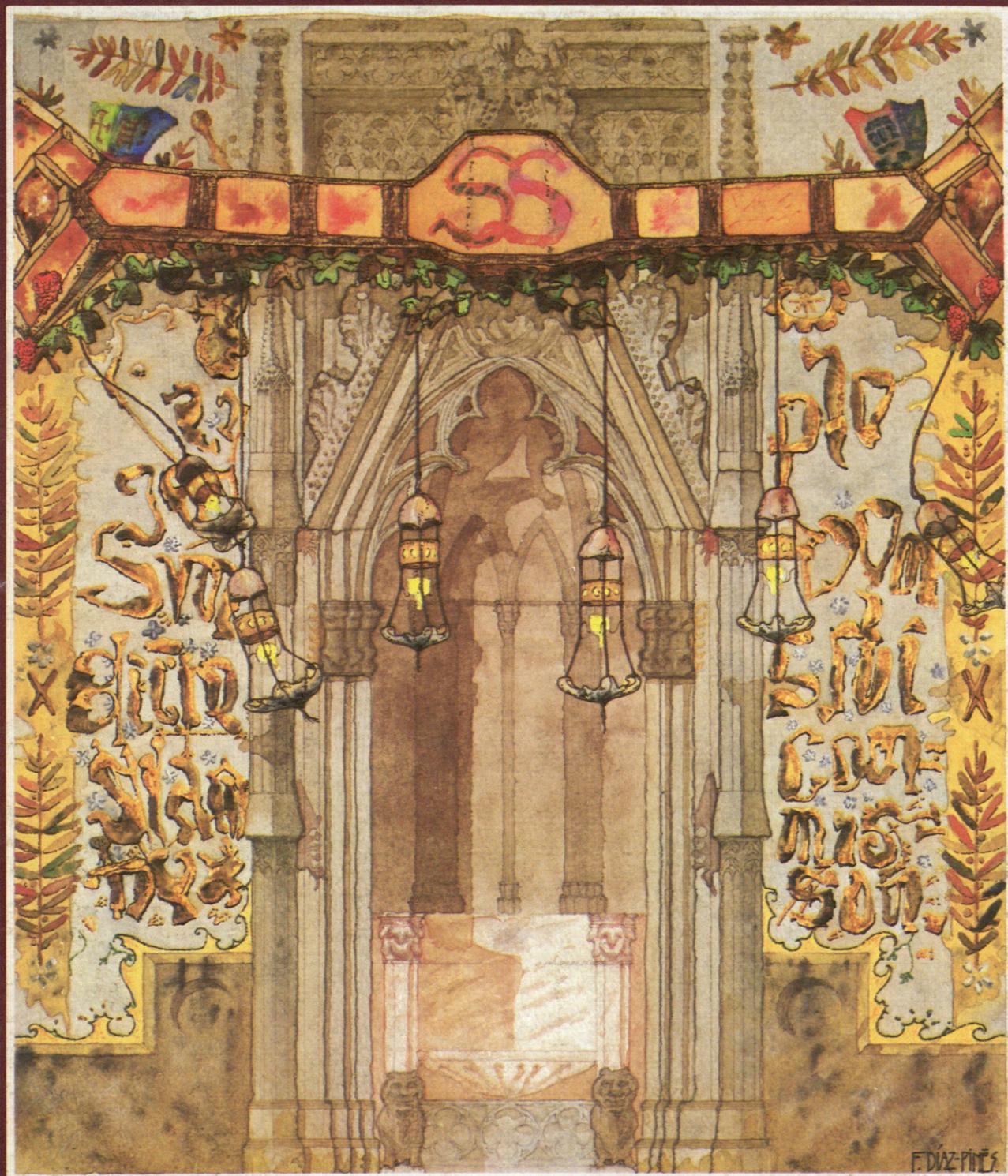


ARQUITECTURA

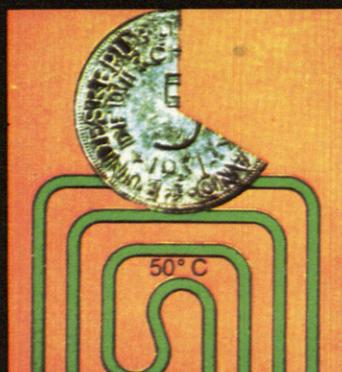
REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID



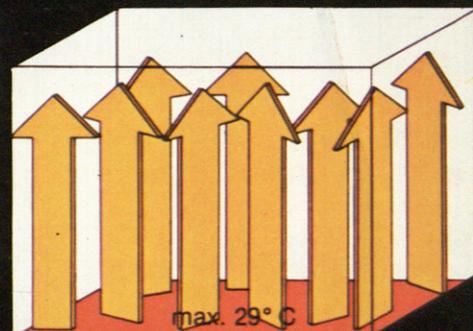
terratherm

suelo radiante

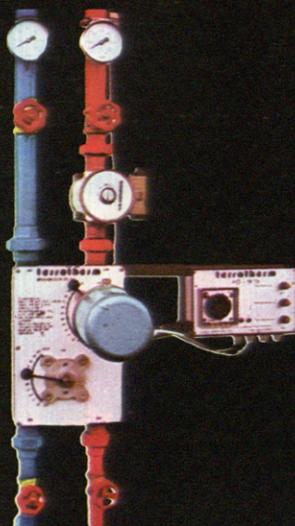
...la calefacción racional



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



Bajas temperaturas de radiación ascensión simétrica del calor



Economías de energía

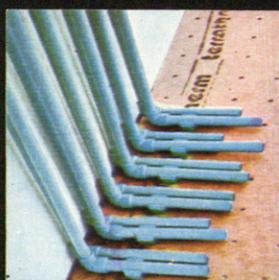
Un suelo radiante, correctamente calculado e instalado según reglas del arte, funciona en una gama de bajas temperaturas (máxima 55°C) y transmite calor con un coeficiente de radiación elevada. Esto permite y para una misma sensación de calor, mantener una temperatura ambiente 2 ó 3°C inferior a la de 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.

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.



APLICACION DIRECTA DE LA ENERGIA SOLAR



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

Cobertura por daños: hasta 15.000.000 de D. M.

terratherm

Gesellschaft für Wärmetechnik mbH



optimer, s.a.

OPTIMIZACION ENERGETICA

Distribución exclusiva para España de Terratherm

C/. Puerto Rico, 3. Madrid-16. Tlfs. 250 32 05-250 32 06

AÑO 64 - N.º 244
SEPT.-OCT. 1983

ARQUITECTURA

SUMARIO

Directores

Antón Capitel
Javier Frechilla
Gabriel Ruiz Cabrero

Arquitectos

Corresponsales

Alicante: Carmen Rivera
Barcelona: Carlos Martí y
Fernando Villavecchia
Bilbao: Javier Salazar
Colegio de Arquitectos de Cantabria:
Eduardo Fernández Abascal

Islas Canarias: Javier Mena
Galicia: Andrés Reboredo
Oviedo: Fernando Nanclares
Pamplona: Alberto Ustároz
San Sebastián: José Ignacio
Linazasoro

Sevilla: Gonzalo Díaz Recasens
Valencia: Manuel Portaceli
Valladolid: Leopoldo Uría

Diseño y Producción

Juan Paz

Secretaría de redacción

Lurdes Arrillaga

Publicidad (Madrid)

Santiago del Valle
(Jefe de Publicidad)
Mercedes Medina
Barquillo, 12.
Teléfs. 232 54 99 y 221 82 00
Madrid-4

Secretaría y

Administración

Carmen Sansierra
Francisco Gutiérrez

Distribución

Barquillo, 12
Teléfs. 232 54 99 y 221 82 00
Madrid-4

Imprime

Técnicas Gráficas FORMA, S. A.

Fotomecánica

Alfa, S. A.

Fotocomposición

Técnicas Gráficas FORMA, S. A.

Dpto. Legal: M-617-1958.

Precio del ejemplar: 400 ptas.

Suscripción anual 1984:

3.000 ptas. España

Extranjero 36,40 \$ USA

Ejemplares atrasados 50 ptas. más
del precio de cubierta.

Tirada de este número:

8.400 ejemplares.

Control



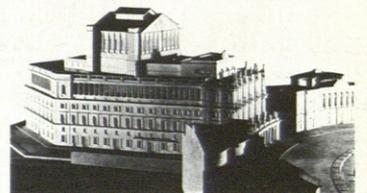
- 13 Editorial.
- 14 Opinión: Clásico, primitivo, vernáculo, por Alan Colquhoun.
- 16 Revista de revistas.
- 17 Concurso de la Opera de París.
- 18 Tres viviendas, de Jordi Garcés y Enric Soria.
- 21 Cementerio marítimo.
- 24 El tapiz de Penélope, por Antón Capitel.
- 35 Juan de Villanueva en la capilla del Venerable Palafox y la sacristía de la catedral de Burgo de Osma.
- 38 Gaudí y Jujol en la catedral de Palma.
- 41 Restauración del convento de San Benito de Alcántara, de Dionisio Hernández Gil.
- 49 Rehabilitación de los molinos del río Segura, de Murcia, para Centro Cultural y Museo Hidráulico, de Juan Navarro Baldeweg.
- 53 Restauración de los sótanos del Palacio Episcopal y adaptación para Museo de Historia de la ciudad de Tarazona, Zaragoza, de Luis Burillo Lafarga.
- 56 El Teatro Real de Madrid "Opus interruptum", de Angel Luis Fernández Muñoz.
- 62 Casa Kinney, de Ricardo Scotidio y Elizabeth Diller.
- 64 Central de ordenadores de la Cooper Union, de Tod Williams y Susan Bower.
- 65 L'Zinger, tienda de modas, de Billie Tsien y Fred Bichle.
- 66 Depósito de cajas de seguridad, de Steven Holl, Joseph Fenton y Mark Janson.
- 68 Estudio de escultura y casa de baños, de Steven Holl, James Rosen y Mark Janson.
- 69 Parque Ansaldo, de Genaro Alas, Pedro Casariego y Miguel Casariego.



Portada: Acuarela de Fernando Díaz Piniés.



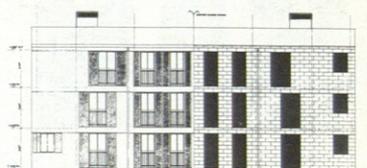
41



56



62



69

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. Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos contenidos en este número sin autorización previa.

Cada época define un estilo arquitectónico

Nosotros ayudamos a conservarlos

- CON NUESTRA EXPERIENCIA EN:
 - Rehabilitación integral de edificios con carácter histórico-artístico.
 - Reconstrucción y restauración total de edificios.
- CON NUESTRA DIVISION TECNICA ESPECIALIZADA EN METODOS CONSTRUCTIVOS Y EN SU EJECUCION.
- CON NUMEROSAS REALIZACIONES, ENTRE OTRAS:
 - TOLEDO Edificio del Banco de España
 - GRANADA Edificio en Gran Vía de Colón, 3
 - VALLADOLID Edificio en General Mola, 8
 - CADIZ Edificio en Duque de la Victoria, 2
 - SEVILLA Edificio en Sierpes, 85
 - ZARAGOZA Edificio en P.º de la Independencia, 2
 - EL FERROL Edificio en General Franco, 134
 - GIJON Edificio en Moros, 1
 - AVILES Edificio en Muralla, 30
 - MADRID Rehabilitación en el Banco de España, en Plaza de la Cibeles
 - Edificio B.H.A., en Plaza de Canalejas, 1
 - Edificio en Serrano, 92
 - Edificio en Sevilla, 6
 - Edificio de la Vasco-Navarra, en P.º de la Castellana
 - Residencia para las Siervas de San José, en San Lorenzo, 20
 - Edificio en P.º de Recoletos, 17 c/v a Prim (en construcción)
 - Edificio OMNIA, en P.º de la Castellana, 1 (en construcción)

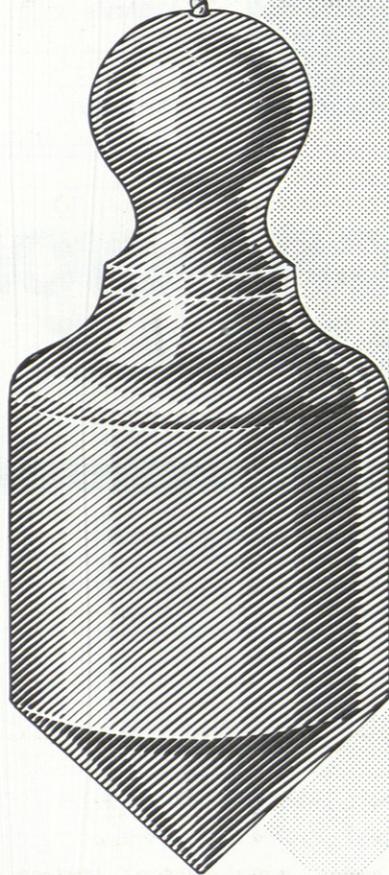
Construcciones

SAN MARTIN S. A.

ORENSE, 11 - TELEFONO 456 04 00 - MADRID-20

Empresa clasificada como Contratista del Estado, con la máxima categoría, en el subgrupo "monumentos histórico-artísticos".

Construimos futuro

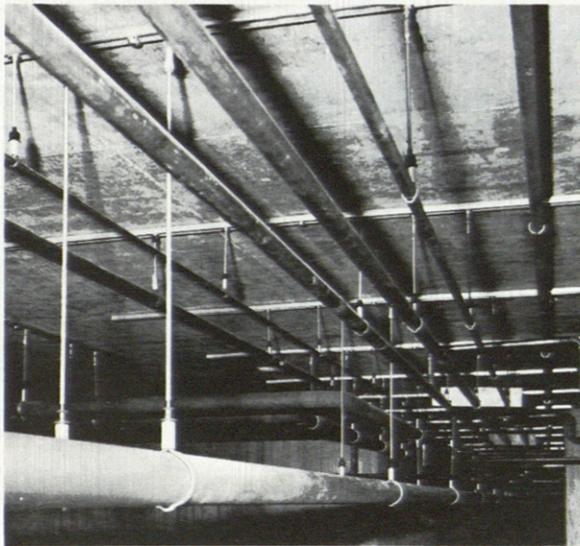


ferrovial

Somos, dentro y fuera de nuestro país,
una empresa constructora total. A cualquier nivel.

HILTI

Le presenta el Sistema de Suspensión
en perfecta combinación
con los Anclajes HILTI



- Fácil colocación
- Ahorro de tiempo

SOLICITE INFORMACION:

Tenemos a su disposición **El Manual de Datos Técnicos, Cálculo de Anclajes y Documentación Flamco.**

HILTI ESPAÑOLA, S.A. C/Isla de Java, 35-Madrid.34

DELEGACIONES: Barcelona (93) 322 09 11

Madrid: (91) 415 98 59-Sevilla (954) 45 87 99-Vigo (986) 42 23 22
23 Centros de Venta y asistencia en España.

Ruego me faciliten información, sin compromiso, sobre Anclajes Hilti y Sistema Flamco.

Empresa _____

Nombre _____ Tel. _____

Calle _____ Núm. _____

Ciudad _____

Provincia _____

UNA SUSCRIPCION QUE NO DEBE FALTARLE.

BOLETIN DE
SUSCRIPCION

PANORAMICA DE LA CONSTRUCCION
ARQUITECTURA Y DISEÑO

Dgo. de León, 69-4.º C - MADRID-6 - Telf. 402 81 61

Sírvanse suscribirme por 10 números de su revista.

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ D.P. _____ Provincia _____

Profesión _____ Telf. _____

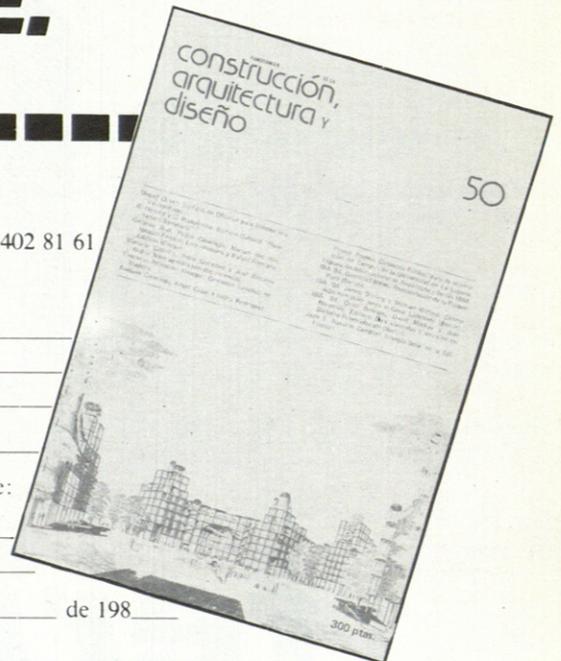
Por dicha suscripción abonaré la cantidad de 3.000 pesetas mediante:

Cheque adjunto N.º _____

Giro postal n.º _____

_____ de _____ de 198 _____

Firma _____





Hemos creado una empresa para el deporte.

Nuestro trabajo lo dedicamos a facilitar, promover, equipar y asesorar el mundo del deporte.

ESTAMOS ESPECIALIZADOS EN LA CONSTRUCCION DE:

- PISTAS DE TENIS
- POLIDEPORTIVOS
- PADDLE TENIS
- FRONTONES
- SQUASH
- PISCINAS
- ATLETISMO
- PISTAS DE PATINAJE
- FUTBOL

CADA DEPORTE REQUIERE SU PAVIMENTO ESPECIFICO

Podemos aconsejarle y colocar el ideal para cada especialidad, desde los porosos clásicos hasta los sintéticos y más sofisticados pavimentos especiales.

**NUESTRO TRABAJO NO SOLO ES LA CONSTRUCCION DE
INSTALACIONES DEPORTIVAS**

Asesoramos en el proyecto, en el diseño técnico, en la explotación y utilización, etc.

Si tiene alguna instalación deportiva pendiente o si desea ampliar información, recorte y envíe el cupón.

D.

C/.

Ciudad. D.P.

Provincia.

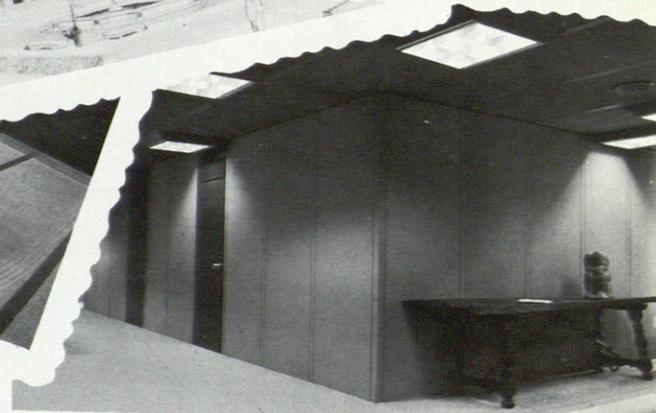
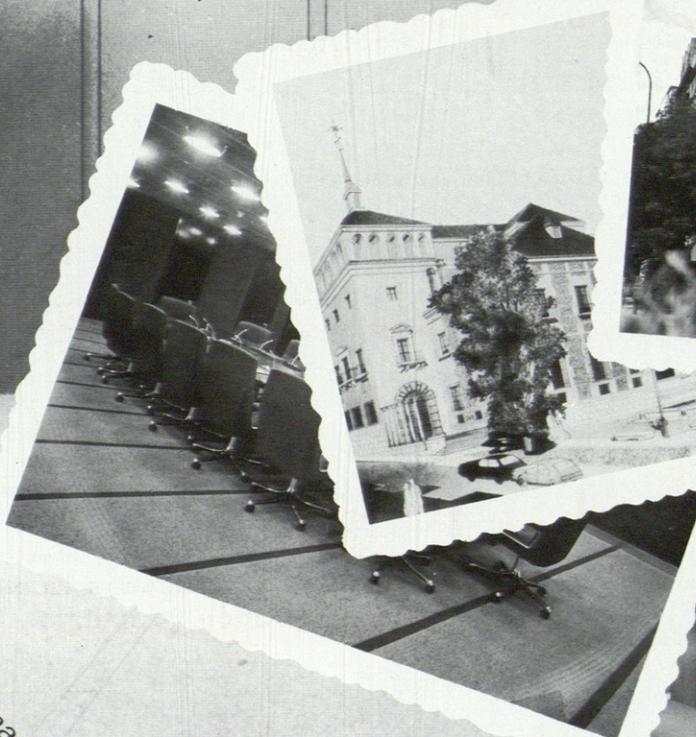
Instalación.

Pavimento.

Observaciones.



más de
NOS AVALAN SIETE AÑOS DE VENTAJA



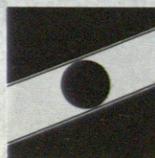
Deseo más información

nombre _____

profesión _____

dirección _____

tf _____



SISTEMAS TDM, S.A.

Quintana 14, bajo izq.

tfnos. 2477795/2477927 MADRID 8

LA SOLUCION para eliminar las **HUMEDADES DE CAPILARIDAD**

**Procedimiento TRABER®
para el SECADO TOTAL
de muros y paredes**

Elimina: Permeabilidad
Pérdida de calor
Desconchados
Efluorencias
Moho
Salitre
Ambiente malsano y húmedo



**NO BASTA CON ELIMINAR
LAS HUMEDADES QUE
NOS VIENEN DE ARRIBA...
HAY OTRAS QUE SUBEN
POR LAS PAREDES**

TRABER: PROCEDIMIENTO SIMPLE.

Detiene la ascensión de agua por los capilares. Provoca su descenso.

Es la electro ósmosis pasiva.

Provoca un movimiento descendente de partículas electrizadas que tapan poros y capilares. **Es la electroforesis.**

La instalación funciona sola, sin adición de energía. Sin mantenimiento ni riesgo de averías.

TRABER: PROCEDIMIENTO RADICAL.

Basado en los principios físicos conocidos. Doble seguridad.

Mejora y consolida paredes afectadas.

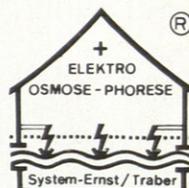
No "tapa" las humedades. Elimina el mal de raíz.

La instalación no queda a la vista. Se empotra en paredes y suelo.

TRABER: PROCEDIMIENTO CON EXPERIENCIA.

Miles de aplicaciones en Suiza, Alemania Federal, Francia... en toda Europa.

Ahora en España, aplicado por empresas "Concesionarias" especializadas en reparaciones.



In- und Auslandpatente
Patentes Internacionales

TRATAMIENTO GARANTIZADO POR DIEZ AÑOS

por Compañía de Seguros.

El mejor procedimiento, el único seguro, el más económico.

Amplíe información. Pida diagnóstico y presupuesto sin compromiso.

Se precisa concesionario en alguna provincia

Posee la patente para España:

HUMICONTROL S/A

Y SU RED DE CONCESIONARIOS EN EXCLUSIVA



c/. Padilla, n.º 240
Tel. (93) 318 62 41
Barcelona-13

Rellene el cupón y remítalo

Del procedimiento "TRABER"

- Deseo recibir información
 Deseo presupuesto

NOMBRE

DIRECCION

POBLACION

PROFESION

TELEFONO



SEDE DEL
DEFENSOR DEL
PUEBLO



BOVEDA
ACRISTALADA
DEL PATIO CENTRAL

CONSTRUIDO POR:



GUVASA

GUTIERREZ Y VALIENTE, S. A.

General Yagüe, 13 - MADRID

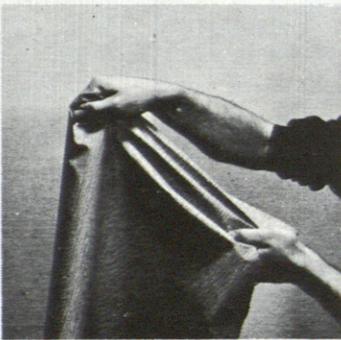
FISURAS

La aparición en paramentos de fisuras más o menos ostensibles, es un fenómeno actual en obra recién terminada.

Efecto inoportuno y molesto de corregir que puede ser evitado, en la fase de proyecto, al prescribir el revestimiento idóneo.

Antiguamente evitaban fisuras y grietas aplicando a los paramentos, retores, gasas, arpilleras, etc., que posteriormente eran pintados. La presencia del sustrato textil contribuía a evitar el eventual resquebrajamiento de la capa de pintura.

Los revestimientos de tela vinílica han venido a sustituir y mejorar esta antigua técnica, resolviendo definitivamente el problema, añadiendo eficacia y calidad al acabado.



La resistencia y flexibilidad del conjunto "tejido-capa de vinilo" hace que el revestimiento se adapte a los eventuales movimientos de los paramentos, manteniendo este comportamiento por tiempo indefinido, incluso en paramentos y techos continuos de escayola.

Es esta una de las importantes razones que explican el uso universal de este tipo de revestimiento.



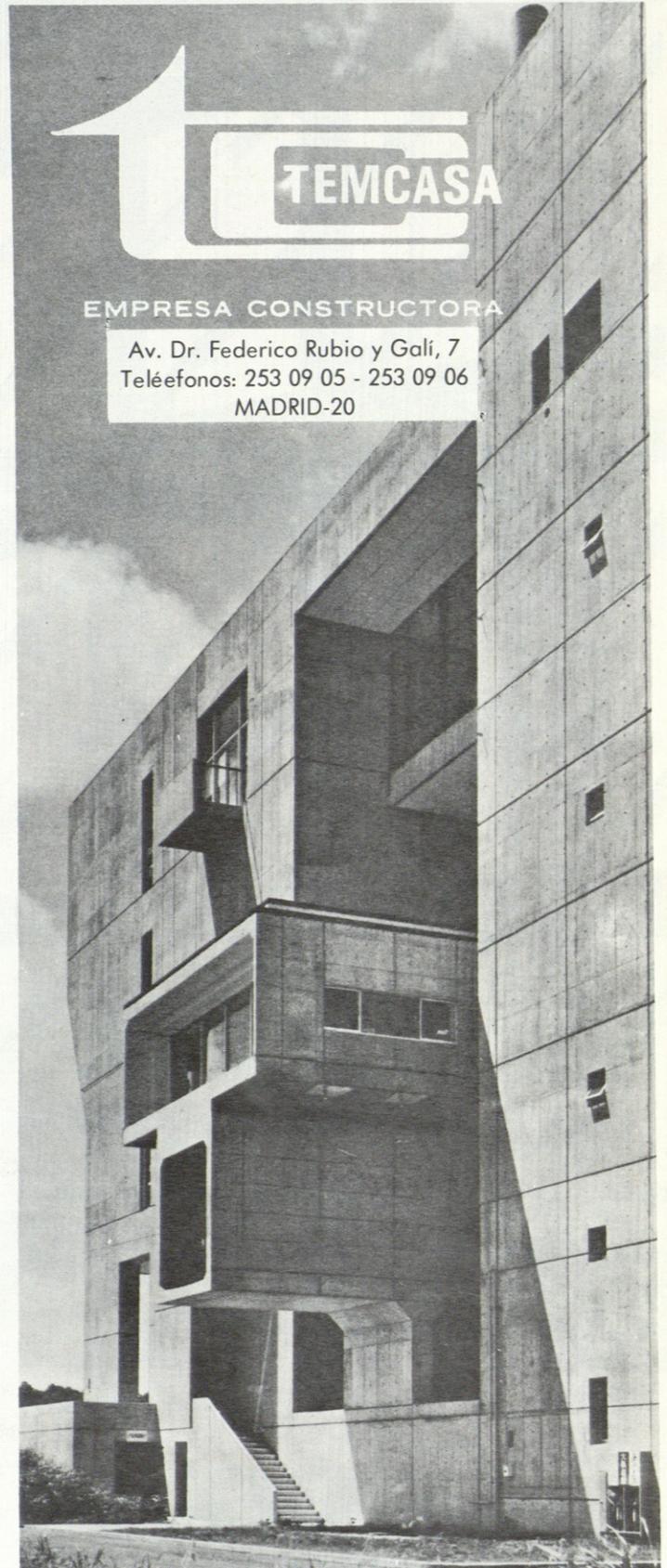
REVESTIMIENTO DE TELA VINILICA

ASEPTICO • ANTI-POLVO • IGNIFUGO
ANTI-FISURAS • IMPERMEABLE

FABRICADO Y GARANTIZADO POR:

interplast española s.a.

Dr. Esquerdo, 163 - MADRID-30 - Tel. 409 39 10





Arco

ARTE CONTEMPORANEO

FERIA INTERNACIONAL DE MADRID

PALACIO DE CRISTAL R CINTO FERIAL DE LA CASA DE CAMPO

AVDA. DE PORTUGAL, S/N. MADRID-11. TEL FONOS: 470 10 14 y 479 78 06. TELEX: 44025 IFEM -E.

MADRID

84

17-22 FEB.

Organiza: IFEMA



INSTITUCION FERIAL DE MADRID

Editorial

Presentamos al lector, en esta ocasión y como tema más amplio, una reflexión sobre los problemas de restauración y actuación arquitectónica en monumentos y en conjuntos históricos. Va precedido de un dilatado comentario de uno de nuestros directores, que realiza un recorrido sumarial de aquellos pensamientos que se han vertido sobre tales problemas desde que la restauración y la actuación en monumentos se han considerado como tales, esto es, desde los tiempos de Eugene Viollet le Duc. Es un recorrido que tiene el interés de indagar acerca de cuál es actualmente nuestro pensamiento sobre el tema, ahora que el juicio sobre la arquitectura histórica está muy lejos de ser el que en el inmediato pasado se ejercía. El texto, ilustrado con ejemplos de abundantes cuestiones, se acompaña con la publicación de cinco intervenciones *españolas* de orden muy diferente: la completación de la catedral del Burgo de Osma, hecha por Juan de Villanueva, ejemplo que se saldría fuera, premeditadamente, del período de restauración propiamente dicha, vigente con el romanticismo; la actuación de Guadí y Jujol en la catedral de Palma de Mallorca, realizada en las primeras décadas de este siglo y de una excepcionalidad y originalidad poco repetibles; las intervenciones —dando ahora un dilatado salto hasta días próximos— de Dionisio Hernández Gil en el ex-convento de San Benito de Alcántara, iniciadas el año 1963, con la rehabilitación de una parte, y ejemplo de una lúcida y brillante posición, bien poco conocida, y superadora tanto de la restauración “*en estilo*” como de la simple yuxtaposición de una actitud contemporánea indiscriminada; la reciente propuesta de intervención en los Molinos de Murcia, de Juan Navarro Baldeweg, arriesgada apuesta por una transformación radical del objeto intervenido; y, por último, otra propuesta reciente, la

del proyecto del pequeño museo en el Palacio Episcopal de Tarazona, de J. Lorenzo y L. Burillo, que representa una contribución arquitectónica de la generación más joven.

Todos los trabajos que, naturalmente, no se ofrecen como ejemplares, sino como productos ricos para la reflexión y el debate, promovidos en su casi totalidad por instancias oficiales (Dirección General de Bellas Artes o, en ciertos casos, de Arquitectura). Intentan ilustrar, en compañía del texto, la situación contemporánea de algunos de estos problemas, alterados en gran modo por el *diverso* pensamiento actual, y sin pretender agotar siquiera desde luego, la enunciación de las distintas cuestiones que el asunto comporta. Muy bueno sería poder contar con otras contribuciones, tanto ensayísticas como proyectuales, que ayuden a enriquecer y a esclarecer un campo complicado y de la máxima actualidad.

Se acompaña el número de varios temas de pequeño tamaño (Exposición del clasicismo nórdico, propuesta de Mangada para el cementerio de Cádiz, pequeños proyectos de Garcés y Soria), de un estudio del Teatro Real, del arquitecto Angel Luis Fernández Muñoz, y de un interesante conjunto de viviendas en Alicante de los arquitectos Alas y Casariego. Por último, se incluye también una pequeña serie de obras de *jóvenes* neoyorkinos, inclusión que podía verse como contrapunto de los *nuevos* y *novísimos* de la antología del número pasado si no fuera porque el concepto de arquitecto *joven* en Estados Unidos, al agravarse allí la dificultad de ejercicio profesional, suponga añadir bastante edad sobre nuestros compañeros. Sirva, en cualquier caso, como un punto de comparación interesante que se añade al valor que por sí mismos puedan suponer.

Clasicismo nórdico (1910-1930).

Exposición en la sala de la Dirección General de Arquitectura. M.O.P.U.

Organizada por el Museo de Arquitectura Finlandesa, en colaboración con los de Suecia y Noruega y la Real Academia Danesa de Bellas Artes, se ha expuesto en la sala de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda (M.O.P.U.), la exposición del título, compuesta por una magnífica y completísima colección de planos y dibujos originales y de fotografías sobre el novecientosmo arquitectónico de los países nórdicos.

Asimismo, la Dirección General de Arquitectura ha editado en castellano el cuidado catálogo de la muestra con la inclusión completa de las obras y con algunos ensayos tanto actuales como de la época. La Dirección General ha organizado igualmente un ciclo de conferencias.

A continuación insertamos un pequeño ensayo del profesor Alan Colquhoun, ya publicado en inglés, y escrito especialmente como comentario sobre el tema.

Clásico, primitivo, vernáculo

Alan Colquhoun

El reciente interés por el neoclasicismo escandinavo de los primeros años veinte ha revitalizado la vieja expresión de "*Clasicismo vernáculo*". A primera vista, el ligar estas dos palabras parece, como poco, sorprendente, pues desde el romanticismo la tradición clásica se oponía precisamente a la "*vernícula*", casi siempre con ventaja para la segunda. El clasicismo representaba lo que era rígido y académico: no olvidemos que la palabra "*clásico*", se refería originalmente a las cuatro primeras clases sociales enunciadas por Servio Tulio. Su aplicación metafórica en los estilos literarios confirió a la escritura "*clásica*" un marchamo de artificiosidad y de clase dominante, serie de asociaciones que llevaron a considerar la arquitectura como un arte liberal.

Por otra parte, la arquitectura vernícula era considerada el producto espontáneo de una sociedad indígena y "*orgánica*". Esta era la opinión de los reformistas del siglo XIX, desde la forma religiosa y "*regresiva*" de Pugin, a la laica y "*progresista*" de Viollet le Duc.

Fue Frederick Shlegel el que primero utilizó la antinomia "*clásico/romántico*" para el arte.

Podríamos esperar que el término clásico, que identi-

caba una arquitectura basada en los modelos antiguos, hubiese aparecido contemporáneamente al término romántico. No es, pues, sorprendente no encontrar este último término en el diccionario de Quatremère, pero su ausencia en el de Viollet le Duc (e incluso en el de Ernest Bosc) es más sorprendente. Es preciso concluir, pues, que la teoría de la segunda mitad del siglo XIX, así como la teoría neoclásica establecían una distinción fundamental entre la arquitectura de la Antigüedad y la del Renacimiento, distinción que convertía en demasiado genérico el término "*clásico*" como para que tuviera algún valor crítico. De hecho tanto Quatremère como Viollet consideraban la arquitectura antigua fundada sobre la naturaleza, y los dos se interesaron por la arquitectura primitiva. Para Quatremère era el resultado de una escisión debida a deformaciones culturales, económicas y climáticas, el núcleo original que se haría visible en todos los desarrollos posteriores. Para Viollet se trataba de una de las diversas formas culturales de Europa, cada una de ellas destinada a transformarse radicalmente por el progreso de la historia. Sus ideas con respecto al concepto de *imitación* también eran distintas.

Las observaciones de Quatremère sobre los que eran incapaces de distinguir entre modelo y tipo, entre imitación literal e imitación moral (o convencional) podrían tomarse perfectamente como una crítica a Viollet, que negaba que el templo de piedra fuese una imitación de una estructura de madera, simplemente porque no era copia exacta. Quatremère aprobaba la arquitectura griega porque era imitación de un acto original, la representación de una idea de la naturaleza, y Viollet porque no era una imitación en absoluto, sino un acto original ligado a la naturaleza de los materiales, la expresión de las fuerzas naturales.

Las consideraciones anteriores ayudan a ver cómo "*vernáculo*" y "*clásico*", pueden combinarse gracias a las connotaciones comunes de primitivo que tienen, a pesar de lo que las teorías románticas y sus derivaciones modernas podrían inducir a creer. Por otra parte, muestran los puntos comunes entre los que hoy buscan las motivaciones irreducibles de la arquitectura en un clasicismo primitivo, y las ideas de Viollet y Quatremère. Todo esto revela la necesidad de creer en una realidad natural a la que, al fin, la forma arquitectónica se refiera, una *correlación objetiva* que garantice que el signo arquitectura no se refiere simplemente a otros signos, en infinita regresión, sino que, al fin, llegue a una verdad ontológica. Si el movimiento moderno ha sido un intento para escapar a este mismo transcurrir, negando que la historia se pueda presentar como un caleidoscopio de valores relativos y mutables, por lo que sería lógico elegir únicamente aquéllos del momento actual.

Todavía, y aunque ya estamos en condiciones de reinterpretar la arquitectura de la Antigüedad en términos de este género de primitivismo, quedan algunas dudas respecto a la identificación entre arquitectura vernícula y clásica. Ciertamente lo que se conoce como arquitectura clásica es el producto de una arquitectura mediterránea y vernícula. Pero, la única aproximación que podemos hacer a esta arquitectura vernícula es a través de otra pública y religiosa de gran refinamiento estético,

cosa con la que "*primitivo*" no encaja en absoluto. Lo que el Renacimiento querría recuperar era una arquitectura sofisticada, equivalente a los textos clásicos. Ciertamente es que esta tradición nos ha legado un tratado, el de Vitruvio, que contiene, entre otras cosas, el mito de los orígenes. El Renacimiento, sin embargo, no pretendía llegar a estos orígenes, sino al resultado final de una cultura compleja. La piedra de toque de esta cultura era un sistema estético que tanto en literatura como en los otros campos artísticos, era completamente distinto a los propios de otras culturas. En "*Mimesis*", Eric Auerbach describe la literatura clásica como caracterizada por "*una abundante despliegue de conjunciones, una precisa graduación de oraciones temporales, concesivas y comparativas y de construcciones de participación*", y contraponen estos elementos a los textos bíblicos y medievales, a su tendencia a "*dar juntas imágenes independientes, como en un hilo de perlas*" y a "*dividir el curso de los acontecimientos en un mosaico de imágenes separadas*". Este análisis puede aplicarse también, en líneas generales, a la arquitectura, y lo que emergería tras esta crítica formal es que existen dos activas tradiciones en el arte europeo, tradiciones que podrían ser llamadas *hipotaxis* clásica y *parataxis* no clásica.

Esto es lo que confirma la interpretación romántica del clasicismo, pues fue precisamente la estructura *paratáctica* del arte medieval lo que atraía a los románticos, y que se encuentra en las formas vernículas nórdicas.

La manera *paratáctica* de poner las cosas juntas una al lado de otra, podría parecer contradictoria con la teoría romántica de la forma orgánica. Sin embargo, es precisamente la espontaneidad y la falta de jerarquía lógica lo que pareció a los románticos la evidencia de una estructura y de un principio interno más profundo. La mente clásica había deseado *corregir* el desorden superficial y la ilimitada variedad de la naturaleza de acuerdo con un ideal tipológico. La idea de imitación de la naturaleza implicaba la identificación de la estructura subyacente de ésta con la par-

te racional de la mente humana.

