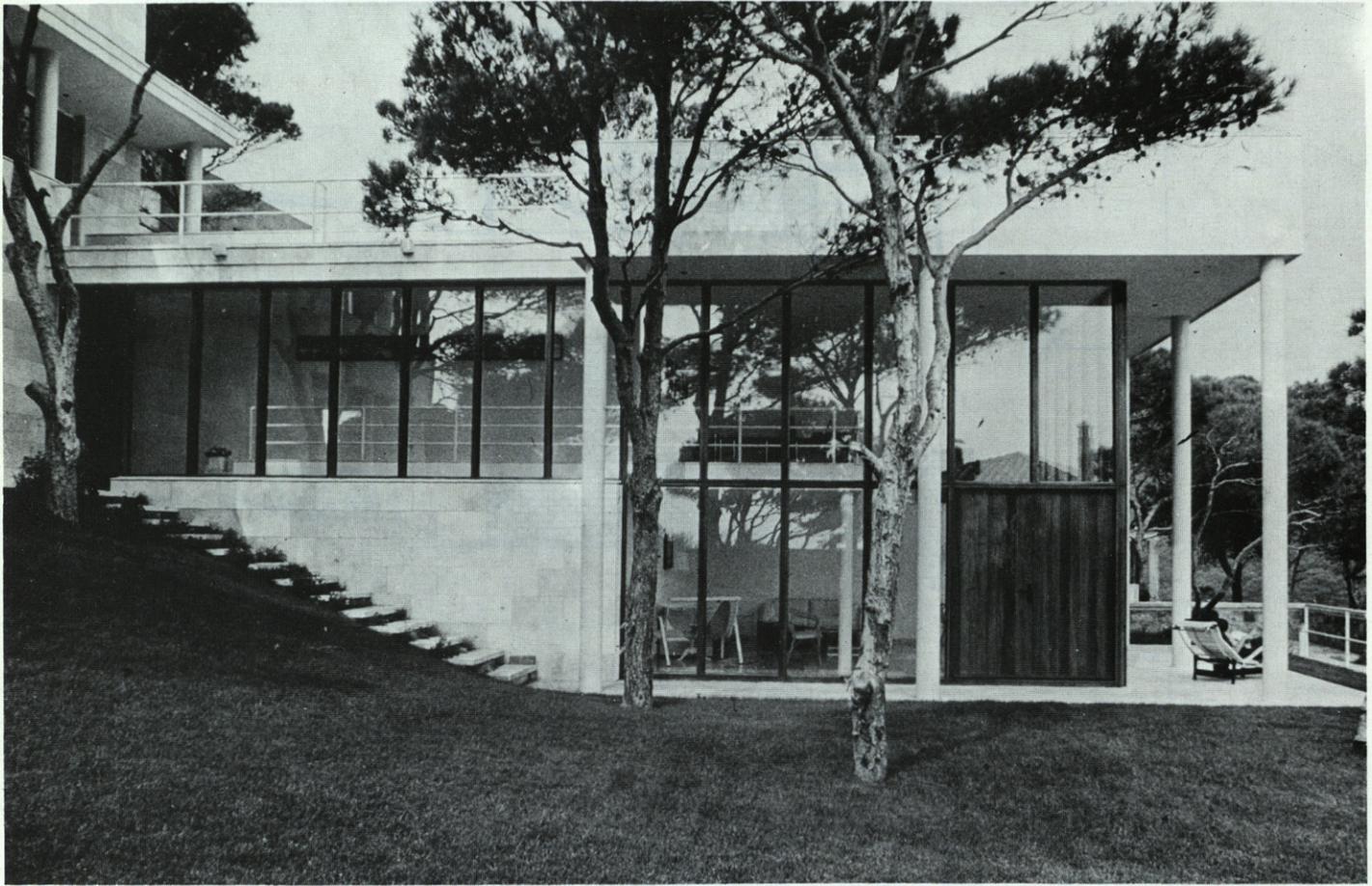
Proyecto: 1977. Construcción 1979

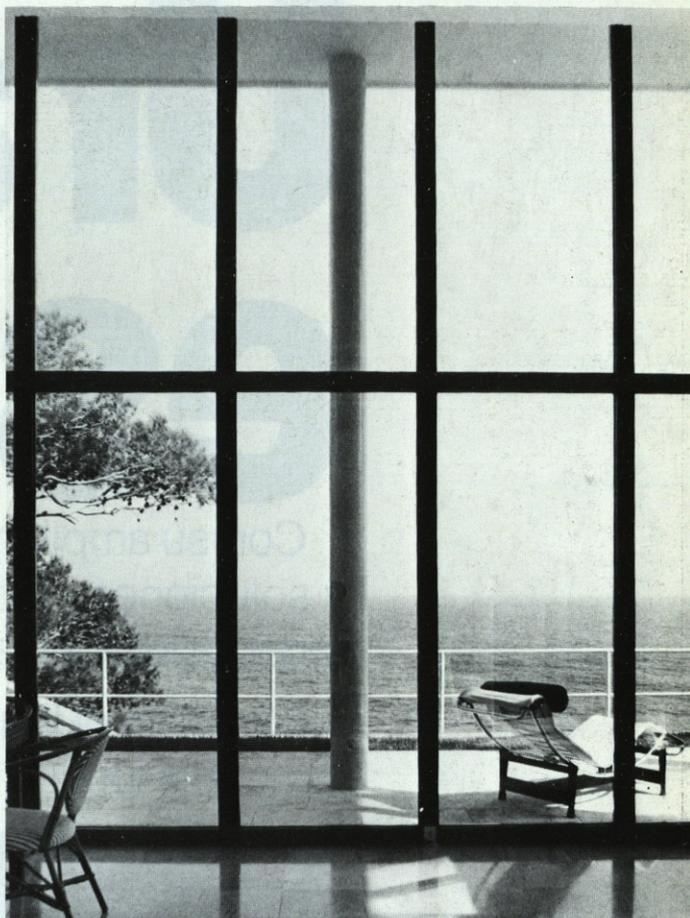
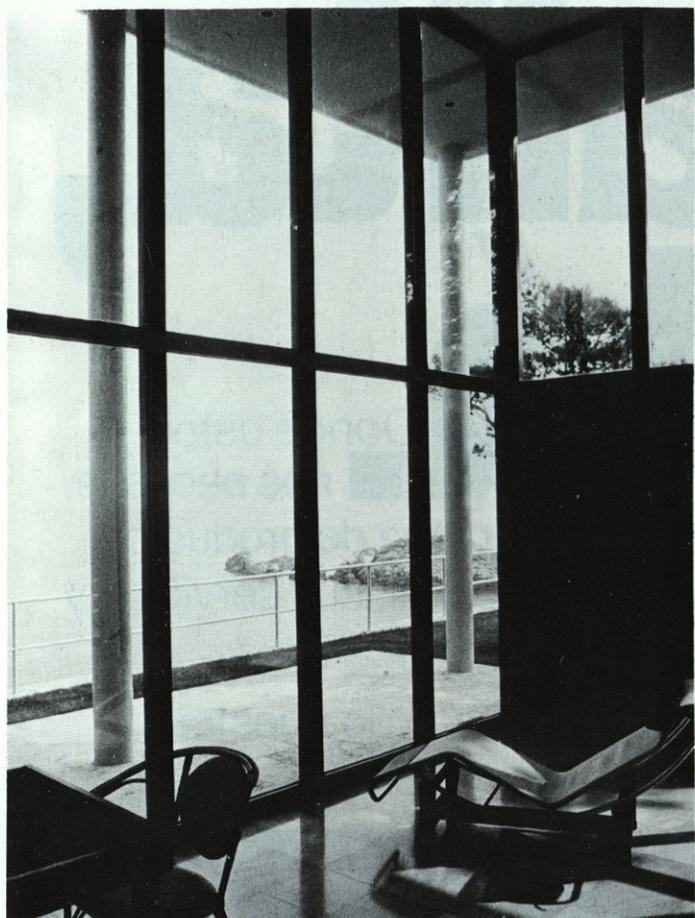
Situación: Sa Tuna-Bagur (Costa Brava)

Arquitectos colaboradores: M. M.^a Gil, Enrique Rego









Uralita, está.

Donde usted
nos necesite.

Con su amplia y renovada gama de productos y soluciones para la construcción, sus servicios y reconocida calidad.

Hasta en el lugar más apartado de nuestra geografía Uralita está.



SISTEMAS PLADUR
ALBAÑILERIA INTERIOR



Productos, calidad y servicio.

El Edificio Capitol

en el cincuentenario de su construcción

—Antología—



En este año de 1982 se cumple el cincuentenario del inicio de las obras del edificio Carrión, luego más conocido como "Capitol", ganado en un concurso privado por los arquitectos Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced. Por su calidad y por su situación urbana pronto se convirtió en un emblema del Madrid moderno, condición que adquirió no sólo por su imagen sino también debido a su programa: la forma de barco varado, de transatlántico que navega en la ciudad, es coherente también con sus características de autosuficiencia; se trata del primer edificio moderno que se concibe como totalidad de

servicios. Como decía el prospecto propagandístico tiene de *todo*: sala de espectáculos, orquesta propia, cafetería, salón de té, hotel, estudios,... hasta una fábrica de sifón.

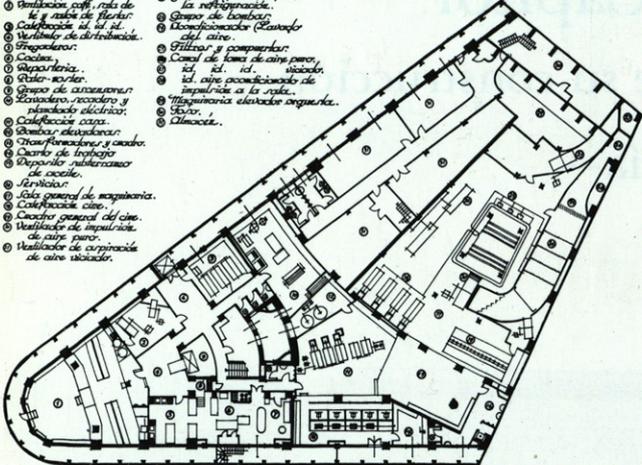
Pero, al mismo tiempo, también como arquitectura y como diseño tiene de todo: es ecléctico, moderno y tradicional, tiene expresionismo, art-decó, racionalismo, academicismo... y está profusamente cuajado de detalles exquisitos, al tiempo que, desde los manillares a los muebles, completamente diseñado. Es un edificio moderno construido a la antigua —el cuidado de los detalles modernos realizado con exquisita artesanía—

y pionero en estructuras e instalaciones nuevas.

Pues bien: este edificio de tanta calidad, tan identificado con su ciudad y con un valor comercial tan estratégico, está prácticamente abandonado, a pesar de la revalorización que, a juzgar por los adentamientos y reformas, están teniendo muchos importantes edificios de la Gran Vía. Su valor comercial, es, potencialmente, superior a cualquiera. Es por lo que da tristeza verlo deteriorado y abandonado: merecería, ya que no la atención de su propietario, tal vez la calificación de Monumento Nacional —como ha ocurrido con el Círculo de Be-

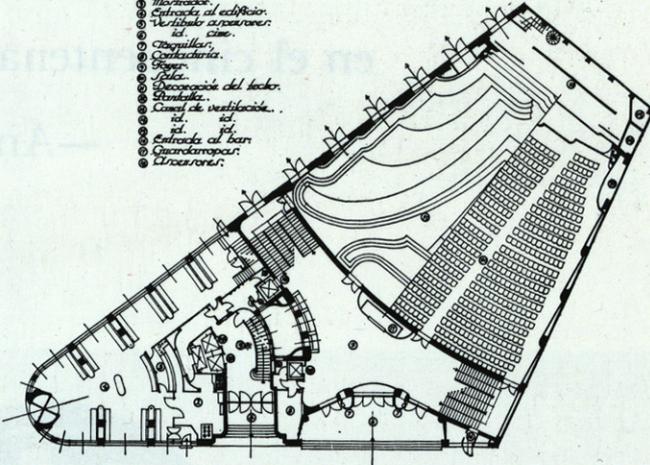
Primer sótano

- ① Comedor.
- ② Ventilación, café, sala de té y sala de fumar.
- ③ Calefacción id. id.
- ④ Ventilado de distribución.
- ⑤ Fregadero.
- ⑥ Cocinas.
- ⑦ Baños.
- ⑧ Baños.
- ⑨ Baños.
- ⑩ Baños.
- ⑪ Baños.
- ⑫ Baños.
- ⑬ Baños.
- ⑭ Baños.
- ⑮ Baños.
- ⑯ Baños.
- ⑰ Baños.
- ⑱ Baños.
- ⑲ Baños.
- ⑳ Baños.
- ㉑ Baños.
- ㉒ Baños.
- ㉓ Baños.
- ㉔ Baños.
- ㉕ Baños.
- ㉖ Baños.
- ㉗ Baños.
- ㉘ Baños.
- ㉙ Baños.
- ㉚ Baños.
- ㉛ Baños.
- ㉜ Baños.
- ㉝ Baños.
- ㉞ Baños.
- ㉟ Baños.
- ㊱ Baños.
- ㊲ Baños.
- ㊳ Baños.
- ㊴ Baños.
- ㊵ Baños.
- ㊶ Baños.
- ㊷ Baños.
- ㊸ Baños.
- ㊹ Baños.
- ㊺ Baños.
- ㊻ Baños.
- ㊼ Baños.
- ㊽ Baños.
- ㊾ Baños.
- ㊿ Baños.



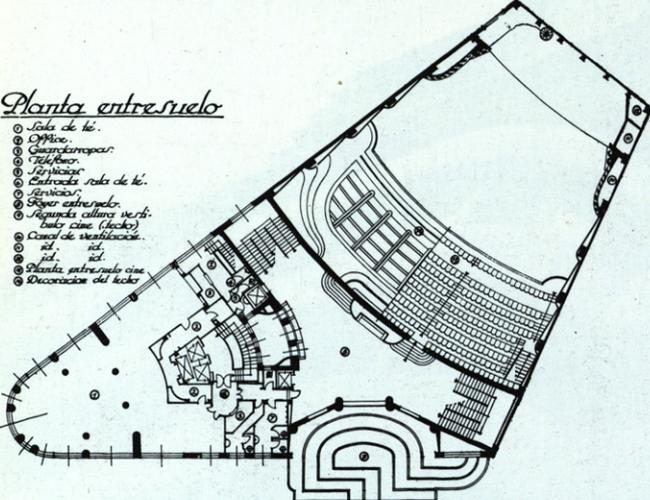
Planta baja

- ① Café.
- ② Oficina café.
- ③ Vestíbulo.
- ④ Entrada al edificio.
- ⑤ Vestíbulo al portón.
- ⑥ id. cine.
- ⑦ Baños.
- ⑧ Baños.
- ⑨ Baños.
- ⑩ Baños.
- ⑪ Baños.
- ⑫ Baños.
- ⑬ Baños.
- ⑭ Baños.
- ⑮ Baños.
- ⑯ Baños.
- ⑰ Baños.
- ⑱ Baños.
- ⑲ Baños.
- ⑳ Baños.
- ㉑ Baños.
- ㉒ Baños.
- ㉓ Baños.
- ㉔ Baños.
- ㉕ Baños.
- ㉖ Baños.
- ㉗ Baños.
- ㉘ Baños.
- ㉙ Baños.
- ㉚ Baños.
- ㉛ Baños.
- ㉜ Baños.
- ㉝ Baños.
- ㉞ Baños.
- ㉟ Baños.
- ㊱ Baños.
- ㊲ Baños.
- ㊳ Baños.
- ㊴ Baños.
- ㊵ Baños.
- ㊶ Baños.
- ㊷ Baños.
- ㊸ Baños.
- ㊹ Baños.
- ㊺ Baños.
- ㊻ Baños.
- ㊼ Baños.
- ㊽ Baños.
- ㊾ Baños.
- ㊿ Baños.



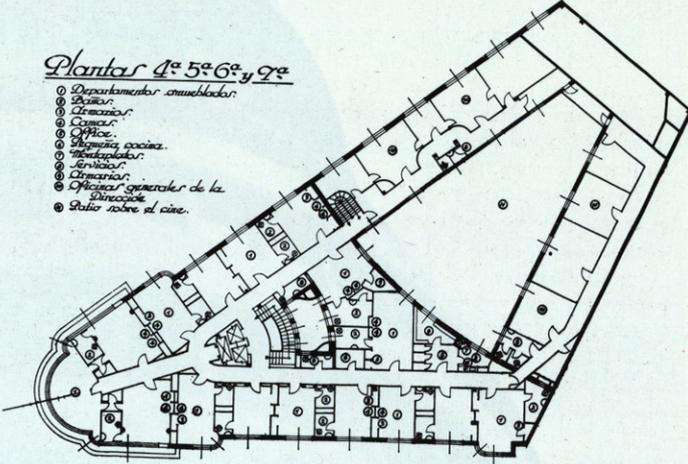
Planta entresuelo

- ① Sala de té.
- ② Office.
- ③ Baños.
- ④ Baños.
- ⑤ Baños.
- ⑥ Baños.
- ⑦ Baños.
- ⑧ Baños.
- ⑨ Baños.
- ⑩ Baños.
- ⑪ Baños.
- ⑫ Baños.
- ⑬ Baños.
- ⑭ Baños.
- ⑮ Baños.
- ⑯ Baños.
- ⑰ Baños.
- ⑱ Baños.
- ⑲ Baños.
- ⑳ Baños.
- ㉑ Baños.
- ㉒ Baños.
- ㉓ Baños.
- ㉔ Baños.
- ㉕ Baños.
- ㉖ Baños.
- ㉗ Baños.
- ㉘ Baños.
- ㉙ Baños.
- ㉚ Baños.
- ㉛ Baños.
- ㉜ Baños.
- ㉝ Baños.
- ㉞ Baños.
- ㉟ Baños.
- ㊱ Baños.
- ㊲ Baños.
- ㊳ Baños.
- ㊴ Baños.
- ㊵ Baños.
- ㊶ Baños.
- ㊷ Baños.
- ㊸ Baños.
- ㊹ Baños.
- ㊺ Baños.
- ㊻ Baños.
- ㊼ Baños.
- ㊽ Baños.
- ㊾ Baños.
- ㊿ Baños.