Para los románticos, por el contrario, esta estructura subyacente dependía de un principio creativo que era anterior a la razón, y el proceso de la creación artística estaba basado en este mismo principio. El Arte era menos una imitación de la naturaleza que ella misma operando dentro de la inteligencia humana.

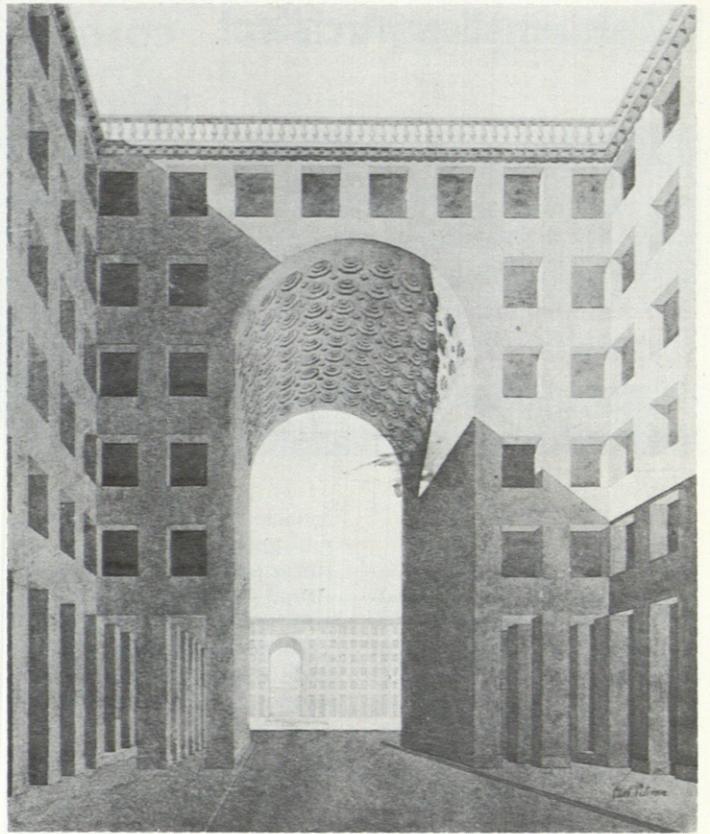
Lo que hoy descubrimos en los autores del clasicismo vernáculo es una combinación de estas dos tradiciones. Con su "primitivismo" la teoría de Quatremère sobre la imitación sostenía que el lenguaje convencional del arte debería de mediar entre la realidad y su representación, lo que llevaba al máximo desarrollo de las estructuras hipotácticas y de una organización artística artificial, fruto de una larga tradición cultural. Por el contrario, el romanticismo, asumiendo una relación no mediatizada entre arte y realidad, tendía a representar ésta por medio de fragmentos inconexos y yuxtapuestos. Además, es cierto que el mismo arte clásico suministraba un modelo para este proceso tanto en el caso de composiciones amplias (como la acrópolis griega y la villa de Adriano) como en el tratamiento del espacio, en las pinturas y bajorrelieves propios de los romanos. Esto es, tal vez, el ejemplo más evidente del falso entendimiento del clasicismo en el arte y en la arquitectura postrenacentista, en la que la organización hipotáctica de los edificios independientes, o de las figuras, se extienden a la organización espacial de inmensos palacios y proyectos urbanos. Los modernos primitivos clásicos, como León Krier, rechazan esta inflación renacentista de la hipotaxis y organizan conjuntos de edificios según un modo paratáctico y reconduce así su obra a las teorías propias del romanticismo y del neogótico.

Parece, pues, que cada época tiene un modo peculiar de volver al clasicismo. El "clasicismo vernáculo" no quiere ser un realismo antiguo, sino una amalgama de fantasías neoclásicas sobre la arquitectura antigua y primitiva junto con aquéllas otras procedentes del propio siglo XIX sobre la sociedad orgánica.

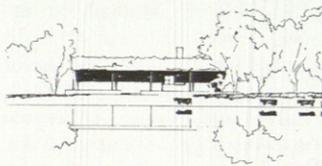


1

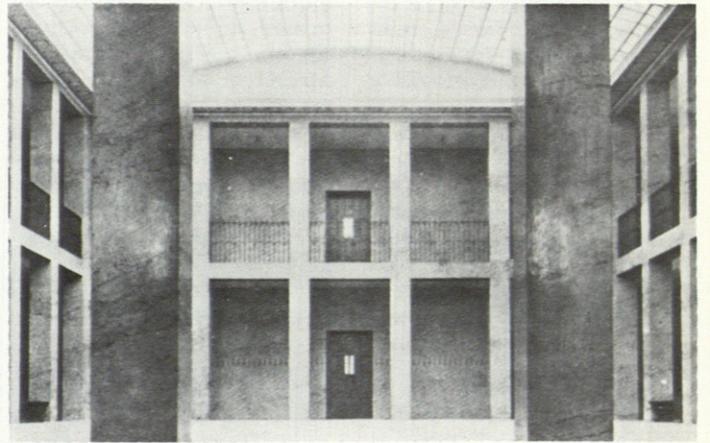
1. Poul Holse. Casa propia, Copenhague, 1923.
2. C. Petersen, I. Bentsen. Concurso para la zona de la estación para ferrocarril de Copenhague, 1919.
3. Aino Aalto. Villasflora, Alajarvi. Dibujo y fotografía de la casa, 1925.
4. E. Thomsen. Escuela Secundaria en Oregard, 1922-1924.
5. G. Taucher. Viviendas municipales para obreros, Helsinki, 1925-1926.



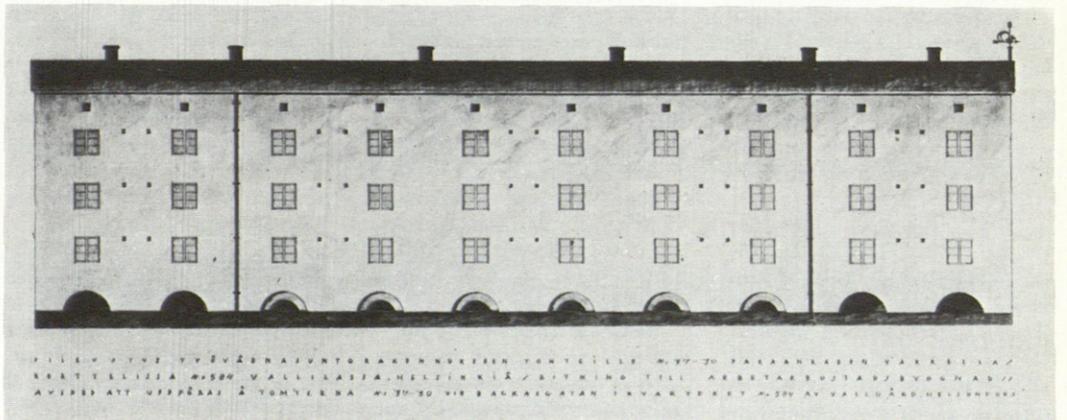
2



3

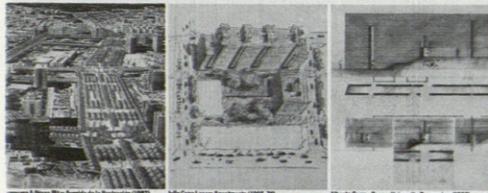


4



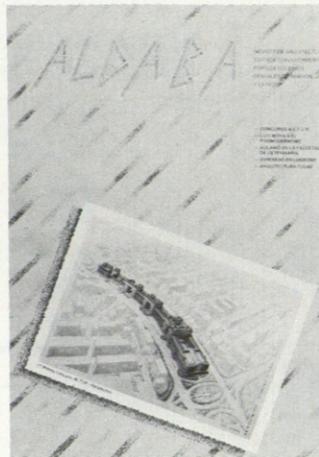
5

UIA International Architect
International Union of Architects, International Architect Magazine
UIA Number 2, 1983



The Impossibility of the School of Madrid: Between Rationalism & Eclecticism

COMPOSICION
ARQUITECTONICA



REVISTAS JOVENES Y REVISTAS NUEVAS

Han aparecido ya tres números de la revista *Alfoz*, patrocinada por la Diputación Provincial de Madrid y editada por el CIDUR (Centro de Investigación Urbana y Rural). La dirige Javier Echenagusia y están en su consejo de dirección y en el elenco de colaboradores bastantes compañeros dedicados preferentemente al área del urbanismo y de la gestión urbana. La revista sitúa su temática en la región de Madrid y en cuestiones de territorio, economía y sociedad.

El número tres se dedica, fundamentalmente, a planeamiento y territorio, con texto de, entre otros Nuno Portas y Alvarez Prieto; Leira, Alonso Teixidor y Gago; Longoria, Enguita y Mangada. Deseamos una brillante y larga andadura a los recientes colegas.

* * *

Asimismo va por el número 3 la revista *Aldaba*, editada conjuntamente por los Colegios Oficiales de Arquitectos de Aragón y La Rioja. La dirigen Fernando Fernández Lázaro, Constancio Navarro y Gloria Tuesta.

El número citado incluye el concurso de ideas para el ACTUR "Puente de Santiago", de Zaragoza (cuyo primer premio correspondió al equipo de Heliodoro Dols, Antonio Ruiz de Temiño y Jorge Trías; el segundo a Julio y Diego Cano y el tercero a Javier Montsalvatge, Javier Listosella, Francisco Guardia e

Ignacio Veciana); Luis Moya y el postmodernismo; el concurso para aulario en la Facultad de Veterinaria de Zaragoza (ganado por Sirio Sierra y quedando finalista el trabajo de Manuel Fernández y Fernando Larraz) viviendas en Logroño; igualmente deseamos a estos compañeros una brillante y larga aparición.

* * *

La revista *Composición Arquitectónica* ha presentado su primer número. La edita la librería y editorial Xarait de Madrid, y la dirigen y redactan los arquitectos de San Sebastián y Pamplona Miguel Garay, Manuel Iñiguez, José Ignacio Linazasoro, Enrique Muga y Alberto Ustároz. Es una revista de tendencia, como cabía esperar del talante y de la obra, en tantas cosas homogéneos, de los componentes del grupo que la lleva, de un cierto clasicismo contemporáneo.

Bella y sobria, publica el interesante mercado construido por el arquitecto y pintor Joaquín Vaquero Palacios en Santiago de Compostela, en 1942, y que fue la mayor laguna de la exposición *Arquitectura para después de una guerra* de 1977. Asimismo, incluye artículos de Iñiguez y Ustároz y de Garay, proyectos de un alumno de la Escuela de San Sebastián y de un comentario de Linazasoro sobre la monografía de la arquitectura de Luis Moya publicada por el C.O.A.M.

Revista independiente y distinta, de carácter universitario y comprometido, su actitud y puntos de vista son bas-

tantes conocidos precisamente por lo que lo son también las obras de los miembros del grupo. Les deseamos gran éxito.

* * *

La revista inglesa *International Architect* ha sido adquirida por la U.I.A. y va a editar números dedicados a la arquitectura de distintos países y ciudades.

La verdadera noticia es el número segundo, dedicado a la arquitectura de Madrid bajo el título "*La imposibilidad de la Escuela de Madrid: entre el racionalismo y el eclecticismo*". Publica una guía-itinerario de la arquitectura de la ciudad, bien comentada y hábilmente hecha, elaborada por la revista con la dirección de Juan Miguel Hernández de León, arquitecto y profesor de la Escuela de Madrid. Se introduce mediante un artículo que uno de los editores, David Dunster, llamado "Madrid, Moneo and Type: An Introduction to the Arguments for Typology", y, sobre todo, por el interesante artículo-guía, también de Juan Miguel Hernández de León, titulado "*La imposibilidad de la Escuela de Madrid*".

El número se completa con una antología de obras y proyectos de arquitectos madrileños. De la generación de los años cuarenta, se publica, de José Antonio Corrales, su casa en Aravaca (v. ARQUITECTURA N.º 229); de Julio Cano Lasso, su versión de la cornisa histórica de Madrid como *città análoga*; de Francisco Javier Sáenz de Oiza, el Banco de Bilbao (v. ARQ. N.º

228). De la generación de los años 50, de Francisco Javier Carvajal, el edificio de oficinas en Castelar (v. ARQ. 229); de Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño, el frontón cubierto del Instituto Ramiro de Maeztu. De la generación de los años sesenta, de Rafael Moneo y Ramón Bescos, el edificio Bankinter (v. ARQ. N.º 236); de Manuel e Ignacio de las Casas, las viviendas en Talavera de la Reina; de Juan Navarro Baldeweg, la restauración de los molinos de Murcia (v. ARQ., este mismo número); del Estudio Dos (De Miguel, Martínez Ramos, Contreras y Bravo), la cooperativa de Peña Chica (v. ARQ. N.º 237); de Pérez Pita y Junquera, la Avenida de la Ilustración y los bloques de Palomeras (v. ARQ. 242); de Ricardo Aroca, comunidad de propietarios en Madrid; de Antonio Vélez, cooperativa de viviendas en Madrid; de la generación de los setenta, de Alberto Campo, proyecto de pabellón deportivo en Madrid; de Alvaro Aritio y Pedro Herrero, casa unifamiliar en Madrid; de Ignacio Vicens, Carlos Rubio Carvajal y Enrique Alvarez Sala, proyecto de casas rurales para Rioja del concurso del M.O.P.U. Asimismo, se incluye una pequeña selección de las "*Ideas*" arquitectónicas para el Avance del Plan de Madrid, material pedido y facilitado por ARQUITECTURA.

Se completa el número con un comentario de Antonio Vélez sobre el historial de la revista ARQUITECTURA y otro de David Dunster sobre la joven revista *El Croquis*.

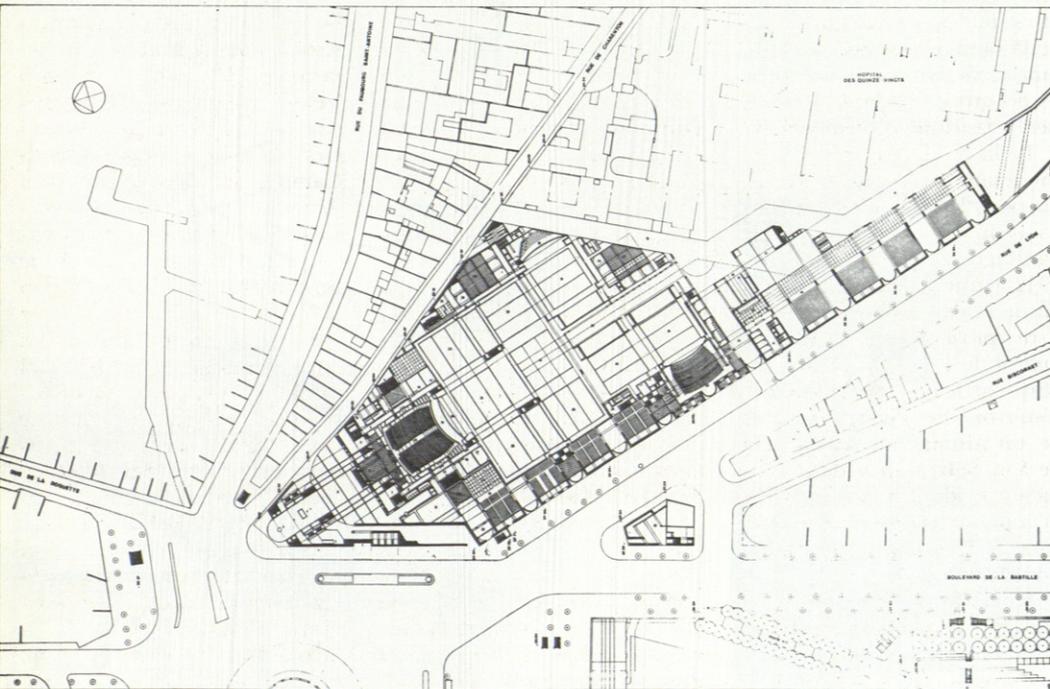
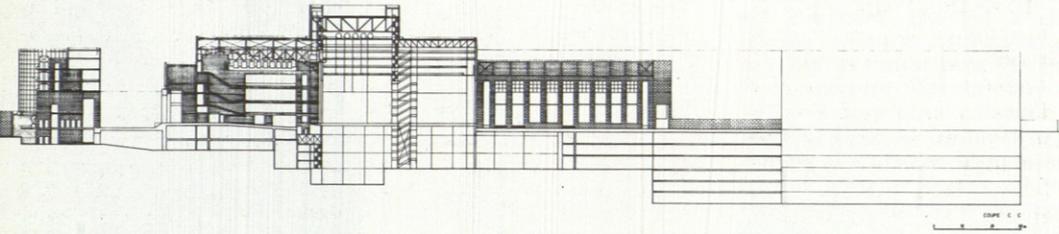
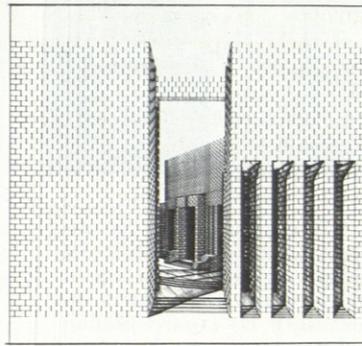
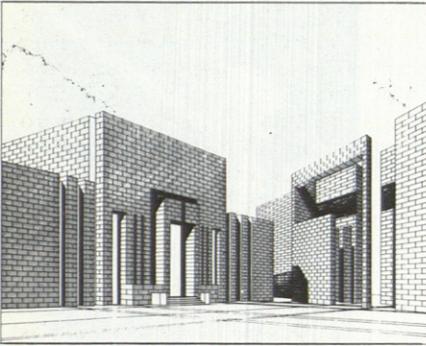
PREMIO ESPAÑOL EN EL CONCURSO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA PARA LA NUEVA OPERA DE PARIS EN LA PLAZA DE LA BASTILLE

Fallado el 9 de septiembre pasado por un jurado en el que figuraban, entre otros, Carlo Aymonino, Bernard Huet, Clorindo Testa, O. M. Ungers y Mario Botta, el concurso de la Nueva Opera de París se decidirá entre uno de

los tres primeros premios, el del arquitecto de Hong-Kong Rocco Sen Kee Yim, el equipo del rumano-francés Dan Munteam y el del uruguayo Carlos A. Ott. Entre los premiados, ha sido concedido uno de los terceros premios al equipo de jóvenes arquitectos madrileños Luis Segundo Arena Sastre, Francisco Javier García García, Francisco López Ortega, Soledad Madrideo Fernández, Juan Carlos Sancho Osinaga, Ricardo Sánchez Campreare y Alejandro Vicens y Hualde. El con-

curso tuvo 1.650 inscripciones, presentándose 744 proyectos. Fue fallado en varias fases y se concedieron seis primeros premios, once segundos y veinticinco terceros y cuatro menciones. De los seis primeros fueron seleccionados tres por el presidente de la República, desarrollando éstos sus proyectos que se someterán a un fallo final.

El concurso está expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo de París y se realizará una publicación con los premiados.



SUSCRIPCIONES 83

Forma de pago por suscripción anual:
 Talón nominal a nombre de REVISTA ARQUITECTURA.
 BARQUILLO, 12
 MADRID-4

CUOTA DE SUSCRIPCIÓN: (1 año, 6 números, 246 a 251).
 España 3.000 ptas. Extranjero 5.650 ptas. (36,40 dólares)

Nombre:

Dirección:

Población: D.P.:

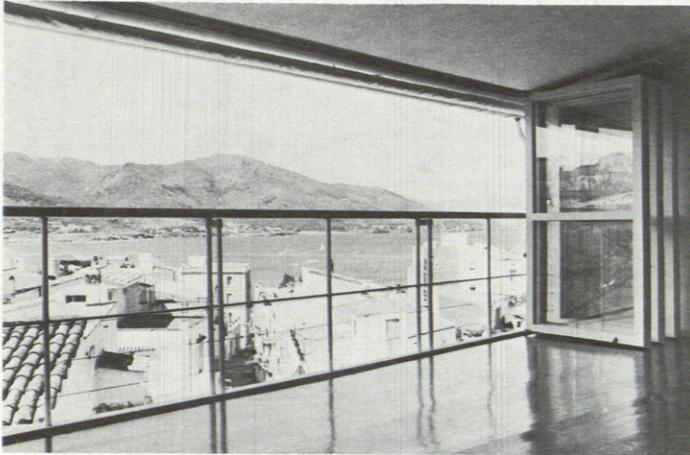
Año:

Firma del solicitante

Casa en el El Port de la Selva (Gerona)

Jordi Garcés i Enric Soria, arquitectos

1980



Casa de nueva planta entre medianeras, de siete metros de fachada, una profundidad de once y cuatro plantas, con una superficie total de 300 m².

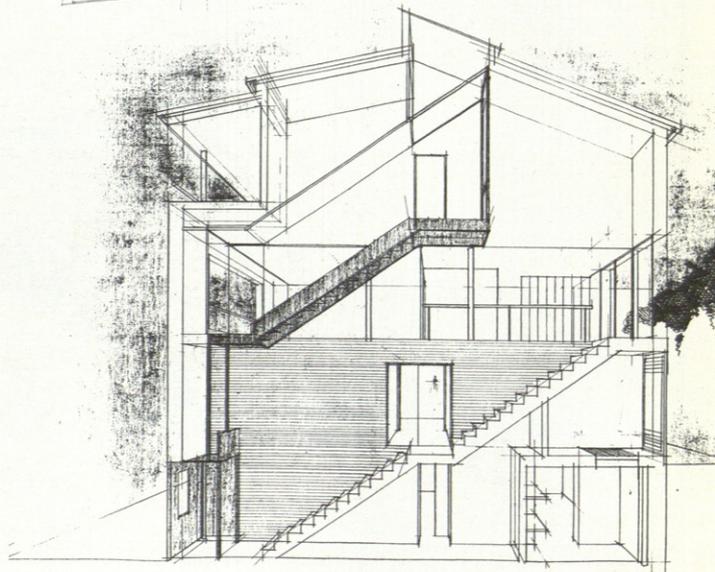
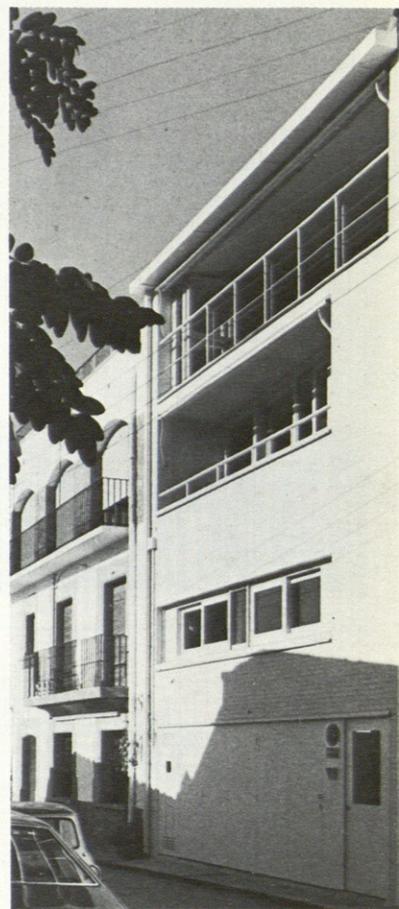
La fachada principal da a la última calle del pueblo y la posterior está en contacto con el monte.

En la planta baja, el garaje; en planta primera, cuatro dormitorios; en planta segunda, estar, comedor y cocina; en la última planta, el dormitorio principal. Las dos últimas disfrutan de buenas perspectivas sobre el pueblo y el mar.

Las fachadas son planas y a tenor de las necesidades de cada planta se colocan puertas, ventanas y terrazas. Su expresión general se obtiene con la suma de sectores muy diferenciados.

Los exteriores son de obra vista pintada, material empleado también en los interiores próximos a la escalera que comunica las cuatro plantas.

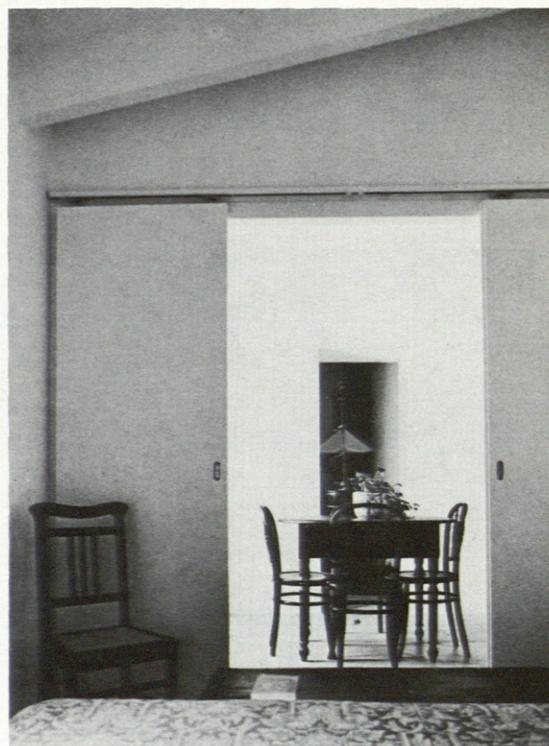
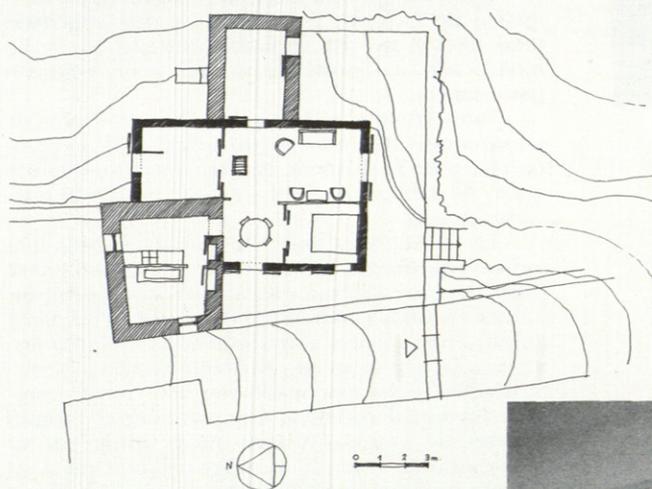
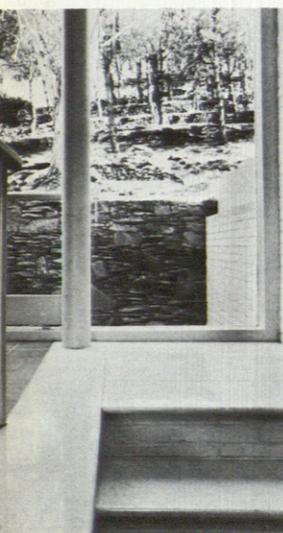
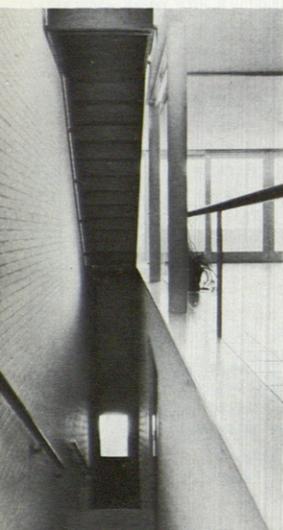
La escalera tiene dos tramos lineales. El primero, de fachada a fachada, relaciona las plantas baja, primera y segunda. El otro tramo ocupa, como un mueble, un lugar en el mismo recinto lineal. Esta disposición de la escalera roba muy poco espacio a la planta, materializa la máxima dimensión de la vivienda y hace más amena la, de por sí, penosa circulación vertical en una casa unifamiliar de cuatro plantas. La planta del estar se abre totalmente al espacio ocupado por la escalera, accediéndose a las otras plantas a través de puertas convencionales.



Casa en La Selva de Mar (Gerona)

Jordi Garcés i Enric Soria, arquitectos

1980



Casa aislada de pequeñas dimensiones, 90 m², en un final de calle en un extremo del pequeño pueblo y en contacto con el campo en casi todo su perímetro.

La construcción aprovecha dos elementos en la antigua edificación arruinada existente en el lugar ("Casa de les Lloses"). La parte nueva está colocada entre ellos y se abre en todas direcciones permitiendo un amplio contacto del interior con el exterior.

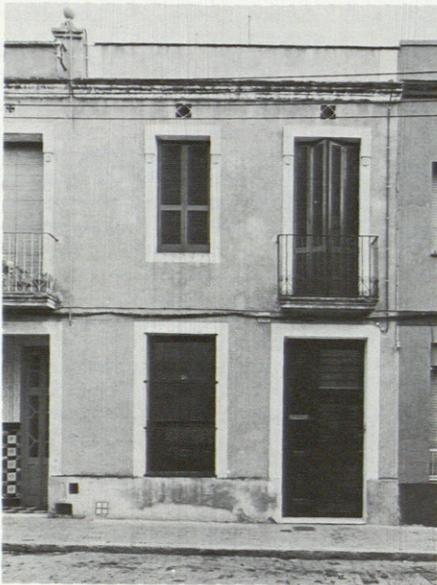
Uno de los sectores recuperados se integra en la vivienda y contiene la cocina y el baño. El otro, más importante y con cubierta propia, se usa como espacio exterior anexo a la vivienda.

Los materiales empleados son revoco en los exteriores nuevos y maderas teñidas en las carpinterías. En el interior los pavimentos son de hormigón enlucido, los paramentos enyesados y la cubierta aparente con vigas de hormigón rectangulares y solera cerámica todo pintado color blanco.

Casa en Mataró (Barcelona)

Jordi Garcés i Enric Soria, arquitectos

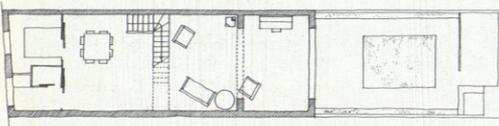
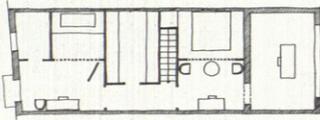
1980



Reforma de una casa entre medianeras de 5 metros de fachada, dos plantas y una superficie total de 150 m². La fachada principal no se ha modificado. La posterior se abre a un pequeño patio-jardín.

Interiormente se han realizado actuaciones de reforma muy distintas, según se tratara de la planta baja o de la primera, en atención a su distinto grado de calidad original y de adecuación al nuevo programa.

La planta baja, en mal estado, ha sufrido una radical transformación al convertirse en una nave prácticamente diáfana que aloja cocina, comedor y estar en unas condiciones de confort, claridad y estar en unas condiciones de confort, claridad y holgura inexistentes anteriormente. La planta primera, a la que se accede mediante la nueva escalera mueble, se ha reocupado con una simple puerta al día de orden general que mantiene el antiguo carácter de la casa, siendo esto posible por su mejor calidad original y mejor adaptación a su actual programa de dormitorio, estudio, vestidor y baño. La atención al problema de la iluminación natural explica también la distinta actitud de la reforma en una u otra planta.

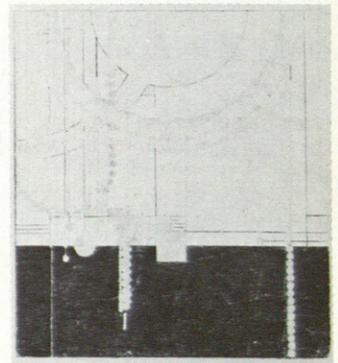


REVISTA DE OCCIDENTE DEDICADA A "MADRID: VILLA Y COMUNIDAD"

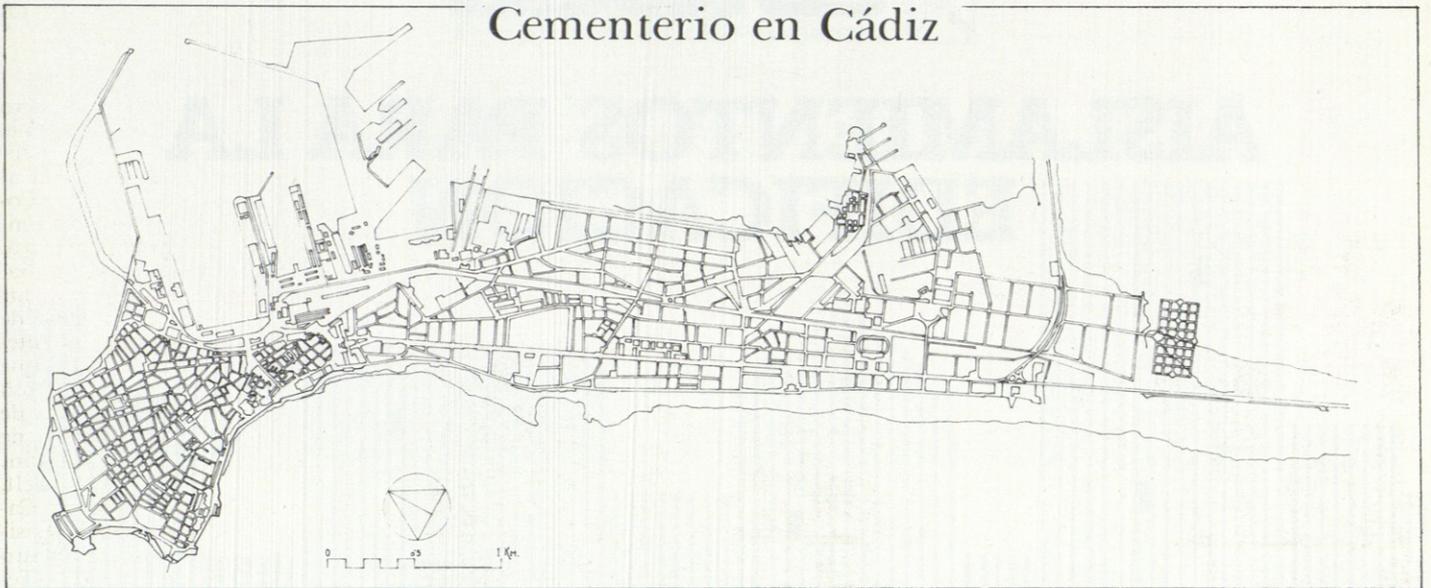
El extraordinario número VII de Revista de Occidente, correspondiente a agosto-septiembre de 1983 se dedica al tema de Madrid, "Villa y Comunidad". Con muy diferentes puntos de vista (política, economía, historia, literatura, urbanismo, arquitectura, arte...) se examina el tema de Madrid, publicando un interesante volumen colectivo que viene a sumarse a la extensa bibliografía de la capital y de su región. Con artículos de Leguina, Tierno Galván, García Hortelano, Carandell, Rubert de Ventós y Rafael Canogar, entre otros, incluye asimismo el texto de nuestro compañero Fernando de Terán, "Crecimiento urbano y planeamiento de Madrid", y el del también arquitecto Juan Miguel Hernández de León, "Madrid: la imposible utopía".

SUBASTA DE ORIGINALES DE ARQUITECTOS

La sede de Christie's en Nueva York, organizó una subasta de dibujos de arquitectos en el pasado mes de octubre. La oferta de 201 originales reunía desde beauxartistas a postmodernos, e iba desde diseños de los más variados objetos domésticos a proyectos completos. La estrella de la subasta fue sin lugar a dudas, un dibujo con lápices de colores de Frank Lloyd Wright, originalmente destinado a portada de la revista *Liberty*. Forma parte de una serie de doce originales que dibujó de 1926 a 1927 y que no llegaron nunca a publicarse. El precio de salida fue de 22.000 dólares (3.410.000 pesetas). Todo un récord para un dibujo de 298 x 330 mm.



Cementerio en Cádiz



El arquitecto urbanista Eduardo Mangada elaboró en 1982 la idea que presentamos para el nuevo cementerio de Cádiz. Resumimos a continuación la memoria que al respecto se incluye en el Plan General de la ciudad presentado en el Avance el pasado año.

Entre los problemas que se plantean en Cádiz, en los momentos de redactar la Revisión del Plan General, está la necesidad de un nuevo cementerio para la ciudad.

Su posible implantación en torno al río Arillo o en el Manchón no resulta del todo convincente debido a diversas consideraciones y, además, a la necesidad de invasión de interesantes lugares naturales.

UNA POSIBLE SOLUCION: UN CEMENTERIO MARINO

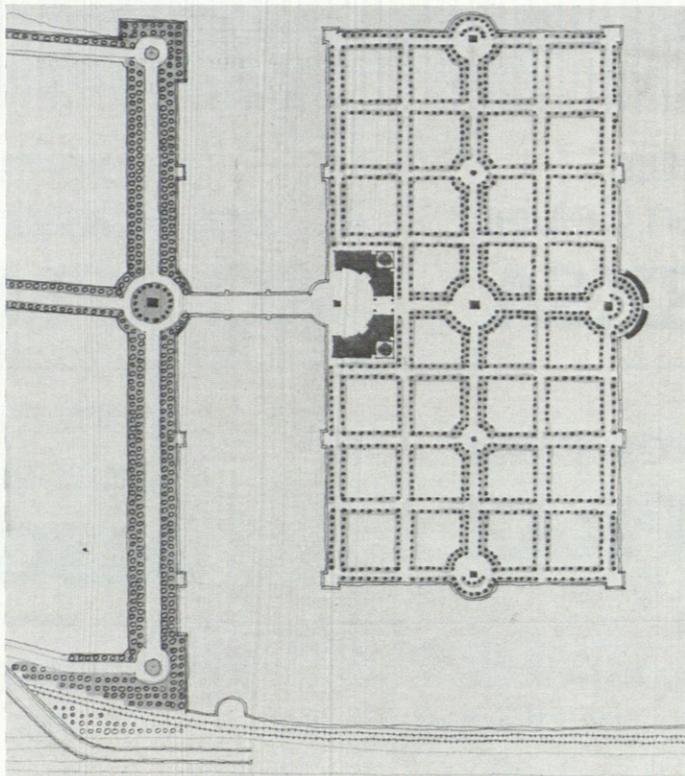
El nombre es sólo la expresión de una intuición, al margen de un pequeño homenaje a un poeta tan mediterráneo como Paul Valéry.

Los esquemas que acompañan a estas líneas, expresan de forma más directa y plástica, lo que se entiende por tal. Es decir, un cementerio sobre una isla artificial, colocada en la bahía, junto a la Cortadura.

La posibilidad de esta solución, tiene una referencia directa en la memoria del cementerio de Venecia —S. Michele—.

El tipo de ciudad isla —o península—; el entorno lacustre o marítimo; la escala y la morfología, permite que esta memoria adquiera valor de modelo realista.

El propio Cádiz, con sus fuertes y defensas, engarza con



esta posibilidad y brinda antecedentes válidos.

EL SITIO. TERMINAR LA CIUDAD

El borde sur de la ciudad está configurado como unos rellenos inacabados, que han deteriorado esta zona de la bahía. Las mismas edificaciones aquí localizadas —depósitos y naves industriales— ofrecen un aspecto suburbial.

El rincón, entre el borde de la Cortadura y el ferrocarril, es una de las zonas menos sa-

lubres de la bahía, ya que la propia configuración lo transforma en un fondo de saco cenagoso, en el que se acumulan los detritus.

Cualquier operación urbana, que, sin el carácter de un relleno extensivo, suponga un saneamiento y acabado de esta zona es, a mi entender, recomendable.

En este sentido, el cementerio propuesto, por sus funciones y características —dimensiones y forma— puede cumplir esta función de acabado de la ciudad.

DESCRIPCION DE LA PROPUESTA

Concepto de cementerio. Se trata de un "cementerio arquitectónico" es decir, de un cementerio cuyas sepulturas son nichos agrupados en peines, que adquieren el carácter de pequeños edificios.

Este carácter debe estar acentuado por el trazado, sistema de arbolado y las instalaciones complementarias.

La forma. El nuevo cementerio se concibe como una plataforma rectangular —200 x 400— definida por unas murallas de piedra hastionera, a la manera de los bastiones y defensa tradicionales.

Una isla que se enlaza por un puente con el borde de la ciudad, tratado igualmente como una muralla, arbolado como un bulevar o paseo, y en el que se resolverían los problemas de aparcamiento. Al cementerio-isla sólo acceden los cortejos fúnebres.

Un caño entre el mar y la bahía. Para eliminar el carácter de fondo de saco de este rincón de la bahía, se propone abrir un pequeño canal —caño que lo comunique con el mar—, permitiendo que las mareas transformen las aguas empantanadas en aguas vivas.

La construcción: muros y rellenos. La pieza propuesta es un hecho artificial. La profundidad de la bahía en esta zona, permite una construcción relativamente fácil y económica: unos muros perimetrales, que sobresalgan unos dos metros sobre la pleamar, rellenos con los materiales que se extraen en la operación de dragado del canal.



COTEXSA

COMERCIAL Y COLOCADORA DE TEXSA, S.A.

AISLAMIENTOS PARA LA EDIFICACION



Cubiertas
con Hormigón Celular

AIS-TEXSA

Cubierta invertida
con Poliéstireno extruido

ROOFMATE SL*

* Marca registrada: "The Dow Chemical Company"

Poliuretano proyectado

COTESPRAY

Mortero aislante
para fachadas

AISGRAN

Aislamiento exterior de
paredes a base de placas

COTETHERM

Inyección en cámaras
de aire

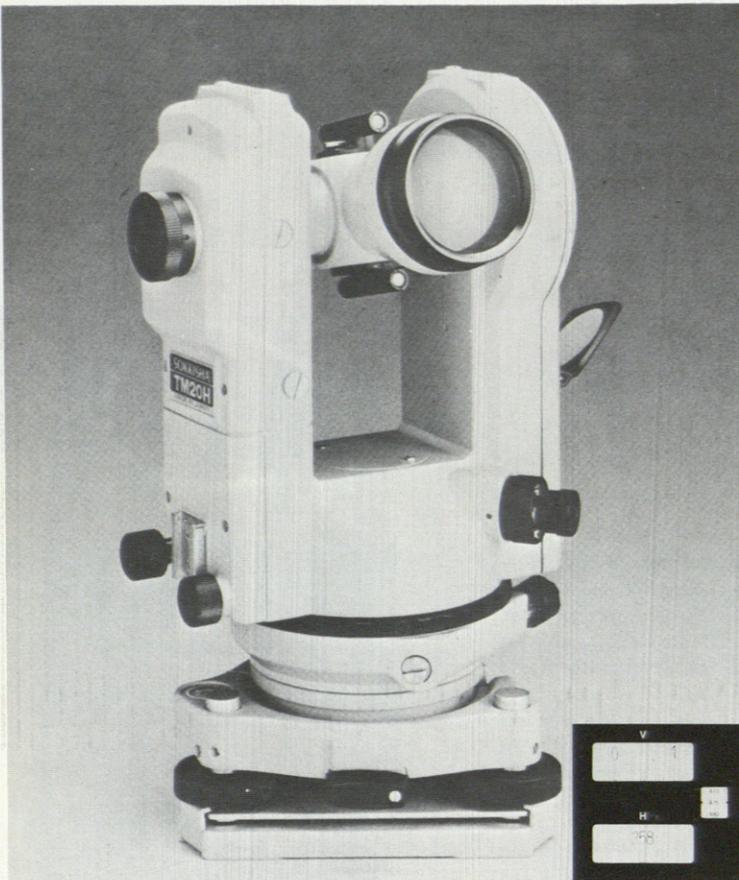


COTEXSA

COMERCIAL Y COLOCADORA DE TEXSA, S.A.

Pasaje Marsal, 11-13 Tel. (93) 331.40.00 - Telex 52943-Barcelona-14 • Santa Leonor, 37 Tels. (91) 754.11.12 - 754.12.16 - Madrid-17

26 Delegaciones y centros de trabajo en España



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



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



MUSEO DE ARTE ROMANO DE MERIDA

CUBIERTAS Y MZOV, S. A. ha prestado estos últimos años un especial interés a la restauración de edificios y conjuntos histórico-artísticos que requiere, junto a una gran especialización del personal, una perfecta organización y planificación de los trabajos.

CUALQUIER TIPO DE OBRA ...

EN CUALQUIER LUGAR DEL MUNDO.

El tapiz de Penélope

Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica

Antón Capitel*

Durante los últimos diez años un nuevo modo de ver las cosas distinto del que popularizó el movimiento moderno, una nueva sensibilidad, ha ido transformando tanto el pensamiento como la producción arquitectónica. Podría decirse que esta transformación, de todos conocida, tiene uno de sus aspectos más básicos en la relación con la historia de la arquitectura: si antes los modernos habían establecido con ella una ruptura absoluta, ahora, los nuevos modernos, quieren soldar esa grieta completamente.

No cabe duda que, al variar el sentimiento que sobre la arquitectura se tiene y, en particular, al cambiar la óptica que se mantenía sobre la arquitectura histórica, la consideración de los monumentos y de los conjuntos históricos debería, lógicamente, cambiar; y así ha sido ya, si se tiene en cuenta la protección que en los últimos años ha salvaguardado tantos edificios y conjuntos de interés.

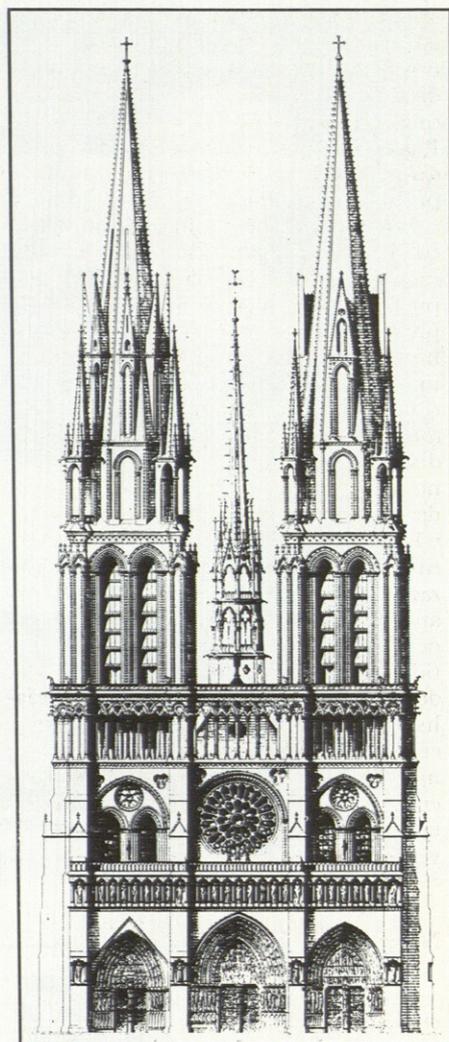
En cuanto al pensamiento arquitectónico y a la reflexión sobre los problemas de conservación y actuación en monumentos y conjuntos, ¿se ha avanzado en el mismo sentido? Una mejor comprensión y, consecuentemente, una mayor estima de la arquitectura histórica, ¿ha generado criterios o puntos de vista valiosos para el mantenimiento y rehabilitación del patrimonio arquitectónico y urbano? Y en cuanto a las ideas de la época que hoy parece concluir, ¿son ya caducas y superadas?, ¿no tienen ya sentido? Sin un excesivo sistema pasaremos a exponer algunas reflexiones en torno al asunto.

La forma prístina

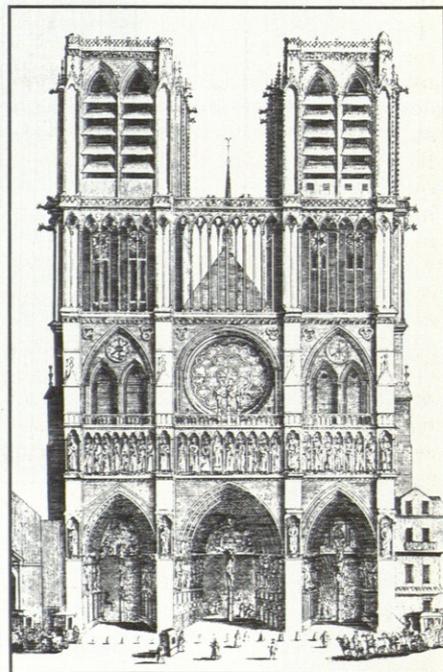
Se admite que la restauración de monumentos concebida como tal es una actividad moderna (dando ahora a esta palabra la acepción de la época que viene tras la revolución del XVIII) y que reconoce a su primera figura básica en Viollet le Duc (1814-1879). Las ideas y teorías que desde entonces se han utilizado sucesivamente no han sido muchas, siendo unas veces contradictorias y otras complementarias.

Hace mucho tiempo que se considera oficialmente superado el punto de vista de Viollet, partidario de la supervivencia de los monumentos adaptándolos a las exigencias de nuevos usos e instalaciones, y autor de un análisis *platónico-materialista*, valga la paradoja, que busca la perfección de cada obra al margen de su verdadera historia y que propone el rescate de un edificio ideal, de estilo unitario y de carácter exento. Un ejemplo bien conocido de sus actuaciones es el de Notre Dame de París y su entorno, si bien no llegó a realizar las flechas de sus torres.

Promovía la reconstrucción del monumento *tal como debería de haber sido*, despreciando la fidelidad histórica para dar valor a la coherencia interna de la lógica arquitectónica. La amplia y desigual escuela que su obra y sus ideas generaron reconstruyó una gran cantidad de edificios medievales europeos, con mejor o peor fortuna, y acabó mezclando estas ideas con las propias del eclecticismo, de modo que, andando el tiempo, la reconstrucción de monumentos y la arquitectura de nueva planta llegaron, casi, a confundirse en una sola cosa. La reconstrucción, al basarse en la reedificación de las partes no unitarias, se convirtió en un historicismo más, en una cantera especialmente ambiciosa para la práctica del eclecticismo. Por ello, y a la postre, la actitud de *medium* de la idealidad del monumento que Viollet perseguía, devino simple creación: la mayor fortuna de cada edificio fue la de recibir el arquitecto más creador, pues la reconstrucción no era posible; todo criterio presumiblemente arqueológico se asumía, en realidad, como parte de la



Arriba, propuesta para Notre Dame de París de Viollet le Duc, de la que no se realizaron las torres. Abajo, grabado de Notre Dame, siglo XVIII.



sensibilidad propia. Los reconstructores de monumentos creían dibujar una restitución verdadera del edificio, pero atendían en verdad a la corrección y belleza que lograban en sus ejercicios de *revival*. Pues suele tenerse por auténtico aquello que aparece bello y coherente para la propia sensibilidad.

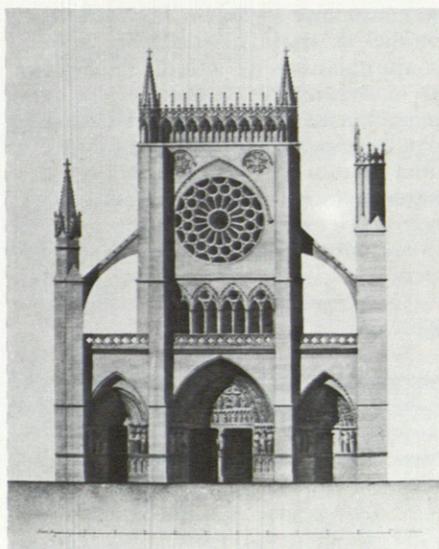
Los criterios de Viollet fueron, pues, condenados por antihistóricos y mixtificadores, a pesar de la calidad de sus propias actuaciones. Verlos ahora como productos de su época, como ejercicios historicistas, los carga, sin embargo, de un nuevo interés, ya que no sólo fueron condenados por productores de *falsa historia*; también porque una sensibilidad distinta no tenía al historicismo por bueno. Llegada la revolución plástica moderna, la historia se convirtió en fetiche, y la reconstrucción de monumentos continuó sólo por vías marginales, comenzando a proscribirse. Aunque ya mucho antes del fin del historicismo las ideas de Viollet fueron agresivamente combatidas por Ruskin, como es bien sabido, de modo que a su romanticismo materialista y arquitectónico, le sucedió, y se le entremezcló, el romanticismo literario y moralizante, fatalista, de Ruskin, que, en nombre de la ética, iba a confundir también el sentimiento propio con la verdad.

No restaurarás

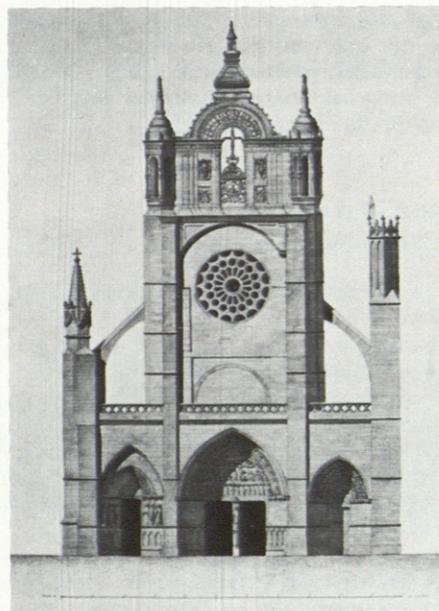
Ruskin (1819-1900) veía en el gótico y, en general, en las artes medievales, un ideal de trabajo artesano que alimentaba su utopía social. La reconstrucción de monumentos no sólo representaba así, para él, una simple falsificación material de lo antiguo: era, sobre todo, una falsificación moral: la falsificación del espíritu que animaba y hacía fundirse armónicamente los oficios artesanos creando una obra verdadera, llena de vida y, así, de belleza. Belleza final expresada en la atención humana, individual, a los detalles, en la vibración de la irregularidad que denuncia la mano artesana. Los monumentos productores de una tal artesanía eran los que no podían reproducirse y por ello "*es imposible, tan imposible como resucitar a un muerto, restaurar nada que haya sido grande o hermoso en arquitectura*" (1). Ante el imparable desarrollo del mundo industrial, los monumentos históricos y sus vírgenes ruinas debían dar testimonio de su verdad y evocar la necesidad de un resurgimiento artístico y moral.

Debemos así a Ruskin la prudencia y la cautela en el tratamiento de los monumentos. El desprestigio de la reconstrucción y los principios de mantenimiento y acción mínima que desarrollará Camillo Boito proceden ya de él.

Le debemos también, sin embargo, al-



Arriba, propuesta de Laviña para el hastial del crucero sur de la catedral de León. Abajo, estado actual en 1861 dibujado por Laviña. Fuente: Pedro Navascués (Col. E.T.S.A.M.), *Estudios Pro Arte*, n.º 9.

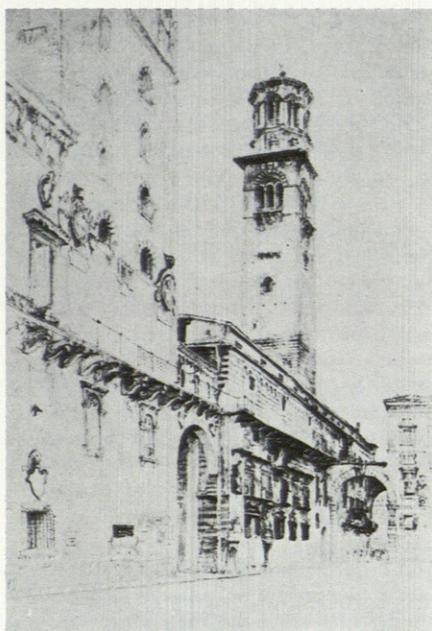


gunas de las complicaciones creadas en torno a la arquitectura y al arte por sus ideas moralistas —no sólo herencia suya—, y según las cuales la valoración de las artes no es contemplada en su calidad intrínseca, sino sometida a filtros intelectuales o éticos a cuyo sometimiento se identifica con la verdad y, así, con la belleza. El naturalismo franciscanista de Ruskin, que entiende la belleza como algo natural frente al *orden artificial* no bello; su odio por la imitación de superficies y su noción puritana de la verdad artística son algunas de las equívocas ideas que proceden de él, que han durado durante todo nuestro siglo, y que impiden apreciar en su verdadera condición muy importantes episodios de la historia de la arquitectura.

Aunque todo sea una interpretación algo injusta de su pensamiento, de sus ideas viene también una estimación desordenada de la decoración frente a la estructura y el plan de la obra arquitectónica, basado en la valoración del trabajo artístico y artesano, y provocadora de una perversión crítica que prima la visión superficial del monumento y lo disloca al entender la decoración como algo ajeno, superpuesto y desgajado del plan. Todo ello procede de una consideración puro-visual de la arquitectura, que curiosamente se convierte, al devenir en simple escena, en una romántica *literaturización* de los monumentos. Es un romanticismo absolutamente opuesto al de Viollet, con su concepción estructural, materialista y objetiva, y un triunfo de la visión literaria y moral del arte, que, paradójicamente, no es visual, y que se enfrenta a la visión estética, técnica y material de los propios artistas. La iconografía y la escultura adquieren importancia primordial en cuanto artes figurativas, de representación, de imitación de la naturaleza; la arquitectura, vetusta, alcanza también valor de icono, de evocación; más aún en ruina o muy avejentada, reducida a testigo del pasado. Pero tal cuadro, si fue en Ruskin estético, devino desde él, por visualista, literario: lo visual se convierte en mero reconocimiento óptico y no se produce la fruición artística sino la situación escénica. La mirada borrosa del turista, inconsciente de los valores artísticos de una catedral, pero muy sensible a los evocativos, pertenece a esta fruición banal que parte del visualismo de la escena para conducirlo, no al disfrute estético, sino al literario.

Las perversiones comentadas alientan algunos de los criterios convencionales que se tienen sobre los monumentos y los conjuntos arquitectónicos y que, no obstante su banalidad, se imponen a menudo. Merecería la pena destacar, tanto por su exageración como por el reflejo que en la mentalidad moderna ha tenido, el modo en que el moralismo y la sensibilidad de diletante romántico de Ruskin le llevó a concebir un *odium theologicum* —en expresión de Scott (2)— contra el Renacimiento y su tradición, asunto que merece el traslado de algunos párrafos de *The Stones of Venice*: "*Podría insistir extensamente en lo absurdo de la construcción (renacentista) (...), pero contra lo que abogo no es contra su forma. Sus defectos los comparte con muchas de las más nobles formas de la primera arquitectura y podía haber intentado también compensarlos mediante la elevación de su espíritu. Sin embargo, su naturaleza moral está corrompida.*"

Es baja, antinatural, infecunda, lamentable e impía. De origen pagano, soberbia y profana en su resurgimiento,



Verona, Piazza dei Signori, dibujo de Ruskin.

estancada en su edad antigua. (...) una arquitectura que parece inventada para convertir a los arquitectos en plagiarios, a los obreros en esclavos, a sus moradores en sibaritas; una arquitectura en la que el intelecto es ocioso, la invención imposible, pero en la que todo lujo queda gratificado y toda insolencia fortalecida". Esta pasmosa crítica del Renacimiento —de la que, por cierto, bien poco hace que se seguían escuchando algunos ecos— no puede ser más expresiva, ya no sólo por la impertinencia del juicio moral, sino, sobre todo, por la confusión establecida entre la gratificación de la propia sensibilidad y la auténtica belleza, pasando ésta a constituirse como visualización única de una también única verdad, soporte ético de la cuestión. Ruskin odiaba, pues, *teológicamente*, al renacimiento y al arte clásico, y desde este odio se estableció un juicio sobre la historia que condenaba la obra que se planea sin dar lugar a la contribución libre del artesano, la que no es *natural* (?), o la que no responde a su idea de *sinceridad*. Y también se adivina una animadversión envidiosa hacia el Renacimiento por haber resucitado el pasado, condenándose tanto el hecho de renacer como aquel mismo pasado revivido, que, por clásico y profano, era para Ruskin —como después para los modernos— demoníaco.

Todos estos equívocos quitan cierto peso a las opiniones de Ruskin sobre la restauración y a sus violentas críticas, así como le hacen parcialmente responsable de una mentalidad sobre la historia, la moderna, que se cimentó insensatamente en estas y otras perversiones, directamente provocadoras de acciones discutibles llevadas a la práctica. Piénsese

se cómo, por ejemplo, la voluntad de unidad de estilo heredada de Viollet y conjuntada con el *odium theologicum* al clasicismo de Ruskin se combinan para cimentar mentalmente, y hacer buenas, acciones como las de eliminar una obra barroca para descubrir la gótica anterior, cuestión que se sigue haciendo, y que no siempre se basa en un verdadero interés arqueológico y artístico sino que viene a ser un simple practicar la restauración como quien trabaja en el tapiz de Penélope.

No se tenga a Ruskin, sin embargo, por defensor del abandonismo y de las ruinas, pues era partidario de la buena conservación y el mantenimiento de los bienes del pasado que caracterizaba a la sociedad inglesa de su tiempo. Y, además, debe tenerse por directamente derivada de su pensamiento una regla de oro de la actuación de monumentos y conjuntos arquitectónicos: si la mixtificación histórica o la obra descalificada son las alternativas, la ruina y la sustitución son preferibles. La ideología conservacionista que domina hoy la mentalidad convencional, y que prefiere a todo trance una conservación mixtificada, fea y tan sólo aparente, es así profundamente anti-ruskiana precisamente en lo más lúcido de su mensaje.

Acción mínima y notoriedad moderna

Las ideas de Ruskin supusieron un cierto freno para las reconstrucciones y restauraciones abusivas, y fue así haciendo su aparición una ideología muy prudente, puritana, que ha jugado un papel esencialmente positivo. Ya dijimos que fue su verdadero conductor el arquitecto italiano Camillo Boito (1836-1914), que propone la síntesis entre las contrarias ideas de Ruskin y de Viollet, atacando la idea de reconstrucción, pero defendiendo la restauración y, sobre todo, la simple consolidación de los monumentos. Propone la actuación mínima, declara imprudentes los derribos de las partes más modernas —en una posición de respeto a la historia contraria al idealismo objetivo de Viollet— e insiste en que, si resultan indispensables las adiciones nuevas, éstas deben quedar claramente reconocibles como tales. Concede una gran importancia a esta última cuestión y la desarrolla en ocho puntos, que merecen ser transcritos:

"1. Diferencia de estilo entre lo nuevo y lo viejo. 2. Diferencia de materiales en las fábricas. 3. Supresión de molduras y de decoración. 4. Exposición de las partes eliminadas abierta en lugar contiguo al monumento. 5. Incisión de la fecha de la actuación o de un signo convencional en una parte nueva. 6. Epígrafe descriptivo fijado al monumento. 7. Des-

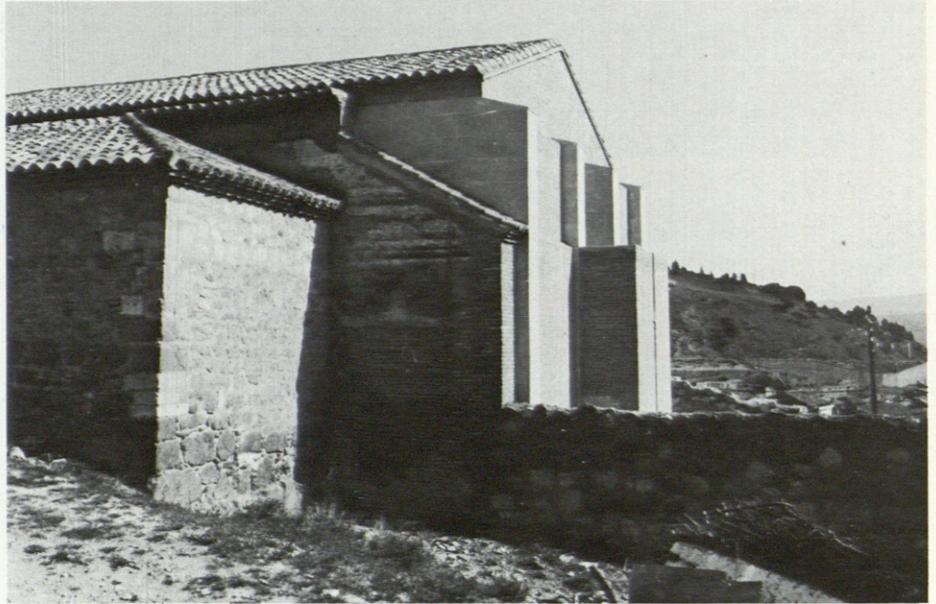


cripción y fotografías de las diversas fases de los trabajos, depositadas en el monumento o en un lugar público próximo. Sustituible por la publicación. 8. Notoriedad de las acciones realizadas".

La teoría de Boito aquí condensada ha venido siendo considerada como aquella que sienta de modo definitivo criterios prudentes y científicos, inspirándose en ella las *cartas* de la restauración más prestigiadas, y de la que nos venimos sirviendo actualmente, aunque sea preciso observar, como veremos, que no abarca ni cualifica una gran cantidad de casos prácticos. En nuestro país, las teorías de Boito y, en general, las de la escuela italiana, llevan bastantes años siendo las oficiales, si bien el pasmoso retraso cultural, y hasta la regresión, que hemos sufrido en este campo hacen que sus ideas puedan parecer aún de vanguardia, resultando así un freno contra la superficial manía de reconstitución *pseudo-violletiana* imperante en muchos profesionales *especializados* y en una gran cantidad de profanos e instituciones. Paradójicamente, y repitiéndose una vez más las contradicciones de la cultura, en estos momentos se mezclan, confundidamente, los partidarios de las reconstituciones que recorren un ingenuo camino de ida con aquéllos otros que, sofisticados y cultos y en un camino *vanguardista* "de vuelta", también quieren practicarlas.

Las ideas de Boito, cuya escuela empieza a perder hoy el favor de la moda, son *legalmente* oficiales en nuestro país desde la ley vigente de 1933. Recogidas en síntesis apretada en el artículo 19 (3), proscriben todo intento de reconstitución de monumentos, viendo, con luci-

Restauración del convento de San Benito en Alcántara, de Dionisio Hernández Gil. Detalle que muestra la puesta en valor conjunta de diferentes períodos históricos. (Véase, en páginas atrás, otros aspectos de la misma obra en cuanto a la inserción de elementos nuevos no mimética, pero en una sutil analogía formal).



Ejemplo español reciente (V. el proyecto en arquitectura 233) de la completación de un monumento, en una búsqueda analógica sin equívocos. Iglesia en Daroca (Zaragoza). Obra de la Dirección General de Bellas Artes (arquitectos: L. Burillo y J. Lorenzo).

dez legislativa, que toda reconstrucción se convierte, inevitablemente, en un vano intento, en fantasía. Fantasía muy practicada, por cierto, y muchas veces con bien escasa fortuna, en los monumentos españoles y en los cincuenta años que ha durado ya esta ley.

La dialéctica quedó, pues, establecida en la lucha entre una idea más platónica y, a la vez, materialista —esto es, objetiva, arquitectónica— en la que la perfección de trazado sugerido por lo primitivamente construido primaba sobre la realidad histórica y arqueológica, y otra en la que esta realidad, y sus supuestos, no permitían acción en beneficio de la autenticidad. Boito tercia en esta dialéctica quedándose más bien del lado de Ruskin, defendiendo el mantenimiento y conservación de los monumentos, pasando a la consolidación, o a la reparación, y finalmente, como límite, a la restauración, cuyas condiciones hemos visto. Los límites, a su vez, de estas ideas quedan señalados por los de las propias técnicas especiales, sus incertidumbres y sus costes, pero, sobre todo, por la libertad arquitectónica que se plantea en los casos de renovación o intervención de cualquier tipo, abiertas y no determinadas al tener que obedecer al *lingüístico* y nada arquitectónico mandamiento de exhibir su condición moderna. La materialista y arquitectónica unidad de Viollet daba paso a un parlante distinguir, arqueologista y pedagógico.

La ideología de Boito anunciaba así el desprestigio del historicismo ecléctico y el nacimiento de una nueva sensibilidad. Una sensibilidad que basará ya su estética misma en diferenciarse de las de la historia, y que tendrá a las intervenciones en los monumentos como actividades sospechosas, propias de académi-

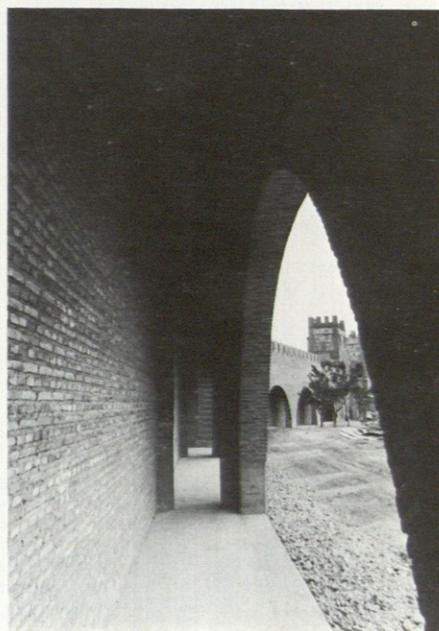
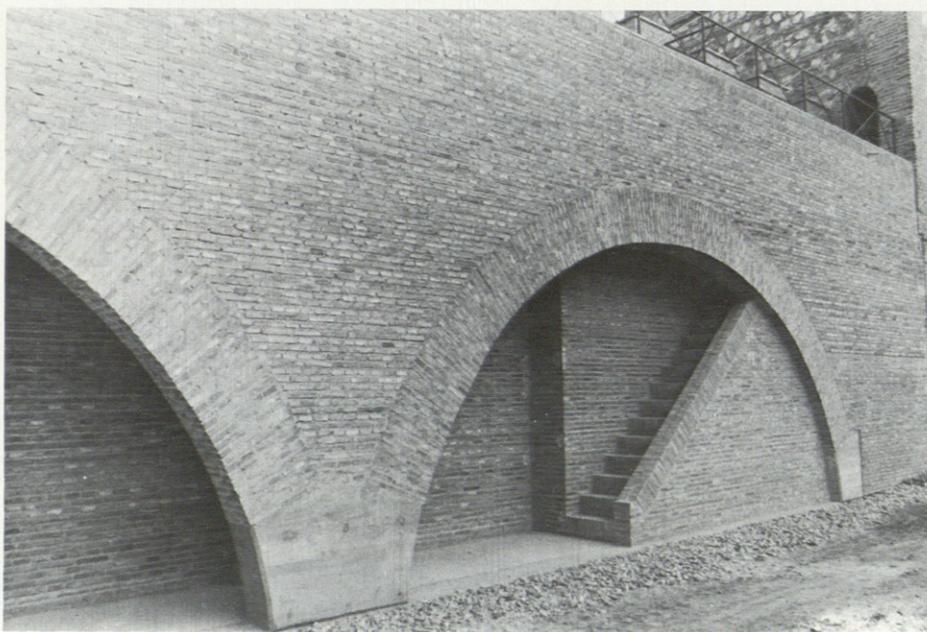


Un ejemplo clásico y especialmente afortunado del collage moderno-antiguo. Vista exterior de la rehabilitación del Castell Vecchio en Verona para museo, de Carlo Scarpa.

cos reaccionarios, que, aunque seguían siendo eclécticos, participaban sobre todo de los *revivals* clasicistas de nuestro siglo. Los académicos tendrán su arquitectura moderna en el clasicismo, generalmente de *pastiche* (4) y así practicarán, las más de las veces, no tanto la reconstitución como la superposición *diferenciadora* del academicismo convencional, jugando también al juego del *collage* que desde Boito se impuso. No debe de confundirse el equívoco histórico que produce en sí un ejercicio historicista de manual, no mimético, sino diferenciado del monumento, con la reconstitución de éste. Pues los académicos tenían al clasicismo como la arquitectura de su tiempo, con lo que cumplían a

su modo, más veces de las que parece, el artículo diecinueve. La clave de su mal estaba, a nuestro juicio, más en la calidad que en el estilo, siendo aquélla mucho más ausente que la presencia evidente de este último.

Las ideas y la estética de la modernidad, en progresión de hegemonía, acabarán introduciéndose en los problemas de conservación y restauración de monumentos precisamente a través de asumir con gran énfasis el mandato *boitiano*. Pues éste —*diferenciarse de la historia*— era ya lo que la arquitectura moderna deseaba: dejar constancia clara de la condición *nueva* de la actuación, distinguirse de lo viejo, vino a ser, al confundirse con la base de la propia modernidad, el



Otro ejemplo reciente de analogía no mimética. Consolidación y reconstrucción de las murallas de Alcalá de Henares. Obra de la Dirección General de Bellas Artes. (Arquitectos: J. Alonso-Martínez y R. Engel).

principal y obsesivo fin del diseño. Obra moderna y obra antigua llegarán así a diferenciarse de modo tan notorio y hasta escandaloso e inarmónico como antes solapadamente se confundían, manteniendo un desordenado interés en marcar una enorme distancia técnica, figurativa y mental con lo antiguo, paralelo al amor desordenado por las formas históricas que tenían los eclécticos. Una nueva sensibilidad operará, como siempre, con exceso, teniendo a sus manifestaciones como sinónimo de perfección: algunas intervenciones en monumentos realizadas en la fidelidad a las ideas del estilo internacional no pueden comprenderse ni aceptarse si se abstrae la cuestión de que fueron concebidas en un momento en que los rasgos modernos eran un bien absoluto, la única certeza. Pasada la hegemonía de dicha sensibilidad quedan, sobre todo, sus exageraciones, como quedaron las de tantos otros momentos, sometidas a un juicio de calidad inevitablemente más frío.

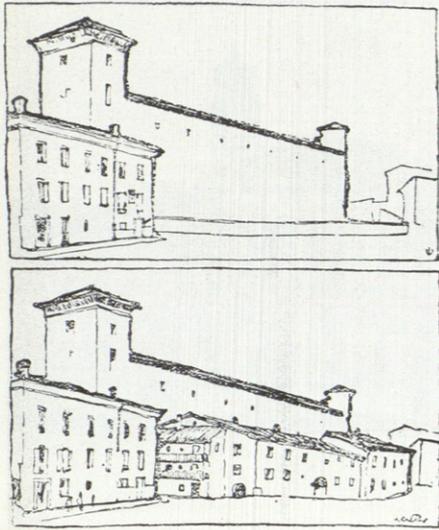
Por eso tal vez sea posible que en estos nuestros, relativamente, nuevos tiempos tengamos la posibilidad de aprovechar a favor de un buen trabajo tanto la desconfianza frente a cualquier monolítico *espíritu de la época* como la seguridad de no lograr escapar de nuestra propia sensibilidad, intensa y compartida en su momento y, tantas veces, rápidamente caduca y olvidada. Sabemos que es imposible la distancia absoluta que imagine ver con una mentalidad *supra-histórica* al monumento: como los neogóticos, descubriríamos siempre que lo vemos a través de un filtro, histórico y personal, que lo interpretamos (5). El operar de nuestra sensibilidad es inevitable, por lo que no resulta necesario favorecer tanto el prurito de diferencia obli-



gada con lo antiguo sino, obrar, más simplemente, a favor de la naturaleza de los actos del diseño. Pero también sabemos que la sensibilidad personal y, sobre todo, la de la época en que se vive —*el espíritu de la época* o suma de criterios que forman la ideología intelectual hegemónica de un momento— pueden traicionarnos completamente al ofrecernos como incontestable lo que sólo corresponde a un sentimiento coyuntural. El *espíritu de la época*, la sensibilidad convencional común, está dictada por las circunstancias, y aunque con ingredientes positivos y creadores es, frente a los tiempos históricos, tergiversador, algo paranoico.

Obligados, pues, a desconfiar de nues-

tra sensibilidad y, paradójicamente, a obtener también fruto de ella, deberíamos de aprender, con rapidez y eficacia, que entre el mimetismo historicista o el clasicismo de manual —ambos ya siempre pastiches inevitables— y el *collage* moderno hay un ancho campo que explorar. Un campo *diverso*, no constreñido a posiciones únicas, en el que el nuevo diseño podrá interpretar el eco de lo antiguo, la simpatía del monumento, y buscar su solución en una armonía *analógica* que, evitando los equívocos históricos, no se sienta necesitado de exhibir tan artificiosas diferencias y distancias mentales, sino que busque, más bien, una trabazón lógica, rigurosa y bella con lo antiguo. La necesaria y arqueológica



Dibujos comparativos de Gustavo Giovanonni pertenecientes a su libro *Questioni di Architettura en el que combate la manía del aislamiento de los monumentos para conservar el ambiente y la confrontación de escalas. Trento, Torre del Aquila a extramuros.*

diferencia llegará por sí sola si, con los medios de nuestro tiempo, se busca la armonía con una historia imposible de repetir. Es un trabajo que habrá de ser tan distanciado y prudente como culto y sutil y que, al tiempo, debería de buscar la recuperación de gran parte de la naturalidad, el ingenio y el sentido común que habría de presidir la construcción y el diseño, como tantas veces ocurrió, por fortuna, en el pasado. Es preciso insistir en que es un campo amplio, el de la misma arquitectura, y no una solución de tendencia.

Pero la restauración y la intervención en los monumentos adquiere así también en nuestro tiempo, no la obligación de optar por unos nuevos criterios, sino la de aceptar *todos* aquéllos que han sido fructíferos e históricamente relevantes, pues éstos han de entenderse como acumulativos o alternativos, no como excluyentes. No puede confiarse de modo ingenuo en un progresismo que entienda los criterios anteriores como superados y los más modernos como únicos válidos, sino que es preciso armarse de un sabio eclecticismo que sepa distinguir recursos y establecer diferencias, equilibrando en cada caso la mentalidad conservadora y la operativa, y distinguiendo la oportunidad y calidad de las intervenciones.

Será, pues, necesario conservar y consolidar, con acciones eficazmente dirigidas a los males y reducidas al mínimo posible; las indispensables realizaciones nuevas se notarán inequívocamente como tales, pero éstas deberían de mantener una cuidada relación armónica con el monumento, favoreciendo la perfección de su propia naturaleza arquitectónica y, así, de su más prístina imagen.

Conseguir esta y otras necesarias síntesis debería de ser una de nuestras aspiraciones profesionales, pues aunque la historia ya no es un enemigo, tampoco tenemos ni el talante cultural ni los medios de nuestro reciente pasado para mimetizarnos con ella. Nuestro papel no debería ser ya el de terciar en la vieja polémica entre *antiguos* y *modernos* —ni siquiera para ser antiguos ahora— sino el de reflexionar más matizadamente, provistos de unas y otras armas, a fin de que nuestras acciones no se conviertan en meras adhesiones doctrinales, cuando no anodinas o, incluso, peligrosas, sino en intervenciones lo más cualificadas posibles en términos de arquitectura, esto es, con respeto a todos los atributos de nuestra disciplina.