Plantas 4ª 5ª 6ª y 7ª

- ① Departamento amueblado.
- ② Sala.
- ③ Oficina.
- ④ Oficina.
- ⑤ Oficina.
- ⑥ Oficina.
- ⑦ Oficina.
- ⑧ Oficina.
- ⑨ Oficina.
- ⑩ Oficina.
- ⑪ Oficina.
- ⑫ Oficina.
- ⑬ Oficina.
- ⑭ Oficina.
- ⑮ Oficina.
- ⑯ Oficina.
- ⑰ Oficina.
- ⑱ Oficina.
- ⑲ Oficina.
- ⑳ Oficina.
- ㉑ Oficina.
- ㉒ Oficina.
- ㉓ Oficina.
- ㉔ Oficina.
- ㉕ Oficina.
- ㉖ Oficina.
- ㉗ Oficina.
- ㉘ Oficina.
- ㉙ Oficina.
- ㉚ Oficina.
- ㉛ Oficina.
- ㉜ Oficina.
- ㉝ Oficina.
- ㉞ Oficina.
- ㉟ Oficina.
- ㊱ Oficina.
- ㊲ Oficina.
- ㊳ Oficina.
- ㊴ Oficina.
- ㊵ Oficina.
- ㊶ Oficina.
- ㊷ Oficina.
- ㊸ Oficina.
- ㊹ Oficina.
- ㊺ Oficina.
- ㊻ Oficina.
- ㊼ Oficina.
- ㊽ Oficina.
- ㊾ Oficina.
- ㊿ Oficina.

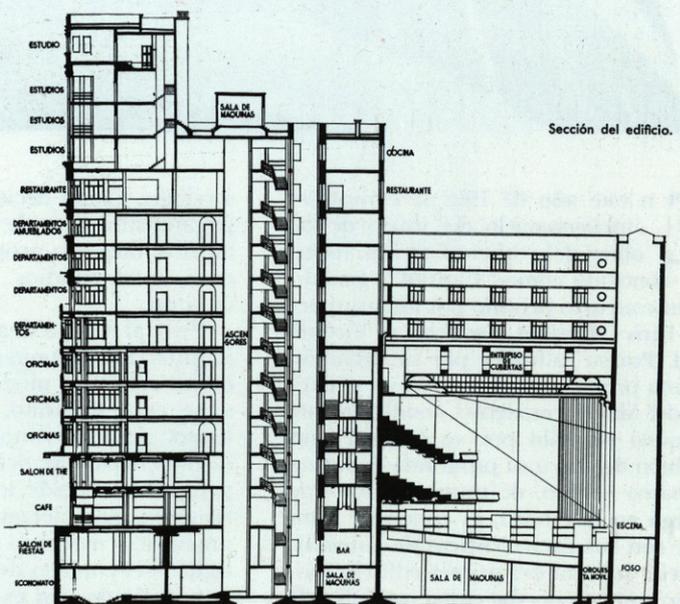


llas Artes— y el cuidado que, como tal, se le debería.

Ya publicado, por su misma importancia, algunas veces, ofrecemos hoy a los lectores todo el material de época que quedaba inédito así como las memorias del único superviviente de la empresa Luis Moya, que fue el arquitecto de la contrata.

También se incluye un reportaje sobre los muebles del Capitol haciendo así hincapie en esta parte del edificio, no por poco divulgada, menos importante.

Los comentarios de los muebles estan extraídos de una publicación que hace dos años editó la Galería B. D., publicación que no gozó de la difusión merecida y son de Javier Feduchi (conocido arquitecto hijo de Luis) y de Rafael Monero. La información gráfica es de la colección de Javier Feduchi, de nuestro compañero Eduardo Sánchez y del fotógrafo y estudiante de arquitectura Sebastián Sansó.



Memorias del arquitecto de la Contrata

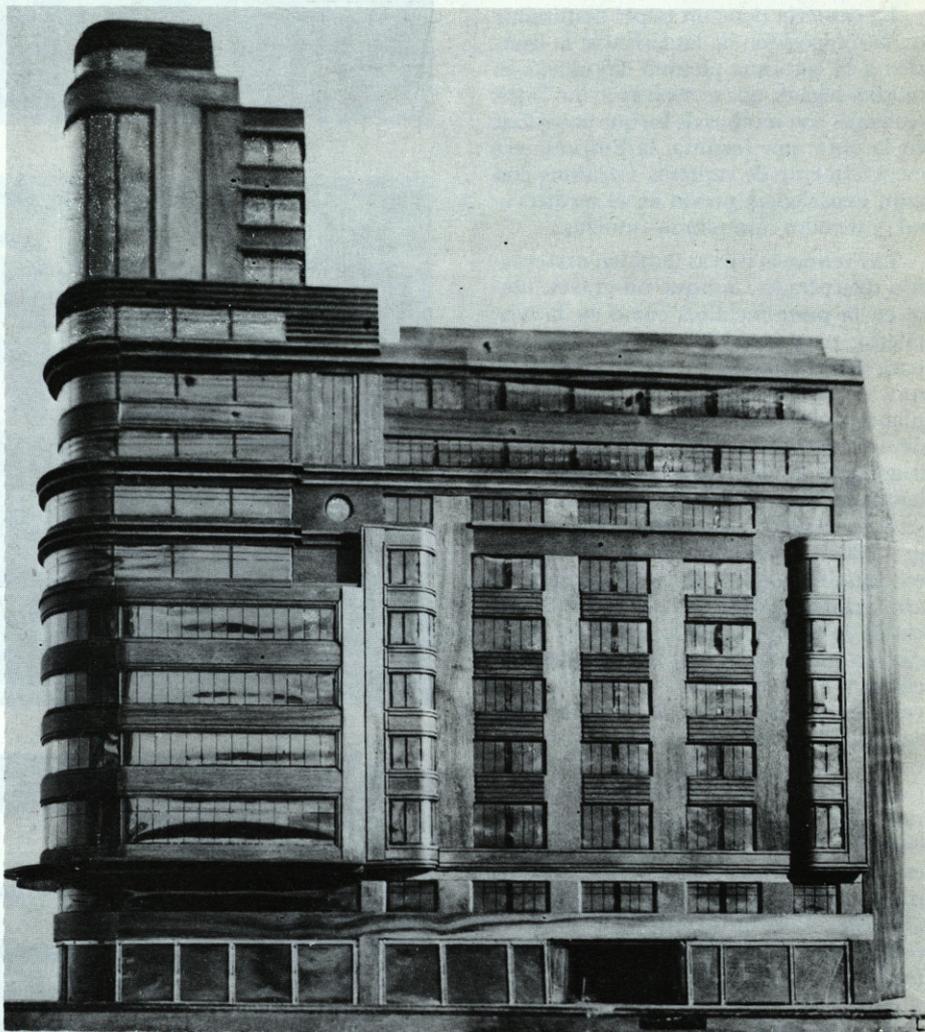
Luis Moya



En 1929 se resolvió el Concurso de Proyectos de este Edificio a favor de los arquitectos Luis Feduchi y Vicente Eced, y poco después, en 1930, se celebró el Concurso para su realización entre Empresas constructoras; estas fechas son algo inseguras, pues no conservo ningún documento, ni he podido consultarlo en fuentes escritas ni comprobarlo en conversaciones con testigos de aquella época. El que hubiera sido más seguro era Cesario de Miguel Eced, entonces estudiante en la Escuela de Aparejadores, que falleció el 13 de noviembre pasado; no conozco ahora ningún superviviente.

El concurso se falló a favor de la Empresa Macazaga; el que escribe estas líneas era el arquitecto que presentaban estos Contratistas para trabajar en la obra, junto con el ingeniero Agustín Arnaiz. Recuerdo que esta adjudicación fue recibida con satisfacción por parte de los autores del Proyecto, pues ellos dos y yo fuimos compañeros de promoción en la Escuela, y se esperaba que esta relación de aprendizaje común, y también de amistad, facilitaría el trabajo; así resultó, afortunadamente, pues las dificultades de realizar tan importante construcción eran grandes para quienes habíamos terminado la carrera en 1927, y teníamos por tanto poca experiencia profesional en general, y ninguna en este género de edificios. La experiencia de Luis Feduchi era magnífica en el campo de la decoración y mobiliario, pues llevaba muchos años trabajando en la entonces famosa empresa de Luis Santamaría; Vicente Eced había sido ayudante de un arquitecto importante cuyo nombre no recuerdo; en cuanto a mí, lo había sido nada menos que de D. Pedro Muguruza, y como tal había aprendido en la obra de la Casa de la Prensa, dentro del nivel subalterno que me correspondía.

La estructura proyectada por Feduchi y Eced era de hormigón armado para los dos sótanos y para todo el cine (anticipándose así a las normas de seguridad contra incendios necesarias en esta clase de locales) y metálica para el edificio propiamente dicho, a partir del nivel de



Maqueta del proyecto.

calle. En éste se resolvió el vano de la entrada principal en la Gran Vía mediante una viga Vierendel de hierro.

Lo más importante de la estructura fue el techo del cine, que había de soportar una ancha crujía de varias plantas a lo largo de la calle de Jacometrezo, sin carga equivalente al otro lado del eje de simetría de la sala. La luz de ésta, en su mayor anchura, era de 32 metros, por lo menos (no recuerdo la medida exacta); la viga que salvase esta luz debía ser

Vierendel, como todas las demás que se sucederían con luces decrecientes hacia la pantalla. Eran necesarias vigas de este tipo porque su altura, superior a tres metros, determinaba una planta para instalaciones de aire acondicionado, eléctricas y de fontanería y saneamiento; la cual no hubiera sido aprovechable con vigas macizas o trianguladas.

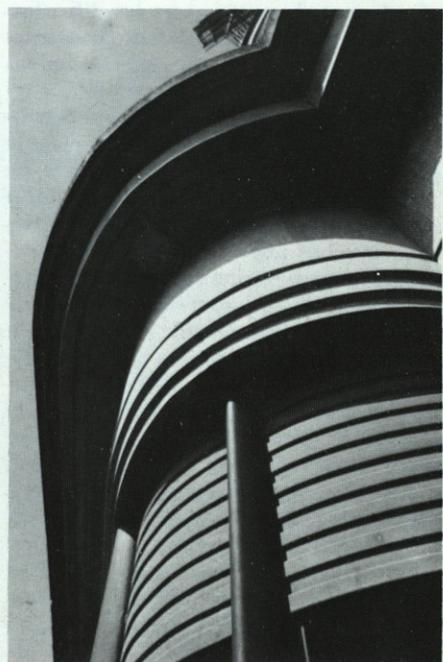
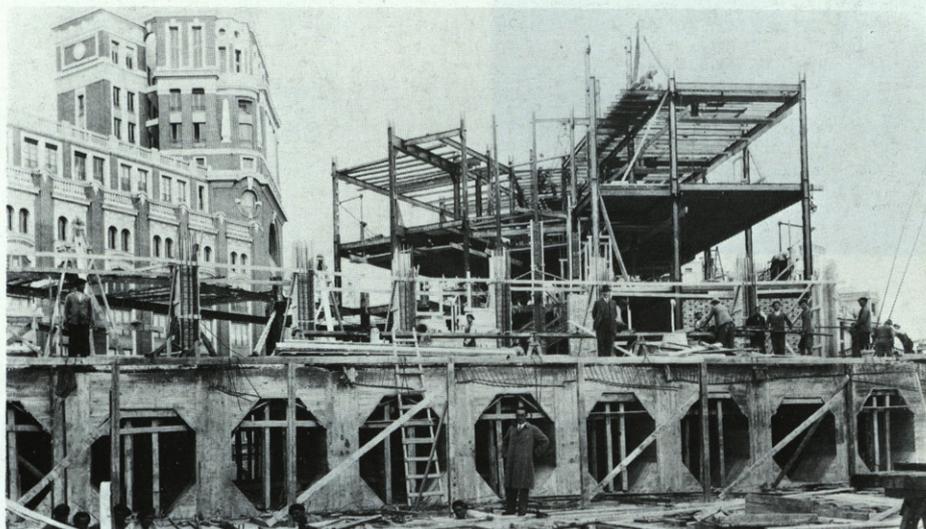
En consecuencia, la viga de 32 metros y la siguiente, algo menor, fueron las mayores Vierendel de hormigón armado

del mundo, hasta que unos años después se hicieron otras dos algo mayores, en París. El autor de tan atrevida obra fue Agustín Arnaiz, ingeniero militar, calculador extraordinario, ya que había hecho la estructura del Teatro Real con D. Antonio Florez y D. Pedro Muguruza, entre los años 1925 y 1930; en ésta introdujo algunas novedades, importantes en aquellos tiempos anteriores a las técnicas actuales del cálculo y la construcción de hierro hoy hormigón armado (estos progresos no pudo llegar a conocerlos, pues murió, aún bastante joven, asesinado en el Madrid de 1936).

La cantería tiene un papel dominante en la composición de las fachadas; la sujeción a la estructura presentó dificultades en muchos lugares, que se resolvieron tras largas reuniones con muchos de los que trabajaban en la obra; por fortuna, la Empresa era esencialmente de canteros vizcaínos con gran experiencia previa en el medio rural, y de ellos aprendimos mucho.

Las ventanas curvas también presentaron dificultades, aunque no graves, tanto en la parte metálica como en la cristalería; pero el problema más original, para aquel tiempo, fue el de las persianas enrollables para las ventanas de planta curva: cada lama de madera hubo de ser curvada como las duelas de un tonel, y el tambor para el enrollamiento había de tener forma de tonel o de huso.

Otro aspecto de la construcción del que había poca experiencia en España en aquellos años, fue la instalación de aire acondicionado "total"; su incidencia en la composición interior del edificio era importante, por las grandes secciones de los conductos para aire a baja velocidad, como había de ser para evitar ruidos. El problema hoy es vulgar, pero entonces no lo era; hizo esta instalación Constancio Ara, valiéndose de la experiencia inglesa y, si la memoria no me engaña, empleando algunos aparatos de esta misma procedencia. Me asombró el coste de esta obra, pues creo que fue alrededor de la quinta parte del total del edificio; el cuarto de máquinas necesario tenía una superficie que se aproximaba a la del cine; además, había que contar con una subestación de transformadores, por el gran consumo de energía requerido por esta instalación, y por las de iluminación y fontanería (para el bombeo). La iluminación del cine necesitaba una instalación muy voluminosa de "transformadores Bordonni", para los encendidos y apagados graduales de la sala y del escenario (Feduchi y Eced contaban con la posible conversión del cine en teatro, ampliando la escena, si fuera preciso, con la compra de una parcela contigua). Todo esto que cuento es interesante para conocer la prehistoria de la técnica actual.





En la página anterior, fotos de la obra con la mayor vigerencia de hormigón armado del mundo (Madrid, 1932) y detalles de las ventanas curvas. En esta página, la Sala de espectáculos con las letras y detalles de la época, particular de la taquilla entonces y la taquilla hoy con la reforma que se le hizo para abrirle la ventanilla frontal.



La acústica de la sala fue resuelta de un modo muy sencillo, pero eficaz para su uso como cine, y también para las veces en que se utilizó como teatro: se revistieron las paredes laterales y los fondos con corcho grueso cubierto de terciopelo, y se dejaron como superficie reflectoras el techo y la embocadura de la escena. No recuerdo como se hizo el cálculo que condujo a esta solución.

El mobiliario y la decoración de todo el edificio fueron el resultado de la magnífica preparación de Feduchi en estos temas; pocos problemas planteó el arquitecto de la contrata, pues Feduchi sabía por experiencia como evitarlos, y si algunos hubo, la habitual precisión del trabajo de Eced señaló el camino para resolverlos.

Para terminar, quiero recordar como fue, a mi juicio de entonces, la colaboración entre Feduchi y Eced. No hubo, como se creyó, un impulso ardiente del primero, templado por el frío racionalismo del segundo, aunque en temperamentos tan distintos había algo que pudiera inducir a esta creencia. Feduchi no fue sólo el artista de "lápiz blando", pues su práctica del diseño de muebles le obliga siempre a la mayor exactitud, en vista de la construcción inmediata de lo que trazaba. Tampoco fue Eced el técnico de "lápiz duro" y de números que completase la labor del primero, pues su amplia cultura le había llevado a unos serenos conceptos estéticos que le apartaban conscientemente de la fogosidad que cabía esperar de un valenciano como él. Ambos miraban a la Alemania de aquellos años, y en especial a Mendelssohn; Feduchi veía el ímpetu casi gaudiniano de algunas de sus obras, y Eced miraba la calma a la manera clásica de las restantes. De la unión de ambos modos resultó el edificio, tanto en su conjunto como en sus últimos detalles, salvo el mobiliario; como queda dicho, éste fue obra de Feduchi, y obra tan extraordinaria por su elegancia, su belleza y su sentido práctico, que no fue superada en su época, ni siquiera por las tan publicadas sillas de Breuer, Le Corbusier, Mies van der Rohe y otros.