Monumento y lugar

La escuela de Viollet, al considerar al monumento bajo el prisma ideal de su mayor perfección, tendió a valorarlo como un objeto; lejos, ya no sólo del compromiso con los avatares de su historia, sino también al margen de la relación y la incidencia de su entorno a lo largo del tiempo; ajeno al papel urbano concreto que cumplía.

Así, convertir en exentos y aislados los monumentos fue tenida como cuestión imprescindible para alcanzar su perfección, constituyendo una tarea y afición complementaria a la de su reconstitución ideal. Los derribos y aislamientos, tanto a escala de edificio como de ciudad, que tales ideas produjeron, son bien conocidos (6) y con ellos, además de tergiversar la historia y falsificar el monumento y el lugar, se produjeron a menudo visiones muy inadecuadas de los mismos, destruyéndose efectos en relación con el entorno especialmente bellos, premeditados o importantes.

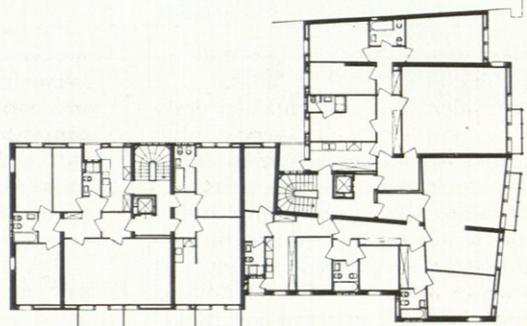
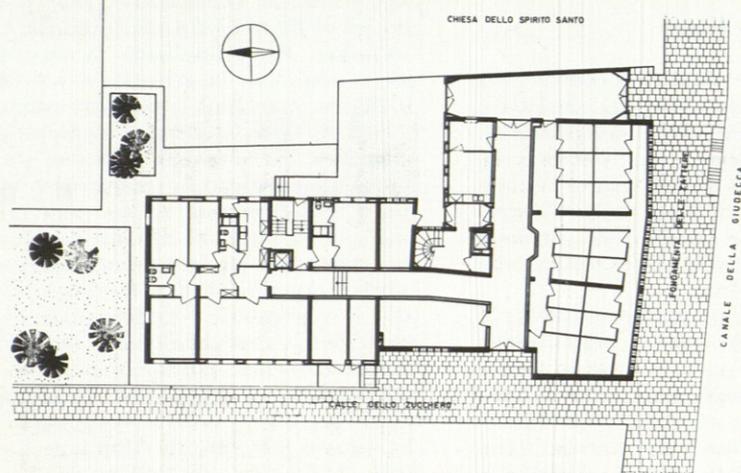
Fue principalmente Giovanonni (1873-1947) quien reacciona, como es sabido, contra estos derribos y aislamientos, logrando incorporar a la *Carta de Atenas* su defensa del entorno de un edificio monumental como constitutiva del primer valor y de la autenticidad del mismo, al tiempo que introducirá la valoración intrínseca de las arquitecturas menores y de los conjuntos urbanos. Enunció el concepto de *ambiente*, que si bien ha sido beneficioso para la conservación de estos entornos y conjuntos, fue interpretado frecuentemente de modo superficial al cuidarse únicamente aspectos puro-visuales y externos. Pues, en general, las ideas de Giovanonni se entendieron en favor de una conservación aparental, fachadista y pseudo-histórica, demandadora de una banal escenografía a veces próxima al folklore turístico. Como en el caso de las intervenciones en los monumentos, en éste sufrimos

también una dicotomía sin sentido, dividiéndose tantas veces las actuaciones en aquéllas de los fieles al ingenuismo moderno y en las de los avisados *pasticheiros*, bandos ambos bien poco interesantes.

Un ejemplo de excepción a la banalidad escenográfica fue el esfuerzo arquitectónico desarrollado en Italia en torno al magisterio de Ernesto N. Rogers y a la idea de las *pre-existencias ambientales*. Tal idea corregía la ideología *ortodoxa* del movimiento moderno que —aun a pesar de haber incorporado los criterios de Giovanonni en la *Carta de Atenas*— veía al monumento y a la ciudad histórica como un tejido aislado, extraño a la ciudad nueva, y más cerca así, paradójicamente, de las ideas de Piacentini (7) que de las de Giovanonni, y expresivamente demostradas, por ejemplo, en el Plan Voisin para París de Le Corbusier. Pero, finalizada la segunda guerra mundial, la generación italiana de Rogers, que había tenido una aventura juvenil tanto académica como racionalista en los años del fascismo, tuvo que enfrentarse con la reconstrucción y con la acción puntual en las viejas ciudades, buscando para ello una arquitectura que, sin dejar de ser moderna, reaccionara formalmente ante los monumentos y el viejo caserío —las *pre-existencias ambientales*— entablando un matizado diálogo con ellos. Puede que estas obras nos parezcan ya envejecidas, demasiado de su época, pero en ellas —en trabajos del estudio B.B.P.R., de Albini, de Gardella, de Quaroni, de Samoná, de Scarpa, de Ridolfo— hay un hermoso intento, ya histórico, de huir de la inaceptable alternativa entre el pastiche y el estilo internacional.

Aunque las obras de esta generación, al querer compatibilizar precisamente el ambiente histórico con la modernidad, se producen también frente al entorno de un modo aparental, casi escenográfico, si bien, generalmente, en modo alguno banal o descalificado. Solo tenían en cuenta el aspecto visual exterior, la inserción *ambiental* de una pieza nueva en lo viejo.

Este concepto epidérmico de *ambiente* fue puesto en dura crítica, sobre todo, por Aldo Rossi, fundamentalmente en su lectura de la *Arquitectura de la ciudad* (8), al analizar los monumentos como elementos primarios de la estructura urbana e identificando la constitución *tipológica* como configuración esencial de los tejidos residenciales que conforman la ciudad física. Respetar la naturaleza de la ciudad histórica no es para Rossi tanto respetar su imagen, su escenografía o, incluso, sus propios restos materiales, cuanto salvaguardar su verdadera estructura como hecho urbano. Esto es, no sólo los trazados y alineaciones sino los *tipos*, las estructuras archi-



Ejemplo señero y sofisticado de la teoría de las preexistencias ambientales, la Casa de Gardella en Venecia (1954-58).



“En la casa de Le Zattere Gardella ha utilizado directamente los elementos constructivos que le ofrecía la arquitectura anónima veneciana sin temor, renunciando a la invención, olvidando el lenguaje de la llamada arquitectura moderna; la profunda originalidad de Gardella radica, precisamente, en esta limitación voluntaria de vocabulario”.

“Gardella, levantando la casa de Le Zattere, ha contribuido a definir, una vez más, la vocación formal de Venecia, vocación que se ha concretado a lo largo de la historia, sin que la mecánica de los estilos pese en ella decisivamente, en obras de arquitectura que hacen de la vieja ciudad continua delicia del viajero. Diríase que la voluntad de la ciudad y la del arquitecto han coincidido felizmente en la obra. Así puede entenderse el valiente empleo que Gardella ha hecho de las formas populares y anónimas. Cuando gozamos de la obra de Gardella olvidamos, a menudo, el valor del archi-

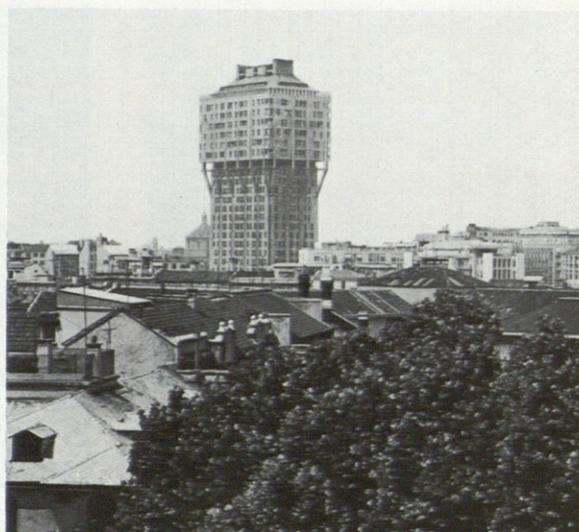
tecto al usar decididamente el color. Gardella ha vencido, al entender Venecia como hecho fundamentalmente luminoso (coincidiendo en esto con Guardi y Canaletto, con Ruskin y Turner), la repugnancia que el arquitecto de hoy, acostumbrado al empleo de los materiales directos, siente hacia el color. La casa de Gardella se enlaza así, mediante los blancos y los rojos, con la Venecia de siempre, que al desdoblarse su imagen en la laguna, al romper mil veces su dibujo en el incierto espejo de las aguas, convierte la masa en pura sensación luminosa, en color”.

“El hecho es que la casa de Gardella consigue, sirviéndose de los datos que le proporciona la arquitectura anónima, instalarse en Le Zattere de tal manera que su presencia escapará a más de uno y tan sólo quien esté interesado en ella será capaz de identificarla”.

De Rafael Moneo, en ARQUITECTURA N.º 71, noviembre, 1964.



Preexistencias ambientales: Edificio para la Caja de Ahorros en Rávena, de Ludovico Quaroni.



El estudio B.B.P.R. y, concretamente, Ernesto N. Rogers, ejemplifica su propio discurso de las preexistencias ambientales con la polémica Torre Velasca, Milán, 1957.

tectónicas reales en lo que tienen de generalizables, de sistemas de habitar.

La consideración ambientalista desligada por completo de la observación tipológica escinde el proyecto en planimetría y envuelta escenografía, de modo que ambas se convierten en convencionales e independientes: la planimetría interior resuelve el uso y hacia el exterior se construye la máscara. La noción de tipo, en cambio, tan divulgada ya por los ambientes académicos, supone examinar la estructura cierta de los hechos edificatorios preexistentes, aquélla que construyó la ciudad como conjunto material, y de la que la imagen es una cuestión derivada. Los tipos llevan cuando menos la sanción del tiempo —constituyen estructuras ya pensadas y aprobadas— y transmiten gran parte de la tradición local, en lo que abarca ésta desde el clima al "locus". Supone establecer un diseño que no necesita el añadido de un estereotipo de fachada, sea cual fuere el estilo elegido, y de modo que ésta pueda producirse con mayor naturalidad y lucidez.

Sin embargo, y después que la arquitectura moderna fracasara en su integración en los casos históricos, en la conservación de una pieza edilicia se protege rígidamente la fachada, dejando libertad en la configuración interior y de modo que esta libertad agrade finalmente la conservación pretendida. De la misma manera se procede cuando se construye una pieza nueva completa entre otras de interés, pues se exige que los alzados sean de imitación, dicho esto en el peor de los sentidos, y de tal forma que lo más corriente es que, en efecto, se consiga que una casa restaurada y otra sustituida acaben siendo absolutamente similares, ya que la descualificada y violenta restauración iguala al deficiente proyecto: una mala fachada aloja un nuevo y convencional interior, en viviendas, nor-

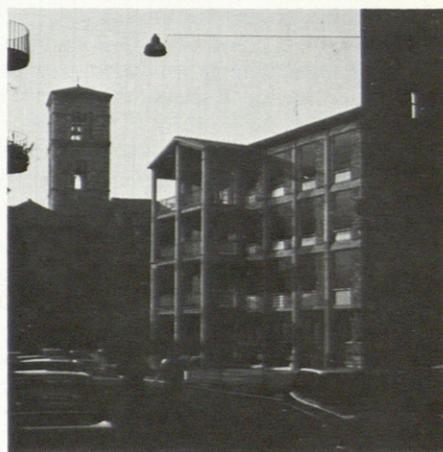
malmente idéntico que el de las subvencionadas estilo internacional, pero más torturado. El vaciamiento interior y la "conservación" —o reconstrucción, tanto da— de la fachada es así el método terrorífico que se ha impuesto en nuestros cascos históricos de interés. (Bien es verdad, por supuesto, que cuando se opta por ello de modo responsable y consciente es para salvar, al menos, fachadas exquisitas o atractivos espacios urbanos de aquellos que querían derribarlos por completo).

El caso es que resulta especialmente demoleadora esta solución de fachada antigua —o pseudo-antigua— e interior convencional moderno, en el que se suele prescindir ya no del tipo, sino de cualquier recuerdo de la traza o de la construcción tradicional para favorecer sin más la tonta planta libre que se deriva de inmediato de las estructuras resistentes convencionales. Y no es tan demoleador por la pérdida de los elementos antiguos originales, cuanto por la falta de sensibilidad, y a veces hasta de sentido común, de las construcciones que rellenan corrientemente estos vacíos. Pues si la casa ha de conservarse, pero la restauración interior es inútil, siempre es posible una restitución de la tipología. Sin ella, o sin otra alternativa arquitectónica valiosa, la conservación no es tal, sino congelación escenográfica, por lo que en la mayoría de los casos sería preferible la nueva planta, eso sí, absolutamente cualificada. La conservación de los cascos históricos, incluso en su misma escena, pasa por las restituciones tipológicas o, en todo caso, por meditadas y no inmediatas estructuras arquitectónicas interiores.

Por ello, llegaría a ser preferible, por ejemplo, un cuidado y afortunado levante en un palacio que, de por sí y debido a su inserción urbana, lo permita, acom-



Preexistencias ambientales: Edificio de oficinas en Parma. Franco Albini, 1953.



Preexistencias ambientales: Escuela en Terni, de Mario Ridolfi, 1953-60.



Preexistencias ambientales: Casas Franconi en Terni, de Mario Ridolfi, 1965.

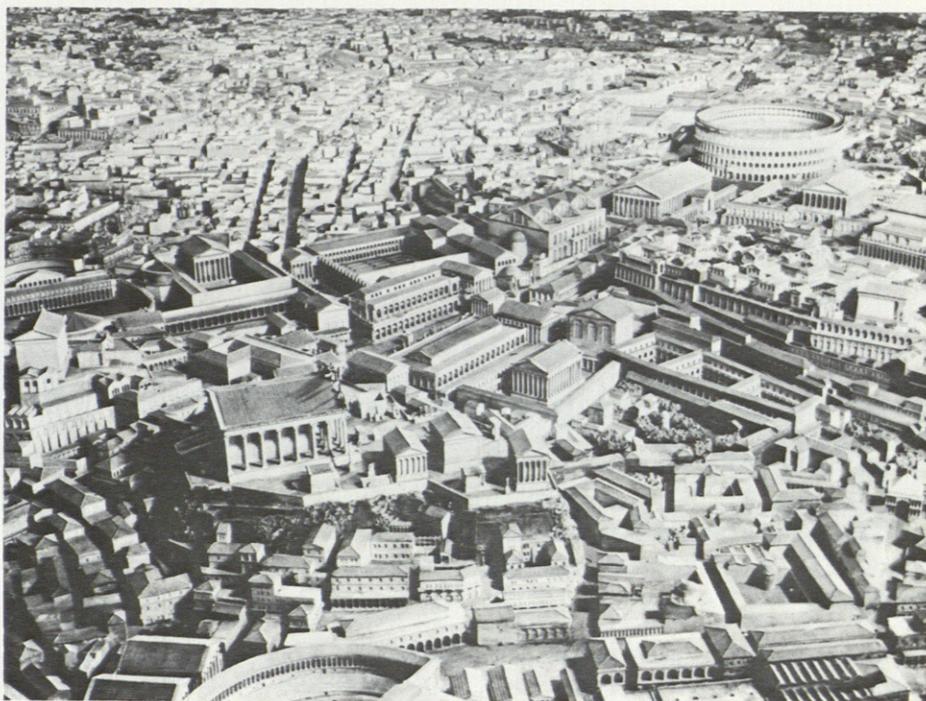
pañado de la conservación o la restitución tipológica, que dejar vaciarlo y rellenarlo de cualquier cosa, sacando un mayor volumen de este relleno y de unas cubiertas de malicia.

Todo resulta, sin embargo, difícil de explicar y transmitir, y mucho más de aceptar o conseguir, lo que hace que en la hipócrita y fea pseudo-conservación que hemos descrito sea una de las cosas en que queda perfectamente retratada la impotencia cultural y técnica de nuestra sociedad en su conjunto. Ahora, ante ello, y retirada prácticamente la arquitectura, se ofrece la utopía de la rehabilitación, más amplia y, a la vez, matizada. Pienso que, para triunfar mínimamente, tendría que ser *ruskiniana*, *rossiana* y *arquitectónica*, esto es, plantear sólo la conservación verdadera, la restitución tipológica y la cualificada nueva planta.

Roma romana

Posteriormente al análisis de Rossi sobre la naturaleza de la ciudad como arquitectura, y como consecuencia de su contribución y de otras muchas, la ruptura del movimiento moderno con la historia se ha ido restaurando empeñadamente. Y de modo que, aparentemente al menos, una década después de popularizadas teorías como las suyas, la historia de la arquitectura llena por completo el panorama de los intereses arquitectónicos influyendo en buena parte de su producción. Se diría que llegamos de nuevo a tiempos como los de los eclécticos seguidores de Viollet y que, así, las ideas de la arquitectura de nueva planta pueden empezar a confundirse con las de restauración de monumentos y conjuntos.

De hecho, la última cuestión que supone una toma de posición diferente es



Maqueta monumental de la Roma del Imperio (1939), conservada en el Museo della Civiltà Romana (E.U.R.), Roma. Detalle de los foros y el Palatino. En primer plano, izquierda, el Capitolio (templo de Júpiter). Al fondo, el Coliseo y las termas de Trajano.



Detalle de la misma maqueta desde otro punto de vista. En el ángulo superior izquierdo el Templo de Júpiter. Abajo, izquierda, Estadio Olímpico cuyo solar es ahora la plaza Navona.

la de la reconstrucción más o menos *literal*, pero no ya sólo en la completación de *anastilosis* (9), de trozos perdidos de factura conocida o de dotación de unidad a edificios con elementos incompletos (10), sino incluso en la promoción de reconstrucciones aventureras en conjuntos arqueológicos extremadamente

valiosos, como es la que hoy se propicia para los foros imperiales de Roma.

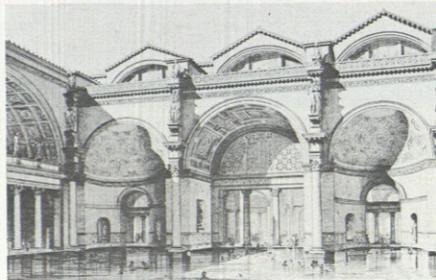
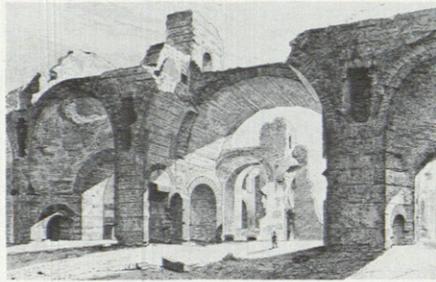
Es bien sabido cómo la *Vía del Imperio* —hoy de los *Foros Imperiales*—, que une la plaza de Venecia con el Coliseo, fue un *sventramento* (11) realizado en los tiempos de Mussolini que derribó el caserío interpuesto entre ambos puntos

y, a tal precio, permitió valorar o reconstruir algunos restos importantes. Hoy, bajo los auspicios de Carlo Aymonino y con la adhesión de algunos arquitectos conocidos (12) —algunos de ellos, por cierto, como el propio Aymonino, muy *modernos* hace nada— pretende eliminarse la vía para la realización de un parque arqueológico, recuperando la parte de los foros que tapa, finalizando la reconstrucción del Coliseo y de algunos otros monumentos desaparecidos o en ruinas.

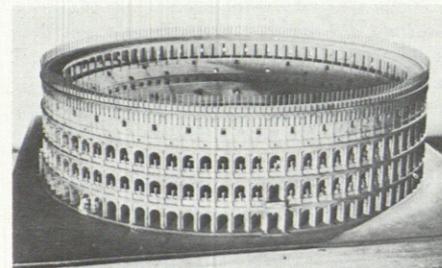
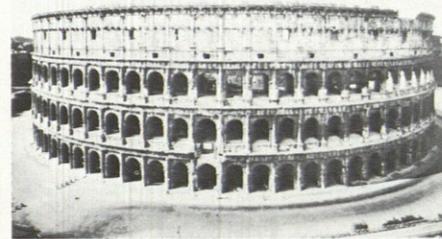
Dos problemas saltan a la vista, sobre todo, al pensar en tan importante reconstitución. En primer lugar, dónde acabar con la misma, pues tal vez fuera la ocasión de derribar el monumento a Víctor Manuel, siempre tan descalificado por los *zevianos*, igual que el palacio de Venecia falso de *Assicurazioni Generali*, y hasta, si se apura, cualquier otra cosa próxima a aquel lugar, pues todo es posterior a lo romano, y hasta el Capitolio de Miguel Ángel ocupa en el cénit de la colina el lugar del templo de Júpiter.

Pero si proponer eliminar la vía para reconstruir el antiguo barrio sería más bien estúpido —nada peor en estos asuntos que tejer el tapiz de Penélope— eliminar la actuación del *sventramento* puede convertirlo definitivamente en un error, ahondando en sus consecuencias al destruir la estructura urbana que creó, hoy ya consolidada e histórica. La vía de los foros y su paisaje escénico forma parte de la ciudad en su verdadera naturaleza de *collage*, de lucha histórica entre todas las Romas que allí se amontonan configurándola, lo que da a la ciudad su peculiar y principal valor.

En segundo lugar, y admitido el parque arqueológico como opción posible a la vía, ¿quién hará las reconstituciones y cómo? Es de esperar que existan rancios profesores romanos, pero, si no, ¿quién de nuestros arquitectos contemporáneos que, todo lo más, hace poco que desempolvaron el viejo Vignola que tenían de estudiantes? Pero, ¿es que acaso las élites arquitectónicas actuales se sienten superiores a las de los tiempos de Viollet le Duc y de su escuela? ¿Ya se han olvidado de sus ironías sobre los *reconstructores*? ¿A quién recomendarán? ¿A León Krier, ilustre aficionado que apoya, por cierto, las ideas de Aymonino? ¿O deberíamos defender la solera y recomendar nosotros a algún viejo académico nacional, a ser posible con experiencia en algún *pueblo español* o en regiones devastadas? No niego que puedan hacerse reconstrucciones bellas y científicas, pero creo que el tiempo que es necesario para las mismas es muy superior al que duran las ideas como la que ahora se comenta. La espléndida reconstrucción del teatro romano de Mérida, por ejemplo, incompleta y arqueológica como la actual del Coliseo, fue



Ruinas de las termas de Caracalla (Frigidarium) y reconstrucción ideal, de Viollet le Duc.



El Coliseo de Roma, estado actual y reconstrucción ideal según una maqueta de 1939.

cuestión de muchas décadas y de bastantes manos.

Elimínese la Vía del Imperio, si urbanísticamente se soporta —perder el recorrido en coche es, desde luego, un mal—, pero frénense un tanto las ansias de reconstitución. Antes, al menos, deberían emprenderse los estudios de modelos y las reconstituciones ideales dibujadas —aún sigue siendo un reto mejorar la maqueta de la Roma imperial que está en el Museo de la *Civiltà Romana*—

y ello es ya bien difícil, largo y costoso. Por otro lado, resulta imposible creer que las necesidades de restauración en Roma sean éstas, a no ser que todo consista en un plan de ingresos turísticos.

Lo que seguro que es, en definitiva, es un signo de los tiempos, tiempos que tal vez duren sólo una mera temporada, y que dan testimonio de cómo la moda historicista llega ya a instancias oficiales e ilumina como verdades incontestables y asuntos muy atractivos cuestiones que se inspiran en sensibilidades coyunturales. La mentalidad *post-moderna* más inmediata se filtra así en los problemas de monumentos, pero a la mayoría de quienes quieren disfrazarse de Viollet le Duc les queda ancho el traje.

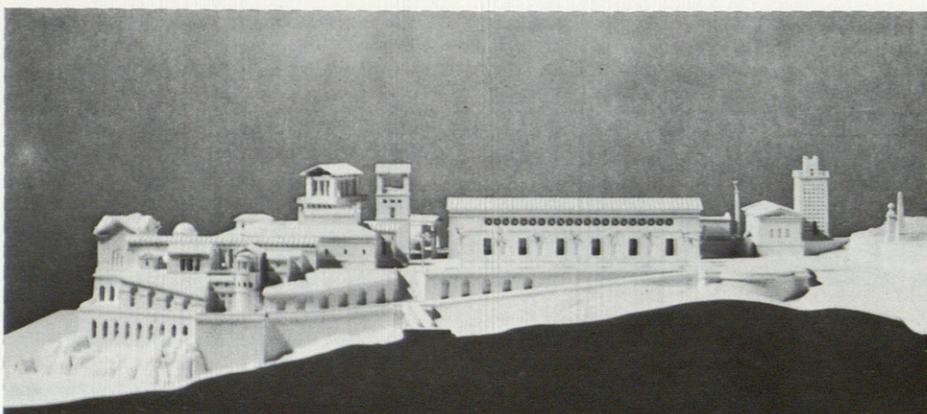
Contradicción y actitud

Si, como conclusión y examinados los principios hasta ahora establecidos, debemos reconocer cierta ecuanimidad a todos ellos, y, como ya habíamos avanzado, considerarlos y satisfacerlos, entraremos sin más en el reino de las contradicciones.

Ya el propio Viollet le Duc se debatió siempre a causa de la contradicción que supone la necesaria renuncia a la aportación personal y la obligada intervención.

Por un lado reconocería que “...*se impone una discreción religiosa, una renuncia completa de cualquier idea personal, de modo que en los problemas nuevos, cuando deban añadirse partes que incluso no hayan existido nunca, hay que situarse en el lugar del arquitecto originario y plantearse qué es lo que haría él si volviese al mundo y se encontrara frente al mismo problema*”. Y, por otro, cuando se extiende sobre la necesidad de mantener en uso el monumento restaurado, exige “*la sagacidad del arquitecto, que tiene siempre la posibilidad de conciliar el papel del restaurador con el del artista encargado de satisfacer necesidades imprevistas. Por otra parte, la mejor manera de conservar un edificio es encontrarle un destino y satisfacer de tal manera las exigencias del mismo que no haya ya motivo alguno para otro cambio*”.

En mantener con vida los edificios históricos está el origen de la restauración y, así, el de las contradicciones. Aparecen éstas implícitas en el artículo 5.º de la Carta de Venecia, cuando dice: “*La conservación de los monumentos queda favorecida por su dedicación a funciones útiles a la sociedad, siendo deseable tal destino cuando no altere la distribución y el aspecto del edificio*”. Limite que nos lleva a recordar también ciertas contradicciones de la Carta del Restauero derivadas precisamente del respeto al *aspecto*, pues mientras se demanda la no-



Fantasia historicista de León Krier, muy equívoca en relación con los temas de reconstrucciones ideales de monumentos. Restitución de la villa Laurenciana, 1982.

toriedad de las partes nuevas como tales o se pide el cuidado de las superficies originales y pátinas de las fábricas, se solicita también que las consolidaciones estructurales se hagan con prótesis no visibles al exterior, de modo que a estas partes nuevas, importantes por estructurales, no se les exige notoriedad sino camuflaje. Ello no está siempre claro —igual que tampoco lo está siempre la notoriedad de todo lo nuevo— y su admisión indiscriminada ha llevado a la práctica proscripción de tirantes y apeos para favorecer los zunchados, ejerciéndose a veces una consolidación de los monumentos que los deja convertidos casi en falsedad estructural, en pastiche. Y, sin embargo, resulta muchas veces inevitable.

La contradicción es, pues, el pecado original de la restauración, y ninguna teoría coherente y unitaria podrá resolverlo. La contradicción sólo podrá superarse en la obra concreta, en la que el arquitecto —obligadamente sabio frío y, a la vez, artista, como quería Viollet— pueda reconocer el caso particular y configurar, con los medios que pone a su alcance tanto las técnicas constructivas como la generalidad de la disciplina, las acciones arquitectónicas que superan la contradicción.

Es la confianza en esta supremacía la actitud que nos permite restaurar, sustentándose hoy en dos bases principales. La primera, ya comentada antes, es la de considerar la misión del arquitecto como el *factum* del propio impulso que el edificio tiene, de su *espíritu* artístico, interpretando el monumento para extraer de él la actuación sin llegar a formarla desde uno mismo (13). La segunda es la de que nuestra intervención no es única y, en consecuencia, no puede entenderse como algo aislado en un momento culminante de la historia del

monumento, sino como un eslabón más de la larga cadena de intervenciones, muchas veces con un incierto principio y siempre con un final desconocido.

Pues la mayoría de las obras de arquitectura que perviven y en las que interviene el restaurador son producto de sucesivas acciones, exigiendo, además, la propia vitalidad del monumento que la acción continúe, bien sea, por fortuna, sólo de conservación, o bien sean mayores, por abandono o necesidad de cambio.

Al acometer estas últimas será necesario enfrentar y situar en sus justos términos las morbosas palabras de Ruskin: *“Lo que constituye la vida del conjunto, el alma que sólo pueden dar los brazos y los ojos del artífice, no se puede restituir jamás. Otra época podría darle otro alma, pero ése sería ya un nuevo edificio. No se podrá evocar el espíritu del artista muerto, no se podrá lograr que dirija otras manos y otras mentes”*.

Hoy sabemos, sin embargo, que la gloria de muchos monumentos está en esas manos sobre mano de diferentes artistas, sin las que no tendríamos ahora la Giralda, el Obradoiro ni Roma misma, pero sin las que tampoco otros edificios más coherentes hubieran llegado hasta nosotros.

A.C.

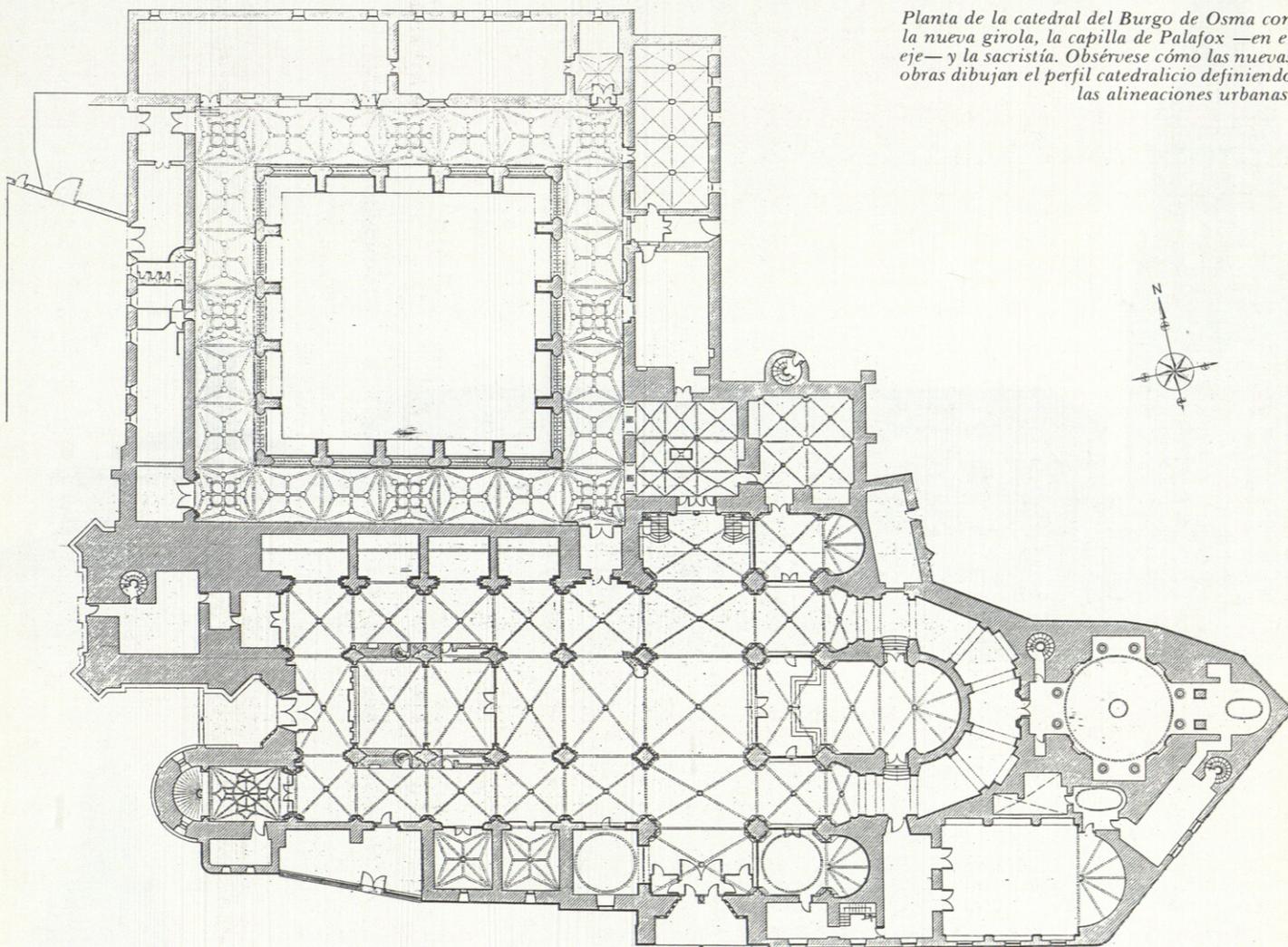
Notas:

* Algunas partes de este texto proceden de una interesante y larga conversación con Gabriel Ruiz Cabrero.

1. V. J. Ruskin, las siete lámparas de la arquitectura.
2. V. Geoffrey Scott: *“The architecture of humanism”*, versión castellana en Barral Editores, S. A., Barcelona, 1970.

3. El artículo 19 dice así: *“Se proscriben todo intento de reconstitución de los monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuera absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones”*.
4. El término *pastiche* es un italianismo que significa, por asimilación a la pastelería de fantasía, *aquel edificio que aparenta tener una construcción que no tiene*. Se ha asimilado a la arquitectura ecléctica y académica de modo impropio, aplicándose indebidamente e indiscriminadamente al historicismo, tenga la construcción que tuviere, error muy confuso.
5. Véase a este respecto, y en relación con los temas de estas notas, el trabajo de Ignasi Solá-Morales Rubió: *“Teorías de la intervención arquitectónica”*, en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 155.
6. Véase a este respecto, y en relación con los temas de estas notas, el trabajo de Dionisio Hernández Gil *“Datos históricos sobre la restauración de monumentos”*, en el catálogo de la exposición *“50 años de protección del Patrimonio Histórico Artístico, 1933-1983”*. Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura.
7. Marcello Piacentini, arquitecto oficial romano durante el fascismo, proponía el congelamiento de la ciudad histórica como zona museística, llevando la vida y la ciudad nueva fuera de los recintos monumentales. Fue autor del *sventramento* de los *borghi* y de la Via della Conciliazione, de acceso al Vaticano. V. Enzo Bonfanti, *“Architettura per i centri storici”*, trad. cast. en *“La arquitectura racional”*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.
8. Trad. cast. en Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
9. Se llama *anastilosis* (castellanizando la palabra) a la acción de recomponer científicamente un monumento derribado cuyas fábricas se conservan desmontadas.
10. Este sería el caso, por ejemplo, de la propuesta de Rafael Moneo para la completación del Banco de España, cuyas diversas circunstancias hacían buena la respuesta.
11. *Sventramento* significa en italiano, en sentido figurado, el derribo de una gran parte de ciudad histórica para su remodelación moderna.
12. La revista A.A.M. ha publicado una carta de apoyo a Aymonino, firmada por algunos arquitectos entre los que están León Krier y Robert A. M. Stern.
13. V. texto citado de Ignasi de Solá-Morales.

Juan de Villanueva en la capilla del Venerable Palafox y la Sacristía de la Catedral del Burgo de Osma



Planta de la catedral del Burgo de Osma con la nueva girola, la capilla de Palafox —en el eje— y la sacristía. Obsérvese cómo las nuevas obras dibujan el perfil catedralicio definiendo las alineaciones urbanas.

Cuando Juan de Villanueva, en 1770, al inicio mismo de su carrera profesional, proyecta la capilla del Venerable Palafox y la sacristía de la catedral del Burgo de Osma, puede decirse que su intervención no participa ya exactamente de la actitud que pervive hasta el barroco en cuanto a modificación de la obra antigua en favor del arte del momento. Ya incluso podría observarse que la nueva torre barroca de la catedral (construida 30 años antes por Ondátegui y Sagarvinaga), a pesar de la notoriedad y magnitud de la intervención, no viene tanto a enmendar a la catedral, sino a completarla en un modo distinto a obras como las del Obradoiro.

Villanueva (como se había hecho en la torre) sigue fielmente el arte que le interesa, manteniéndose en el lenguaje del clasicismo. Sin embargo, el diseño y la colocación de la capilla de Palafox entra en juego con el eje de la nave, dilatando el organismo arquitectónico de la catedral y, en unión de la sacristía, da al templo una nueva unidad. Así, mientras la capilla prolonga el plan originario, la sacristía y otras dependencias menores colmatan asimétricamente el espacio libre, definiendo el necesario y nuevo frente urbano que, ceñido a las alineaciones, se originaba.

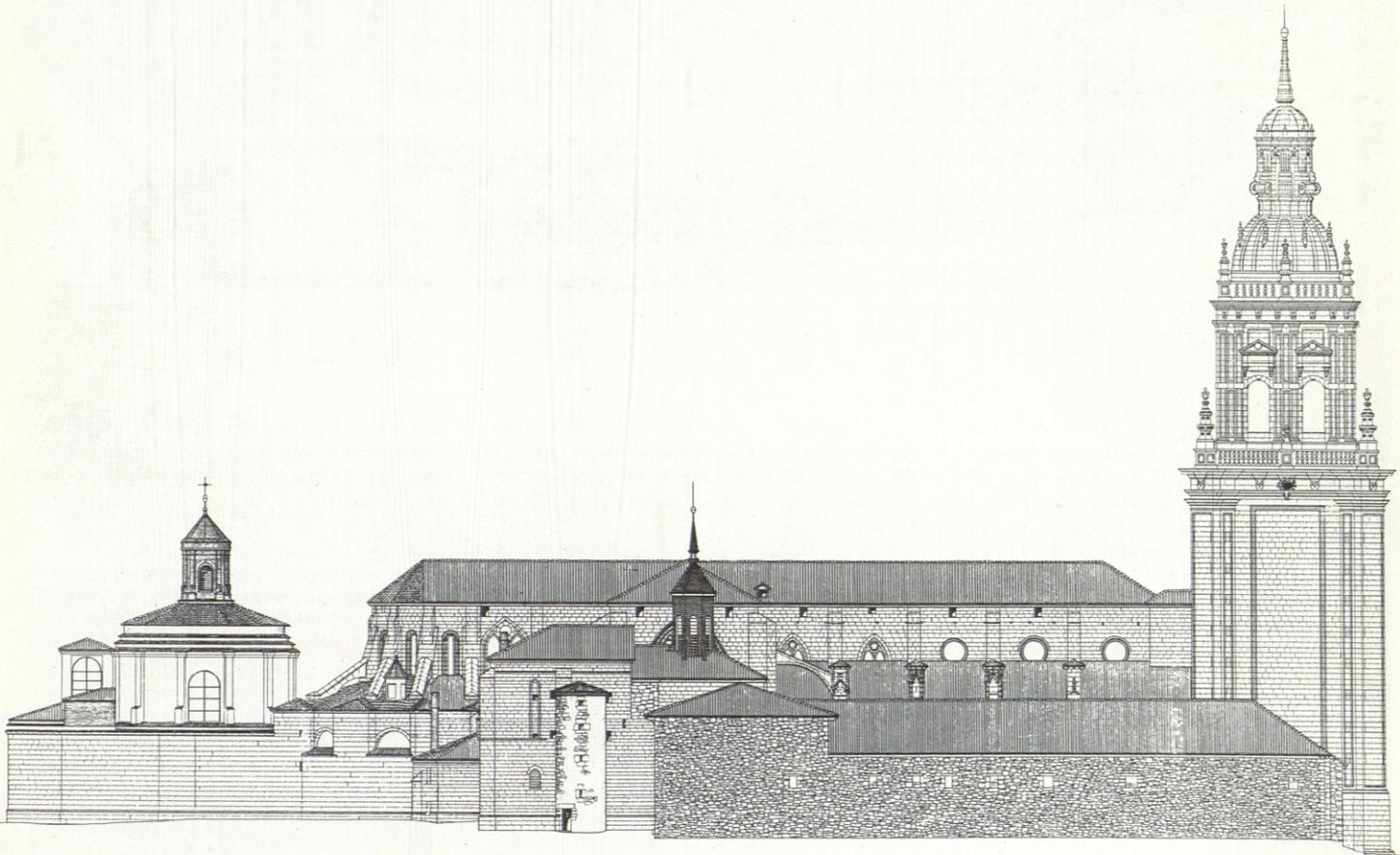
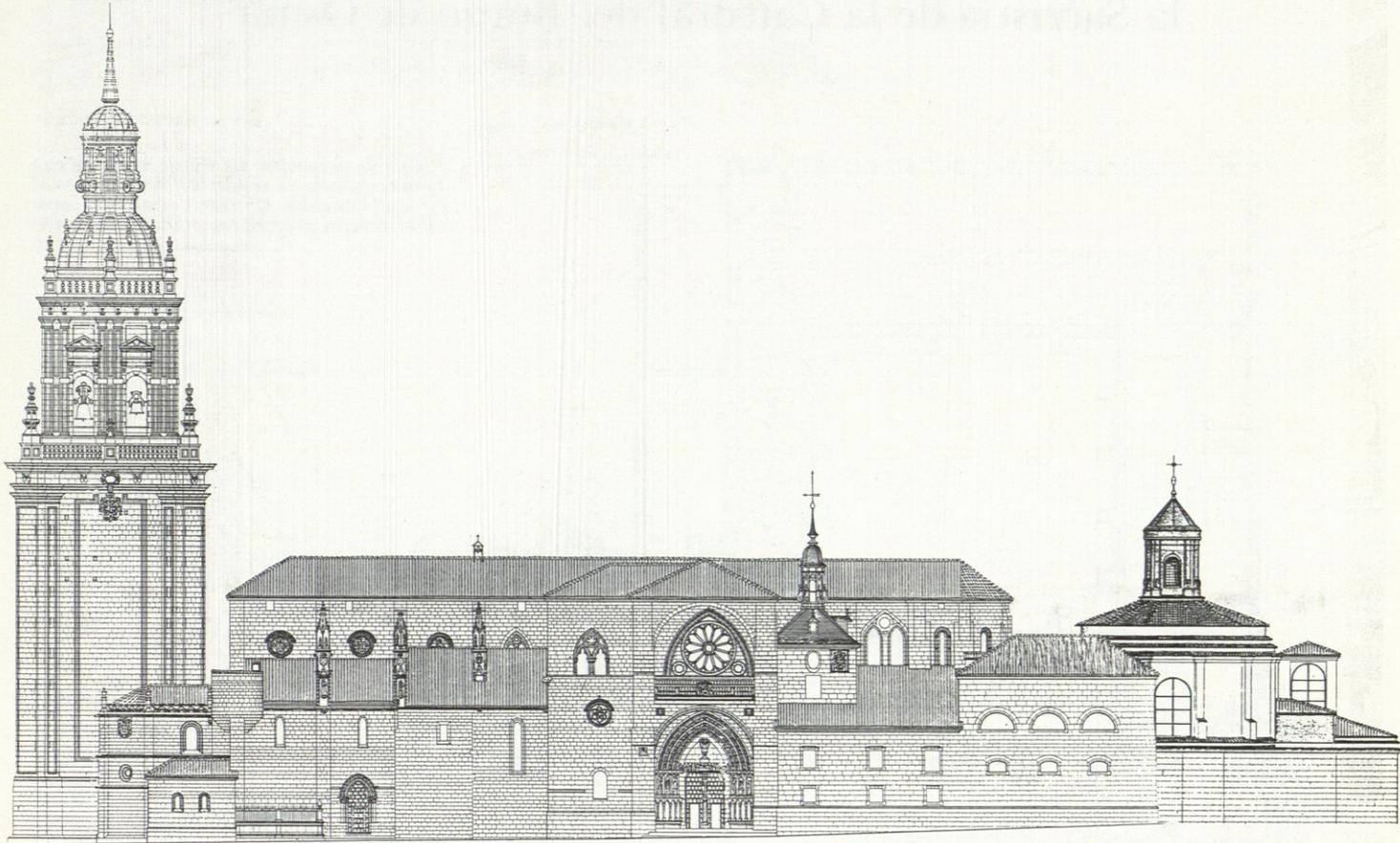
Confundiendo en la composición en planta, y con el simple recurso exterior de la continuidad pétreo, un lenguaje y unos

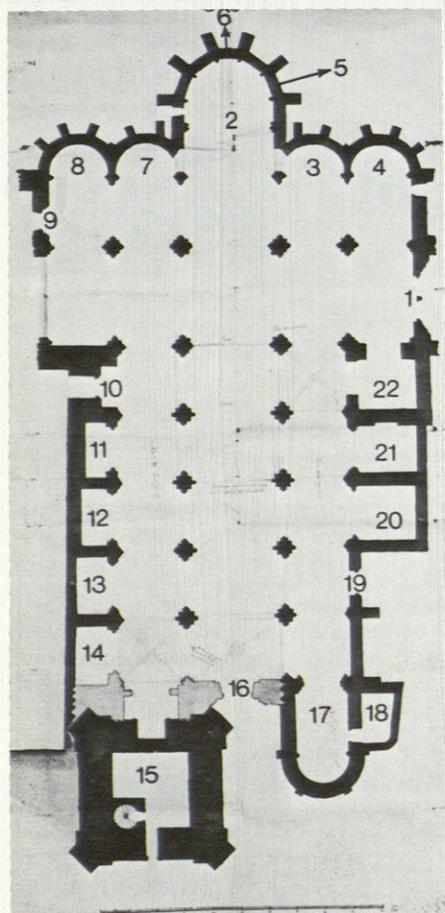
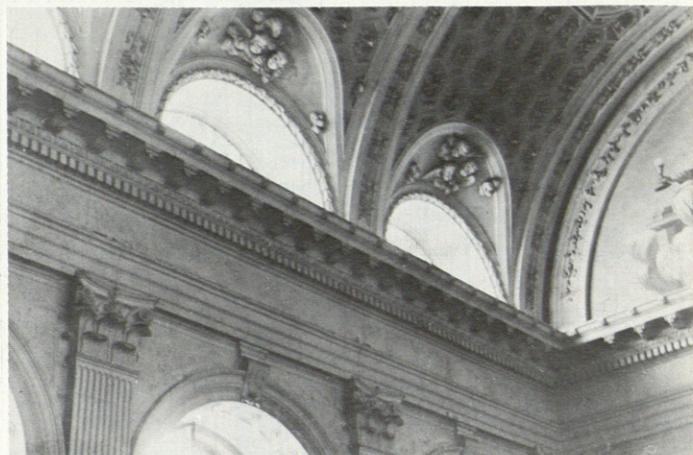
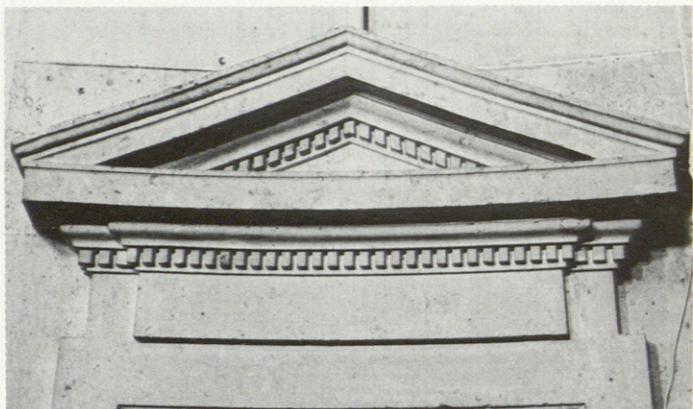
instrumentos arquitectónicos independientes de lo antiguo realizan una intervención que busca y logra la armonía del conjunto y a la que contribuye, naturalmente, la calidad de sus trazas y detalles.

La sacristía, de estilo purista y académico, fue construida según el plan de Villanueva, pero la capilla del Venerable Palafox fue enmendada y finalizada por Sabatini, que proyectó algunos detalles y la cúpula, y dispuso sobre la realización.

Con una forzada y atractiva planta *palladianista*, es interesante el heterodoxo orden, según Chueca, procedente de una mala interpretación o simplificación del constructor.

Arriba, alzado de la catedral a la plaza. En el extremo derecho, el volumen añadido por Villanueva. Abajo, alzado opuesto. En el extremo izquierdo, volumen de la capilla de Palafox.





Arriba a la izquierda, interior de la capilla de Palafox, con los intercolumnios y la cúpula de Sabatini y de Bernasconi (1779-1783). Obsérvese los sofisticados y originales órdenes, nada académicos. Arriba a la derecha e inmediatamente debajo, detalles de la sacristía, concebida en un lenguaje estrictamente academicista, aunque con el original nicho final (ver planta). Abajo a la izquierda, planta de la catedral levantada por Hermosilla, en 1769, con la torre nueva construida y antes de emprenderse las reformas de construcción de la girola, capilla y sacristía. Abajo a la derecha, nuevo frente urbano definido por la obra de Villanueva en donde queda patente tanto una clara independencia figurativa como un acierto armónico en relación con el conjunto al que no es ajeno el empleo de la misma sillería.

La planta, los alzados y parte de la información han sido facilitados por el arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes, Manuel Manzano-Monís López-Chicherri. Delineante, Carlos Pereira Linde.

Gaudí y Jujol en la catedral de Palma de Mallorca

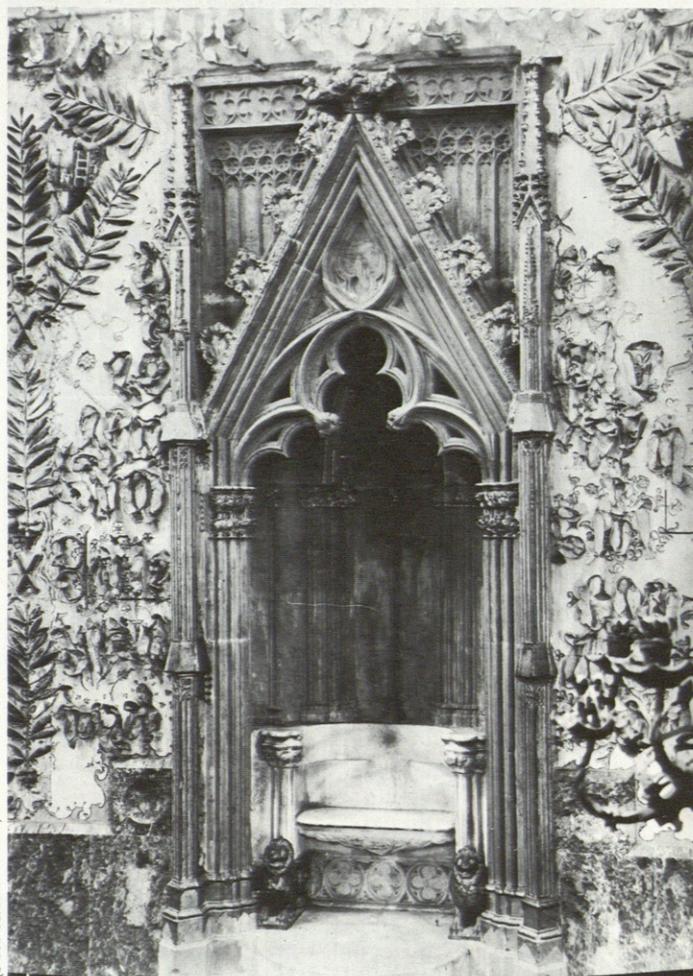
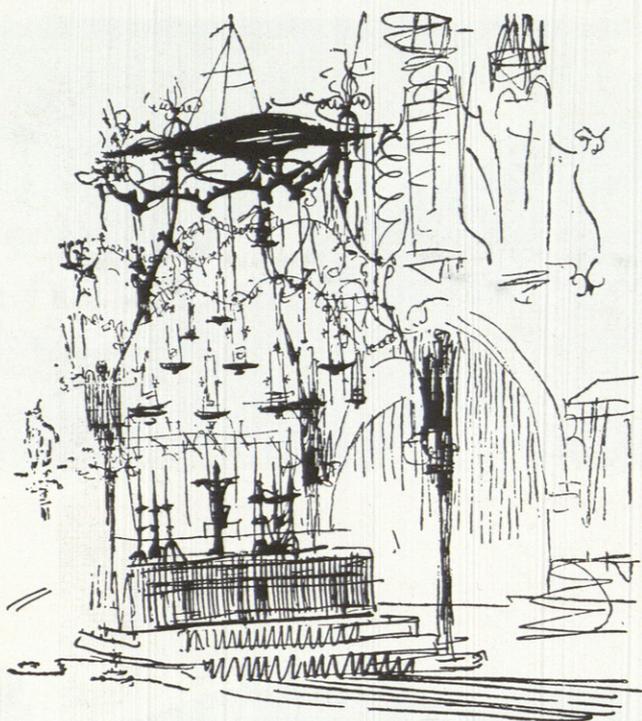


Foto Archivo Más

A principios de siglo, el arquitecto Antonio Gaudí, por iniciativa del obispo Pere Joan Campins, se hizo cargo de una serie de obras en la catedral de Palma, secundado por su ayudante Josep Maria Jujol.

Consistieron fundamentalmente en la eliminación del coro, situado en la forma tradicional en medio de la nave, y su traslado al prebisterio con la consiguiente reforma de éste. Se alargó hasta situar el altar bajo la primera bóveda inmediata al crucero, realizando un nuevo suelo, gradas y altar, y trasladando la sillería al fondo de la capilla mayor.

Hizo obras desde 1904 hasta 1912, mereciendo destacarse el nuevo púlpito, el comulgatorio corredero, la reforma de las tribunas, la iluminación y el nuevo tratamiento de la cátedra episcopal al

fondo del ábside, trabajo este último que realizó Jujol. A éste se debe asimismo la decoración pictórica de la sillería, obra que será interrumpida por ser considerada una falta de respeto al trabajo original. También se iniciaron reformas de algunos huecos exteriores, transformados en unas figuras plasticistas, entre modernistas y barrocas.

Finalmente, Gaudí proyectó un baldaquino sobre el nuevo altar del que se hizo un modelo a escala natural en materiales deleznable (papeles de colores, cartón, maderas, corcho, purpurina) que hoy permanece instalado. La realización final del baldaquino quedó pendiente, e interrumpida, en general, la actuación de Gaudí y su ayudante por ser considerada poco convincente e, incluso, irrespetuosa.

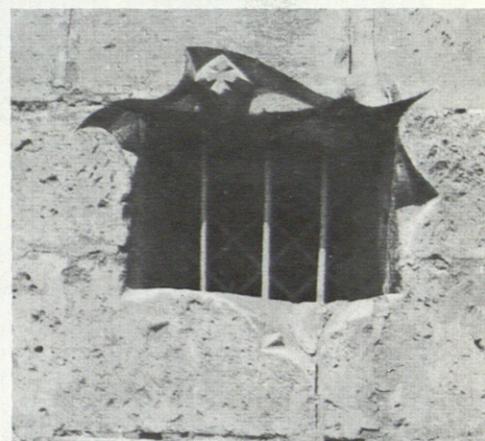
La actitud de Gaudí frente a la obra participaba de la posición de Viollet en cuanto a la posibilidad de contemplar y adaptar la obra de arte a las situaciones nuevas. No buscaba, sin embargo, como es obvio, una restauración *en estilo*, sino que, por el contrario, valoraba su arte personal, como se hizo hasta el barroco, al tiempo que se producía con la calidad excepcional que fue corriente en sus trabajos. Pero eran tiempos ya en que tal calidad no resultaba suficiente para que su contribución fuera tenida por positiva; tiempos modernos en que el auténtico valor artístico se consideraba inferior al arqueológico. La fuerza de Gaudí, sin embargo, ha sido superior a toda objeción y permanece allí, incluso en la forma provisoria del baldaquino, mejorando el conjunto de la espléndida catedral.



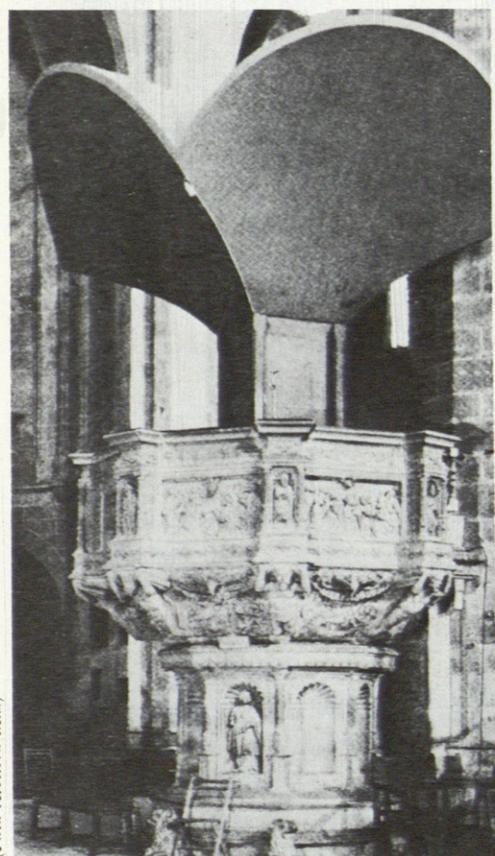
(Foto Archivo Mas)



(Foto Archivo Mas)

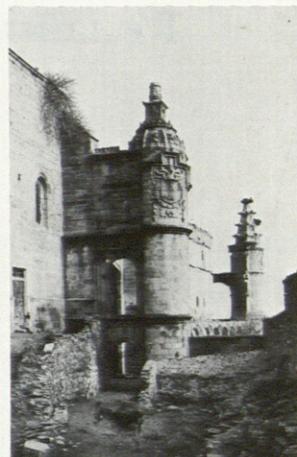
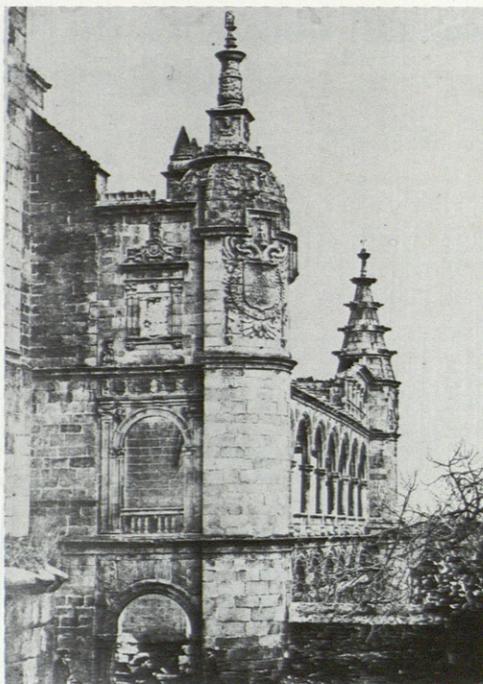


Antonio Gaudí, detalles de la intervención en la catedral de Palma. Candelabro, intervención en los huecos exteriores, púlpito y acceso a éste.



(Foto Archivo Mas)





De izquierda a derecha, vista aérea del convento en 1964; estado de ruina de la galería de la hospedería a principios de siglo; ruina avanzada en 1969. (F)

luego fue maestro mayor de la catedral, realizando en ella la portada poniente, por lo que vivió en Coria varios años hasta su muerte en dicha ciudad en 1570. En diciembre de 1537, a la muerte de Juan de Alava, que dirigió las obras de la catedral de Plasencia, es llamado a esta ciudad en unión de otros maestros, como son Alonso de Covarrubias, Gil de Siloé y Rodrigo Gil de Hontañón. La intervención de Pedro de Ibarra en San Benito es coetánea con estos viajes e incluso posterior, ya que está documentada su intervención en la propia piedra de la capilla del Comendador de Piedrabuena el año 1550. Esta capilla forma parte de la iglesia que, unida al claustro, es construida con posterioridad a la casi totalidad del convento, y sus obras fueron interrumpidas en 1574 por lo que la iglesia quedó definitivamente inacabada, posiblemente por parecerle la obra demasiado costosa a la Corona, pues en 1564, según Barrantes Maldonado, se habrían gastado ya más de 100.000 ducados.

Ya en el siglo XVII se cierra la iglesia con un coro y se añade una crujía delante de la fachada gótica.

La situación de Alcántara en la frontera con Portugal y el emplazamiento estratégico del convento fueron la causa de que repercutieran en él las luchas que sostuvieron portugueses y españoles. Durante la guerra de sucesión sirvió de cuartel por ser el mejor edificio de la villa, originando este uso la desaparición de vidrieras, la quema de porterías e incluso el impacto de una bala de cañón que derribó parte de la arquería más bella del convento, las galerías de la hospedería, en 1706.

El terremoto de Lisboa de 1755 causó también desperfectos, siendo necesaria para su reparación la ayuda del Consejo que donó al convento para estos fines la cantidad de 1.789 reales.

Ya antes del comienzo de la guerra de la Independencia, durante la invasión de Portugal, se alojaron en el convento los generales Junot y Laborde con todo su estado mayor y 5.000 soldados. Declarada la guerra, el monasterio, como el edificio más cómodo de la ciudad, fue convertido en cuartel, almacén de armas y cuadras. Por un decreto de 1820 que suprimía todas las comunidades de órdenes militares y hospitalarias y que disponía la aplicación de sus bienes al crédito público, tuvieron los frailes de Alcántara que abandonar su monasterio.

En 1823, volvieron los frailes a vivir en el convento y se estableció por algunos años la antigua disciplina.

El 22 de marzo de 1866, por aplicación de las leyes desamortizadoras, el convento fue subastado siendo adjudicado a Miguel de Amarilla en 35.555 reales.

Da idea de su estado la frase con la que viene anotada su venta en el registro de bienes: "Un solar exconvento de San Benito de Alcántara".

En esta misma fecha se intentó también la subasta de la iglesia, pero el pueblo y sus representantes protestaron enérgicamente, logrando al final que el Ministerio de Gracia y Justicia diese, el 11 de abril de 1872, una orden por la que se prohibía la venta del histórico templo.

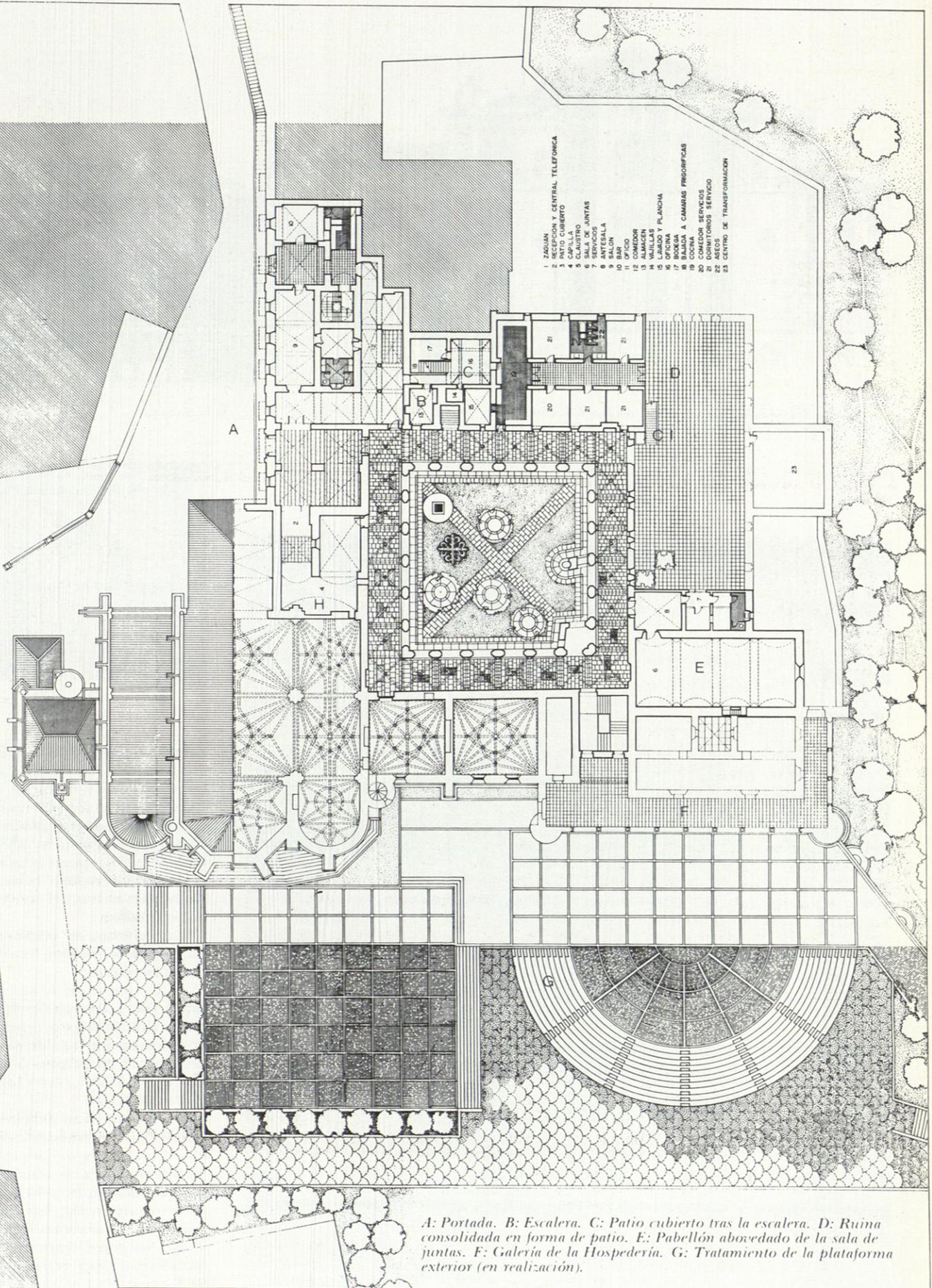
Finalmente, en 1914, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando encargó a José Ramón Mélida Alinari

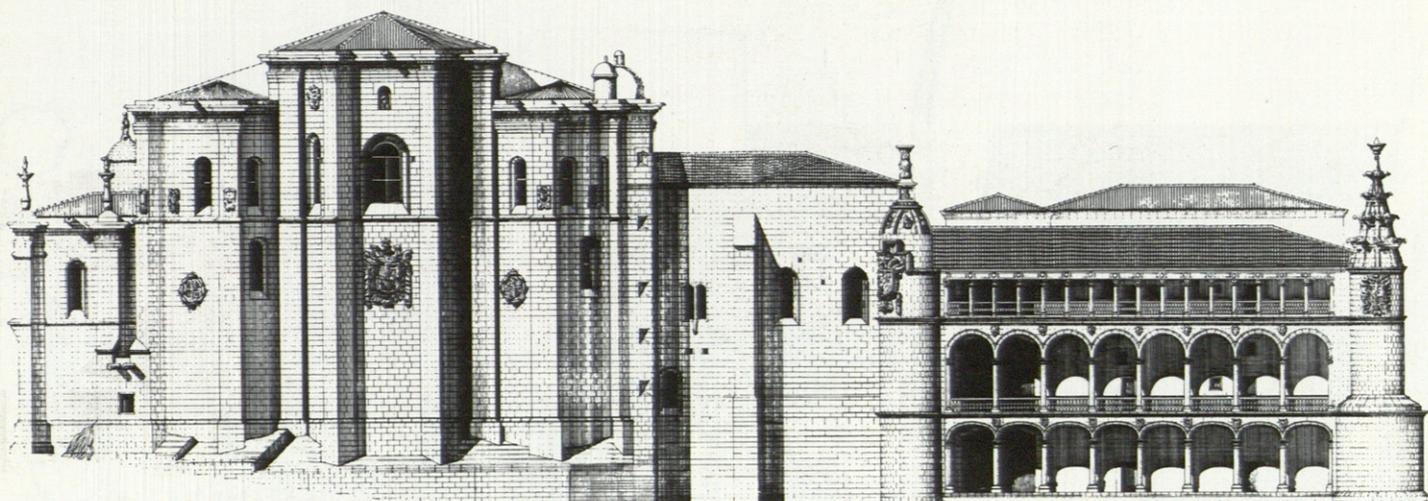
que hiciese un informe acerca de la conveniencia de declarar Monumento Nacional la iglesia de San Benito. Mélida, en el segundo punto de su informe, dice: "que si es evidente no debieran excluirse de tal declaración las partes antiguas de lo que fue convento, tanto por el interés artístico de las mismas, cuanto por la significación histórica de aquellas casas solariegas de la orden militar de Alcántara, cuyas glorias van unidas a las de la historia patria, lo desfigurado en parte y en parte arruinados que tales restos se encuentran..."

Como consecuencia de este informe fue declarado Monumento Nacional por real orden de 16 de marzo de 1914. Hecha esta declaración, el Estado estaba obligado a atender su conservación. A tal efecto fue encargado por el entonces ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, un proyecto de restauración al arquitecto Antonio Gómez Millán, proyecto que desgraciadamente nunca llegó a realizarse.

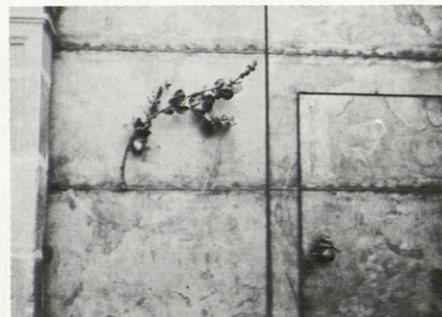
Desde la declaración de monumento en 1914 no se hacen inversiones por la Dirección General de Bellas Artes para su consolidación hasta 1942 en que se realizan obras por un importe de 60.000 pts. Entre los años 1949, 50 y 56 se sustituye la cubierta de madera de la nave central de la iglesia por una estructura de acero.

En 1960, Hidroeléctrica Española adquiere una parte importante del convento para adaptarlo a residencia de los ingenieros que dirigirán las obras de la presa y central que se implantó en el río Tajo. Esta encomiable aptitud de Hidroeléctrica de plantear la recuperación





Arriba, ábsides de la iglesia y restitución por anastilosis de la galería de la Hospedería. (F) Abajo, la entrada al convento (A) con la puerta realizada por el escultor Francisco López.

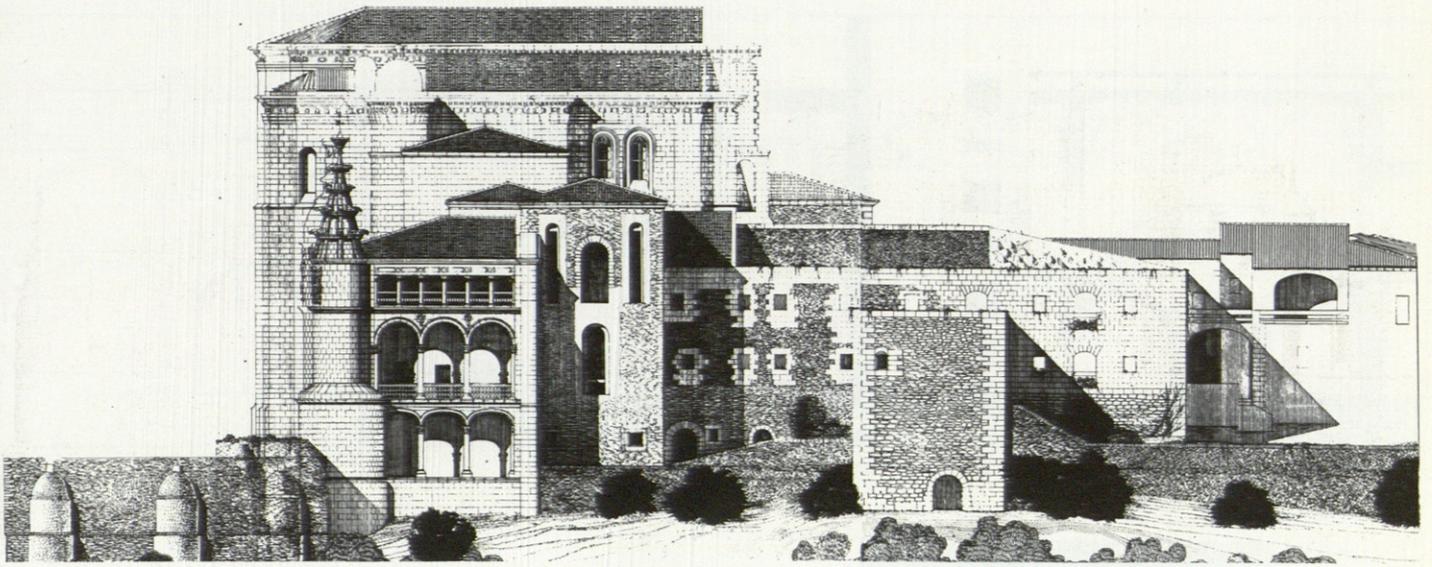


de parte del convento, originará la intervención posterior de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Alcántara en la recuperación del resto del convento y de la iglesia realizando las expropiaciones que hicieron posible la eliminación de edificaciones adosadas en el perímetro del templo y la recuperación de la antigua huerta del convento como espacio público.

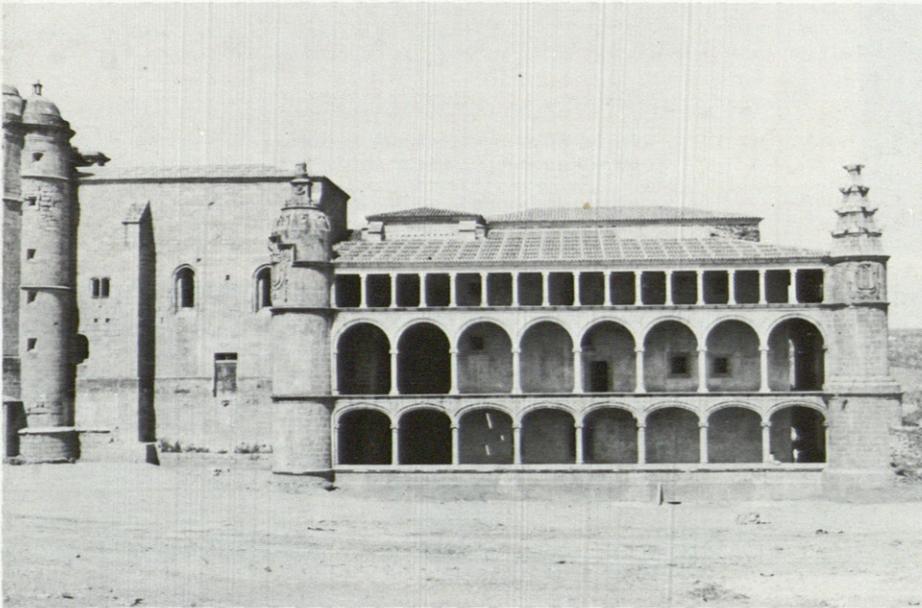
Los criterios de restauración tenidos en cuenta se pueden resumir en los siguientes puntos:

1. Recuperación de las estructuras originales del convento desvirtuadas por las obras realizadas con posterioridad a la desamortización de Mendizábal. Entendiendo por estructuras originales, tanto las del siglo XVI, como las reformas del XVII y XVIII.

2. Respeto hacia toda intervención arquitectónica preexistente con aportaciones formales o espaciales apreciables, poniendo en evidencia actuaciones anteriores que habrían tratado de prescindir de otras arquitecturas, haciendo posible la lectura de las distintas incidencias históricas. No consideramos como tales las transformaciones realizadas después de la desamortización, que compartimenta-



Arriba, alzado con el lado corto de la galería de la Hospedería (F), el pabellón de la Sala de Juntas (E) y la ruina consolidada como patio. (D) Abajo, galería de la Hospedería (F) reconstruida, y detalle del patio.



ron interiormente y tabicaron exteriormente las arquerías del claustro o la instalación de una almazara en la sala capitular.

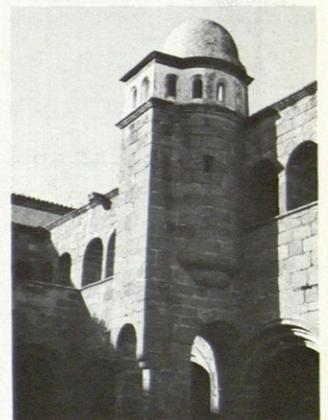
3. Cuando los restos arqueológicos y los datos históricos lo permitían, y en zonas fundamentales del edificio, como es la galería de la hospedería, planteamos la restitución arqueológica completando las partes desaparecidas con el mismo material dejando evidente la labor moderna.

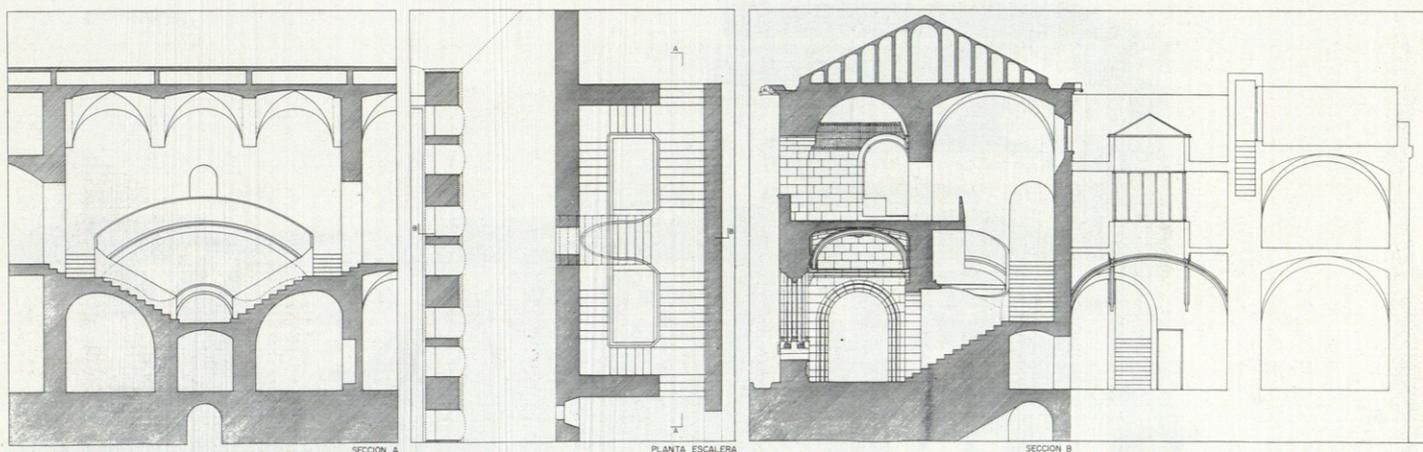
4. En zonas arruinadas, cuya superficie no era necesaria para cumplimiento del programa, planteamos la restauración y refuerzo de los muros de fachada y el tratamiento de ruina consolidada con plantación de especies trepadoras.