Terminadas estas memorias, alguien preguntará cuál fue el papel de la propiedad, de Ignacio Carrión, en todo esto. Mi recuerdo es que fue ejemplar: intervino siempre para animar, ayudar y facilitar el trabajo de los dos arquitectos, y de cuantos, de un modo o de otro, tuvimos participación en la obra. Hizo honor a sus títulos de Marqués de Melin y de Gentilhombre de S. M. el Rey. Tan entusiasta apoyo hizo posible realizar muy bien y en corto plazo un edificio como éste, tan complicado para aquellos tiempos.

Luis Moya

Los muebles del edificio Capitol

Comentarios sobre los muebles n.º 7 de la lámina de arriba (sillón de los departamentos) y n.º 6 de la lámina de abajo (carrito del bar).

“La relación entre los elementos resistentes y el asiento-respaldo parece ser el tema de esta butaca, que se resuelve mediante un mecanismo de encuentro de opuestos: la liviandad del soporte contrasta con el volumétrico tratamiento dado al respaldo-asiento, produciendo un inusitado ejemplar de butaca. El recuerdo a Thonet, por un lado, y a las recientes experiencias del tubo curvado, por otro, es obvio; pero la solución a la que se llega es insólita e inesperada: la continuidad del brazo de madera curvada contrasta con la firmeza en el trazo que supone el semicírculo. Buena parte del interés de la misma radica en la violencia con que se encuentra el asiento-respaldo (no lejano al de un automóvil) y la voluntad formal que refleja el brazo-soporte: toda ella acaba siendo algo no muy lejos del ready-made”

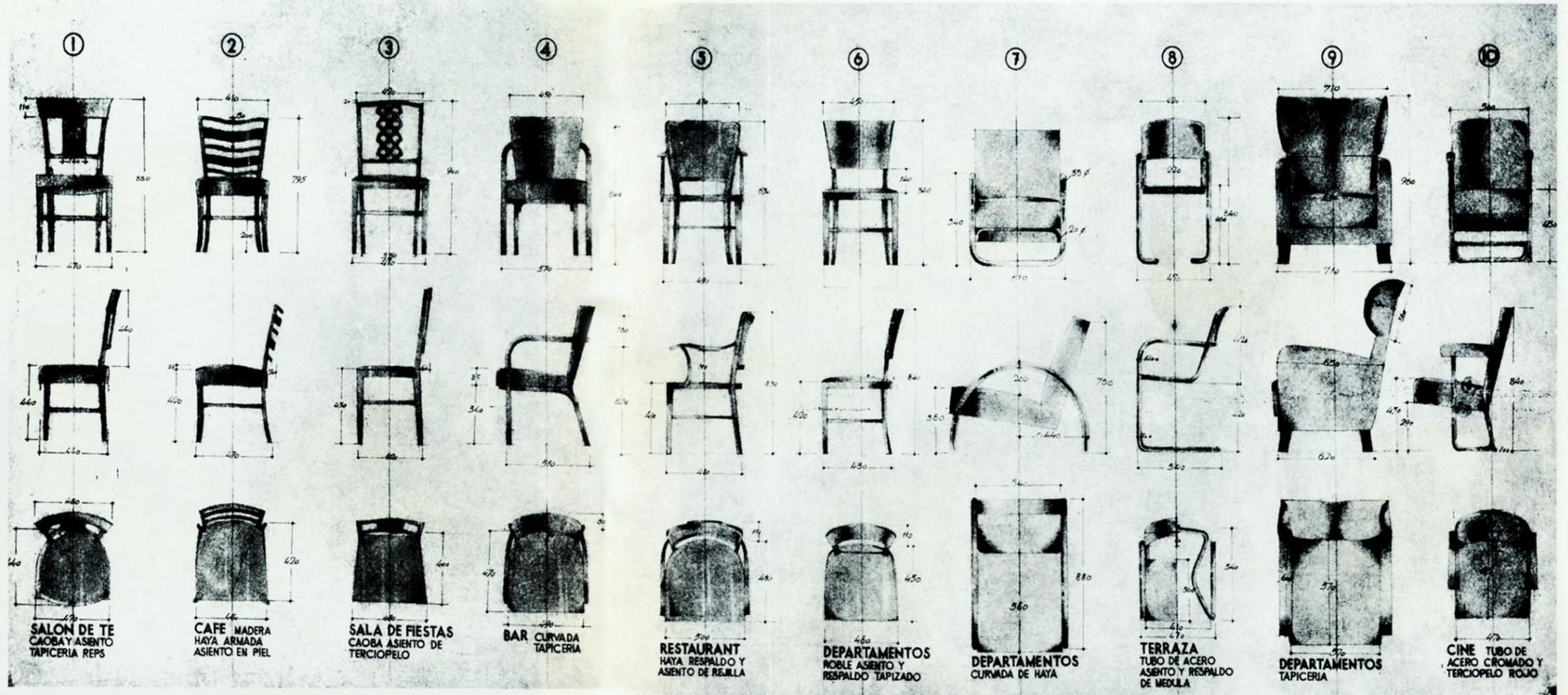
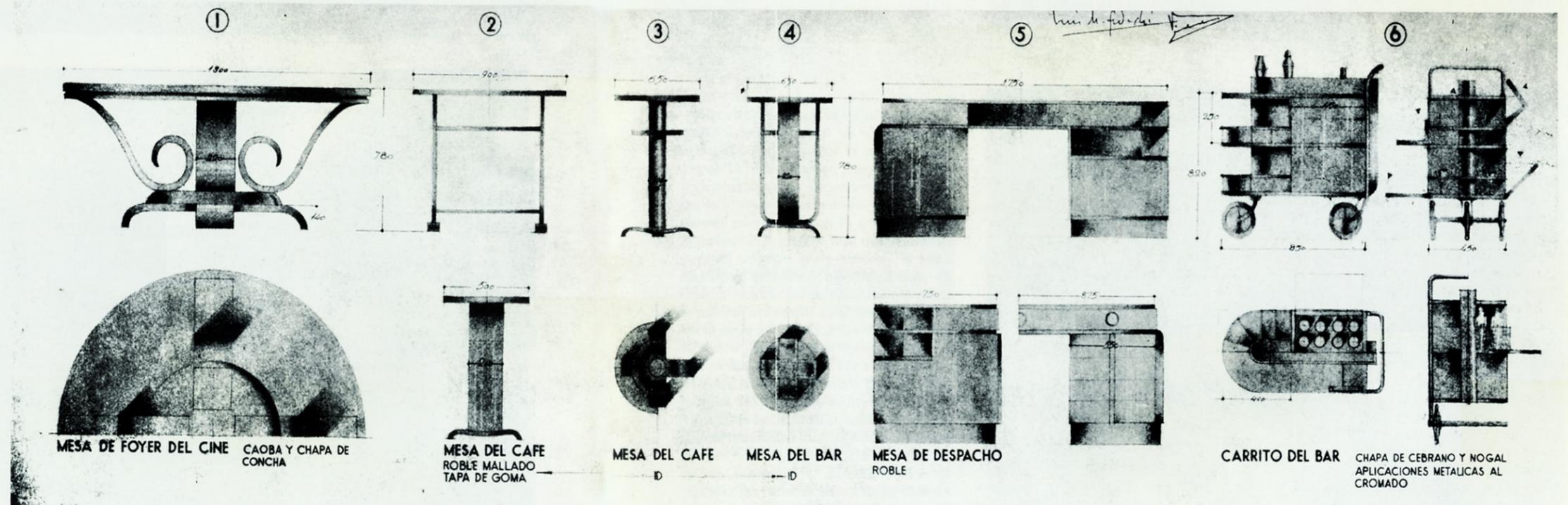


Ilustración: Facsímil de ARQUITECTURA, Enero-Febrero de 1935.

“Quizá el mueble en el que el carácter del edificio se hace más evidente, hasta el extremo de poder interpretarlo como feliz síntesis iconográfica de éste.

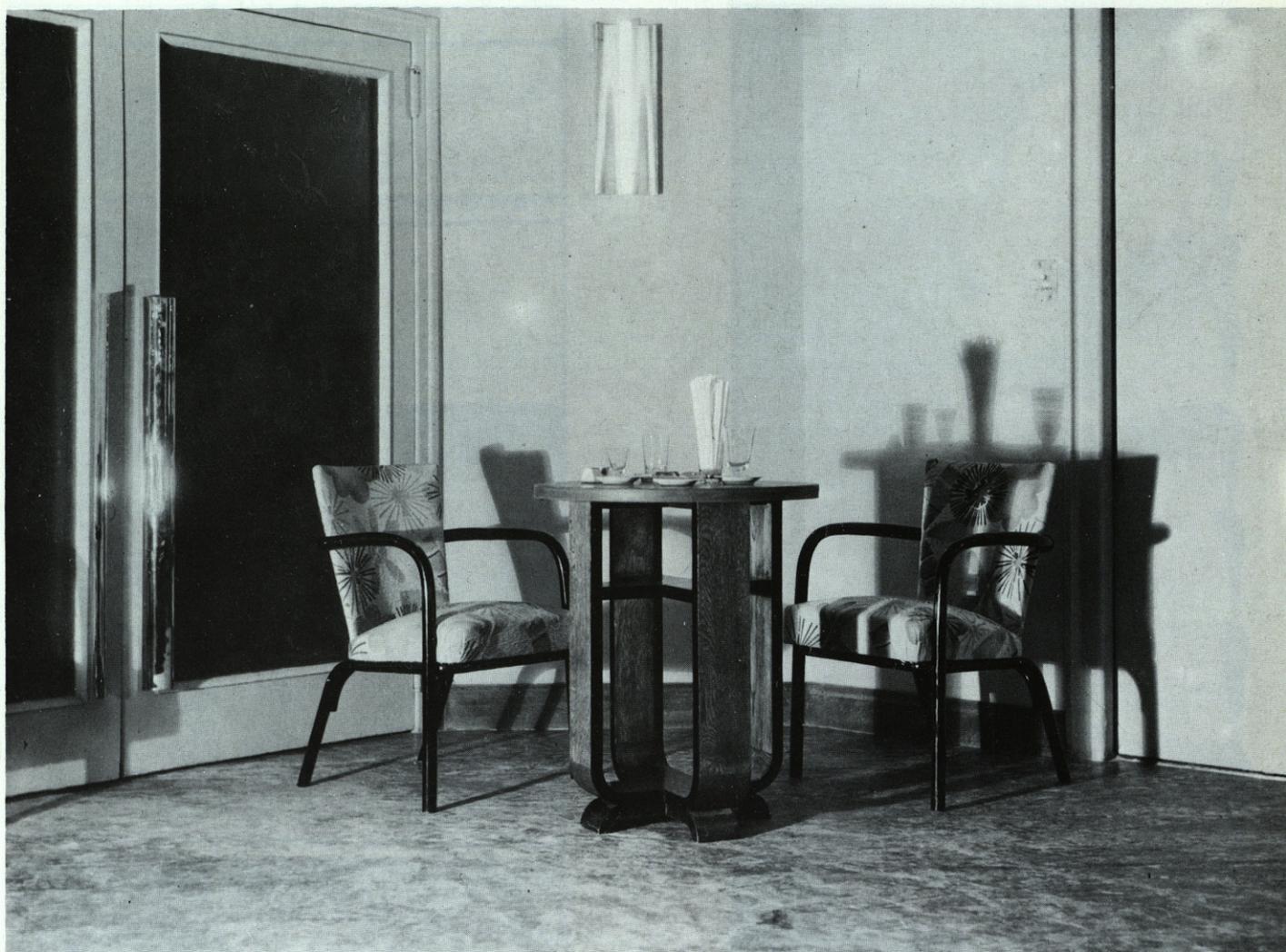
Su condición de modelo o réplica del propio edificio aparece si se considera el modo como el carrito se nucleiza en torno a una espina cromada central, que servirá tanto para articular el mecanismo que le permitía movilidad, como para organizar los distintos compartimentos que su condición de mueble auxiliar para servir un cocktail exigía.

El cuidado extremo en el uso de los materiales —vidrio, cromado, maderas de cebrano y nogal— vuelve a ser, también y en otra escala, el mismo que puede encontrarse en todo el edificio: el contraste entre las superficies planas —cromados, lacas, vidrio— y la corporeidad tanto de los tubos cromados como del propio volumen vítreo, quedan enfatizados al despegarse el carrito del suelo a través de unas primarias y elementales ruedas”

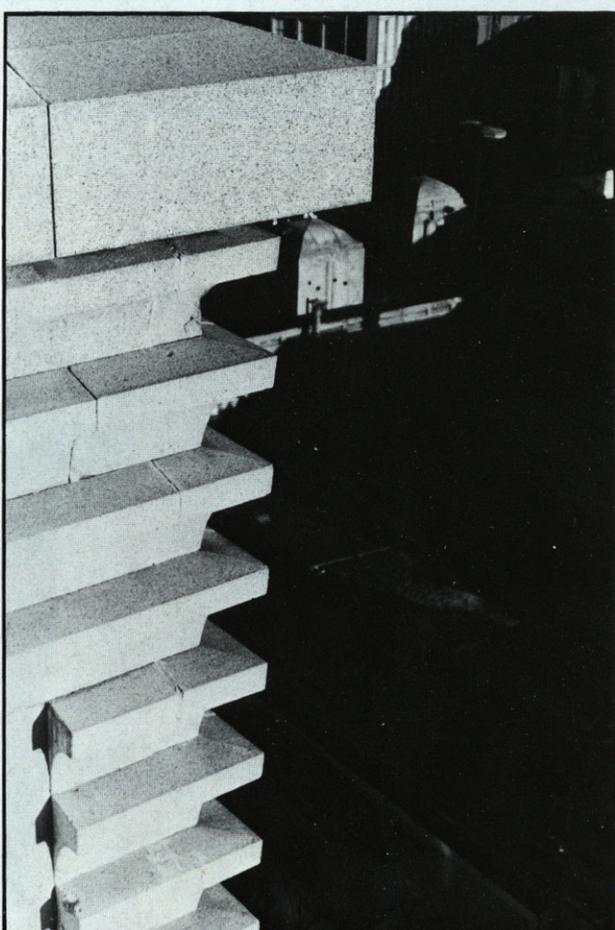
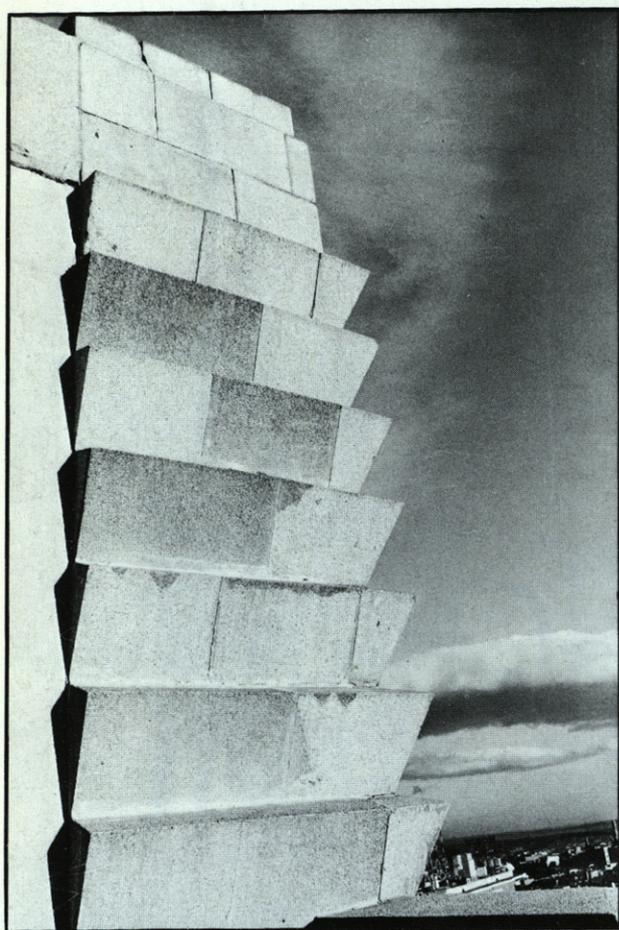


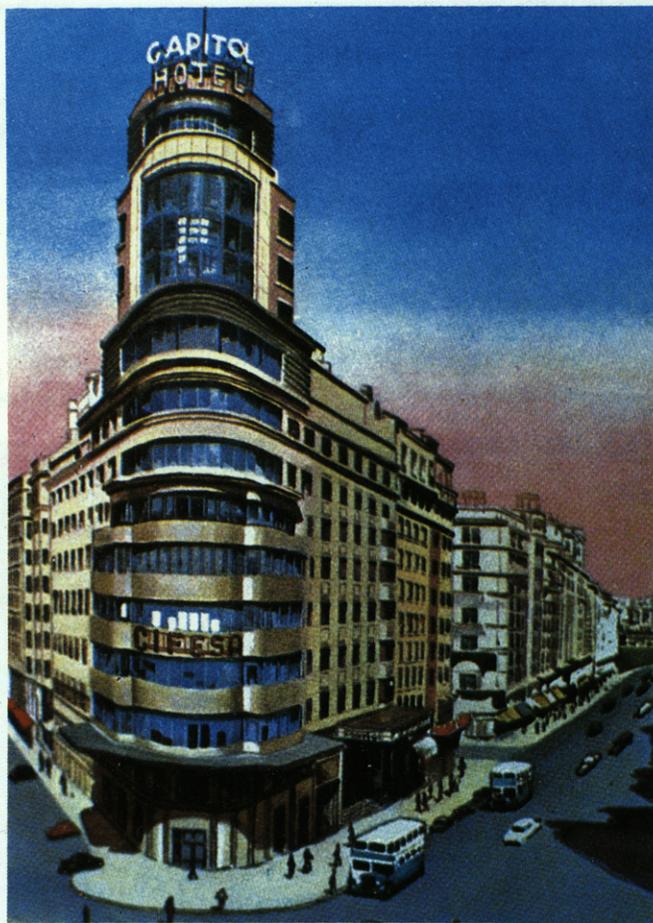


“Ejemplar en el que se hayan explícitos no pocos de los problemas críticos que plantea el edificio. Situada en el centro del foyer, parecía aludir al decoro que tradicionalmente se ha pedido a estos locales, manteniendo, para que así fuese, incluso el respeto por las formas ornamentales del pasado. Sin embargo, éstas se someten a un enérgico proceso de transformación que lleva implícito tanto la distorsión de los órdenes dimensionales como la construcción misma; el análisis de la estructura de la mesa desde el estricto punto de vista resistente es de sumo interés y, en todo caso, bien poco frecuente. El resultado es un mueble en el que los motivos ornamentales adquieren una entidad inusitada, al aplicar sobre ellos principios de construcción que les son ajenos; considerada en sí misma, la voluta-ménsula se convierte en un extraño objeto, quizás hoy más inteligible tras la experiencia pop”.