5. Las intervenciones actuales, necesarias para adaptar el convento a las nuevas funciones, se realizaron con un diseño diferenciado para hacerlas reconocibles.

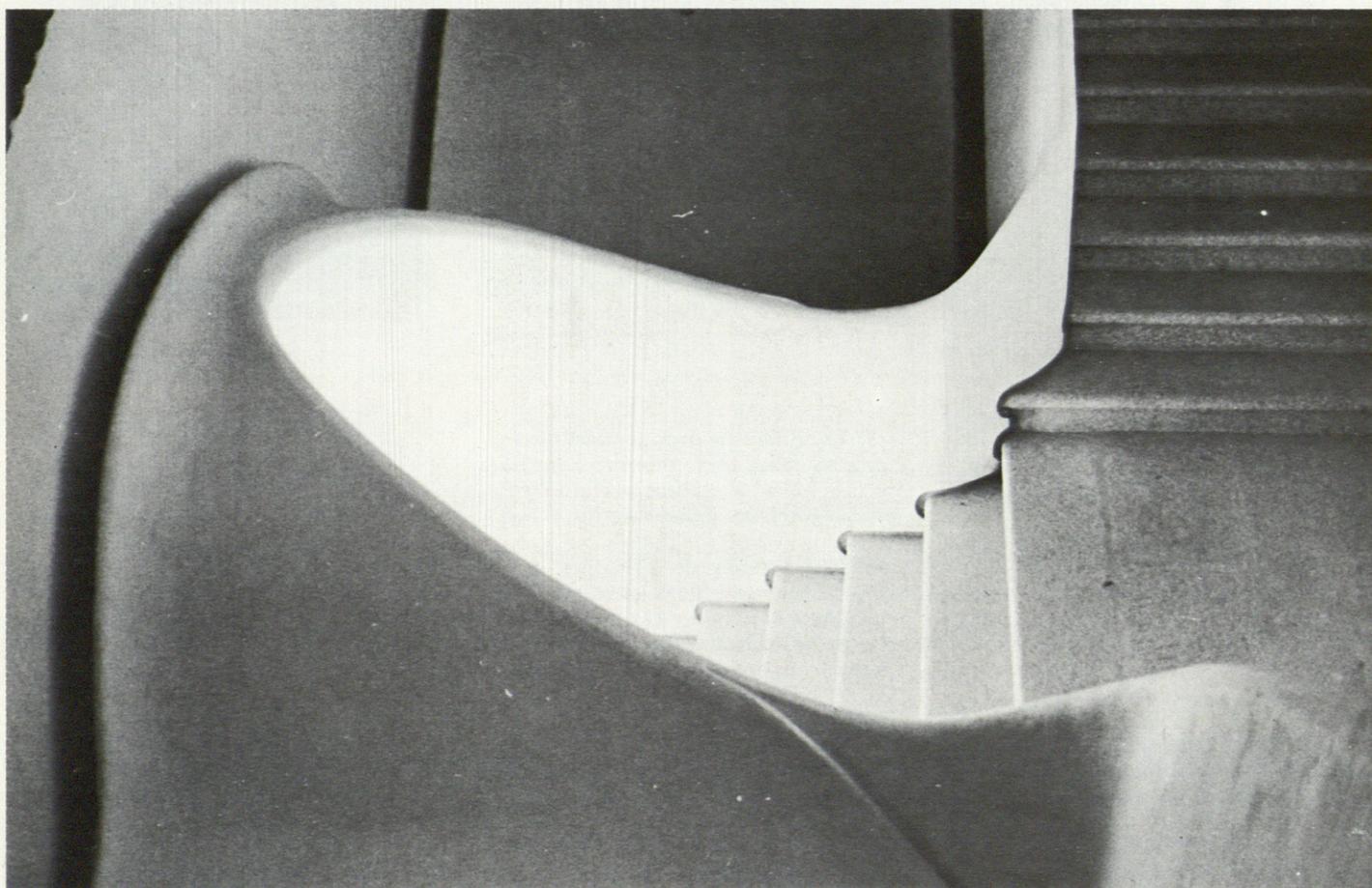
6. Eliminación de adiciones degradantes, como eran todas las edificaciones adosadas a la iglesia y la rampa de acceso a la almazara instalada en la sala capitular, que no figuran en las fotografías de J. Laurent publicadas en 1914.

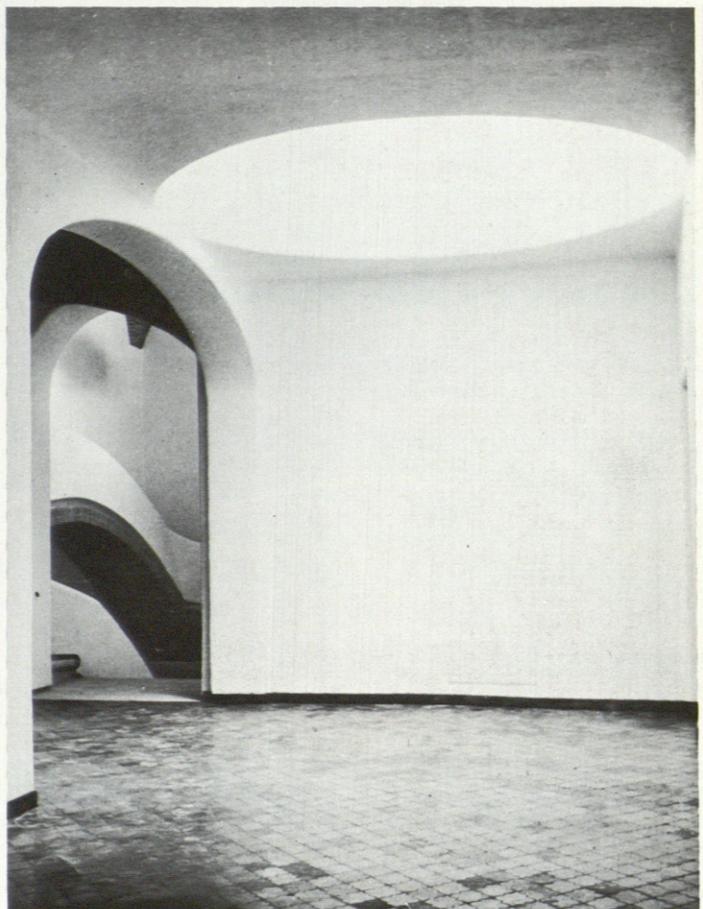
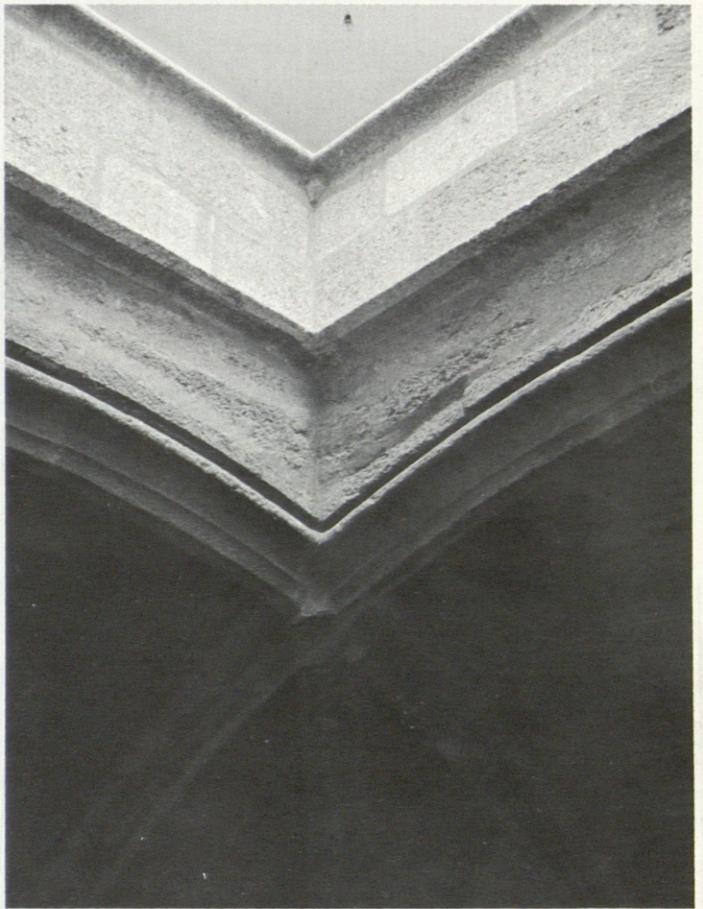
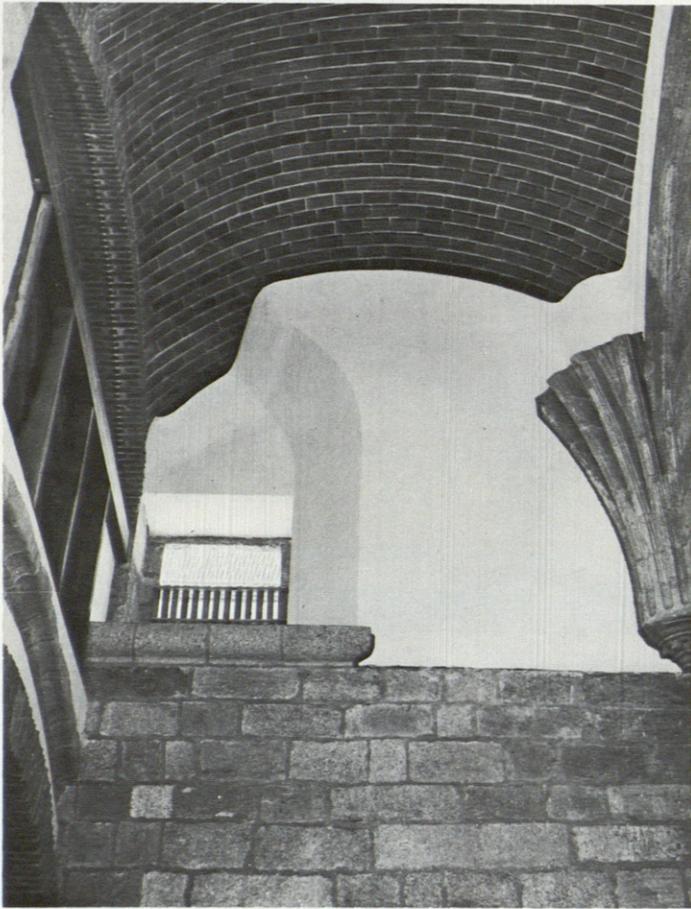
Las obras de Hidroeléctrica supusieron una inversión de 35 millones sin incluir el mobiliario, y las Direcciones Generales de Bellas Artes y Arquitectura han realizado hasta la fecha obras por valor de 30 millones, siendo sus aportaciones de 15 millones cada una.

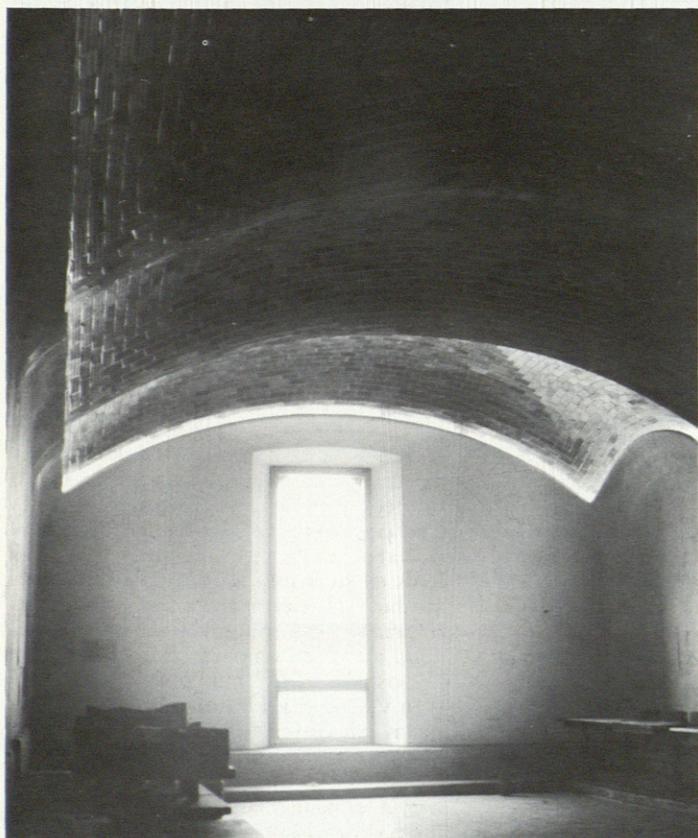
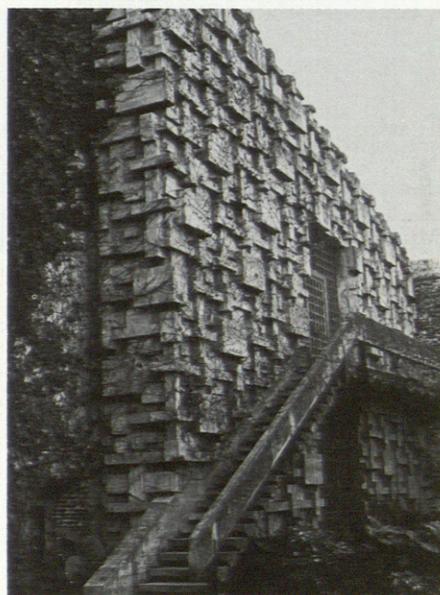
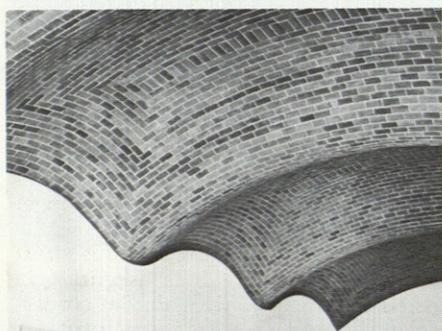
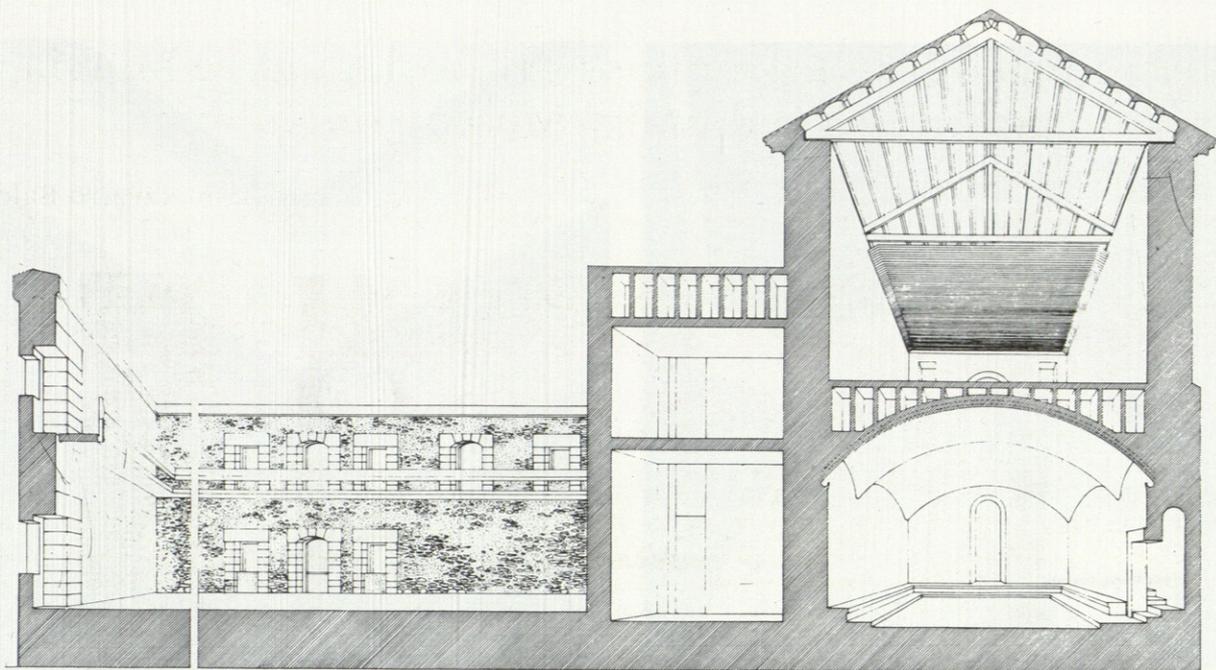




Arriba, planta y secciones de la escalera (B) y sección del patio (C).
 A la izquierda, detalle de la conservación de elementos estilísticos
 superpuestos en diferentes periodos y puestos en valor por la
 restauración. Abajo, detalle de la escalera. En la página siguiente,
 detalle del encuentro con la iglesia interrumpida (H), detalle del
 patio (C) y de la escalera.



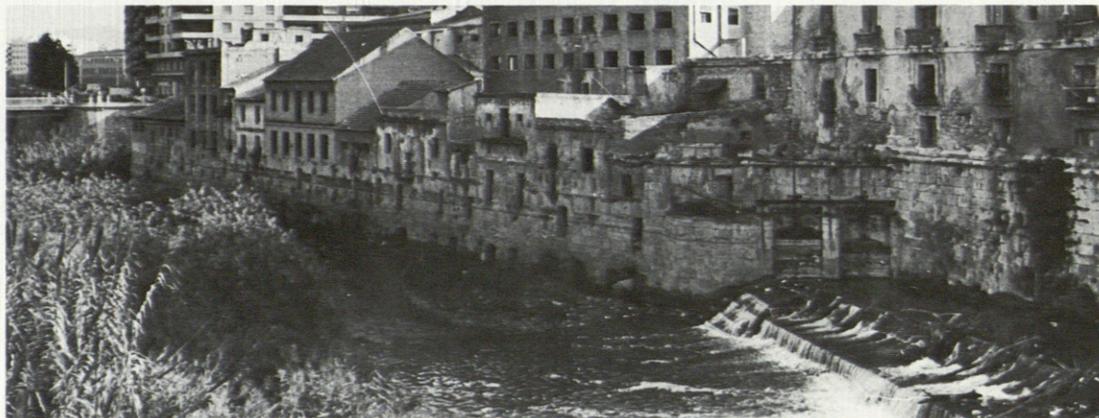




Arriba, sección por la ruina consolidada (D) y por el pabellón de la Sala de Juntas (E). A la izquierda, interior de esta sala y del comedor. Sobre estas líneas, muro de la escalera en la ruina consolidada según el proyecto de Miguel de Oriol e Ibarra y Antonio Carrillo.

Rehabilitación de los molinos del río Segura de Murcia para Centro Cultural y Museo Hidráulico

Arquitecto: Juan Navarro Baldeweg



El Puente Antiguo, los muros de encauzamiento del río en torno al puente y los Molinos Viejos de Murcia forman un núcleo urbano unitario que caracteriza el corazón de la ciudad y el punto más significativo de la inserción de ésta por el río Segura. Es evidente la gran repercusión que la rehabilitación de los molinos tendría en la imagen completa de la ciudad. En virtud de esa unidad física cualquier obra sobre los molinos afectaría a todo el área de ciudad que en ambas márgenes se asoma al río. El proyecto de rehabilitación cerraría y completaría la imagen de tanta importancia urbana del margen izquierdo, proponiendo un equilibrio visual bien definido del lado del barrio del Carmen.

Los molinos fueron concebidos a la par que los muros de contención y el Puente Viejo de piedra, según el trazado debido a Jaime Bort, y la construcción del conjunto se llevaría a cabo entre los años 1718 a 1741. El esquema configurativo inicial de esta zona del barrio del Carmen es fruto del mismo impulso en reformas y actuaciones urbanas que en el siglo dieciocho propicia Floridablanca. Así, la plaza vecina a los molinos, de Camachos, proyectada también inicialmente por Bort, se realiza con el objetivo de articular la entrada desde el sur al Puente Viejo, anudando los caminos de Cartagena, de Beniajan y la Alameda que se abriría desde la plaza a la iglesia del Carmen. Esta vinculación de origen de los molinos a otros factores urbanos cercanos, su íntima conexión con la definición de la cornisa urbana sobre el cauce del río, la condición de encrucijada junto al Puente Viejo, el carácter pú-

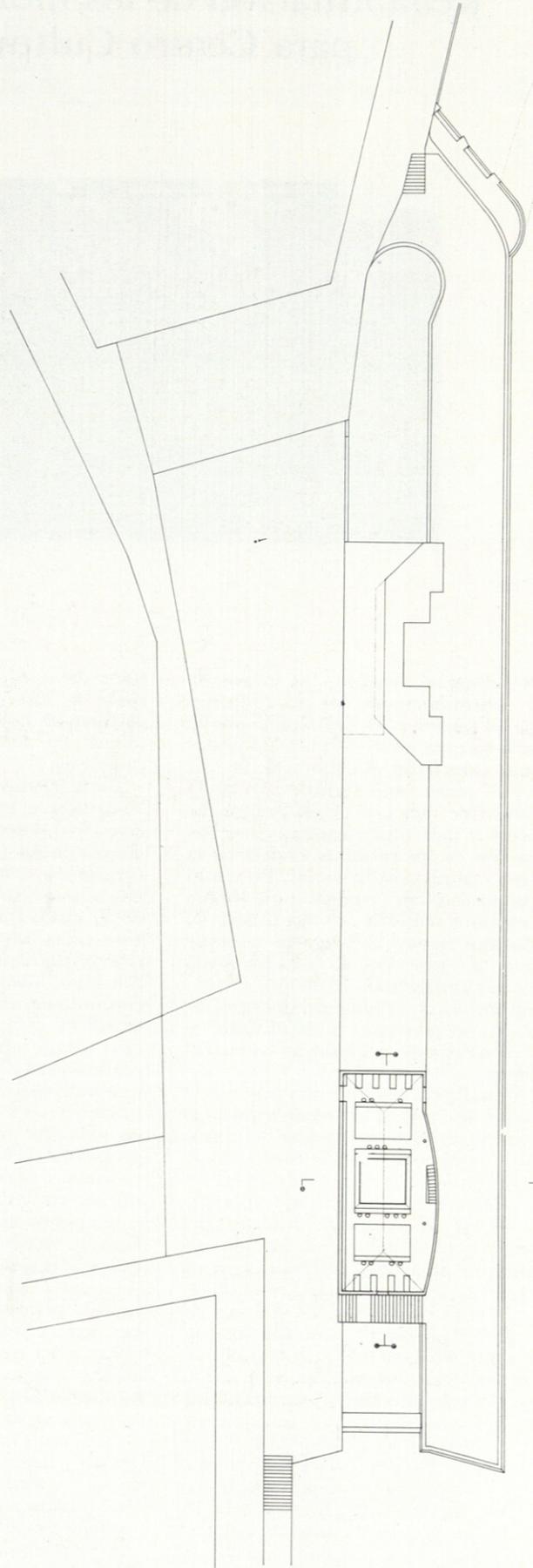
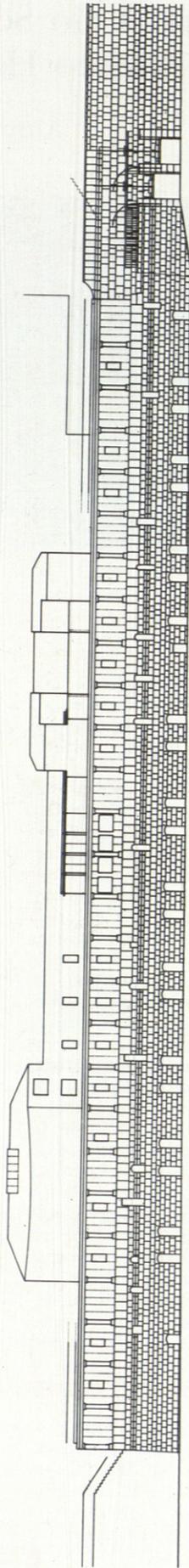
blico del conjunto de los molinos, así como la raíz unitaria de las reformas urbanas de la zona han pesado grandemente en la orientación de nuestra propuesta.

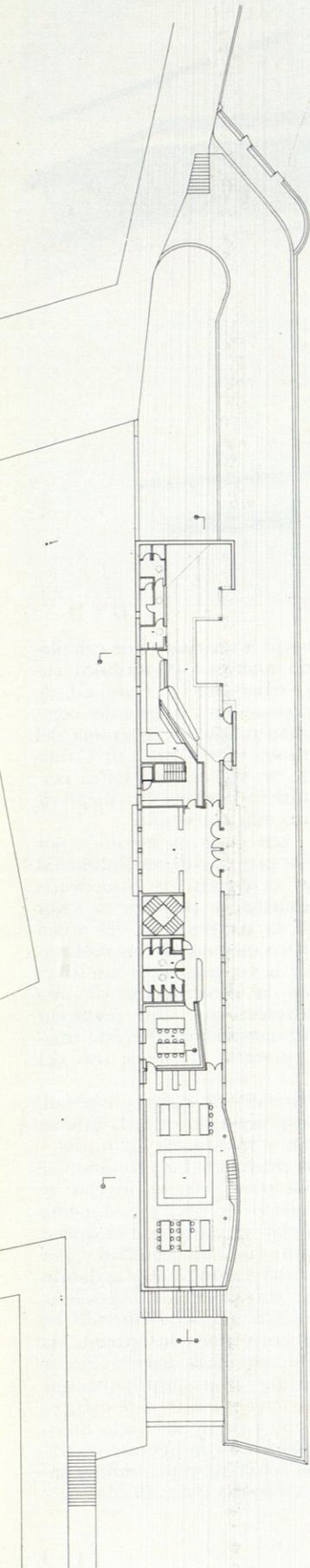
En un tiempo los molinos fueron una construcción prismática paralela al río con canal descubierto tras ella, quedando por tanto en línea con el muro de contención y su cubierta plana se enlazaba en la continuidad del nivel levantado de la ciudad sobre los muros del río. Esta pieza prismática formando parte, por consiguiente, de los muros de encauzamiento, alberga en una sola planta el conjunto en serie de los mecanismos hidráulicos de los molinos. Su construcción sobria y fuerte se ennoblecía en su parte superior por un orden de pilastras que indicaban el nivel de los espacios de trabajo en su interior. Posteriormente, en el siglo diecinueve, al dividirse la propiedad de los molinos, este estrato de pilastras y la cubierta plana unitaria comienzan a desfigurarse por crecimientos e iniciativas espontáneas de ampliación vertical, adquiriendo finalmente el aspecto fragmentado y heterogéneo que hoy día ofrecen. En nuestra opinión, aquella primitiva condición unitaria debe ser reconsiderada cuando los molinos pasan a ser nuevamente un bien de uso público en su destino como Centro de Cultura y Museo Hidráulico. Como una recomendación previa y teniendo presente esta correlación apuntada entre programa y forma, las decisiones de proyecto en la rehabilitación se han basado preferentemente en una vuelta al aspecto más genuino de los molinos. Con ello, se podría garantizar la ejemplaridad de unas piezas muy singulares del patri-

monio arqueológico industrial y además parece apropiado pensar que esa forma inicial unitaria se aviene mejor con el uso público propuesto.

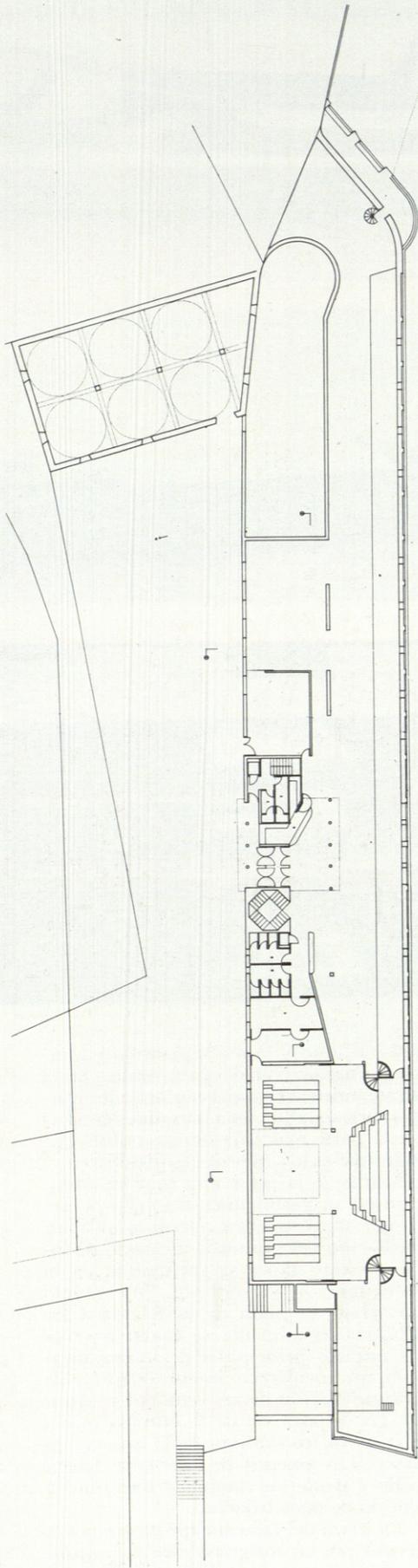
La restauración de los molinos en su rotunda forma prismática asegurará la continuidad del nivel de la cornisa cerrando el circuito de ambas orillas y los Puentes Viejo y de la Pasarela. Sobre la cubierta plana de los molinos se establecería un paseo, un mirador sobre el río, que subyaría el pedestal urbano y el plano de los transeúntes sobre los muros de encauzamiento próximos al Puente Viejo. Este paseo alto serviría de acceso a un desarrollo arquitectónico adicional sobre la vertical del canal posterior, ocultándole en parte, en el que se alojarían estancias del Centro de Cultura, una biblioteca pública y una cafetería-restaurante que se beneficiaría del paseo y la terraza garantizando a la vez la vitalidad de su uso. Aun cuando el museo y el Centro Cultural se desarrolla en varias plantas y tiene también acceso por la plaza de la Bajada a los Molinos, esta entrada desde el paseo alto daría independencia al funcionamiento de la biblioteca y a la cafetería-restaurante, lo cual parece conveniente en términos funcionales y de horarios. El núcleo de escaleras en su forma autocontenida facilita también el cierre entre ambas plantas reforzando esa independencia funcional de la actividad en cada una.

Los planos del nuevo Centro de Cultura y Museo Hidráulico revelan el modo en que conviven el esquema continuo y lineal de los antiguos molinos y la formación de unos espacios que tienden a emanciparse y organizarse, y a organizarse como lugares autónomos. La sala

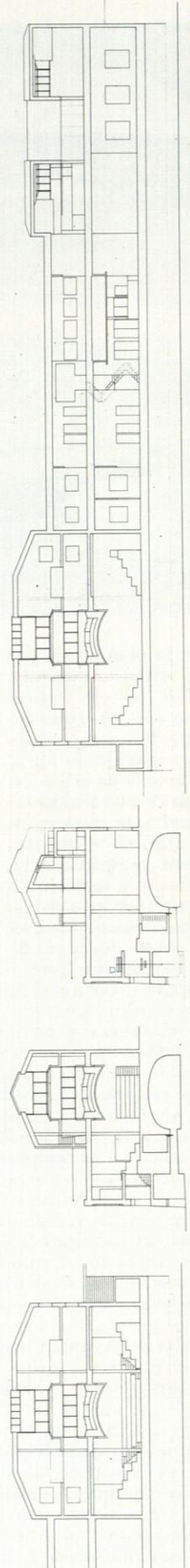


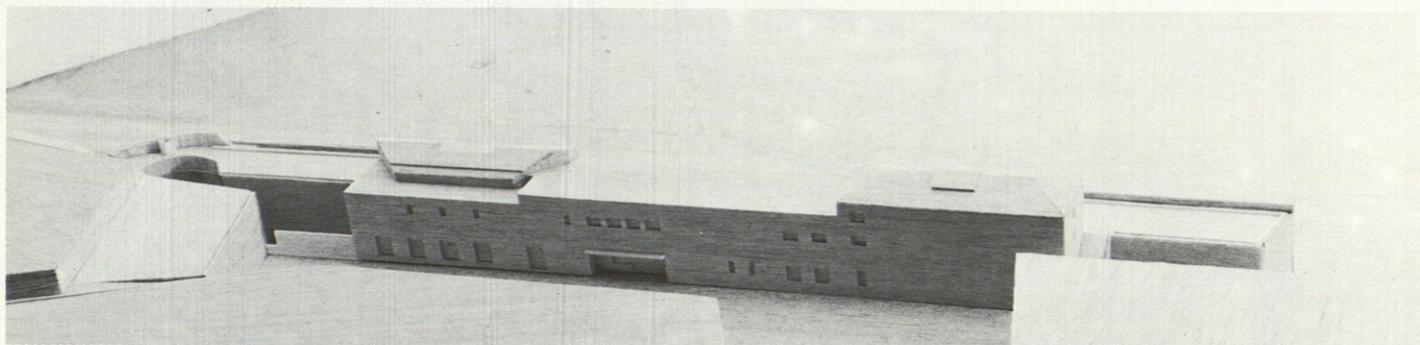
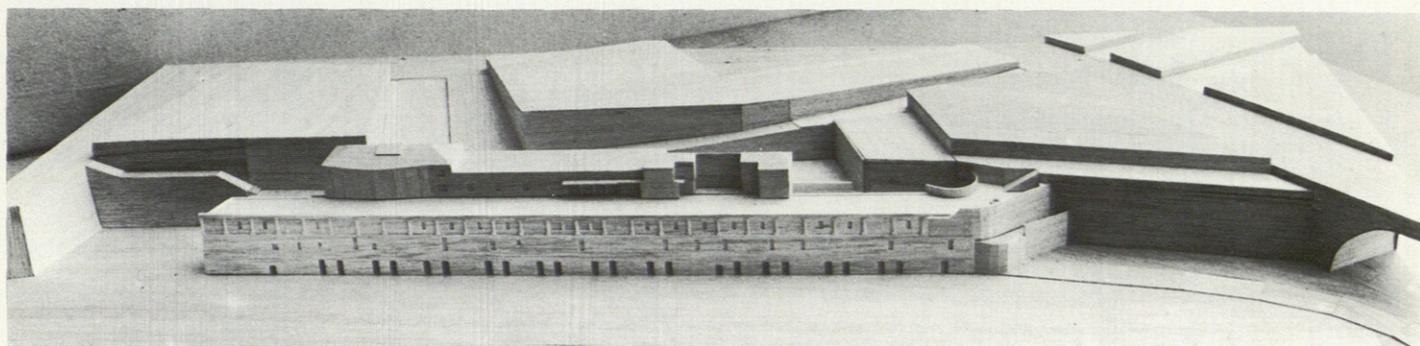


PLANTA PRIMA
 1. MURADA
 2. PASADIZO CENTRAL
 3. PASADIZO LATERAL
 4. SALA DE REUNIONES
 5. SALA DE TRABAJO
 6. SALA DE ESTUDIO
 7. SALA DE REPOSICIÓN
 8. SALA DE ALMACÉN



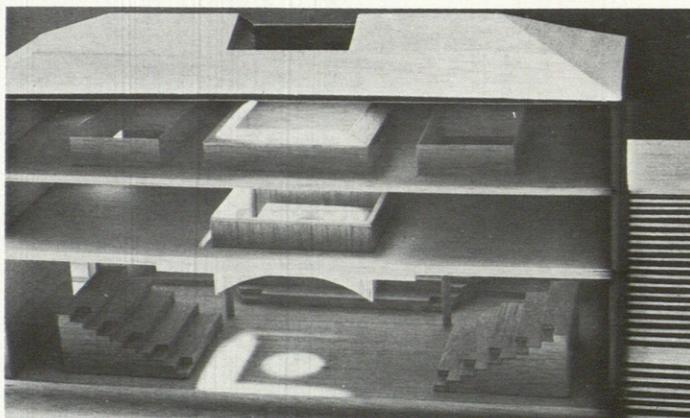
PLANTA SEGUNDA
 1. PASADIZO CENTRAL
 2. PASADIZO LATERAL
 3. SALA DE REUNIONES
 4. SALA DE TRABAJO
 5. SALA DE ESTUDIO
 6. SALA DE REPOSICIÓN
 7. SALA DE ALMACÉN





de actos de la planta baja y la biblioteca, arriba, se disponen alrededor de un eje vertical coincidente con un patio-lucernario que ilumina las salas de lectura y conduce la luz al centro de la sala de actos. La convivencia de una fluidez espacial lineal y la nuclearización de algunos elementos compositivos se aprecia bien en las secciones y también en el perfil general de los alzados. En la banda asentada sobre el plano del paseo alto se puede distinguir claramente, pese a la continuidad constructiva, el volumen escultural y cerrado de la biblioteca y otro, correspondiente a la cafetería-restaurante, que se abre en forma escalonada hacia el paseo creando un lugar apropiado de uso al aire libre. Estas dos formas, por otro lado, reflejan una inflexión diferente en cuanto a su orientación espacial. Aunque la biblioteca avanza ligeramente sobre la línea del paseo levantado, su cuerpo queda ceñido al sentido longitudinal del conjunto de los molinos. Por el contrario, el volumen de la cafetería y restaurante se manifiesta con un gesto orientativo transversal abriéndose a la terraza y sobremirando el río hacia la orilla del Ayuntamiento.

Se aprecia, por consiguiente, la alteración de la simetría de estos dos cuerpos que clarifica el sentido de las actividades que en ellos se desarrollan: el modo pasivo e interiorizado de la biblioteca y el abierto, en su expansión al exterior, de la cafetería-restaurante. La composición y ordenación de huecos en los alzados, tanto al norte como al sur, evidencia también la conciliación de la linealidad



del conjunto y la nuclearización en torno a unas actividades principales. En el alzado norte, el ritmo regular de los huecos correspondientes a las salidas de agua en la parte más baja de los molinos, se aglutina a los huecos agrupados entre pilastras de la parte alta (que ya anuncian en su agrupamiento lo que ocurre en el estrato superior retranqueado) por mediación del punteado aleatorio de los huecos que ahora se encuentran en la entreplanta de los molinos. En el alzado sur, el de la plaza de la Bajada a los Molinos, igualmente se hacen legibles los núcleos principales de la organización tridimensional interna a través de la composición de las ventanas y entrada. La disposición de la entrada revela el cruce de los caminos de la bajada a la plaza. Las puertas de acceso se hacen visibles desde las rampas y focalizan el sentido de estas bajadas.