“Parece obligado el poner en relación esta mesa con la del foyer; pero, al mismo tiempo, hay que subrayar la peculiaridad que supone su uso: un mueble de bar en el que cabe mayor desenvoltura y que puede entenderse como un virtuoso ejercicio del ebanista dispuesto a construir en madera la imagen de una gigantesca copa. La experiencia de la construcción en madera bajo principios formales procedentes del mundo figurativo del cubismo está, naturalmente, presente y hace que el resultado sea menos obvio de lo que a primera vista parece”.







PRIMER CERTAMEN INTERNACIONAL DE DISEÑO FORMICA 1981

V. Argenti, A. González y J. L. González,
ganadores del Gran Premio.



Gran Premio: Reutilización del Pabellón de la Merced del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo (Barcelona)

La reutilización del Pabellón de la Merced del Hospital de San Pablo, obra realizada por los arquitectos barceloneses Víctor Argenti, Antoni González y José Luis González, consiguió el máximo galardón del Primer Certamen Internacional de Diseño Formica 1981. El premio fue otorgado por un jurado internacional integrado por los siguientes profesionales del mundo del diseño y la arquitectura: Marc Appel (Bélgica), Gerd Burla (Suiza), Federico Correa (España), Roger Fatus (Francia), George Freeman (Inglaterra), Herbert Ohl (Alemania) y Coen de Vries (Holanda).

La elevada calidad de todos los trabajos presentados a concurso fue una importante característica del Certamen, y la más explícita prueba del eco obtenido por el mismo en las diferentes esferas profesionales. Por otro lado, el esquema de valoración establecido era relativamente simple: se trataba de presentar el mejor diseño arquitectónico que resaltara, de un modo original, las ventajas del Laminado Decorativo Formica, tanto en la faceta de funcionalidad como en sus posibilidades estéticas.

Los apartados abiertos a concurso eran los siguientes:

1. Oficinas / Vestíbulos.
2. Tiendas / Bancos.
3. Instituciones.
4. Bares / Restaurantes.
5. Dormitorios.
6. Cuartos de baño.
7. Mobiliario.
8. Accesorios de Construcción.
9. Varios.

Desde los inicios de su desarrollo, el certamen contó con el respaldo de entidades de ámbito internacional relacionadas con la arquitectura, el diseño y la decoración, tales como UIA, IFI y ICSID.

PRIMEROS PREMIOS

El Gran Premio

La labor de los arquitectos V. Argenti, A. González y J. L. González se inscribió en el apartado 3, relativo a Instituciones.

Dicha obra consistió fundamentalmente en la reutilización del Pabellón de la Merced y su adaptación como nuevo departamento de Obstetricia y Ginecología del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo de Barcelona, edificio modernista diseñado a primeros de siglo por el insigne arquitecto catalán Domenech i Muntaner. Fue declarado monumento histórico-artístico en 1978.

En base a este proyecto, se llevó a cabo la instalación de dos grandes contenedores fabricados con Laminados Decorativos Formica, conformando un moderno edificio dentro de la estructura antigua. De este modo quedaron cubiertas eficazmente las necesidades que conlleva la creación de un centro sanitario de alto nivel, en cuanto a las condiciones de solidez, facilidad de mantenimiento, limpieza permanente y resistencia a la fricción.

Los criterios de diseño seguidos fueron

los de completo respeto a los esquemas primitivos del Pabellón, lo que permite que éste siga mostrándose con todo su esplendor original, así como la consecución del máximo aprovechamiento del espacio utilizable en el edificio.

También fue objeto de profundo estudio la cuestión del color de los contenedores instalados y la nueva iluminación de la obra. En ambos casos, la pauta seguida fue la de lograr una absoluta armonía con el conjunto arquitectónico. El color elegido es un tono neutro que no compite con el rico cromatismo del Pabellón, y con relación a su iluminación, aparte de la necesaria para la asistencia sanitaria, se ha seguido el criterio de revalorizar con ella el conjunto y crear un ambiente confortable y cálido.

El valor de la obra ganadora del Gran Premio se acentúa aún más, si se tiene en cuenta la reversibilidad de las nuevas instalaciones, que en un momento dado podrían ser desmanteladas, sin alterarse con ello lo más mínimo la estructura del edificio primitivo.

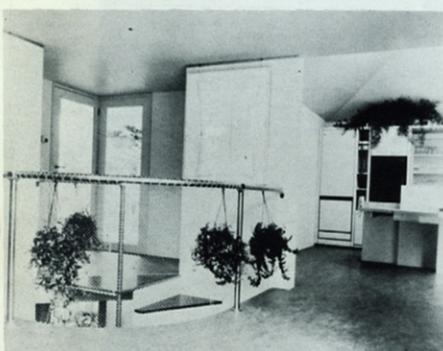
SEGUNDOS PREMIOS



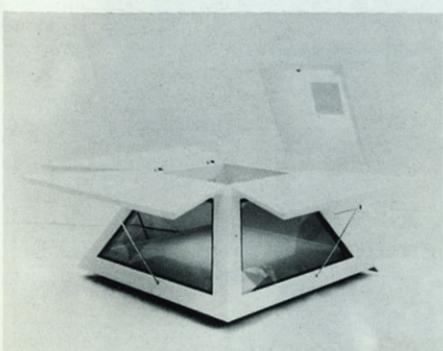
José Maria Sen Tato, de España (Apto. 6)



José Antonio Santiso Barros, de España (Apto. 4)



Team 31, de Bélgica (Apto. 8)



Walter Lecman, de Bélgica (Apto. 7)



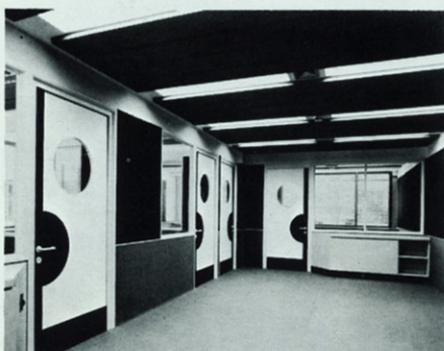
Laurent Zoppi, de Francia (Apto. 2)



Antonio Bonamusa, de España (Apto. 2)



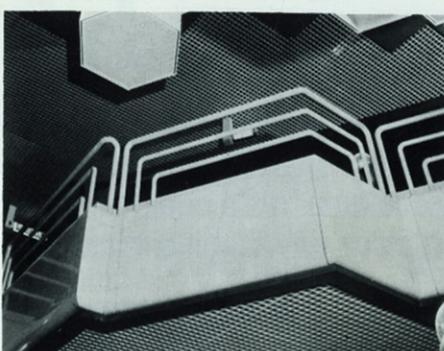
James Wales, de Gran Bretaña (Apto. 3)



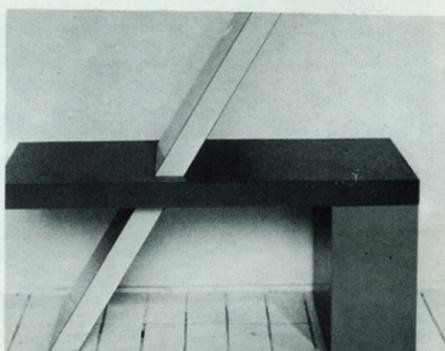
Jorge Tersse y Julián Colmenares, de España (Apto. 8)



Constantino Garcia y Carlos Garcia, de España (Apto. 4)



Eddy Posson, de Bélgica (Apto. 1)

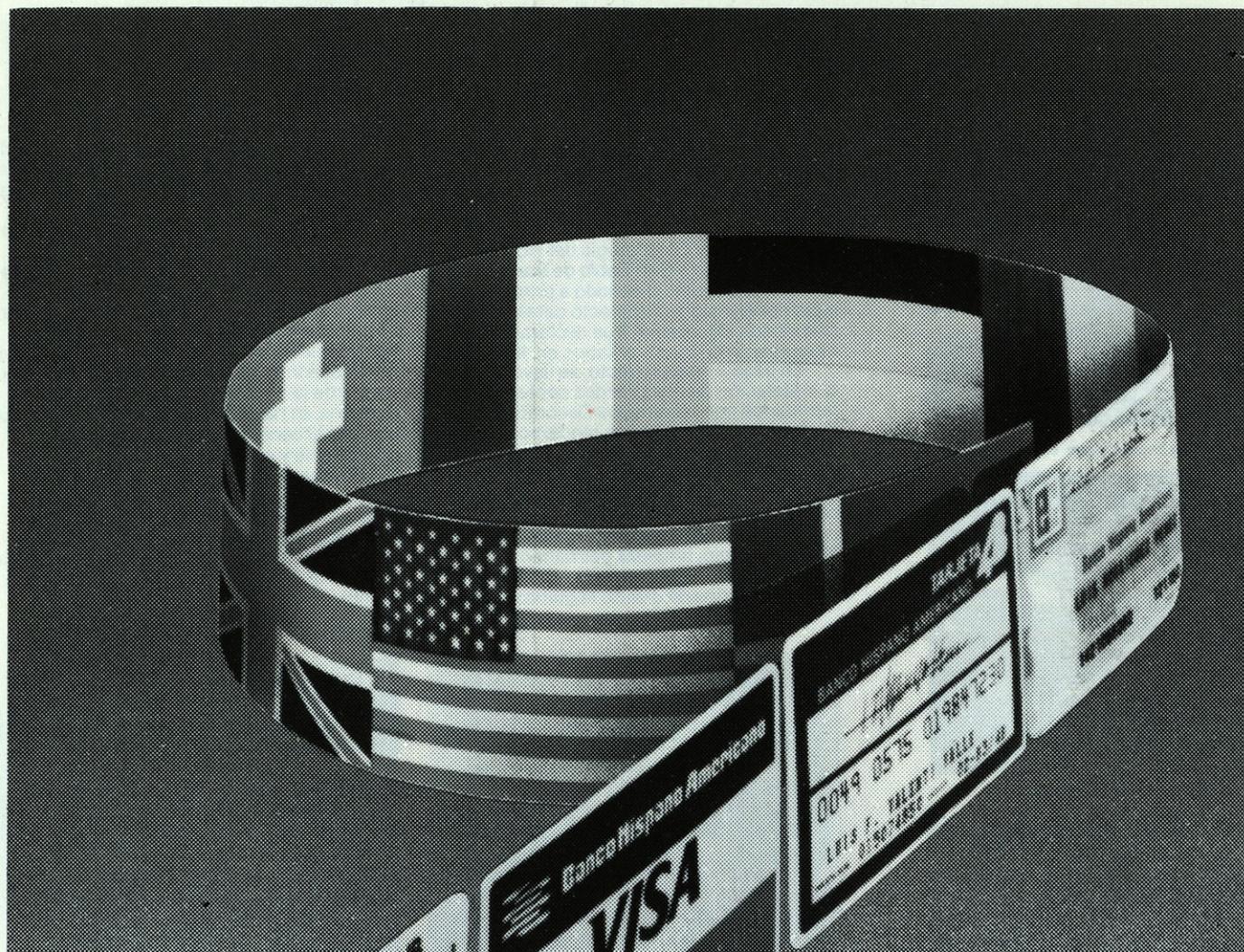


Nico Dresmes, de Holanda (Apto. 7)

Además del Gran Premio, entre los participantes del Primer Certamen Internacional de Diseño Formica 1981, fueron otorgados otros galardones de acuerdo con las bases y en relación a los diferentes apartados.

A dicha entrega de premios asistieron

relevantes personalidades de la política y el mundo del diseño, así como varios altos cargos directivos de las Compañías Formica tanto europeas como americanas, entre los que cabría destacarse al Presidente de Formica de la División CEMA.



ABENOTSBAY

Comodidad, tranquilidad y prestigio con mucho crédito.

Así es la gama de tarjetas del Hispano.
Para sus viajes profesionales, para sacarle de cualquier apuro,
para sacar dinero cualquier día a cualquier hora.
Todas aceptadas en miles de establecimientos.

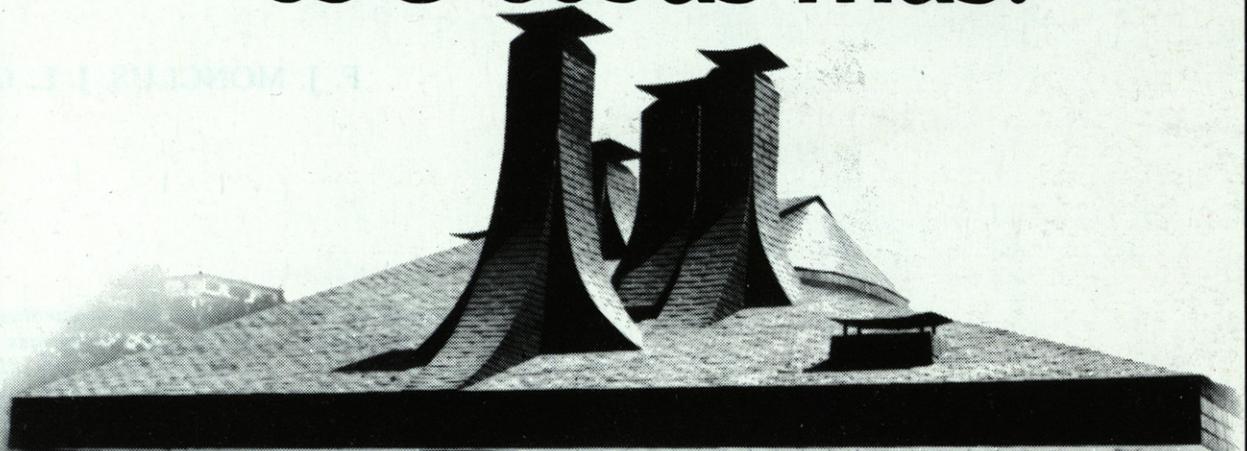
DINERS, VISA, 4B, EUROCHEQUE



Banco Hispano Americano

Además de bonito

Un tejado de pizarra es 5 cosas más.

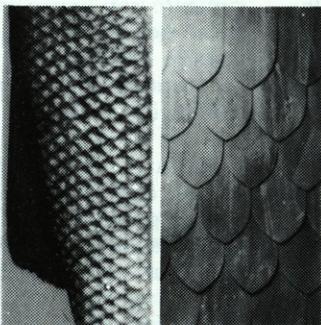


Casi todo el mundo coincide en la belleza de la pizarra; sin embargo la pizarra es mucho más que un bonito remate para la casa.

1-Es un material noble.

Fruto de las fuerzas de la Naturaleza; extraído, cortado y deshojado en la forma y tamaño requeridos por el hombre. Es un material natural, idóneo para preservarlo de las propias fuerzas de la Naturaleza

2-Impermeable por excelencia.



Su total ausencia de poros hacen de la pizarra el material más impermeable de los empleados en construcción. Inmune a los efectos de las heladas.

3-Inalterable por dentro y por fuera.

Ni el polvo, el salitre, la humedad, el granizo, la nieve, el viento, el calor o el frío consiguen alterar su aspecto o deteriorar sus propiedades

técnicas. Ningún otro material para cubierta puede decir lo mismo con semejante justificación histórica. La pizarra es un seguro de larga vida para la cubierta.



4-Versátil como ninguno.