La plaza del lado sur queda rematada al oeste por las antiguas cuadras, conjunto abovedado que probablemente pette-

neció a un cuartel de caballería anterior a los molinos, cuya rehabilitación como sala de exposiciones temporales complementaría el programa del museo y del Centro de Cultura. Su segregación física permitiría también un juego de uso más autónomo.

Los criterios seguidos por este proyecto de rehabilitación se orientan en direcciones opuestas: se pretende un rigor en la restauración del orden físico original de los molinos y a la vez se plantea con libertad la construcción de una adición que, sin perturbar substancialmente esta ima-

gen básica, permita el mejor uso del centro.

Ambos criterios, de rigor y libertad, apoyarían la generación de vida urbana que el centro y museo, en su forma y uso, pueden provocar. La propuesta se establece, por tanto, en dos niveles: se restaura el estrato básico, el sedimento histórico inicial, el mismo en el que se apoya la arquitectura de la ciudad y, por otra parte, se ha asumido una variabilidad formal y constructiva en lo adicional, obedeciendo al uso requerido en nuestro momento. Por consiguiente, la rehabilitación, en parte purista, no se niega a la misma razón acumulativa que dio pie a los crecimientos espontáneos de los molinos a partir del siglo diecinueve. La relación de lo histórico o tradicional y lo actual admite también hacerse visible en forma estratificada.

J.N.B.

Palacio Episcopal de Tarazona

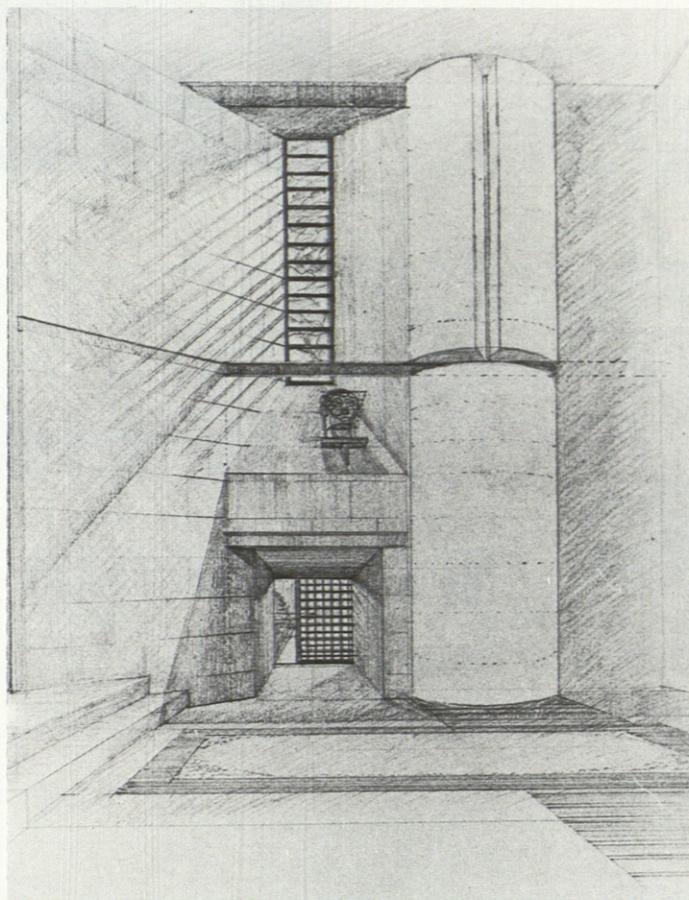
Restauración y Proyecto de adaptación para Museo de Historia de la ciudad

Arquitectos: Luis Burillo

Jaime Lorenzo

Colaboradores: Jesús Menéndez

Ana Rojo

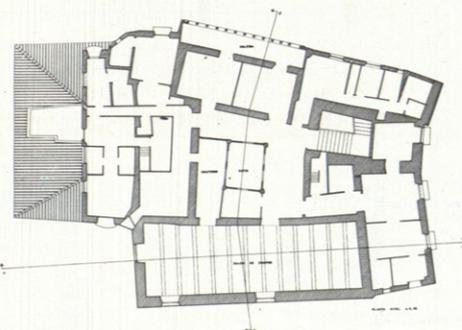


Al acometer el presente proyecto, y a la vista del enorme volumen de las obras necesarias para la consolidación total del edificio se optó, como primera fase, por actuar sobre los cuerpos inferiores y, en concreto, por consolidar y trabar los arcos de la estructura inferior del ala más antigua sobre la que, en 1441, se construyó el imponente Salón de Obispos y que constituía, al parecer, una única sala cubierta con forjado de madera sobre cinco grandes arcos de fábrica de ladrillo, a la que posteriormente se añadió una entreplanta, que ahora se elimina, apoyada en una segunda serie de arcos. Estos arcos junto con los originales, convenientemente reforzados y trabados, actuarán como soporte de unos nuevos tirantes alojados en su interior y permitirán el atado completo de este cuerpo para, posteriormente, poder acometer con seguridad la consolidación de los cuerpos superiores.

Paralelamente a esta primera fase de consolidación, se acomete la conversión

de los sótanos en Museo de Historia de la ciudad, con acceso a través del jardín existente —que se ordena por medio de senderos enladrillados, un pequeño estanque y una plataforma central de piedra— desde el que se puede contemplar la fachada en toda su altura.

La ventana rasgada, sobre la pequeña puerta, ilumina actualmente las dos

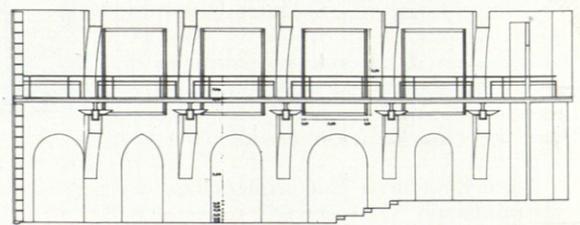
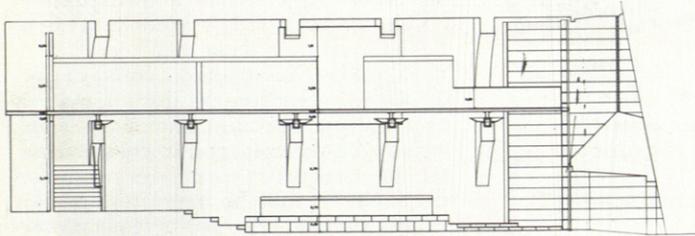
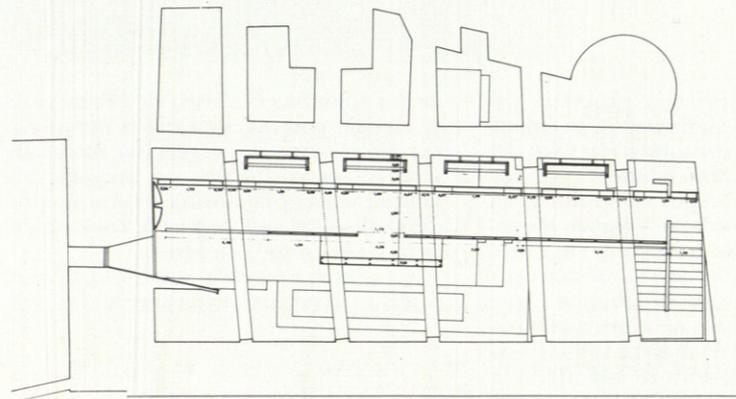
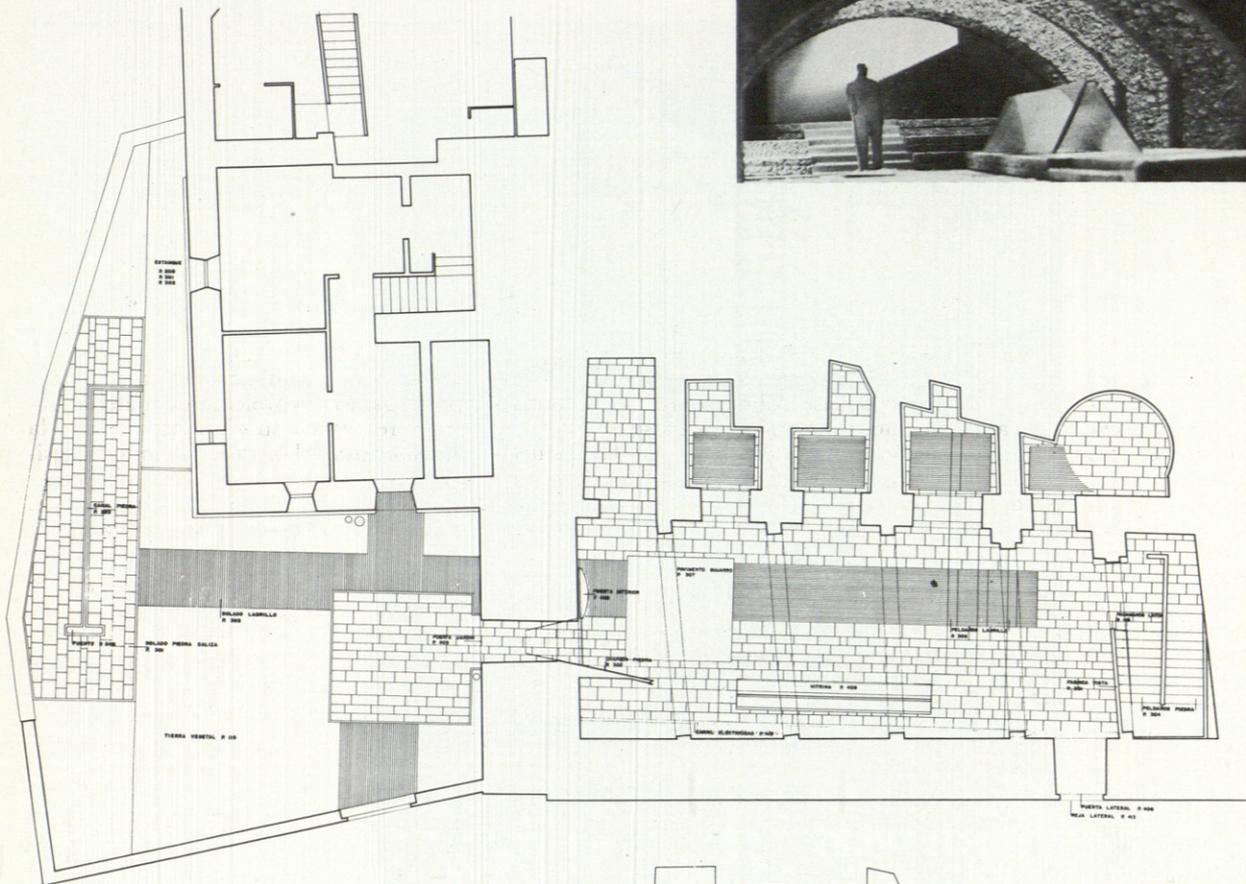
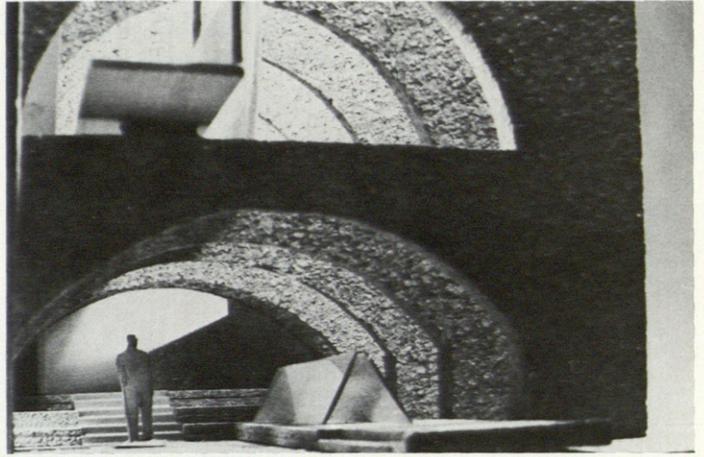


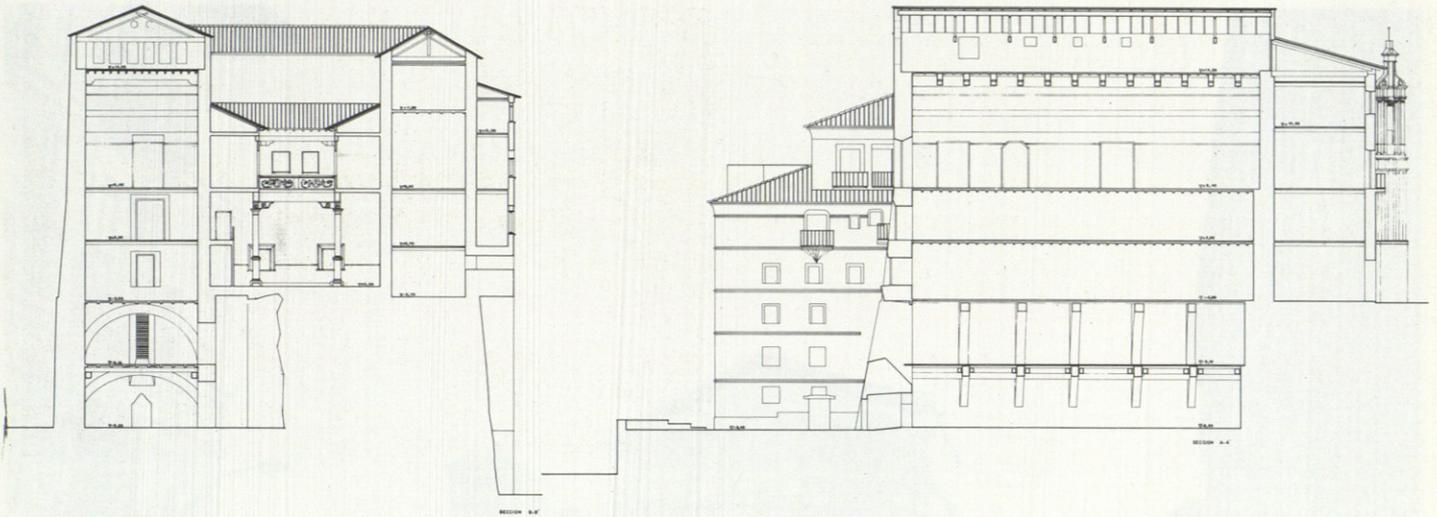
plantas, se conserva aumentando el derrame del telar en su cara interior por medio de un muro-pantalla aplacado en piedra, por el que resbala y se recoge la escasa luz natural, ordenando la zona de entrada. Sobre esta pantalla acometen, por medio de raíles, dos mamparas correderas superpuestas en altura que cierran los huecos de puerta y ventana para permitir el oscurecimiento del museo.

Una vez situados en el umbral creado por la pantalla, el efecto y aprovechamiento de la luz que resbala por ésta se completa por medio de una "alfombra" de pavimento de guijarro lavado formando dibujo, que ayuda a formalizar el ámbito de la entrada y articula la circulación excéntrica de la sala.

Esta sala se ha obtenido, como ya queda dicho, convirtiendo dos plantas de escasa altura, aproximadamente 3,50 m., en un solo reciento, con lo cual se rescatan las cualidades espaciales originales del salón en toda su magnitud, conservando, sin embargo, una delgada pasare-

En la página anterior, planta general del edificio a la cota + 6,40.
 En esta página, foto de la maqueta, plantas baja y alta, y secciones
 correspondientes a la solución de los cuerpos inferiores del edificio. En
 la página siguiente, secciones generales del edificio y de detalle de la
 actuación.



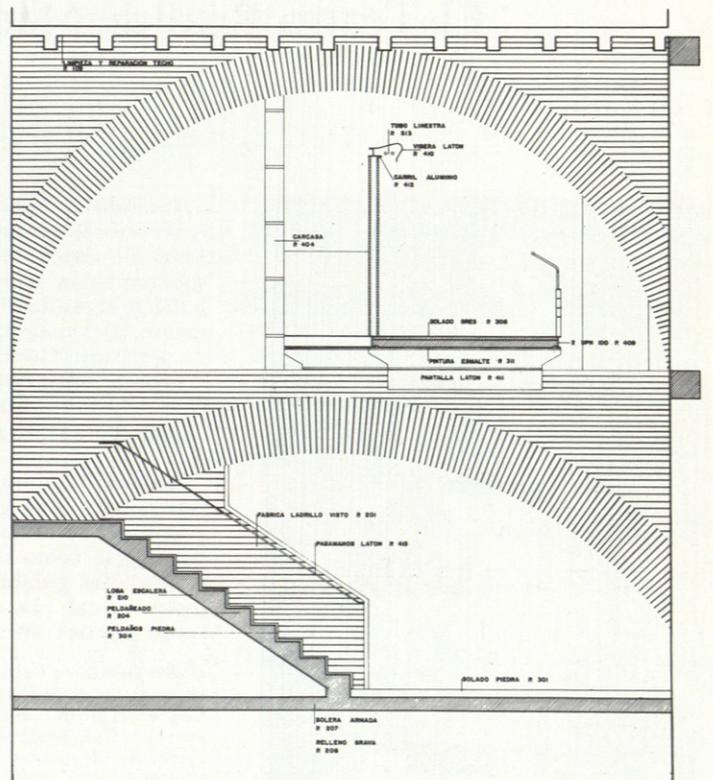
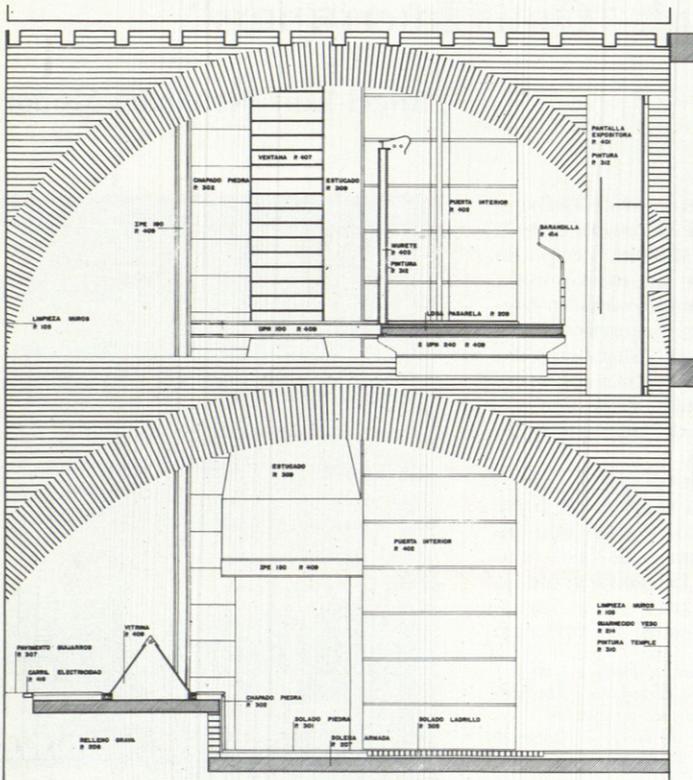


la excéntrica, a modo de galería, que recorre la sala apoyándose en los arcos inferiores.

Es importante subrayar que cuando a los elementos estructurales de la arquitectura se les hurta su función sustentante, muchas veces se les vacía de sentido al no poseer suficiente autonomía formal y quedan generalmente privados de su dignidad y reducidos a elementos puramente "decorativos". Por lo tanto, la galería antes mencionada, cumple una doble misión: aumenta la capacidad expositiva del museo disminuida por la

desaparición de la entreplanta, y restituye a los arcos su primitiva función de apoyo o base sólida sobre la que otras arquitecturas más livianas se asientan y se anclan. Esta condición simbólica del apoyo es, a nuestro entender, de gran importancia y en su resolución se ha puesto especial atención, tanto conceptual como formalmente. La galería, como elemento apoyado, sostenido y unificador de la arquitectura sustentante, y la unión o sutura entre estas dos arquitecturas tan distintas, son los elementos clave del proyecto.

Así mismo, se disponen diversos elementos que conjugan la tarea de ser soporte para la exhibición de material vario y resaltar o suavizar aspectos de la arquitectura del museo. Vitrinas, expositores, etc., no son estructuras superpuestas a posteriori, sino que se emplean como material básico, mediante abstracción formal, en la construcción y configuración del salón, admitiéndose que los elementos que implementan el local forman parte de la arquitectura del mismo.

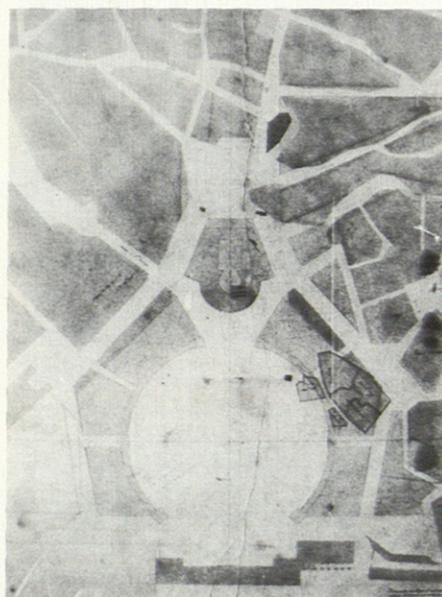




El Teatro Real en la actualidad, visto desde la calle Arenal.

El Teatro Real de Madrid, "Opus Interruptus"

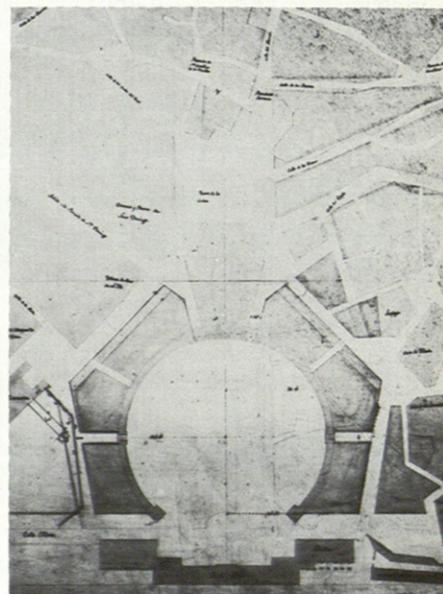
Angel Luis Fernández Muñoz

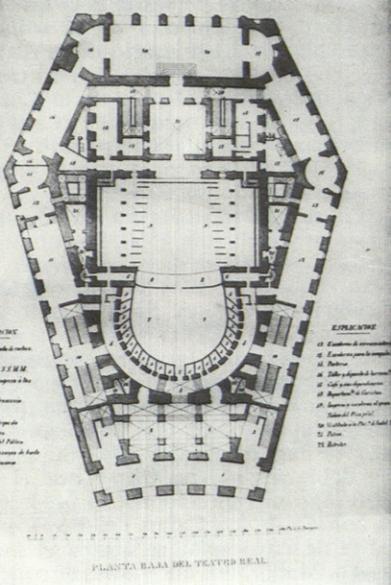


Cuando en 1817 Fernando VII firma el decreto de ejecución de las obras de la Plaza de Oriente de Madrid, no podía suponer cuán lejos de sus deseos iba a hallarse el resultado final de aquella operación. Del magnífico conjunto diseñado por Isidro González Velázquez quedaría como único testigo la gran construcción del teatro, enfrentada y dando réplica a la masa edificada del nuevo Palacio Real.

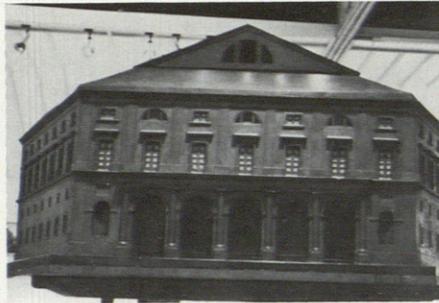
Ya resulta sintomático que lo único conservado de la gran ordenación fuese precisamente el coliseo. Podría ello interpretarse como resumen de las intenciones que guiaban la erección de la monumental plaza, tanto en su forma como en sus contenidos. Si el perímetro

Isidro González Velázquez. 1. Proyecto de ordenación de la Plaza de Oriente de Madrid. Copia del propio autor de un proyecto anterior. 7 de septiembre de 1832. 2. Proyecto definitivo de ordenación de la Plaza de Oriente. Entre 1818 y 1822.





Antonio López Aguado (con algunas modificaciones de Custodio T. Moreno). Planta definitiva del Teatro Real de Madrid. 1850.



Custodio T. Moreno. Maqueta del Teatro Real de Madrid. Fachada a la Plaza de Oriente. Hacia 1840.



Custodio T. Moreno. Maqueta del Teatro Real de Madrid. Fachada a la Plaza de Isabel II. Hacia 1840.



Custodio T. Moreno e Isidro González Velázquez. Fachada final del Teatro Real a la Plaza de Oriente. 1850.

del teatro no era otra cosa que una consecuencia de su posición a modo de clave del enorme arco de la plaza, su situación respecto al resto de la ciudad implica una voluntaria intención de cerrar el camino directo que la calle Arenal suponía entre la Puerta del Sol y el Palacio Real. Tal eje de comunicación no es sólo comprobable a través del plano del Madrid de la época, sino que era una vía estimada siempre como fundamental por la ciudad, como quedó demostrado en los argumentos que para la demolición del edificio se presentaron a partir de 1916, cuando se planteó por la Junta de Construcciones Civiles la poca rentabilidad de las obras de reforma en él proyectadas, y que tuvo su mejor expresión en el Plan de Reforma Interior de José de Oriol, de 1921, y en las propuestas del Alcalde Vallengano, de 1925.

En las primeras propuestas de González Velázquez para la plaza aparece el edificio del teatro como una pieza independiente aunque formalmente relacionada con la estructura de la galería porticada. Poco más tarde ya se concibe un volumen que ha de quedar supeditado a la continuidad que la galería debe establecer en todo el contorno de la plaza. Es fácil suponer que los primeros tanteos y la forma de exágono irregular que definitivamente adopta el edificio en planta sean obra del propio González Velázquez, que prefirió finalmente un volumen más integrado en el conjunto monumental por él organizado. Su primera propuesta hubiera probablemente originado un edificio de tipología más clara, con una rotunda columnada en el pórtico a la manera de muchos teatros franceses de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

La organización del resto del edificio, todo lo que no fuera el pórtico y el perímetro ya previamente establecidos, se confiaron a Antonio López Aguado. La limitación de la capacidad decisoria de Aguado sobre la totalidad del diseño del edificio puede comprobarse a través de la lectura de la "Descripción del Real Coliseo de la Plaza de Oriente" que firma con fecha 24 de enero de 1827. En ella no procede en ningún caso a justificar la forma final del edificio, ni describe la configuración del pórtico inferior de la Plaza de Oriente, aunque sí menciona que la parte superior de esta fachada, que denomina "testero", se resuelve con una simple sucesión de balcones idénticos a los de las fachadas laterales.

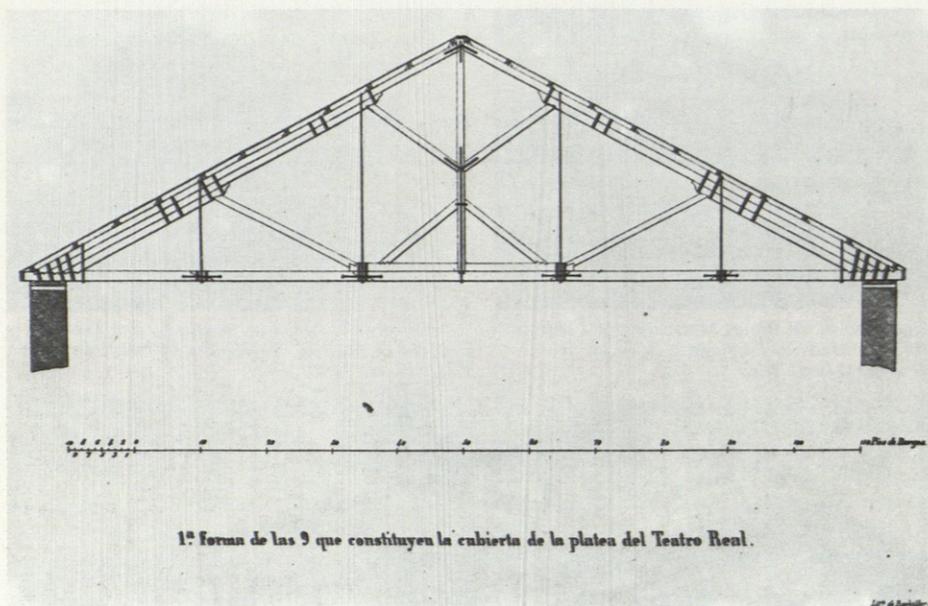
Esta elemental resolución del "testero", unida al hecho de que Aguado denomina como fachada principal y de "público acceso" a la fachada a la Plaza de Isabel II, indican una profunda contradicción entre la disposición de la planta y la de los accesos, por cuanto parece reservarse la entrada por la Plaza de Oriente exclusivamente a los reyes y su cortejo. De este modo, el acceso directo a la sala está limitado a los personajes de la corte, mientras que el público debe

recorrer una complicada sucesión de salones y escaleras hasta llegar a sus localidades, probablemente sólo las de los pisos altos.

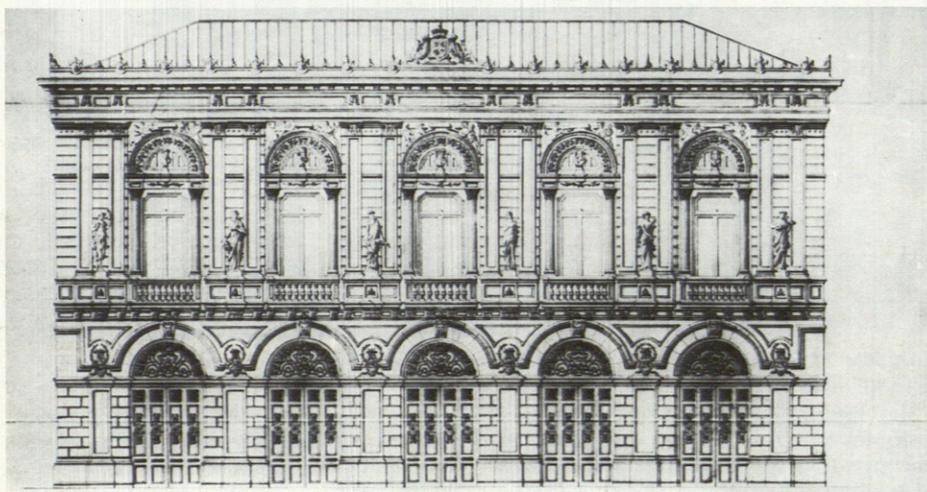
Con todo ello se confirma la concepción del teatro como elemento de cierre entre la que se pretende que sea la gran plaza de ceremonias y el resto de la ciudad. Casi parece querer configurarse como el teatro del propio palacio que, presente en los planos iniciales de Sachetti para la nueva residencia real, no fue nunca construido (1).

Dentro de la propia distribución interna del edificio resulta interesante la forma en que articula Aguado las dos piezas fundamentales, que son la sala y el escenario, con el difícil perímetro del teatro, aunque tal operación implique la creación de una gran cantidad de espacios sin uso determinado que se hallan en el origen del difícil mantenimiento que siempre tuvo el edificio.

A la muerte de Aguado, en 1831, le sucede al frente de los trabajos Custodio Teodoro Moreno quien desde la letra de su contrato se halla obligado a seguir el plan que aquél había trazado (2). De todas formas Moreno, que es quien da forma final al edificio, variará algunos



Francisco Cabezuelo. "Primera forma de la 9 que constituyen la cubierta de la platea del Teatro Real". 1850.



Joaquín de la Concha Alcalde. Proyecto de fachada del Teatro Real. 1884.

aspectos, entre los que destacan modificaciones en la disposición de localidades y accesos para mejorar las difíciles relaciones establecidas en el proyecto de Aguado y sobre todo rediseña, en colaboración con González Velázquez, el alzado a la Plaza de Oriente, ahora que ya se había desechado la idea de rodear toda la plaza con la gran galería (3). Las actuaciones de Moreno sobre el proyecto de Aguado pueden ser conocidas en un estado intermedio a través de la maqueta que construye del edificio (4). Es significativo cómo aún conserva el orden gigante de la embocadura de la escena que luego sustituirá por palcos de proscenio. Puede verse también cómo valora la perspectiva que desde la Plaza de Isabel II se obtendría de la caja del escenario como coronación del edificio. O la creación de una fachada a la Plaza de Oriente en la que aparecen ya cinco huecos en vez de

los tres proyectados por Aguado y cuya resolución plantea en un solo plano, en vez de aceptar el escalonamiento a que obligaba (y que en la solución final retornará) la primitiva galería de González Velázquez ahora desaparecida.

Tres meses antes de que concluyan las obras dimite Moreno (5) y se nombra nuevo director de las mismas a Francisco Cabezuelo quien, hasta ahora aparejador de los trabajos, había sido nombrado arquitecto días antes. Es este último quien realiza una de las partes de mayor calidad de la que por lo general fue una pobre obra de construcción: la cubierta de la sala de espectadores. Por sus dimensiones puede afirmarse que fue una de las mayores empresas constructivas que se acometieron en el Madrid de entonces. Su forma y disposición original, hoy desaparecidas, nos son conocidas por medio del modelo que se construyó para

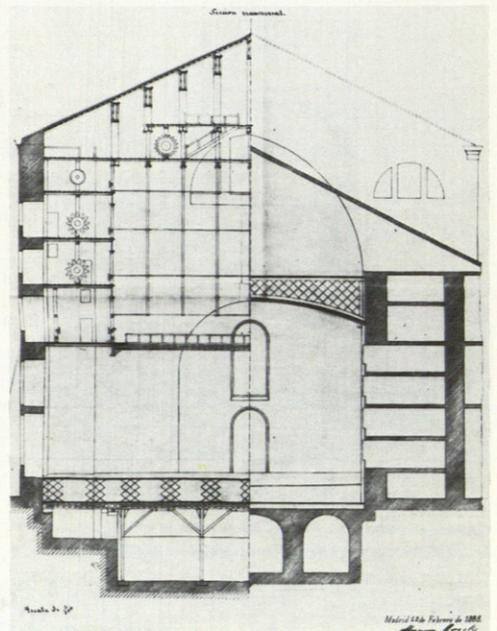
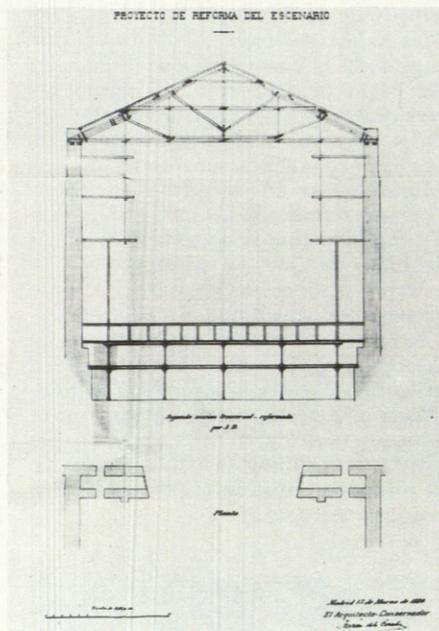
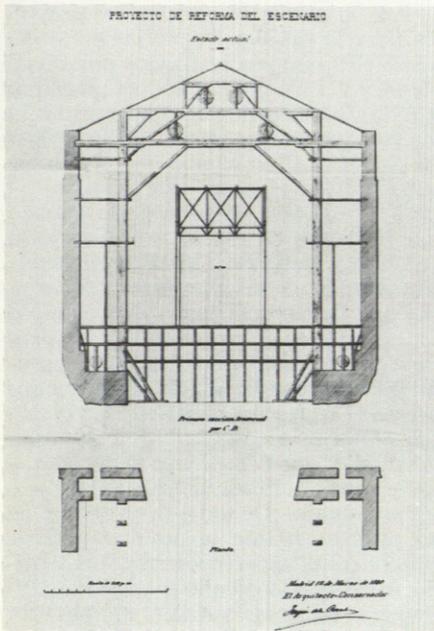
realizar pruebas de resistencia que confirmaran la idoneidad de la solución adoptada (6). El prestigio de la obra de esta cubierta fue tal que cuando treinta años más tarde Joaquín de la Concha proponga la sustitución del ya anticuado escenario, adoptará las primitivas formas de Cabezuelo para cubrir el gran vano del mismo.

El edificio se inaugura finalmente el 19 de noviembre de 1850. Las obras, interrumpidas en diversas ocasiones, habían durado 32 años y habían costado 42.000.000 de reales. Si en cuanto a su implantación urbana y significación el teatro poseía una gran importancia, la realidad interna del mismo iba a impedir la competencia que con esta obra se pretendía establecer con los mejores teatros de la Europa del XIX. Su aspecto no debía ser mucho mejor que el que ofrecía a los espectadores su predecesor, el coliseo de los Caños del Peral, sobre parte de cuyo solar se alzaba el nuevo teatro. Madoz, dos años antes de concluir los trabajos, ya denunciaba la pobreza de los acabados interiores y las deficiencias que encontraba en las fábricas del edificio (7).

Sin duda fue la mala calidad y torpe ejecución de su construcción lo que desató la inacabable sucesión de obras y reparaciones que sufrió el teatro desde el momento mismo de su conclusión. De entre todas ellas cabe destacar la nueva fachada a la Plaza de Oriente construida en 1884 sobre proyecto de Joaquín de la Concha Alcalde. El nuevo alzado hace desaparecer el escalonamiento que finalmente habían adoptado Moreno y González Velázquez para este frente. Con ello se gana todo el espacio de la antigua terraza para prolongación de los salones que se dedicaban a uso de la familia real. Lo que más llama la atención del proyecto de De la Concha es sin embargo la similitud que existe entre su disposición general y el tramo central de la fachada de la Ópera de París, diseñada por Garnier en 1861, y cuyo proyecto reconoce haber estudiado bien (8).

La operación de Joaquín de la Concha es una modesta simplificación de los elementos principales de la Gran Ópera, en la que los pares de columnas del orden mayor se reducen a pilastras pareadas, los óculos contra los que se recortan los bustos de los grandes compositores se transforman en simples tímpanos y en general la riqueza espacial de la disposición adelantada del alzado de Garnier queda aquí reducida a su proyección sobre el único plano de fachada.

Joaquín de la Concha es autor también de un proyecto de reforma del escenario, fechado en 1880, y que junto a los posteriores de 1888 y 1929 sirve para conocer la evolución de la técnica escénica durante un siglo y a partir de 1850. Sin embargo ninguna de estas propuestas sería nunca realizada y el Teatro Real no conoció más movimiento escénico que el que se instaló en noviembre de 1850, lo que puede dar idea de la precariedad de medios en que siempre hubo de desenvolverse la existencia del teatro. Fue precisamente esta constante penuria económica la que obligó a De la Concha,



Joaquín de la Concha Alcalde. Proyecto de reforma del escenario. 1. Estado inicial. 1880. 2. Estado reformado. 1880. 3. Alvaro Rosell. Proyecto de reforma del escenario del teatro real. 1888.

como ya se dijo más arriba, a reutilizar unas formas en la cubierta de su escenario en todo semejantes a las diseñadas por Cabezuelo para la sala de espectadores.