Nada da tanto juego a la hora de resolver los detalles constructivos como la pizarra. Su diversidad de tipos y acabados, desde el particular encanto del acabado rústico a la depurada belleza del "pico de pala" ofrecen una rica variedad de efectos estéticos hasta ahora no superada por ningún otro material.

5-Doblemente garantizado.

Cupire Padesa lleva la garantía a sus últimas consecuencias. Porque además de garantizar la alta calidad de sus pizarras, es el único que, al ofrecer un servicio propio de especialistas aplicadores, garantiza su colocación final. El doble de garantía: solo así un tejado de pizarra gozará de larga vida.



Cupire Padesa. Un nombre en la pizarra.

Productory exportador número uno del sector en España, su producto es demandado por los mercados de Austria, Alemania, Bélgica, Inglaterra, Suiza, Francia y países americanos, en competencia con los principales productores de todo el mundo.



Un nombre en la pizarra

Sobradelo de Valdeorras (ORENSE) Telf. 988 - 33 50 75 Telex 88179 CUPA-E

Sin compromiso. Solicite más amplia información.

Espacio urbano y sociedad: algunas cuestiones de método en la actual Historia Urbana

F. J. MONCLUS, J. L. OYON

En el desarrollo de una disciplina, hay momentos en que una síntesis, aún prematura en apariencia, resulta más útil que muchos trabajos de análisis; son momentos en que, dicho con otros términos, importa sobre todo anunciar bien las cuestiones, más que, todavía, tratar de resolverlas. La historia rural, en nuestro país, parece haber llegado a este punto.

(Marc Bolch. Los caracteres originales de la historia rural francesa, 1931).

Como pensaba Bloch respecto a la historia rural, interesa más volver la vista atrás y preguntarse sobre la actual condición de la historia urbana, que desarrollar unas técnicas cuyo objeto mismo bien pudiera quedar en entredicho. Consideramos menos urgente la discusión de las técnicas que el cuestionamiento de la propia condición de la historia urbana en el marco de la historia general; las llamadas ciencias sociales ya han sufrido las suficientes desmembramientos y especializaciones como para no preguntarse seriamente sobre el por qué de una nueva especialidad.

Quede claro que hablar de historia urbana —como hablar de ciudad— es hablar de conceptos controvertidos, de un campo de problemas, y que nuestra reflexión tratará más de enfocar los problemas actuales o, por lo menos, aquellos que pueden iluminarse mejor en una cierta continuidad temporal con el presente. Presentar brevemente la discusión a nivel internacional, creemos puede ser útil para esclarecer algunas condiciones epistemológicas de la actual historia urbana.

1. Cualquiera tentativa de reconstruir la historiografía urbana debería ir más allá de la pura lectura de las historias de las ciudades. La forma en que los historiadores de tiempos pasados escribían sobre su ciudad no era sólo una manera de ordenar lo que ocurrió sino también una forma de percibir esos acontecimientos

en su realidad presente. Ello exige contemplar cómo tal percepción concibió las realidades del pasado pero, también, la propia concepción del historiador sobre su tiempo; las historias de ciudades reflejan, así, tanto las preocupaciones por los distintos períodos históricos como las preguntas que plantea a la conciencia del historiador el hecho urbano por él vivido. Este es, en el fondo, el aspecto clave de la misma definición de la historia urbana hoy: la debatida cuestión sobre sus límites y validez no es sino un síntoma de la profunda incertidumbre del hombre moderno sobre la naturaleza de la ciudad contemporánea. Las confusas fronteras entre la historia urbana y la historia general reflejan la más general perplejidad sobre el papel del fenómeno de la urbanización en la historia contemporánea.

Esta condición problemática de la actual historiografía urbana no se planteó en cambio, en los mismos términos, en las viejas historias de las ciudades. La historiografía urbana es tan antigua como las mismas ciudades y, sin embargo, su sentido instrumental, de arma contra el señor o el rey, a la manera en que se utilizó, por ejemplo, en las ciudades medievales, poco tiene que ver con los problemas que se plantea el actual historiador urbano.

Aquellas ciudades medievales guardaban celosamente sus cartas de fundación y los documentos que fechaban sus orígenes para proclamar su indiscutible de-

recho a unos privilegios. Cartas de poblamiento, crónicas y anales, testigos del nacimiento y ascenso urbanos, eran ordenadas en cofres que simbolizaban muchas veces la propia organización de la Historia o la ordenación del mundo: fue una historia instrumental que ejerció ese papel casi hasta los tiempos de las revoluciones burguesas. Estas primeras necesidades fueron renovadas desde el Renacimiento con motivaciones humanistas; así se descubrió en la narración de las grandes festividades y del esplendor de las instituciones ciudadanas medios de celebración —elogios, epítomes, alabanzas— de la civilización urbana.

Hasta el siglo XVIII, la noción de ciudad, que emanaba de las descripciones geográficas y de los más variados discursos sobre lo urbano, venía a coincidir con esa concepción de la ciudad como "lugar de civilización" que dominó las historias de ciudades de los siglos XV y XVI. Pero, a medida que los municipios fueron sintiendo el dominio del Estado territorial, a medida que el auge económico iba trastocando las viejas realidades, ese discurso unitario de las historias panegéricas y las descripciones ocasionales fue progresivamente escindiéndose: el discurso administrativo, económico, médico, fue, por un lado, instrumentalizando a la propia ciudad de cara a la intervención concreta; por otro lado, el eco cultural de las historias de los siglos XVI y XVII fue recogido, en forma nueva, por historiadores y so-

ciudades ilustrados que señalarán el punto de partida de la "historia local" del siglo XIX.

A finales del siglo XVIII podría contemplar ya esta escisión que se prolonga hasta nuestros días. En aquellas instrumentalizaciones de la ciudad radican los orígenes de una "cuestión urbana", de un descubrimiento de lo urbano como campo problemático y como saber a un tiempo; de ahí surgen toda una serie de observaciones y discursos estadísticos, higiénicos, económicos, más preocupados por el análisis de los problemas y las tendencias presentes que por la reflexión de la larga duración; ahí se ubican, de forma heterogénea, desde las más instrumentales guías topográficas y estadísticas hasta los análisis sociales de los higienistas, de un Engels o de un Cerdá. Mientras tanto, los estudios locales del siglo XIX continuaban reconstruyendo sus historias, haciendo "revivir" el pasado de sus ciudades: "La historia local —decían— provee el eslabón perdido que une la cadena de la tradición (...), devuelve a la vida a nuestros antepasados, enlazando los muertos a los vivos y los vivos a los que todavía han de venir". Esta historia local de carácter erudito reemplazó a la vieja historia panegírica estudiando los orígenes urbanos, reconstruyendo la arqueología de las antiguas murallas, plasmando la vida de los grandes ciudadanos; su fortuna fue variable, dependiendo de las particulares culturas y de las distintas estructuras geográficas, pero todavía hoy algunas de estas historias son un apoyo importante del historiador urbano.

Las décadas del cambio de siglo sitúan los fundamentos del hacer de la futura historia urbana. Los años de acelerado impulso urbanizador, de la emergencia de las nuevas metrópolis, señalan una profunda preocupación de las ciencias sociales por el problema urbano: la ciudad del cambio de siglo es tema de debate de sociólogos, geógrafos, demógrafos y de una nueva disciplina —la Urbanística— nacida como intento de controlar el proceso de crecimiento urbano. El diverso papel de las disciplinas en los distintos países no nos debe hacer perder de vista el fenómeno común a todos ellos: el surgimiento de unos *estudios urbanos*, con visos de especificidad. Hacia los años 20, 30 se van perfilando, poco a poco, una sociología y una ecología urbanas, una geografía y una demografía histórica atentas a las ciudades, una economía urbana, una historia del Urbanismo. Son estas disciplinas las que más tarde explicarán al historiador la relevancia de la urbanización como variable en la Historia y los métodos de análisis que aquél utilizará en sus trabajos.

A finales de los años 20 se observa ya una cierta sensibilización de la Historia hacia la ciudad. A los primeros textos de Pirenne sobre las ciudades medievales se

sumó aquella preocupación de la escuela de Marc Bloch y Lucien Febvre por las realidades geográficas; similares preocupaciones, aunque más orientadas por la historia social y económica, se observan tímidamente en Inglaterra o en los trabajos de Schlesinger en Estados Unidos. En realidad, ahí estaban puestas las bases de una posible confluencia entre el progresivo interés por historizar de los estudios urbanos y la nueva sensibilidad de la historia hacia la peculiaridad espacial y social de la urbanización. El camino fue, no obstante, difícil: aunque ya se hablaba de historia urbana, la ciudad era más —para el historiador— un observatorio privilegiado de la historia de la sociedad que una realidad con sus lógicas y dinámicas propias: que los "caracteres originales de la historia rural" fueran comprendidos mucho antes que los de la historia urbana, demuestra hasta qué punto la integración de Historia y ciudad era entonces sólo un embrión incipiente. La historia local iba encontrando, es cierto, cada vez mayores dificultades en explicar unas realidades urbanas donde comunidad y lugar ya no eran coincidentes; quizás a causa de ello, era mayor el número de historias locales a cargo de historiadores sociales y económicos. Sólo un radical desplazamiento de la atención hacia el mismo hecho de la civilización urbana podía trasladar definitivamente al historiador de la historia local —o de la historia *en* la ciudad— a la historia *de* la ciudad.

2. Las décadas 50 y 80 —sobre todo ésta última— constituyen, sin duda, el período definitorio de la historia urbana tanto a nivel conceptual como institucional. Fue entonces cuando, a caballo del impulso mundial de la urbanización de postguerra, una serie de congresos americanos, ingleses y franceses, comenzaron a cuestionarse en profundidad la función del proceso urbanizador en el cambio económico y social. En los años 60, los encuentros de Cambridge (Mass.) y Leicester, la publicación del volumen "The Study of Urbanization" y de las primeras revistas sancionan el definitivo encuentro del historiador con la ciudad.

Hasta entonces, "la posibilidad de estudiar la experiencia urbana" como proceso capaz de ser interpretado adaptándolo a cualquier tipo de comunidad, dentro de unas categorías clasificatorias, había permanecido oculta a los historiadores. Ello fue favorecido por el ascenso totalizador de la Historia y el declive paralelo de la historia local; en la Francia de postguerra, la historia regional pasó del dominio de la geografía humana al de la historia económica y social; las monografías locales inglesas de los años 50 eran objeto de estudio progresivo por parte de los historiadores económicos. Finalmente, los textos de Eric Lampard, en América aclararon que "si los historiadores de la ciudad necesitaban superar

la condición de historiadores locales, debían desplazar la atención de los lugares a los procesos, de la ciudad particular (...) al proceso de urbanización.

Debe aclararse, en principio, que esta nueva historia urbana se encuentra hoy en un proceso de definición pero también de cuestionamiento de sus propias fronteras. La mayor parte de los investigadores americanos interesados en historia urbana no aceptan hoy ese calificativo para sus trabajos; ellos mismos se consideran historiadores interesados en cualquier tipo de realidad social, y han estado cuestionando, desde los años 70, la propia fórmula de la "new urban history": su interés está, salvo significativas excepciones, en el estudio de un hecho social concreto en un contexto urbano para trasladarlo a problemas de historia general; así, por ejemplo, el tema dominante del estudio de la movilidad social en las ciudades se inscribe en el más general del cambio social y de los trasvases de clase en la cambiante sociedad americana. Esta postura es, en cambio, contestada desde la línea más sustantivista de los historiadores urbanos europeos —significativamente H. J. Dyos y el grupo de Leicester; éstos, reivindicando para sí un campo propio de estudio que, aunque conectado con las determinaciones de la historia general, conserva un área de especificidad como variable en el desarrollo histórico.

Dicha especificidad definitoria de la historia urbana se expresa, según las posturas sustantivistas, en *dos niveles* diferenciados: el historiador urbano se interesa "tanto en el general proceso histórico de la urbanización como en las particulares concatenaciones históricas que producen ciudades específicas". Precisamente ahí reside la diferencia con la historia local, cuyo posible carácter general sólo puede venir dado por la mera agregación sumatoria de monografías locales. El primer nivel, relativamente abstracto, distingue en términos agregatorios cómo y por qué sobreviene la urbanización en una serie de sociedades diferentes; el otro nivel, más concreto, explica dónde y con qué consecuencias tuvo lugar la concentración humana en ciudades singulares. En este segundo nivel, el historiador trata de relacionar en una ciudad concreta las categorías que maneja el historiador general —economía, socio-demografía, política, cultura y mentalidades— con la categoría de lo material-espacial dentro de una determinada matriz explicativa. En el primer nivel, el análisis es comparativo y el historiador trata de buscar regularidades y factores explicativos comunes a un grupo de ciudades o a las ciudades en su conjunto. El problema es, pues, doble: por un lado relacionar las causalidades entre uno y otro nivel y, por otro, descubrir las conexiones entre el concepto global de urbanización —primer nivel— con las de-

terminaciones más generales de la Historia (industrialización, cambio social,...).

Esta supuesta especificidad de la historia urbana parte de una asunción básica del historiador que constituye, a su vez, su mayor dificultad. Tanto uno como otro nivel hacen referencia a una *compartimentación espacial* de la realidad histórica, ya sea la de la cesura más general que se produce entre lo urbano y lo rural, ya la más concreta que distingue ciudades particulares. En cualquiera de los dos casos la *variable espacial* se convierte en un factor determinante y consustancial de la historia urbana —y también, no lo olvidemos, de la historia rural. *El problema de fondo es cómo relacionar espacio y sociedad, lugar y proceso*: el lugar, en sí mismo, no constituye una realidad social pero sus componentes humanos tampoco se explican sin él. El objetivo último de la historia urbana sería, una vez relacionados espacio y tiempo en una realidad urbana concreta, reconstruir los tiempos de la ciudad y, una vez comparada con otras realidades urbanas afines, los tiempos del proceso de urbanización para vincularlos a los tiempos generales de la Historia.

La historia urbana, así concebida, no es entonces un sector especializado similar a las diferentes ramas de la historia vertical; las categorías que maneja son, precisamente, las de la historia económica, social, política, cultural y material. En cierta forma, la historia urbana no es sino un lugar de ejercicio de una historia total; su esencial enraizamiento con materialidades concretas, con lugares, sólo adquiriría sentido y validez dentro de una historia total de la sociedad donde la atención al hecho espacial —en nuestro caso a lo urbano— jugase como categoría explicativa. En el fondo, las dificultades de admitir una historia urbana son las mismas que las de admitir una historia de las materialidades concretas, de las “originalidades” y de las diferencias, dentro de una historia general.

El propio H. J. Dyos ha explicitado esta condición de la historia urbana como *parte* de la historia general: la historia urbana deberá clasificar... “el comportamiento de las comunidades urbanas, ya sea entre ellas, ya en lo que tienen de común, ya en lo que las diferencia de las comunidades rurales. Hecho esto,... el especialismo de la historia urbana debe integrarse en aquella más elemental entidad, la historia social”. Junto con su hermana, la historia rural, forman la historia general, como suma de dos mundos, de dos civilizaciones, y sólo una historia atenta a los hechos civilizatorios diferenciales podrá ser la meta final de estos estudios y la que obtenga los mayores provechos.

3. Los problemas de la historia urbana son pues, en el fondo, los de una historia general atenta a las diferencias, a lo concreto.

Su *condición* es la de una constante referencia a los conceptos generales que explican las formaciones históricas para relacionarlos con una materialidad concreta; no debe perder contacto con los grandes sistemas de explicación histórica pero tampoco con lo urbano que, “a fin de cuentas, ésta hecho de creaciones enraizadas, fundamentalmente localizadas”. Su *presupuesto básico* estriba en que, si la Historia quiere ser una explicación del hombre y de sus creaciones, esa Historia ha de ser, ante todo, una ciencia de las diferencias —lo urbano, lo rural, las distintas particularidades urbanas y rurales. Su *problema fundamental* es el de saber combinar las materialidades con las realidades humanas y, en concreto, explicar en qué consiste esa combinación de espacio y sociedad que forman lo urbano. Sus *instrumentos* de análisis son los de las distintas historias verticales que la forman y los de los estudios urbanos preocupados por el análisis de la ciudad. Su *interés* y su contexto estratégico es el de “responder a las preguntas que nuestro mundo lanza a la ciudad, lo urbano, la urbanización. ¿No es al final la Historia un intento de componer una serie de preguntas que la sociedad se hace sobre sí misma?”

Llegados a este punto conviene detenernos sobre las cuestiones críticas que estas definiciones plantean. En primer lugar estaría la dificultad de aislar el mismo objeto de estudio. ¿Cuáles son los límites de lo urbano y lo rural en la “urbanizadas” sociedades contemporáneas?; ¿es casual qué cuando mejor se entiende “lo urbano” en la Historia es cuando nos alejamos de la actualidad?; ¿es casual que se esté más cerca de descubrir “los caracteres originales de la ciudad medieval” que los de todas las etapas posteriores? Cuanto más nos separamos de la actualidad —y cuando, paradójicamente, la documentación más escasea— más aislable parece lo urbano. En cualquier caso —se podría argumentar— si la historia urbana trata de explicar materialidades concretas y lugares, también sería su labor la de aclarar la progresiva pérdida de identidad de los lugares y las sucesivas superposiciones de escalas geográficas que se producen en el transcurso de la Historia: su función podría ser el explicar que para hablar de escala internacional, y de enabalgamientos cada vez más complejos de escalas. Pero no neguemos tampoco lo dificultoso de esta empresa en el estado actual de nuestros conocimientos.

Por otro lado, la condición de la historia urbana como lugar de una posible historia total, lleva aparejados los mismos peligros —si no más— que los de ésta. Es cierto que la historia de los Anales ha estado muy atenta a los límites que las estructuras materiales imponían a los tiempos de la Historia, que ha hecho jugar el espacio como variable

dentro de su esquema de tripartición de los tiempos de aquélla; pero no es menos cierto que el problema de encontrar una *concordancia* y unas jerarquías entre las largas duraciones, las coyunturas y los acontecimientos, constituye —con excepción de los intentos de la historiografía marxista— un problema todavía irresuelto. La pretensión de descubrir los tiempos de las ciudades (¿qué tiempos son los específicos de la ciudad? ¿los de las coyunturas?), puede ser una empresa todavía más larga y peligrosa que la de reconstruir esa historia total sobre la que se lleva más de medio siglo trabajando. El objetivo parece lejano y erizado de dificultades: ¿estará dispuesto el historiador urbano a tan larga y problemática espera cuando, a su vez, la misma historia actual de las ciudades exige respuestas a más corto plazo?

Pero, además, esa nueva historia urbana que hace jugar a lo material, el espacio como variable explicativa, ha avanzado en realidad muy poco más de la simple afirmación de que el espacio es resultado de determinaciones más generales y que, a su vez, condiciona a éstas. Excepto un cierto paralelismo de lo material con las largas duraciones, muy poco más sabe el historiador sobre esa especial combinación de lo humano y lo material que es la ciudad. Lo urbano es todavía, como ya se ha dicho, un campo de problemas que no ha sido reducido a sistema. Interesa por tanto ahora, preguntar a aquellos estudios urbanos preocupados desde hace tiempo por las relaciones entre lo social y lo urbano para ver si sus resultados, sobre los que el historiador siempre obtiene sugerentes indicaciones, pueden orientar su trabajo en una perspectiva más prometedora.

4. La historia urbana —se decía en un reciente encuentro de estudiosos— “permanece como una historia dependiente, una especie de subproducto de la historia general situada en un marco local o de la historia temática vertical entendida en una trama geográfica”. El primer tipo de dependencia siempre se produjo en las viejas historias locales. El segundo en cambio, se corresponde con el arranque de la historia urbana reciente: la apertura de los historiadores hacia las ciencias sociales abrió el camino al estudio de los fenómenos urbanos.

Ya se ha visto, sin embargo, que, al margen y con anterioridad a la consideración de lo urbano como algo específico por parte de los historiadores, otro tipo de aproximaciones habían producido importantes aportaciones a la historia urbana. Entre ellas, algunas sintieron pronto la necesidad de adoptar una perspectiva histórica para mejor comprender la ciudad y, del mismo modo que la historia del arte, se decidieron a investigar la “evolución del organismo urbano” o “la arquitectura de la ciudad”. Así los estudios de los “urbanistas”, jun-

**Tendencias
internacionales
en el
DISEÑO
INTERIOR**

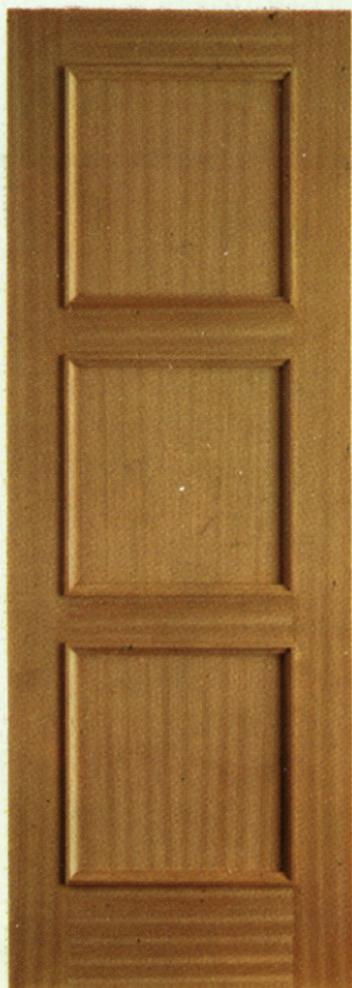


ESPACIOS Y VOLUMENES.

Funcionalismo, un arte de nuestro tiempo. Aprovechamiento del espacio, muy bien estudiado, en dos niveles. Los volúmenes arquitectónicos asimétricamente situados para no producir agobio, creando una sensación de intimismo y comodidad. Equilibrio de líneas y formas, luz y color...

El diseño de puertas Cuesta, su perfecto acabado y la noble calidad de sus maderas, dan riqueza a una vivienda, con cualquier decoración. Puertas de paso, de armarios o de entrada, estas últimas ya sean convencionales o de alta seguridad, guardan el mismo estilo que las del resto de la casa.

Puertas
Cuesta 
una puerta para cada estilo



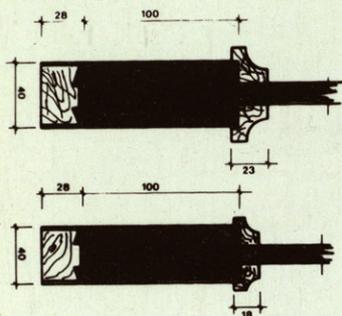


Puertas Cuesta, perfección técnica.

Todos los modelos de puertas Cuesta se fabrican en maderas de primera calidad, y en los acabados de antiarís, abebay, m'bero, oregón, valsáin y roble.

Se fabrican con dos caras de moldura iguales, por el procedimiento de cantos ocultos en sus 4 lados y preparadas para solapar. La unión entre largueros y barras, se realiza mediante espigas de madera encolada y embutida a presión.

DETALLE PUERTAS

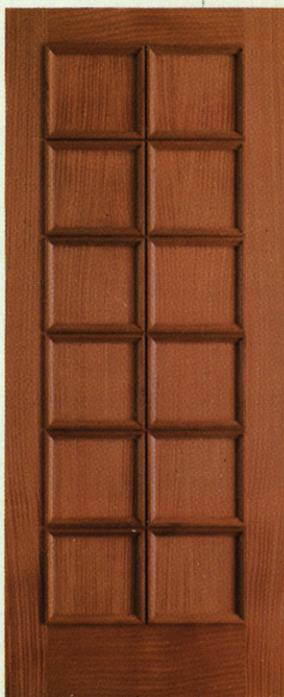


El canteado por todo el perímetro, se ejecuta mediante un ensamblaje perfecto, a base de un machihembrado que una vez impregnado de cola, se acopla perfectamente.

El interior de la puerta es de aglomerado cubierto de hoja, con una densidad de 600 Kg/m³ y compuesto por 5 capas, lo que permite garantizar puertas Cuesta contra torceduras, alabeos y deformaciones.

Puertas Cuesta de alta seguridad revalorizan la construcción.

Concebidas, diseñadas y fabricadas desde un principio como tales puertas de seguridad, guardan el mismo estilo que las del resto de la casa.



Aquí encontrará Puertas Cuesta.

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

DELEGACIONES: ASTURIAS (Oviedo). Avda. de Simancas, 49, bajo. Tel. 36 93 22. GIJON • BARCELONA (Gerona, Tarragona). C/ Infanta Carlota, 8-10. Tel. 239 37 06 • LA CORUÑA (La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra). C/ Rubine, 49. Apartado 411. Tels. 27 52 11 - 27 52 90 • SAN SEBASTIAN (Guipúzcoa, Alava, Logroño, Navarra). C/ Prim, 29. Tels. 46 37 66 - 45 92 77 • ZONA CENTRO (Madrid, Avila, Segovia, Guadalajara). C/ Serrano, 213, 1ª Tels. 250 24 36 - 250 24 08. MADRID-16.

REPRESENTACIONES: Albacete, Alicante, Almería, Bilbao, Burgos, Cádiz, Córdoba, Cuenca-Toledo-Ciudad Real, Granada, Jaén, Las Palmas de Gran Canaria, León-Zamora, Lérida, Málaga, Melilla, Murcia, Palencia, Plasencia (Cáceres)-Salamanca, Santa Cruz de Tenerife, Santander, Sevilla-Huelva-Badajoz, Tarragona, Valencia, Valladolid, Vigo y Zaragoza.

to con los de los historiadores emparentados con la escuela geográfica francesa de principios de siglo, produjeron importantes trabajos centrándose la formación histórica de la morfología urbana: su visión iría progresando desde unas angulaciones sectoriales, bien estéticas, o más geográficas hasta otras más globales. Por otra parte, aunque la escuela de Vidal de la Blache no se ocuparía casi nunca de estudiar las ciudades, otros geógrafos, recogiendo las aportaciones de la Escuela de Ecología Humana de Chicago, comenzaron a preocuparse por la organización de los usos del suelo urbano y otros problemas de índole más estructural.

En cuanto al conocimiento de la ciudad como arquitectura (como "manufat-to"), hay que reconocer el interés de la producción italiana desde los años 60 en torno a A. Rossi, C. Aymonino y otros. Esta corriente parte de las ideas de M. Poëte y P. Levedán sobre la permanencia del plano de la ciudad y de la geografía social de Tricart. El análisis de la morfología urbana a través del parcelarios y de la tipología de los edificios constituye, a pesar de la excesiva "autonomía" que se suele conceder a los hechos urbanos así considerados, una aportación indiscutible al conocimiento de la forma física de la ciudad.

Por lo que se refiere a la geografía y a pesar de las dificultades que esta disciplina atraviesa a causa de su todavía confusa definición epistemológica, hay que tener en cuenta los avances producidos por la geografía anglosajona en el análisis de los sistemas de ciudades en las últimas décadas, que han sido casi totalmente ignorados por los historiadores hasta fechas bastante recientes. Así, el desarrollo desde la postguerra de las teorías de la localización y del transporte, que ha sido la contribución más importante de la geografía al relacionar la posición, dimensión y funciones con el marco regional en que se inscriben, ha sido, salvo excepciones, generalmente olvidado en las historias urbanas actuales. A ello ha contribuido desde luego la peculiar trayectoria de los estudios geográficos que cuando han conseguido superar el carácter descriptivo que poseían a principios de siglo, parecen haberse visto invadidos por otras disciplinas de las que los geógrafos habían tratado durante tiempo de mantenerse al margen. De este modo, al ocuparse los sociólogos por la "producción del espacio", los economistas hacer economía espacial, los ecólogos apoderarse de las relaciones hombre-naturaleza..., muchos geógrafos parecen haber abandonado su propia especificidad, deslizándose hacia la economía o la sociología sobre todo. La influencia del marxismo por una parte y el desarrollo de la geografía "cuantitativa" por otra, han dado lugar a una "New Geography" cuyas aportaciones han de

ser tenidas en cuenta por el historiador urbano, pues, a pesar de su alejamiento del discurso geográfico tradicional, sus preocupaciones son esenciales para la comprensión de la dimensión estructural (funcional, de uso,...) de los fenómenos urbanos. Hay que decir, no obstante, que cada vez se oyen más voces desde la geografía para una reconducción de estas tendencias hacia lo que se considera el objetivo fundamental de la disciplina: las relaciones que se establecen entre las sociedades y los espacios que construyen, ocupan y modelan constantemente. Como ha señalado el historiador francés F. Braudel, la geografía "está necesitada de un Vidal de la Blache que, en lugar de pensar esta vez tiempo y espacio, piense espacio y realidad social".

¿Por qué estas formas de aproximación a los hechos urbanos han sido y son, generalmente, descuidadas por los historiadores? Seguramente existen muchos motivos, pero es evidente que si la historia urbana trata de ser global no puede ignorar lo que estas disciplinas han aportado al conocimiento de las ciudades, y, sobre todo, a partir de su desarrollo en las últimas décadas. La reanudación o intensificación del diálogo entre la historia y las demás ciencias sociales es una condición fundamental si se quiere comprender los fenómenos urbanos en toda su complejidad, en una *perspectiva de reagrupamiento disciplinar* y, si se quiere evitar el doble riesgo que supondría tanto la atribución a lo urbano de una autonomía excesiva como su disolución en lo social, se trataría de aclarar completamente qué es lo que entendemos con el término "urbano".

Mientras eso no ocurra, la "especificidad" de la historia urbana deberá solamente fundamentarse a un nivel operativo. El análisis histórico de las relaciones que se establecen entre espacio y sociedad, significa la acotación de un campo del conocimiento donde convergen o al menos son utilizadas muchas disciplinas. Ello significa que si, hasta el momento, la historia urbana no posee unos métodos propios, las distintas formas de aproximación al estudio del espacio urbano deberán ser utilizadas por el historiador produciendo las síntesis necesarias, sin esperar a que las otras disciplinas procedan a ello.

Naturalmente, de aquí no se deduce la existencia de una única historia urbana, sino de muchas aproximaciones diversas: desde la "ecología" hasta la "ambiental" pasando por la de las "imágenes" de la ciudad o la de los "discursos" que han acompañado a los procesos reales de urbanización y de organización del espacio de la ciudad. No se trata, pues, de quedarse en las anteriores historias temáticas que no pueden pretender una aprehensión global de los fenómenos urbanos al considerar solamente algunos de sus componentes. Pero tampo-

co de indicar dogmáticamente los caminos "correctos" a las investigaciones de los historiadores, los cuales pueden obtener los mejores resultados a través de aproximaciones parciales.

En este sentido habría que destacar, como opción táctica frente a esa "estrategia histórica" que trataría de involucrar a las mencionadas disciplinas de forma progresiva, la oportunidad de algunas de esas aproximaciones. Si queremos —y necesitamos— una historia útil y "crítica" que responda de algún modo a nuestras preocupaciones presentes y que no sea mero historicismo de aquellos que practican los que se desinteresan por el decurso posterior de la Historia, es evidente que los resultados —parciales— que podamos obtener del análisis histórico de las relaciones entre hombre y medio, por ejemplo, pueden tener para nosotros un gran interés. En un momento en el que la degradación del medio producida por los procesos de urbanización del territorio se está convirtiendo en un problema vital para la humanidad, ese análisis resulta imprescindible. Algunas de las direcciones tomadas por la historia urbana y por disciplinas afines a la geografía, permiten esperar importantes avances de una posible "Ecogeografía histórica", cuyas bases están ya construyéndose desde ecólogos y geógrafos que rechazan la tradicional división entre geografía física y ecología.

5. Cuando las ciencias sociales, y entre ellas la Historia, se volcaron al estudio de la ciudad, los determinismos de tipo geográfico-natural que pretendían "explicarla" fueron dejados de lado. Los factores económicos, políticos y culturales irían adquiriendo mayor importancia y así la ciudad fue vista como "expresión espacial" de la sociedad. Expresión que no se entiende como traducción inmediata de las estructuras sociales sino que, sobre todo en los estudios más recientes, se matiza al establecer los elementos que actúan como mediadores (imágenes más o menos difusas de la ciudad, cultura urbana...). La mayor parte de los trabajos mencionados han tendido a ver en la ciudad un "reflejo" o "resultado" de los acontecimientos, de la coyuntura, de las estructuras sociales. Salvo algunas excepciones, el análisis inverso, que evidentemente hay que tener en cuenta si se quiere comprender la incidencia que lo urbano ha tenido en los comportamientos demográficos, en el funcionamiento económico, en las relaciones sociales..., no ha sido suficientemente abordado. Desde luego la introducción del razonamiento espacial en el pensamiento económico desde el siglo XVII prolongado posteriormente por las aportaciones de Von Thünen, Losch..., y en la actualidad por la "nueva geografía", ha permitido considerar la importancia que las disposiciones espaciales han tenido de cara al desarrollo de la producción en

los distintos países. Los análisis de Lefebvre y otros pensadores marxistas han descubierto el papel que la ciudad contemporánea cumple como "fuerza productiva", capaz de incidir en la producción industrial. Así, las relaciones entre urbanización e industrialización tienden a verse de manera cada vez más compleja. Por otro lado, cada vez se presta más atención a la capacidad que lo urbano posee de determinar o modelar la conducta de los grupos sociales que componen la ciudad. La caracterización del entorno puede explicarnos muchas cosas de la sociedad urbana. La división social del espacio, (la segregación espacial y social), la movilidad social en las ciudades..., han sido analizadas sobre todo por los historiadores norteamericanos antes mencionados. El análisis de la sociedad urbana a través de unas aproximaciones cuantitativas, demográficas, etc., ha producido ciertamente interesantes resultados en este sentido, ayudándonos a comprender la importancia que en nuestra civilización pueden llegar a tener los procesos urbanos.

Pero, tanto en lo que se refiere a la influencia de lo urbano en lo económico, como cuando se considera la que ejerce sobre la sociedad urbana, esos estudios no tratan de las formas en que lo urbano es instrumentalizado, modelado, utilizado por el poder (económico o político). En el caso de la "new urban history" ya se ha dicho que se trata más de una historia social en un contexto urbano. En cuanto a los análisis de origen marxista que han intentado, efectivamente, interpretar el sentido de las "políticas urbanas" en períodos recientes de la historia de la ciudad, puede decirse que, en general, solamente han considerado la dimensión económica de estas políticas. El análisis de las políticas de vivienda, de transportes, servicios..., protagonizadas por los agentes públicos o privados, se han visto así como una pieza más en el funcionamiento de la ciudad, considerada bien como lugar de reproducción de la fuerza de trabajo o como capital fijo.

La falta de espesor histórico y la presentación de generalidad de estas interpretaciones economicistas, han restado interés al estudio de la "planificación humana" (en sentido amplio) que resulta, sin embargo, fundamental como forma de aproximación a la historia urbana, sobre todo si se piensa en la importancia que las políticas de instrumentalización del espacio urbano han tenido en la ciudad contemporánea.

Sin quitar importancia a los análisis de las relaciones entre economía y espacio, está claro que las que se establecen entre espacio y poder no han sido tenidas en cuenta hasta fechas más recientes, la preocupación de las ciencias sociales por el papel del poder han tenido como consecuencia, una mayor atención por

el espacio. Y ello porque, como ha señalado P. Claval, "la denominación no puede entenderse si se elimina la dimensión espacial".

Con la preocupación por combatir las tesis deterministas y de revalorizar los factores socio-políticos, algunos geógrafos franceses agrupados en torno a la revista "Herodote", intentan la construcción de "otra" geografía (diferente de la "nueva geografía" y de la "geografía radical" anglosajona), capaz de llevar a cabo un análisis del espacio ligado al ejercicio del poder. A partir de las concepciones de M. Foucault sobre el poder (como "poder capilar"...), y sus dispositivos (los discursos médicos, jurídicos, arquitectónicos...), una nueva lectura de los espacios modernos ha sido hecha posible, favoreciendo las tentativas de interpretar las políticas sobre el espacio que tiene lugar en la ciudad contemporánea. La necesidad de proceder a la reforma de la ciudad amenazadora y patógena (en la que vive una masa de población al margen de las normas dominantes y como tal peligrosa) que emergen al final del Antiguo Régimen, produjo un amplio discurso sobre la ciudad en el que se incluye un nuevo entendimiento del espacio urbano como elementos susceptible de manipulación e instrumentalización. Las condiciones del nacimiento de la posterior "ciencia urbana" estarían así más vinculadas a la aparición de esta "política reflexiva sobre el espacio" en el siglo XVIII que a la corrección de los desequilibrios económicos de la ciudad industrial.

Este nuevo tipo de aproximaciones al significado de las políticas urbanas tiene la virtud de pasar de concentrarse en el Estado y las instituciones, a considerar el conjunto de prácticas y de efectos de difusión y de segmentación de poder en las sociedades urbanas, consideradas como lugar central de ejercicios de las múltiples formas del control social. Como el propio Foucault ha señalado, "podría escribirse toda una historia de los espacios" —que sería al mismo tiempo una "historia de los poderes"— que comprendería desde las mismas estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas técnicas del hábitat...". El asunto reviste mayor interés y se considera que, lejos de permanecer exclusivamente al pasado, similares estrategias son, con otras formas, sistemáticamente practicadas en la actualidad. ¿Cómo explicar sino la progresiva "autonomización" de vivienda? (discurso del confort...). ¿Qué sentido tiene el reciente desarrollo de los fenómenos del subcontrato y las políticas de descentralización industrial y ordenación del territorio?

* * *

La historia urbana constituye su método desde la aportación de las distintas

historias verticales y de los estudios urbanos. En su versión más ambiciosa el historiador trata de reconstruir los tiempos de las ciudades para realizar una particular "historia total" con la riqueza de indicaciones que le ofrecen los estudios urbanos. De la misma manera, estos intentan reunirse en una disciplina de síntesis "eco-geografía histórica", que vendría a coincidir, en el límite, con la historia urbana así entendida. Ello no debería invalidar, sin embargo, las aproximaciones que, interesadas en el análisis de un tema o un problema concerniente a la ciudad, utilizan los instrumentos de la historia vertical o describen determinadas relaciones en torno a una práctica urbana concreta (urbanización y conciencia de clase, historia de los ciclos inmobiliarios, de las clases nacionales de determinadas políticas urbanas...).

El trabajo del historiador y los estudiosos urbanos parece pues encontrarse ante dos líneas de diferente pendiente. Por un lado, camina muy lentamente, tanto hacia una ambiciosa síntesis histórica que trata de construir una historia específica de las ciudades en la historia de la sociedad, como hacia una no menos ambiciosa estrategia de reunir las distintas disciplinas sociales relacionadas con lo urbano. Por otro lado, determinados análisis movidos muchas veces por la urgencia política establecen enfoques temáticos parciales tanto en el campo de lo histórico como en el de lo urbano.

Dado que, para comprender los fenómenos urbanos, necesitamos de ambos enfoques, ¿por qué no admitir la posibilidad de estos dos tipos de historia? Pero no como aproximaciones propias de dos profesiones distintas, sino con dos "maneras de hacer", con reglas necesariamente diversas, como corresponde a sus objetos de estudio: análisis de un período (que requiere exhaustividad) o tratamiento de un "problema" (que requiere focalizar el análisis sólo sobre los elementos susceptibles de resolverlo).

En cualquier caso parece evidente la necesidad de intercambiar las concepciones resultantes de ambas líneas de investigación. Esta será la única manera de evitar los peligros que se ciernen sobre ellas.

F. J. Monclús y J. L. Oyón

Este trabajo fue presentado en el "Segundo Simposio de Urbanismo e Historia Urbana de España" celebrado en Madrid en el mes de febrero de este año.

Una primera versión del mismo se encuentra en las actas de las "Cuartas jornadas de estudio sobre Aragón dedicadas al Medio Urbano (Zaragoza, 1982), que tuvieron lugar en el mes de noviembre último. No ha sido posible reproducir aquí las numerosas notas que acompañaban al texto, por lo que de interesar la argumentación completa deberá acudirse a las actas mencionadas.

Libros

Paul Frankl
**PRINCIPIOS
 FUNDAMENTALES DE LA
 HISTORIA DE LA
 ARQUITECTURA: El
 desarrollo de la arquitectura
 europea 1420-1900**
 Editorial Gustavo Gilí, S.A.
 (Arte), Barcelona 1981. 280
 páginas.

Casi al mismo tiempo que aparecían las dos obras más influyentes en la arquitectura post-moderna —*L'Achitettura della città* de Aldo Rossi y *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi— la editorial del M.I.T. publicaba en América un texto de Paul Frankl, alemán de nacimiento y profesor en Princeton desde 1940 hasta su muerte en 1962, bajo el título de *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style 1420-1900*, precedido de un prólogo de James S. Ackerman escrito especialmente para esa edición inglesa de 1968. El texto de Frankl correspondía, sin embargo, al año 1913 y había sido publicado en alemán en 1914 por la Verlag B.G. Teubner de Stuttgart como *Die Entwicklungsphasen der Neuere Baukunst*, y ésta ha sido la base para la versión española que ha publicado recientemente la editorial Gustavo Gilí de Barcelona, que también incluye el mencionado prólogo de Ackerman.

Dejando a un lado las habituales discrepancias entre los títulos de las tres versiones, con la introducción o eliminación en los mismos de términos que reflejan los intereses dominantes en los momentos de su respectiva publicación, hemos de reconocer que esta obra posee, tanto hoy como hace quince años, un carácter bastante marginal a las corrientes más activas en la cultura arquitectónica actual, que en ningún caso considerarían unos principios generales del desarrollo de la arquitectura como el género más adecuado para canalizar los problemas arquitectónicos de nuestra época. Sin embargo, y a pesar de su inserción explícita dentro de las coordenadas de los *Principios fundamentales de la Historia del Arte* de Heinrich Wölfflin, a quien

por otra parte está dedicado el libro, no es su rigor metodológico aplicado al estudio de un período importantísimo de la arquitectura europea lo que más atrae nuestra atención en una primera lectura, sino por el contrario su acierto con el diagnóstico de ciertas situaciones concretas y la adecuación de afirmaciones esporádicas dentro del discurso general a las posiciones más actuales. En este sentido también, las consideraciones que hace Frankl al final de la obra sobre cuestiones tan debatidas actualmente en la arquitectura como son las relativas a la unidad y el fragmento, a la tradición y a la originalidad o a la ornamentación, hace de este libro algo más que una muestra del academicismo propio de otros tiempos.

Como decíamos, utilizando como base el modelo conceptual de Wölfflin, Paul Frankl enumera al comienzo de su obra los aspectos o categorías generales que le van a servir como hilos conductores del estudio de la arquitectura post-medieval: la forma espacial, la forma corpórea, la forma visible y el propósito del edificio. A partir de aquí, el texto comienza a dividirse y subdividirse de un modo sistemático dando lugar, sucesivamente, a la discusión de cada una de las fases evolutivas o estilos de dicha arquitectura post-medieval, referidos a cada una de las cuatro categorías generales. La adopción de este esquema sistemáticamente articulado, en que cada uno de los conceptos se va dividiendo y subdividiendo sin interferencia con los demás, explica cómo la arquitectura post-medieval no es para Frankl sino una única corriente que se ramifica y diversifica a través de estilos cada vez más particulares, pero al mismo tiempo se muestra capaz de admitir dentro de esta continuidad bruscos cambios de rumbo en la explicación de las obras o estilos particulares, siempre que estos así lo requieren.

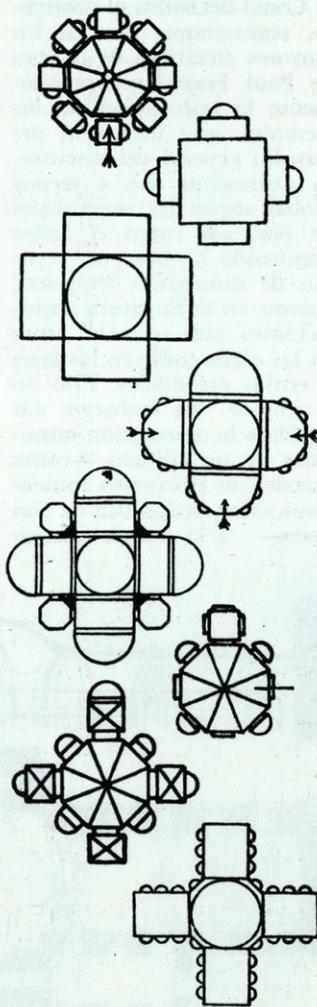
Como ejemplo de ello, podemos citar el corte metodológico que el autor introduce en el paso del primer al segundo capítulo, o mejor subcapítulo, de la obra. En efecto, su concentración en el examen de los esquemas geométricos de las plantas de las iglesias como bases del análisis espa-

cial se mantiene únicamente en el estudio de la primera fase (1420-1550), ya que al producirse el cambio a la segunda (1550-1700), y todavía dentro de la parte correspondiente a la forma espacial, Frankl altera radicalmente el método y concede a determinados elementos arquitectónicos —las bóvedas de crucero, las capillas conectadas entre sí, las galerías y balcones, etc.— el protagonismo en la caracterización de las obras. El abandono de los esquemas geométricos de las plantas, que había sido la base para el estudio espacial de las iglesias de la primera fase (el polo renacentista de Wölfflin), al pasar a estudiar las iglesias de la segunda fase (el polo barroco de Wölfflin) es justificado por Frankl en cuanto considera que dichos esquemas geométricos son un instrumento válido únicamente para el análisis

de los espacios contruidos por adición —característica ésta propia y exclusiva de la primera fase— y no para arquitectura que, como la de las iglesias de la segunda fase, está marcada por la continuidad espacial.

Tras este momentáneo alejamiento de la geometría para estudiar las obras de los siglos XVI y XVII —así en la catedral de Salzburgo proyectada por Scamozzi en 1606 se habla sobre todo de la presencia de bóvedas con lunetos, bóvedas de crucero, galerías proyectadas sobre la nave, etc.— Frankl vuelve de nuevo a ella para hacernos ver que las obras de la tercera fase (1700-1800) se distinguen fundamentalmente por su complicación geométrica, apareciendo en ella esas estructuras ondulantes que funden muros y cubiertas mediante la utilización de curvas tridimensionales, superficies regladas o incluso otras no definibles geoméricamente. Esto le llevará, consecuentemente, a renunciar a realizar cualquier tipo de descripción geométrica de una de las obras más típicas del período —la iglesia de Günzburg—, renuncia que será aún más radical a la hora de caracterizar la arquitectura religiosa a la cuarta fase (1800-1900). Ahora no será ya sólo la geometría, sino el propio espacio como concepto, el que será considerado por Frankl incapaz de servir de base para la identificación de la arquitectura del siglo XIX.

La falta de unidad en los documentos gráficos utilizados para analizar las diferentes arquitecturas —plantas en unos casos, secciones o vistas en otros— es también una evidencia de la resistencia que las obras o estilos concretos ofrecen dentro del texto de Frankl a ser tratados a través de unas categorías generales y fijas. Y así, los propios conceptos generales que constituyen el esqueleto de la obra van cobrando mayor o menor importancia en función de las características de cada estilo o fase evolutiva: en la primera, la arquitectura estaría marcada por el predominio de la forma corpórea sobre la visible, en tanto que esta predominancia se invertiría en la segunda, cuyo énfasis estaría sobre todo en la visión, en el efecto. Del mismo modo, la



Iglesias centralizadas de la primera fase. Planos diagramáticos.

arquitectura protestante daría prioridad a las exigencias funcionales sobre la composición espacial, al contrario que la arquitectura católica.

Otro aspecto interesante del libro de Frankl, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de un estudio fundamentalmente histórico, es su reconocimiento de lo problemático de las relaciones entre las características formales de una determinada arquitectura y el momento histórico en que se produce ésta, relaciones siempre mediatizadas por el propio desarrollo interno de la arquitectura. Concretamente, Frankl de entrada a la influencia del contexto histórico, del modo de vida, en la configuración de los edificios a través del concepto de programa —ordenación de las actividades— que en cada caso concreto haría el papel de puente entre la arquitectura y la vida. El programa, un concepto situado significativamente al borde de la formalización, es sin embargo tan importante para Frankl como para afirmar que su ausencia significaría relegar a la arquitectura a una simple condición ornamental.

Del mismo modo de Summerson con la arquitectura clásica en general, Paul Frankl reconoce una continuidad en toda la arquitectura post-medieval sobre la base de la utilización de un vocabulario común, sin que se produzca en ningún momento la introducción de sistemas de formas extraños a lo largo de estos casi quinientos años. Es la composición u organización de los edificios la que marca, o al menos prepara, los cambios estilísticos y la aparición de arquitecturas diferentes dentro de esa unidad de lenguaje. En este sentido, Frankl estaría próximo a la posición de Kaufmann cuando afirma el antagonismo entre el vocabulario formal y la composición, entre formas y sistemas, ya que los elementos pueden reaparecer en nuevos movimientos y no así la composición, que en cada momento es la responsable de la selección, invención o modificación de aquéllos y, en definitiva, de la caracterización de las distintas arquitecturas.

El último aspecto que queremos destacar de la obra de Paul Frankl es su particular

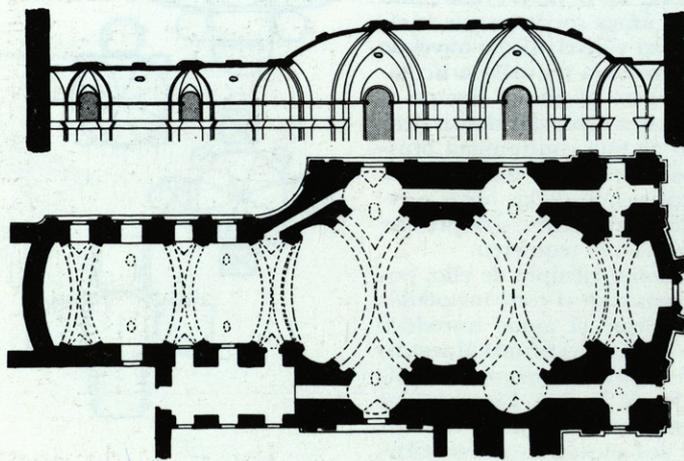
tratamiento de los ejemplos que utiliza. Frankl en ningún caso trata de encontrar las obras canónicas de un estilo o período, sino que utiliza las obras singulares para ilustrar aspectos parciales de la arquitectura que trata, sin pretender que todas las características de un fase se realicen plenamente en una sola obra. Por otra parte, el comentario sobre cada ejemplo nunca se desliga del discurso general de la obra, de modo que todo momento este comentario trasciende su dimensión individual ya sea por generalización o por comparación con otras obras. En este sentido, el tratamiento de Frankl contrasta con las tendencias más recientes en la literatura arquitectónica a utilizar los comentarios en torno a ejemplos como mecanismos válidos en sí mismo y sin ningún tipo de generalización que supere a la simple sugerencia.

Como decíamos al comienzo, seguramente uno de los mayores atractivos de la obra de Paul Frankl sea precisamente la adecuación de los ejemplos que utiliza al desarrollo general del discurso, su utilización más o menos global según las necesidades de éste, así como el haber mantenido siempre un vestigio de dimensión temporal, ausente en la literatura arquitectónica más reciente, tanto en las obras como en las fases o estilos estudiados. Ello no le impide, sin embargo, dar cabida a la descripción minuciosa de un edificio —como sucede con el extenso comentario sobre la Basílica de San Pedro—, a la simple afirma-

ción de una obra como perteneciente a una determinada arquitectura, como evidencia construida del paso de uno a otro estilo— Santa Barbara de Mantua le sirve para articular el cambio de la primera a la segunda fase—, o a la inclusión de obras de transición —San Isidro de Madrid— y edificios considerados atípicos por no presentar las características habituales de la época en que se constituyen la iglesia de la Sorbonne de París, exponente de la disección espacial y no de la agrupación propia de la primera fase ni de la fusión propia de la segunda.

Podríamos decir finalmente que, en el libro de Paul Frankl, las obras concretas examinadas —en una auténtica "historia del arte sin nombres"— no están ahí únicamente para ilustrar total o parcialmente los rasgos propios de un estilo o estado de evolución de la arquitectura. La obra concreta puede incluso rectificar o contradecir unas normas o principios generales propios de una determinada manera de construir. Este enfrentamiento entre lo sistemático y universal de los principios fundamentales, tan propio de la cultura alemana, y lo singular y tantas veces atípico de unos edificios concretos que el autor conoce hasta sus últimos detalles proporciona a esta obra de Paul Frankl una elasticidad metodológica que, que lejos de debilitar sus conclusiones, las hace mucho más atractivas y próximas a nuestra actual sensibilidad.

María Teresa Muñoz



Abadía de Baut, 1710; plano y sección de bóvedas.

Libros recibidos

TADAO ANDO. OBRAS Y PROYECTOS. 1972-1982. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Comisión de Cultura. Museo Español de Arte Contemporáneo Escuela T. S. de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, 1982. 55 págs.

Carlos Flores
GAUDI, JUJOL Y EL MODERNISMO CATALAN. 2 tomos. Ed.: Aguilar. Colección Imagen de España. Madrid, 1982. 305 págs. tomo.

Joseph Rykwert
THE NECESSITY OF ARTIFICE. Academy Editions. Londres, Mayo, 1982. 143 págs.

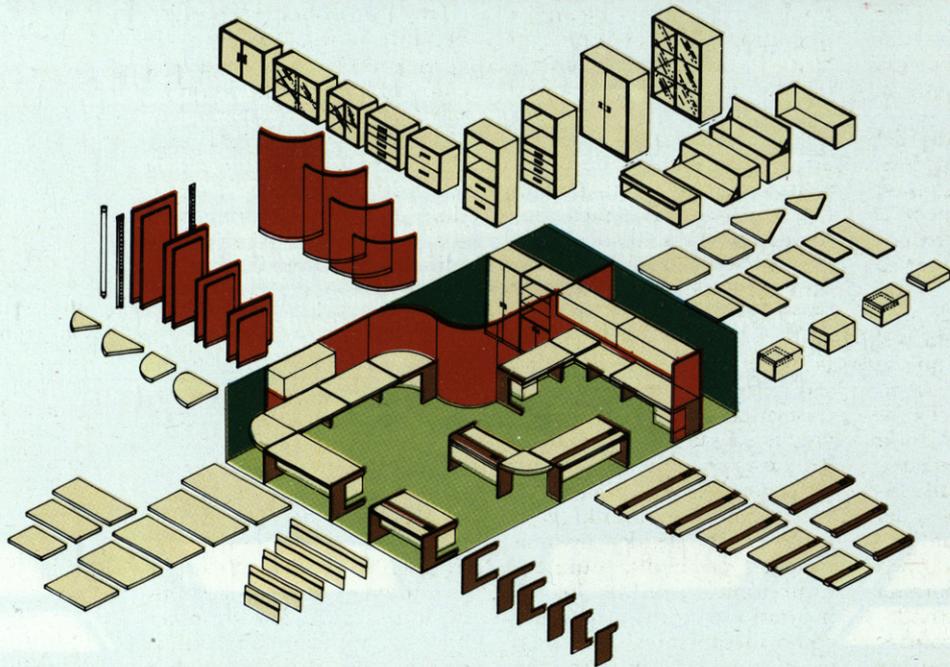
Charles Jencks
ARQUITECTURA TARDOMODERNA Y OTROS ENSAYOS. Ed.: Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1982. 200 págs.

Stanley Abercrombie
GWATHMEY/SIEGEL. Ed.: Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1982. 120 págs.

Antón Capitel
LA ARQUITECTURA DE LUIS MOYA BLANCO. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1982. 200 págs. Monografía sobre la obra del arquitecto citado.

GUIA DEL TERMINO MUNICIPAL DE MADRID. Ayuntamiento de Madrid. Gerencia Municipal de Urbanismo. Madrid, 1982. 560 págs. Callejero Oficial y plano a 1:10.000, encuadrado en forma de libro. Existe también la edición del plano en hojas DIN-A. 1.

Nuevo sistema Soft Line de Roneo.



El programa más completo del mercado.

El nuevo sistema "Soft Line" de Roneo representa un estilo diferente de instalar su oficina.

Un conjunto de elementos de forma modular, versátil, flexible y racional, capaz de adaptarse al proyecto más exigente.

Mesas para cada puesto de trabajo con múltiples posibilidades de combinación. Patas regulables y redondez en sus cantos y salientes que elimina riesgos.

Sistema de archivo en armarios altos o bajos que permiten cualquier configuración en alturas y longitudes.

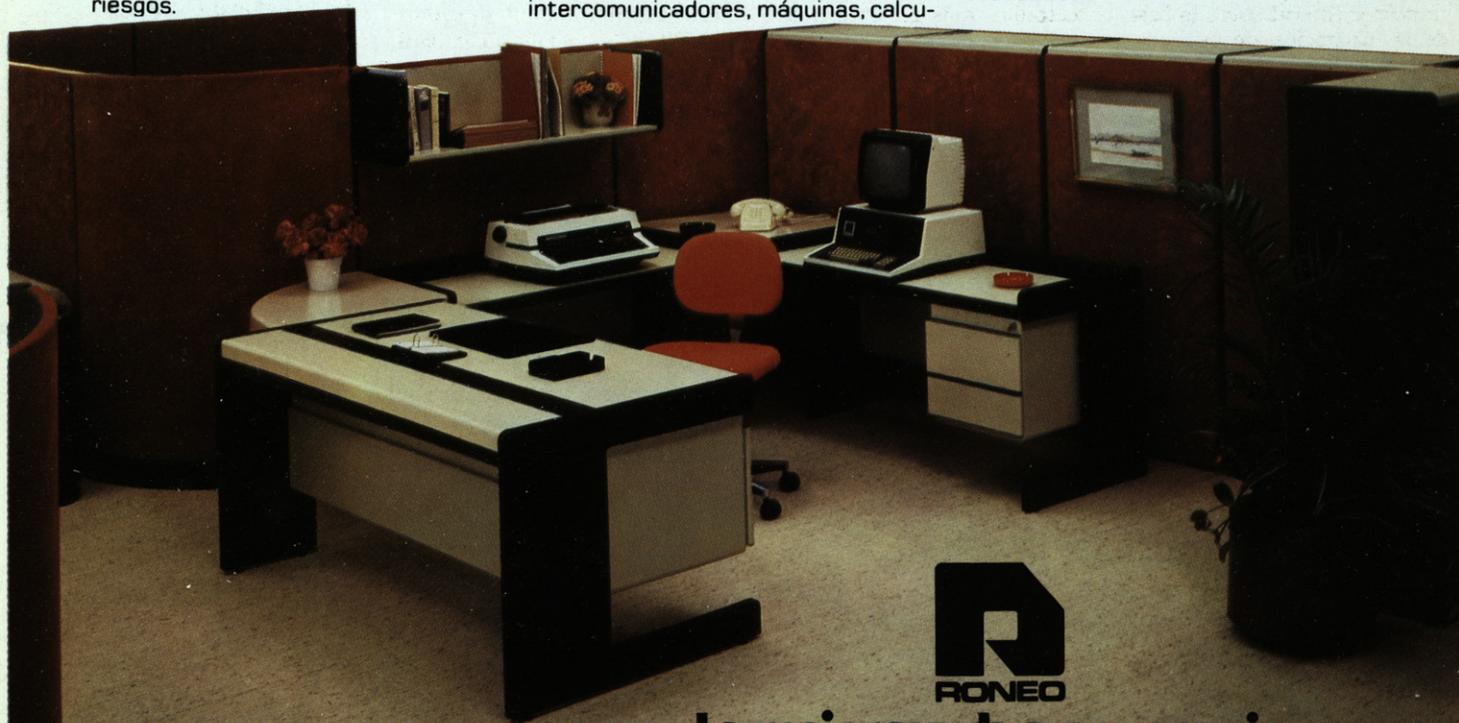
Biombos diseñados con materiales ignífugos, autoportantes, de gran absorción acústica. Preparados para incorporar en su zócalo remate los cables eléctricos y de teléfono.

Este nuevo sistema, evita gastos de instalación por llevar en las mesas tomas incorporadas: Luz, teléfonos, intercomunicadores, máquinas, calcu-

ladoras, etc., y destaca por el aprovechamiento de los espacios verticales habitualmente perdidos.

El sistema "Soft Line" de Roneo, aporta una mayor intimidad facilitando un trabajo más cómodo y productivo, a la vez que rentabiliza al máximo el espacio concreto de su oficina.

Nuevo sistema "Soft Line" de Roneo, el programa más completo del mercado.



La mejor ayuda a su negocio.

Consúltenos.

DIRECCION COMERCIAL: Lagasca, 16, 1º. Teléfs. (91) 276 04 15 - 276 30 56 Telex 46.789. Madrid-1
DELEGACIONES EN: Barcelona - Bilbao - San Sebastián - Sevilla - Valencia - Vigo y Mondragón (Gipuzcoa)

NOS AVALAN SIETE AÑOS DE VENTAJA

TEPSUS

Es un sistema de bandejas metálicas recubiertas a 2 caras, la oculta con lana de vidrio y la segunda con un film textil de diferentes propiedades y tonos.

Este sistema ofrece la novedad de absorber por sí mismo un importante nivel de ruidos. Además contiene la solución de evitar dificultades que generalmente existen en el intercambio de luminarias.

La solución es aplicada a través de unas bandejas no planas que cuelgan del nivel general y en las cuales se sitúan las luminarias logrando de este modo no interferir con los obstáculos que en el plenum existen. Además ahorran un importante consumo de energía. Todas las placas van apoyadas sobre dos carriles huecos hacia el plenum por donde se ordenan los cables de servicio, evitando así costos adicionales de fijación de los cables.

TABINORM

Es un sistema de tabiques móviles y su principal ventaja la estimamos en su montaje, el cual no produce erosión alguna en el suelo, pudiendo ser cambiados tantas veces como ello sea preciso. La fijación de sus elementos estructurales se realiza en el suelo por empotramiento en el REDELEC, evitando así tornillos o pegamentos que dejan marcas o roturas en el suelo. En el techo es similar, porque se engancha a unos perfiles de acero que están suspendidos.

Las estructuras, que son de acero, quedan ocultas por 2 paneles de madera prensada, siendo posible éstas con comportamientos antifuego o antihumedad, y sus acabados muy variados, recomendado para zonas de trabajo un recubrimiento final con propiedades para absorber el sonido ambiental dado que es un aglomerado a base de corcho.

Todos los paneles y en su unión, van tapados con un accesorio vertical registrable que permite el paso de cables, pudiendo de este modo comunicar fácilmente techo con suelo.

REDELEC

(para suelos de moqueta)

Es un sistema de carriles empotrados en el suelo abiertos al exterior en su total recorrido. Sobre ellos se alojan y ordenan los diferentes cables o circuitos elegidos, estando estos separados en diferentes calles para evitar los cruces o posibles interferencias.

Todo el conjunto es tapado mediante una tapa acabada en moqueta igual o diferente a la empleada en el resto del suelo, siendo de este modo totalmente registrable ofreciendo una gran facilidad en su manipulación, toda vez que no hay tornillos "sólo presión".

REDELEC

(para suelos de limpieza con agua)

Existe una variante del anterior la cual está realizada en aluminio extrusionado y va finalmente tapada con un perfil mixto de aluminio y caucho que impiden el acceso de polvo y agua al interior donde se alojan los cables.

Ambos sistemas están preparados para recibir nuestra tabiquería móvil, la cual no precisa dejar erosiones en los suelos.



SISTEMAS TDM, S.A.

Quintana 14, bajo izq.

tfnos. 2477795/2477927 MADRID 8

Deseo más información

nombre _____

profesión _____

dirección _____

forjados reticulares con moldes recuperables

Paseo de la Castellana, 166
Tel. 459 26 54
Télex 42210
MADRID-16

Príncipe de Asturias, 46
Tels. 237 23 82 - 217 57 60
BARCELONA-12

Avellanas, 14
Tels. 332 33 10 - 332 33 11
VALENCIA-3

in



- * Cubetas plásticas y ligeras.
- * Desencofrado a los tres días.
- * Reducción de volumen de hormigón por m².
- * Reducción de mano de obra.

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

English Summary

LOGROÑO CITY-HALL/ CAPITOL BUILDING

We take the pleasure to present to our readers an important and interesting building, work of the architect Rafael Moneo. It's the Townhall complex of Logroño's Cityhall projected during 1973-75, and built in the period 1976-81 and unpublished in our country, although known to many architecture-lovers.

Besides the interest that can raise as architecture, it also contains interior and furniture design, work of the same architect, of whom some pieces are published.

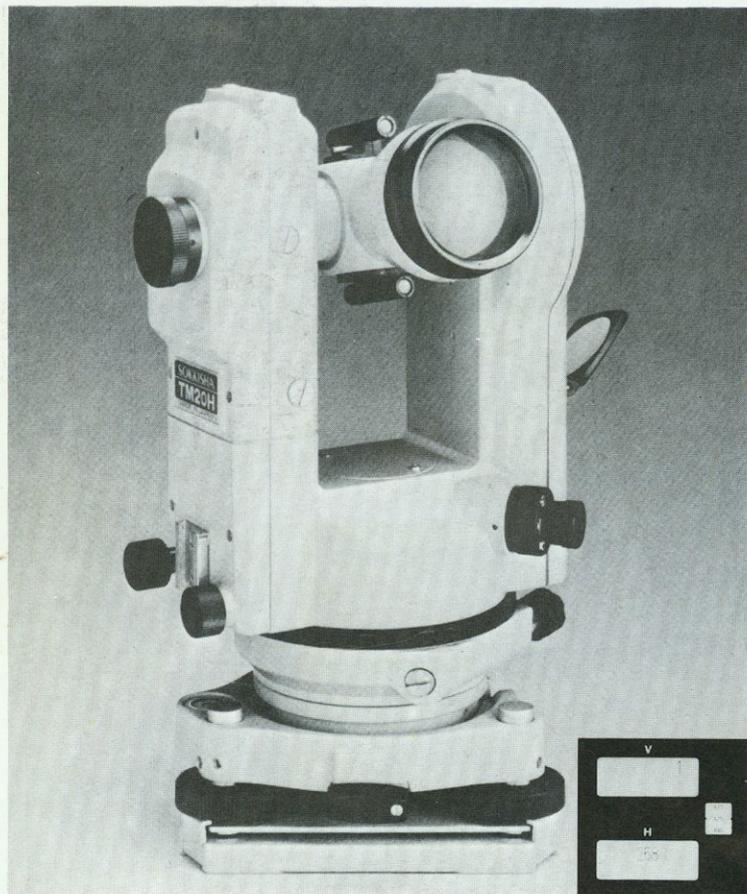
We keep our compromise to review the present national architecture panorama, and at the same time, the works of our most valuable architects. Rafael Moneo's work, renowned master at his age, is studied and remembered in three essays: one by Antón Capitel, as a presentation and also showing its career development, and the other two, by Gabriel Ruiz Cabrero and Alfonso Valdés, centered on Logroño and other works.

On the occasion of the fiftieth anniversary of its construction, we publish an article about the well-known Capitol Building, work of the passed away architects Luis Martínez Feduchi and Vicente Eced. The building as it is already known, has become the symbol of modern Madrid of the

prewar; it is an architectural and urban achievement, its constructive perfection, the complete and fully attained desing of details and whole furniture of its different areas, altogether with its condition of a technical pioneer and almost self-sufficient building. Its inclusion on the files of National and Historic Monuments should be seriously considered. The Fine Arts Building, by Antonio Palacios, is already a National Building, being only ten years older. The report we publish insists on the quality and historic meaning of the damaged and partially abandoned Carrión Building.

We also include on this issue, two works of small size and very different characterists. They are the restoration of the Residence of the Order "Demandaderos" of the Santa Isabel Abbey of Toledo to transform it into the headquarters of Architects Official College of Madrid delegation in that province. It has been entrusted to the architects Carlos Cano and Rodrigo del Castillo. The other is the "Vives House in the Costa Brava", by the architect Esteve Bonell.

Finally, we conclude this issue with an article about the methodology of Urban History, "Space and Society", by F. J. Monclús and J. L. Oyon.



HIJO DE ISIDORO SANCHEZ

DISTRIBUIDOR EN EXCLUSIVA PARA
ESPAÑA DE SOKKISHA, CO. LTD.

80 años al servicio de la Topografía.
Nueva gama de Teodolitos, Niveles
y Distanciómetros electrónicos.

Servicios de:

VENTA
ALQUILER
REPARACION
OPERACION CAMBIO
MERCADO DE OCASION

Ronda de Atocha, 16 - MADRID-15
Teléfonos 228 38 34 - 467 61 28



SECRET



AGROMAN

Empresa Constructora

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