Más desarrollado aunque menos adaptado a la situación financiera del coliseo, fue el proyecto de nuevo escenario de Alvaro Rosell de 1888, en el que plantea por vez primera una moderna concepción del movimiento escénico a base de plataformas de desplazamiento vertical que apoyarían sobre un sistema de paralelogramos articulados. Propone también la creación de sistemas mecánicos de elevación y descenso de los telones, así como la sustitución por elementos metálicos de toda la antigua estructura de madera del escenario.

El edificio, si exceptuamos la nueva fachada a la Plaza de Oriente, se mantiene prácticamente sin reformas estructurales durante todo el siglo XIX. Las únicas intervenciones sobre él se refieren a dotarlo de una instalación eléctrica en 1887, de una red contra incendios en 1898, la sustitución por estas mismas fechas de la decoración neogótica de la sala por otra de gusto francés y la eliminación del antiguo techo de Eugenio de Lucas por otro de figuración más escenográfica pero completamente vulgar. Mencionar también que en 1896 se estableció un divertido servicio de audición telefónica de las óperas del Real a domicilio, mediante un abonado combinado con la contaduría del teatro y la compañía de teléfonos.

A partir de 1916, cuando el envejecimiento del edificio comienza a originar graves deterioros en sus fábricas, se acometerán algunas reformas de importancia y sobre todo surgirá el debate acerca de la procedencia o no de conservar un

edificio cuya modernización iba a costar elevadas sumas. Finalmente será en 1925 cuando el hundimiento de una de las esquinas del edificio, unido a un cortocircuito que a punto estuvo de incendiar el teatro, obligará a cerrar definitivamente sus puertas.

El debate se reproduce entonces con mayor intensidad. Por un lado estarán los partidarios bien de su demolición y de la edificación de un nuevo Teatro de Opera, bien del simple abandono del edificio relegándolo al papel de pieza de valor ambiental. Entre ellos se cuentan López Saberry, Palacios y Anasagasti, que será el más beligerante de todos ellos (9). En el frente opuesto se hallan los que desean la reconversión del edificio y su puesta de nuevo en funcionamiento. Es el caso de Secundino Zuazo y de los arquitectos a quienes se encargará de llevar a cabo esta operación: Antonio Flórez Urdapilleta y Pedro Muguruza. En los argumentos de unos y otros se encuentran abundantes estimaciones del costo de una y otra soluciones, pero lo que se esconde tras de ello es sin duda toda una manera de entender el modo de transformación de la edificación y de la ciudad antiguas.

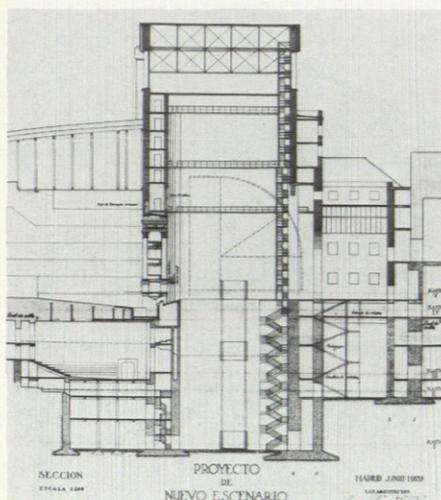
Lo que para cualquiera resultaba innegable era la lamentable situación general del teatro, con instalaciones, servicios y maquinaria escénica en un estado de obsolescencia total. La estructura de madera que formaba pisos, cubiertas y toda la armazón general de la sala se hallaba completamente atacada por las humedades y los insectos y su capacidad resistente era mínima (10). Lo único en buen estado eran los muros de fábrica que formaban los grandes elementos portantes del edificio, pero las corrientes subterráneas de los Caños del Peral y de

la calle Arenal descalzaron sus cimientos y produjeron unas enormes grietas tanto en fachada como en el interior. Esta fue la causa oficial y pública del cierre del teatro, pues no pudo ocultarse daño tan visible.

A partir de ese momento se encarga a Antonio Flórez la redacción de un proyecto que contemple tanto la resolución de los problemas estructurales y de apoyo del edificio como la moderna dotación al mismo de cuantos conjuntos de instalaciones, maquinaria y servicios fuesen necesarios para su explotación. La importancia que a este proyecto se adjudica viene confirmada por la exposición del mismo, que se realiza en 1926 en las salas del entonces Palacio de Bibliotecas y Museos y que fue visitada tanto por el rey como por el gobierno.

La gigantesca obra emprendida por Flórez, y a partir de 1928 también por Muguruza, tiene dos objetivos fundamentales: el recalce y consolidación de toda la cimentación y la creación de una ataguía a lo largo de todo el perímetro del teatro que recoja y evacue las aguas de las corrientes subterráneas antes de que éstas alcancen la base de los muros.

En 1929 Flórez y Muguruza redactan una serie de proyectos destinados a concluir rápidamente las obras, entre los que destaca una vez más el gran proyecto de "nuevo escenario", interesante no sólo por su voluntad de poner realmente al día toda la maquinaria escénica y medios de representación del teatro (11), sino por que supone la culminación, con la creación de una nueva y elevadísima caja de escenario (aproximadamente 14 metros más alta que la anterior), del proceso de desfiguración de la primitiva fábrica iniciado con la fachada de



Antonio Flórez y Pedro Muguruza. Proyecto de nuevo escenario para el Teatro Real. 1929.

Joaquín de la Concha. Ya hacia 1916 Flórez había realizado la columnata que recoge toda la coronación de la fachada a la Plaza de Isabel II, así como las torres que impostan los extremos de este alzado. El proyecto que desarrolla a partir de 1929 en colaboración con Muguruza sugiere ya los áticos que hoy se extienden como remate de las fachadas laterales y también una propuesta de fachada a la Plaza de Oriente que resuelve con un tercer piso el problema del remate del nuevo anfiteatro que ahora se propone. No puede descartarse que algunas de estas operaciones para elevar la altura perimetral del edificio estuviesen relacionadas con la necesidad de enmascarar la gigantesca mole del nuevo escenario, que suponía en realidad la construcción de una auténtico edificio en el interior de la antigua estructura.



Estado de las obras del Teatro Real en 1936.

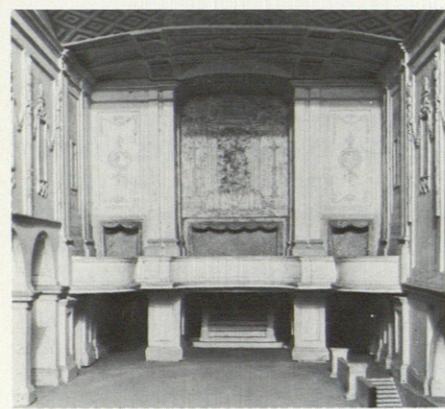


Estado de la sala en 1940. Único testimonio de la primitiva decoración.

Tras la guerra se suceden los proyectos para la finalización de las obras del teatro (12) que son realizados por Diego Méndez y Luis Moya, en un principio bajo la dirección de Pedro Muguruza. El nuevo enfoque que ahora se da a la obra decide rentabilizar al máximo el enorme potencial de espacios que contiene el edificio, máxime después de lo ganado con las obras de recalce y cimentación que había realizado Flórez. Se pretende la reducción de las innumerables estancias que llenaban el teatro, dedicándolas a otros usos y concentrando en pocos lugares los ámbitos destinados al público. El real queda así dividido en dos partes: el teatro propiamente dicho y lo que ahora se denomina "local de exposiciones" y que comprende la crujía que vierte sobre la Plaza de Isabel II y parte de las laterales. De todas formas, uno de los puntos en que se pone un énfasis especial es el aspecto exterior del edificio, intentando articular las diversas adiciones y reformas sufridas en un solo proyecto que le confiera una imagen más definida. Se plantea incluso la posibilidad de reducir la altura de la gran caja del escenario, pero la demolición de esta gigantesca obra de hormigón armado se considera finalmente inviable. Se termina por extender la columnata superior de Flórez a todo el perímetro del teatro excepto a la fachada a la Plaza de Oriente, donde se consolida la idea de volver a colocar el pórtico destacado que existió inicialmente en planta baja y coronar el resto del alzado con un sistema de dos órdenes superpuestos. "No ha sido problema de determinación", dicen Moya y Méndez en un artículo publicado en 1948 (13), "de cuál deba ser el estilo del Teatro Real, ni cómo debe interpretarse una vez decidido, puesto que todas las circunstancias señalan claramente el único camino posible, que es el estilo español clásico después de su época neoclásica".

Cuando en 1958, una vez agotadas las posibilidades de financiación se vio que las obras seguían inacabadas, volvió a plantearse la posibilidad de demoler el edificio, pero de nuevo se desechó tal idea. Tras otros varios proyectos de Luis Moya y Diego Méndez para decoración y remate final de las obras, se decide en 1964 utilizar el edificio para sede del Conservatorio Superior de Música y de la Escuela de Arte Dramático. Encargado este proyecto al arquitecto González Valcárcel y con las obras ya en marcha, se plantea la posibilidad de recuperar la llamada "Sala de música de cámara" que, situada bajo la sala de espectadores, ya había proyectado Antonio Flórez. Esta sala se encontraba entonces tan sólo con su obra gruesa rematada. Replanteada ahora como sala de ensayos, el éxito en la recuperación de este ámbito espoleó la idea de reabrir el Teatro Real como sala de conciertos, lo que tuvo finalmente lugar el 13 de octubre de 1966.

El estado final del edificio poco tiene

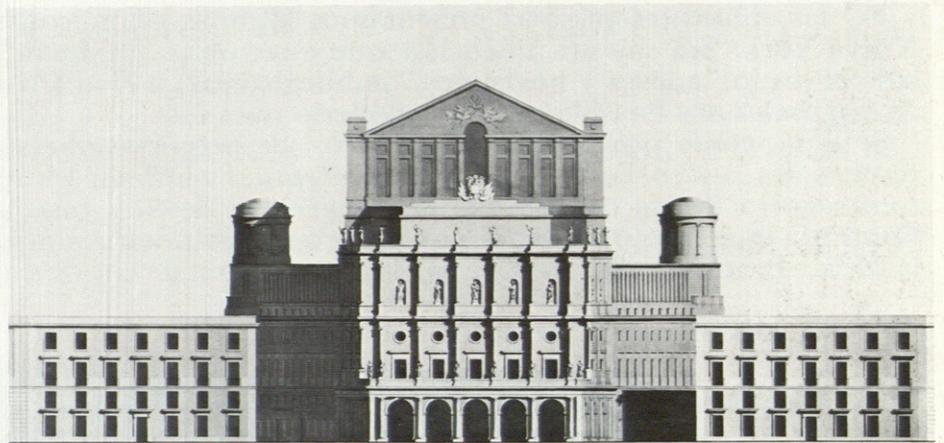


Maqueta del Salón principal en el primer piso, 1941. De Luis Moya y Diego Méndez.

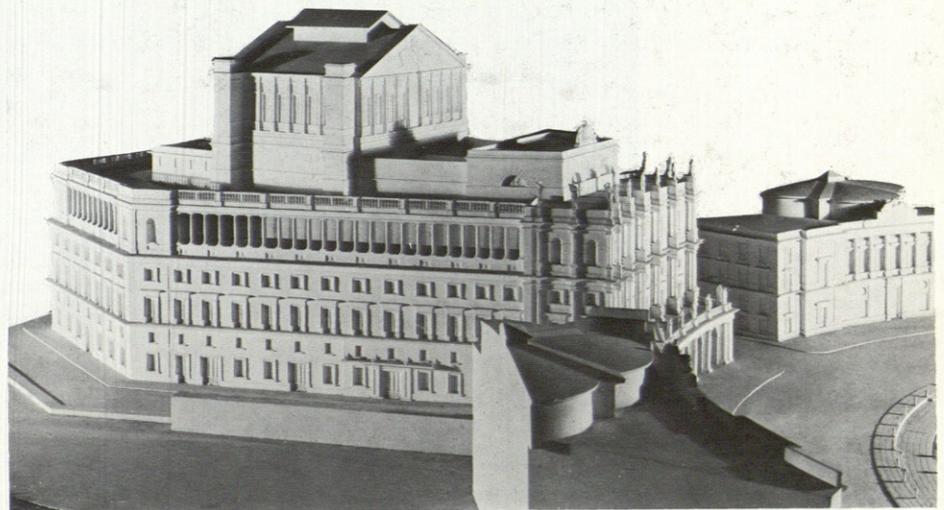
que ver con su aspecto decimonónico. El "foyer" fue perforado en toda su altura por una gran vacío que eliminaba el gran salón principal que a nivel de primera planta habían proyectado Moya y Méndez. La decoración de la sala fue reconstruida en su totalidad (realizada en madera, se había desplomado en los años 40). El escenario permanece vacío a excepción de la pequeña construcción realizada para albergar orquesta y coros. Las partes destinadas al público se han reducido al mínimo para evitar gastos de mantenimiento, y gran parte del teatro, excepto las partes ocupadas por el Conservatorio, se halla totalmente abandonado. El aspecto exterior no difiere demasiado del que diseñaron Moya y Méndez, con la única pero importante excepción de las galerías de coronación laterales, que fueron sustituidas por un ático que contribuye a fragmentar aún más la confusa imagen finalmente adquirida por el edificio, lógica consecuencia de una obra que parece eternamente interrumpida.

Notas:

1. En el Palacio Real sólo se construyó un pequeño teatro de carácter casi provisional. Su autor fue Narciso Pascual y Colomer. Levantado en 1849, fue clausurado dos años más tarde.
2. Documento fechado el 17 de julio de 1831 que se conserva en el Archivo de Secretaría del Ayuntamiento de Madrid.
3. Cuando en 1833 Francisco Javier Mariátegui es nombrado Arquitecto Mayor de Madrid, traza inmediatamente un nuevo plano de ordenación de la plaza en el que entre otras cosas se suprime la galería.
4. Maqueta que se conserva en el Museo Municipal de Madrid.
5. Documento fechado el 27 de agosto de 1850 que se conserva en el Archivo Histórico Nacional.
6. Modelo conservado en el Museo Municipal de Madrid.
7. Madoz, Pascual: "Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus posesiones de Ultramar".



Luis Moya y Diego Méndez (con Pedro Muguruza). Proyecto de conclusión de las obras del Teatro Real. Alzado a la Plaza de Oriente. 1941.



Luis Moya y Diego Méndez. Maqueta del proyecto de conclusión de las obras del Teatro Real. 1941.

8. Así lo demuestra la memoria del proyecto para instalar en el Teatro Real "un escenario a la altura de los más recientes adelantos" cuando, para justificar la dificultad de llevar a cabo su proyecto, se refiere a los problemas descritos por Garnier en la memoria del "Teatro de París".
9. Anasagasti es nombrado poco después secretario de la Junta Facultativa de Construcciones Civiles, junta que emite en mayo de 1935 un informe favorable a la continuación de las obras en el teatro, al que Anasagasti añade un voto particular en sentido contrario.
10. Una anécdota divertida: En cierta ocasión los propios reyes hubieron de ser rescatados del palco que ocupaban a través de una escalera provisional, al hundirse durante la representación la que daba acceso a su localidad.
11. Este proyecto albergaba una "cúpula Fortuny", innovación considerada como extraordinaria y que Muguruza describe así: "Esta cúpula, que consigue, en suma, la más exacta y perfecta representación del cielo en todos sus aspectos, mediante proyecciones fotográficas de nubes y de un planetario, consiste en un casquete esférico de dos hojas de tela impermeable, entre las cuales, por una absorción constante de aire, se mantiene tensa la cara interna, que es la que queda a la vista del público, constituyendo el fondo de la escena".
12. Casi al finalizar la contienda algunas granadas penetraron por la fachada a la Plaza de Isabel II e hicieron estallar el polvorín que allí se había instalado, con lo que todo el interior de esta parte quedó totalmente destruido.
13. Moya, Luis y Méndez, Diego: "Historia de las obras del Teatro Real". Revista Nacional de Arquitectura. Julio, 1948, pp. 235 a 247.

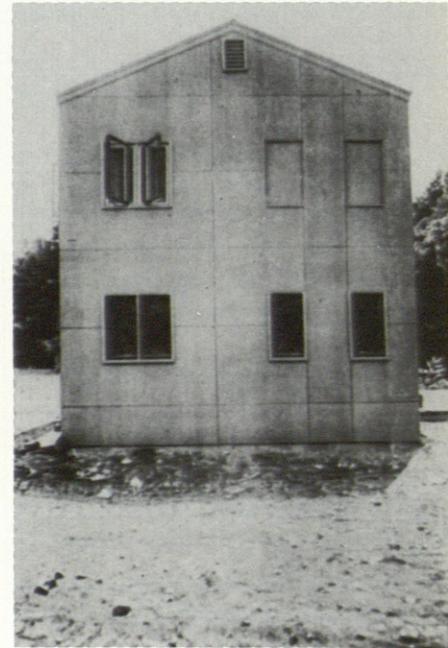
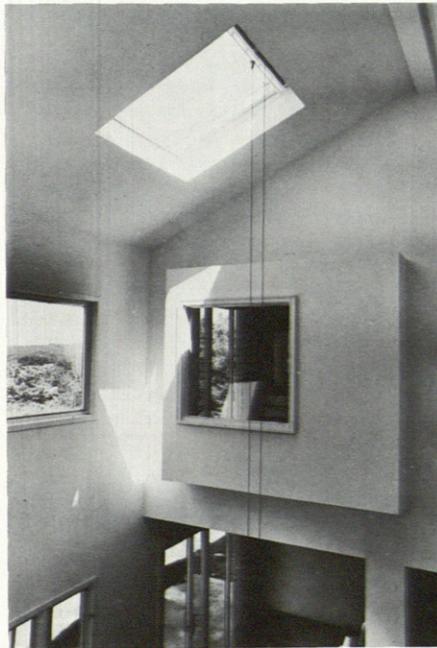
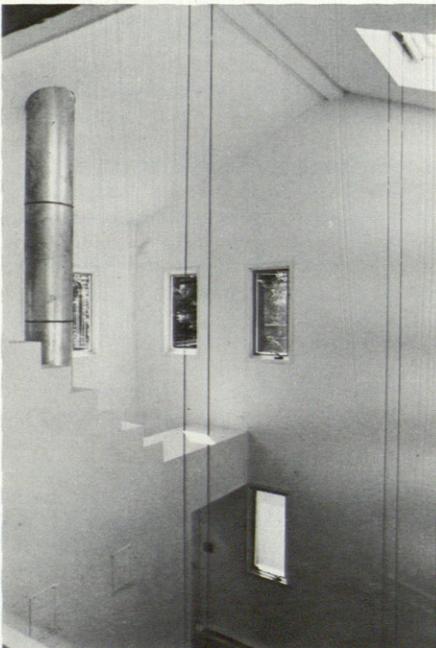
En las siguientes páginas presentamos algunas obras construidas de jóvenes arquitectos de Nueva York. Era nuestra intención que estas obras hubieran servido de contrapunto a las que bajo el título "nuevos y novísimos" publicábamos en el anterior número. Sin embargo, el exceso de originales nos ha obligado a posponerlo para éste.

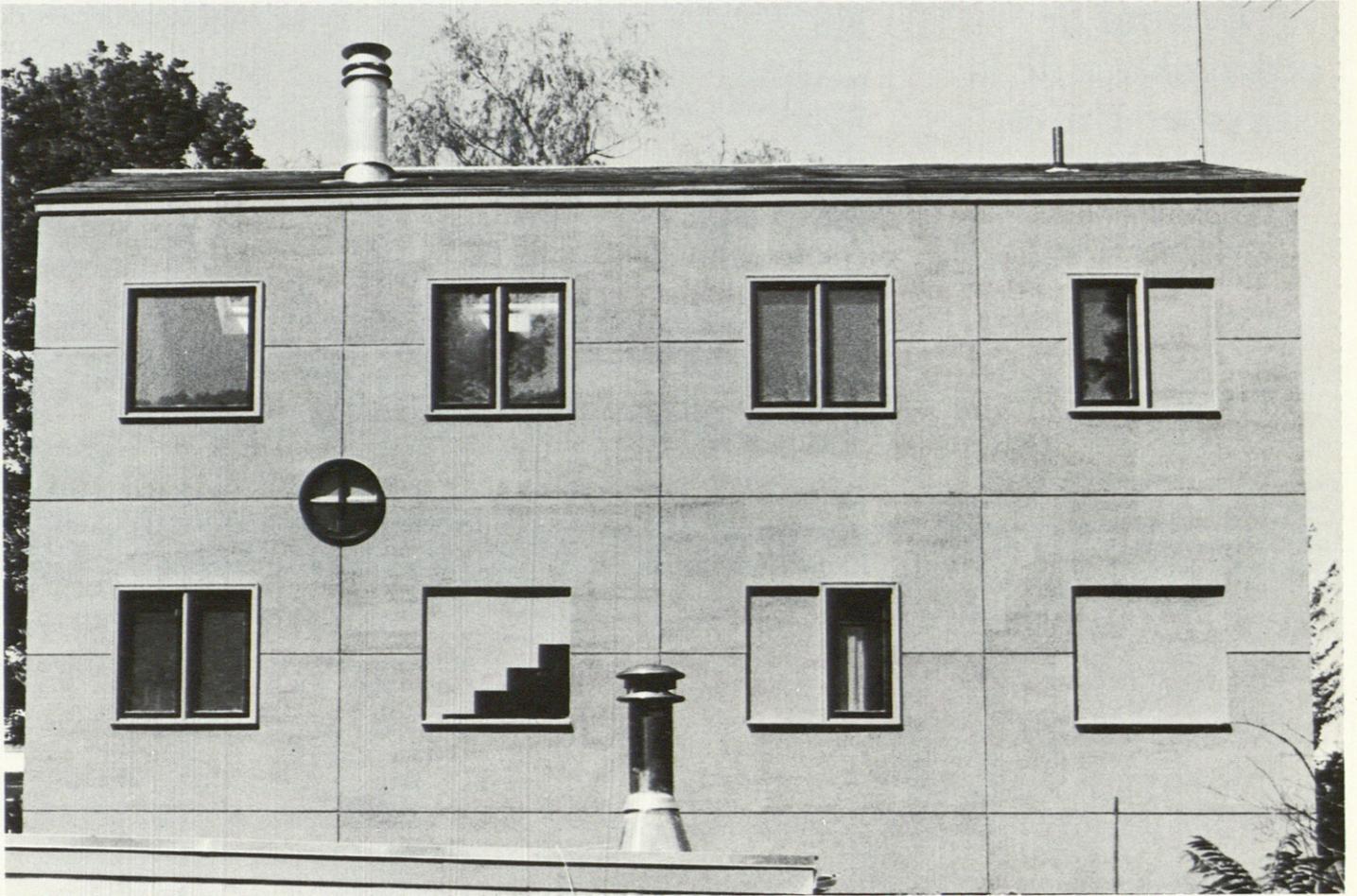
Se trata, como podrá observar el lector, de pequeñas obras —viviendas unifamiliares, locales comerciales...— en las que la carga *conceptual* tanto en las referencias y metáforas como en la construcción de los detalles parecen sugerir el deseo y casi la necesidad de empeños mayores. Contrasta esta *intensidad* en el proyecto con la voluntaria simplicidad racionalista que adquieren la traza y la volumetría, alejándose, de esta manera, de tantos trabajos de sus próximos antecesores.



Casa Kinney

Arquitecto: Ricardo Scofidio
Elizabeth Diller

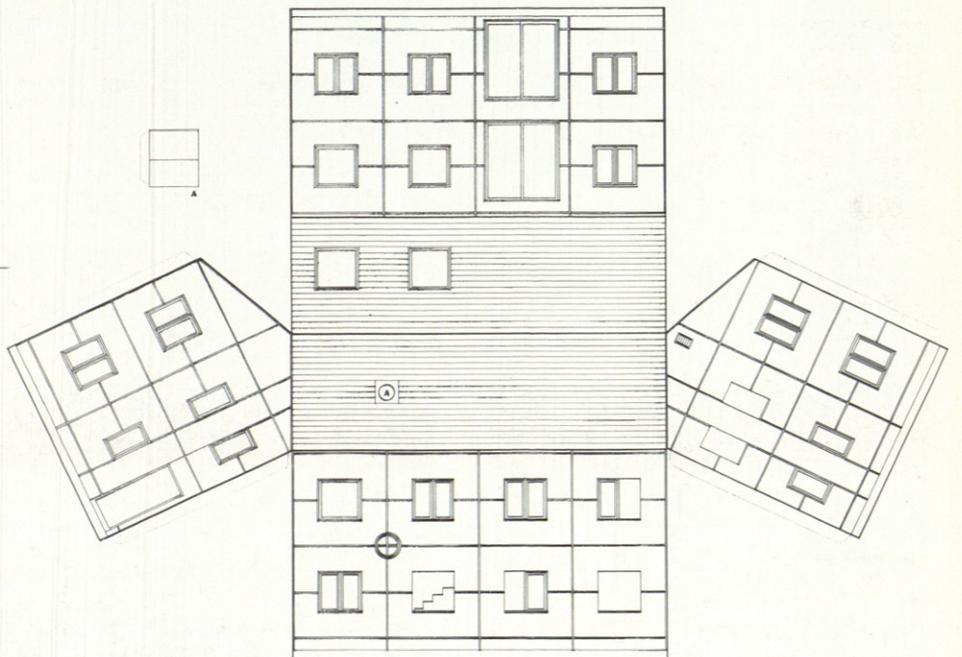
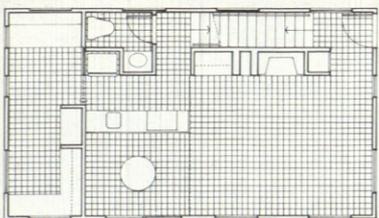
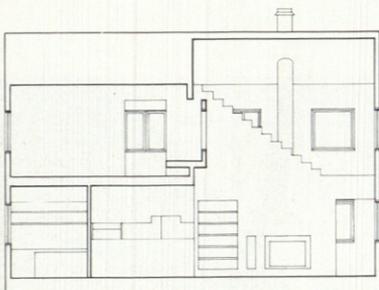




Esta residencia de Brialcliff Manor, Nueva York, fue diseñada para sustituir la anterior del cliente que fue destruida por el fuego.

El presupuesto total, \$5.000 dólares, quedó fijado por la cantidad recibida por la póliza del seguro.

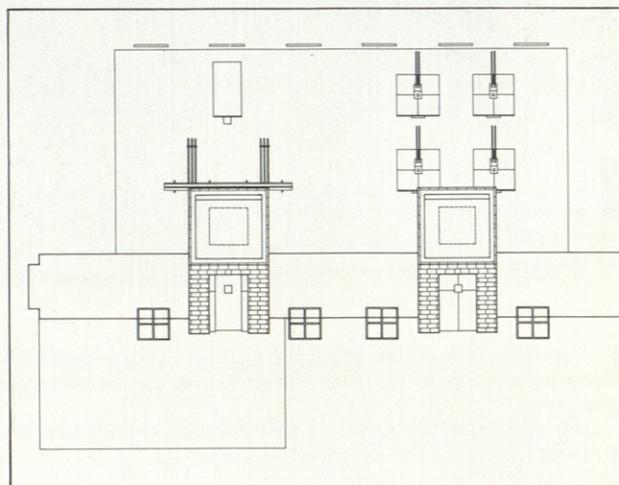
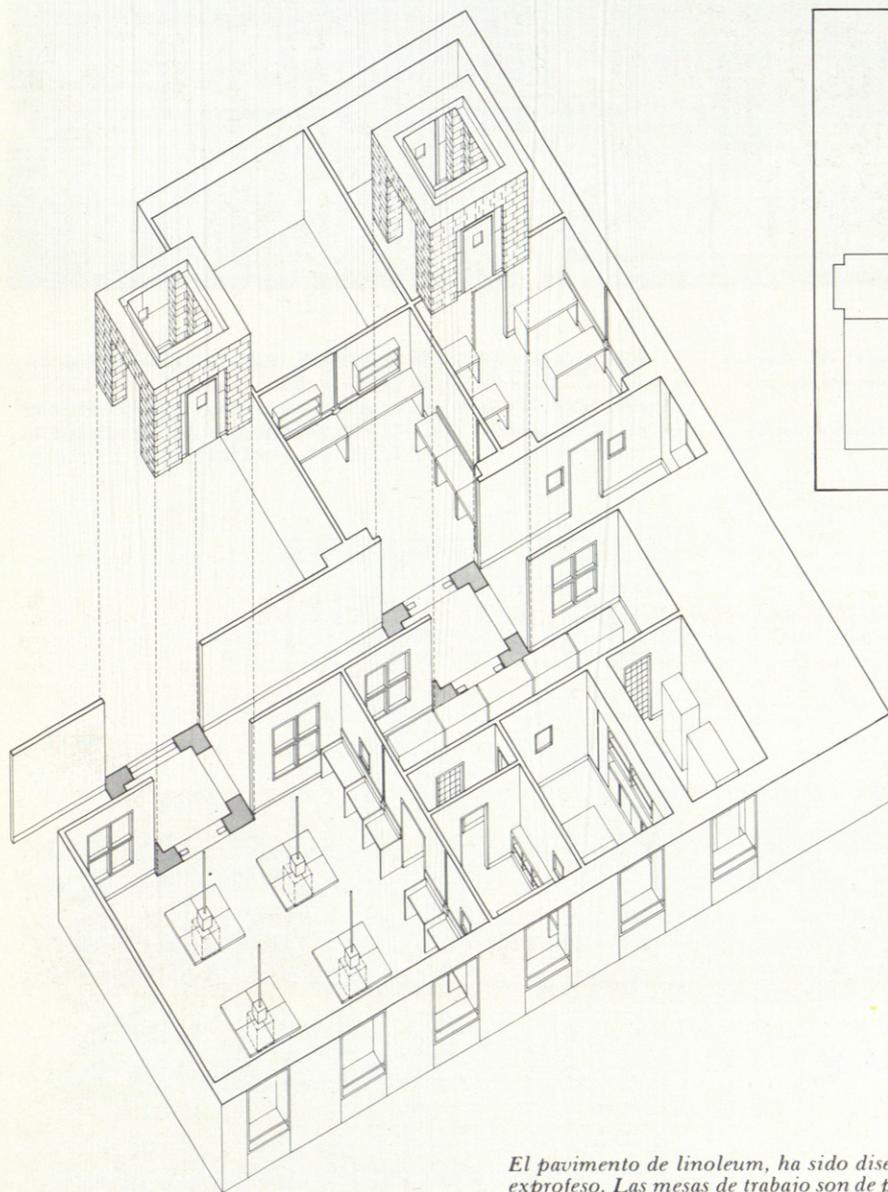
La construcción es de retícula de madera y el recubrimiento exterior está compuesto por paneles estándar de madera de 4 x 8 pies. Sobre los paneles se recorta un único tipo de ventana, que en el encuentro con los requerimientos del programa de uso interior violan la regularidad de la fachada invadiendo los huecos.



Central de ordenadores de la Cooper Unión (N.Y.)

Arquitectos: Tod Williams
Susan Bower

En un edificio de ingeniería de los años 50 se introduce un nuevo centro de ordenadores de 5.000 pies cuadrados. Los dos pabellones de ladrillo marcan la entrada y los límites de una nueva zona.

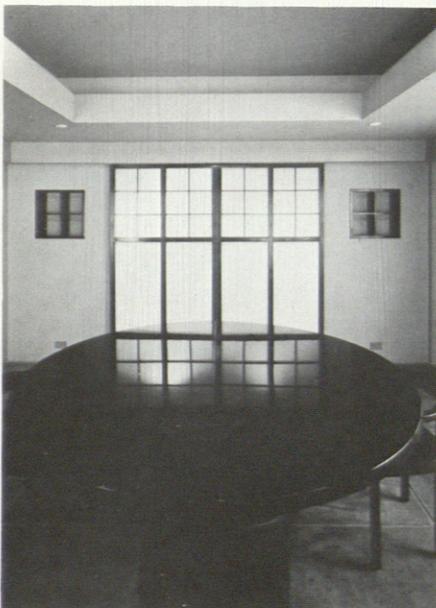
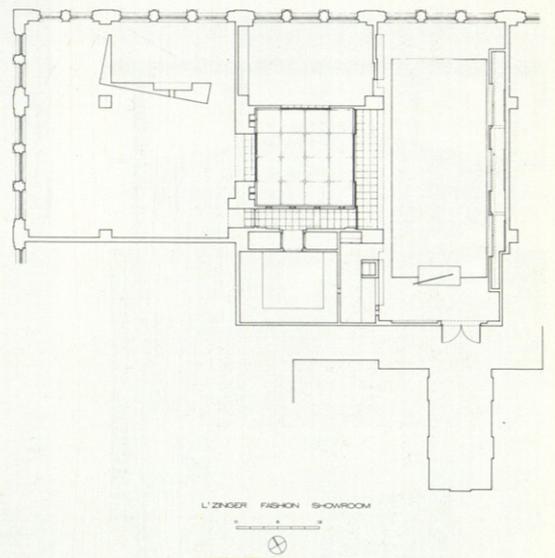
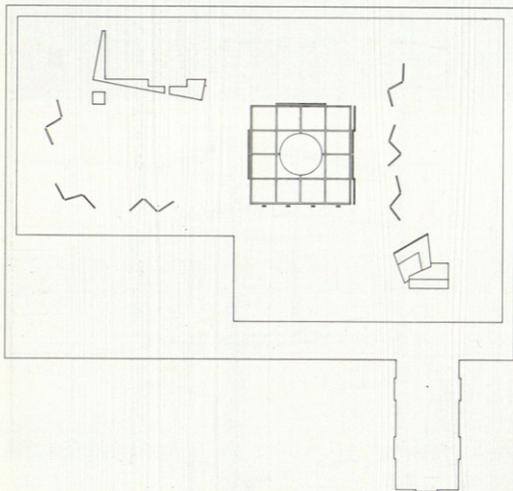


El pavimento de linoleum, ha sido diseñado expreso. Las mesas de trabajo son de piedra.

L'Zinger
tienda de modas
(N. Y.)

Arquitectos: Billie Tsien
Fred Biehle
(de Tod Williams y asociados)

*Las puertas correderas son de ebonita con cristales esmerilados.
La sala de reuniones conecta los dos salones de exhibición.*



Depósito de Cajas de Seguridad

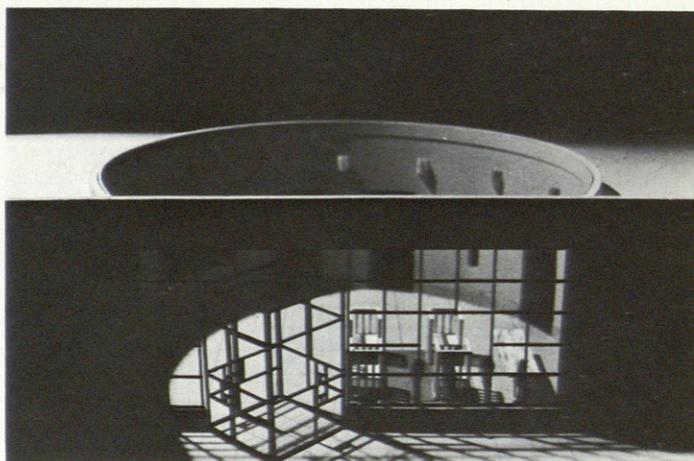
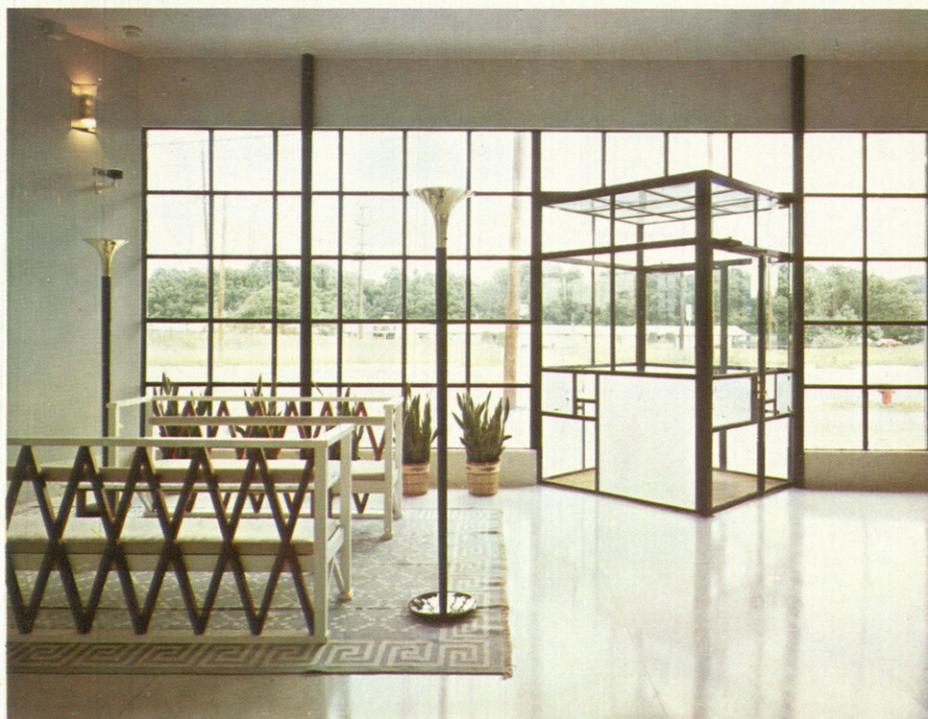
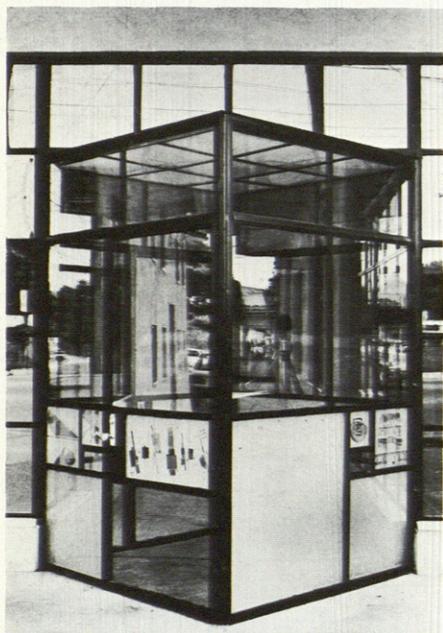
New Jersey

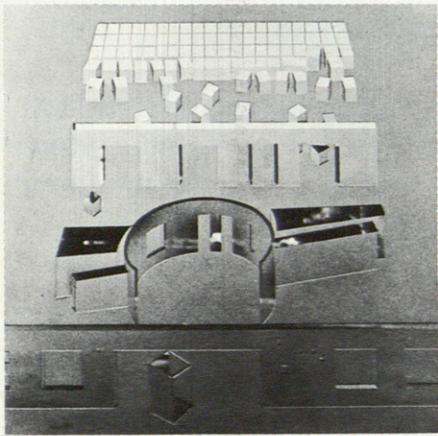
Arquitectos: Steven Holl
Joseph Fenton
Mark Janson

La idea de la planta nace de situar lo más *racional* y *compacto* del programa en la parte trasera, hileras paralelas de cajas de seguridad, llevando hacia el frente lo más irracional y sutil; el vestíbulo.

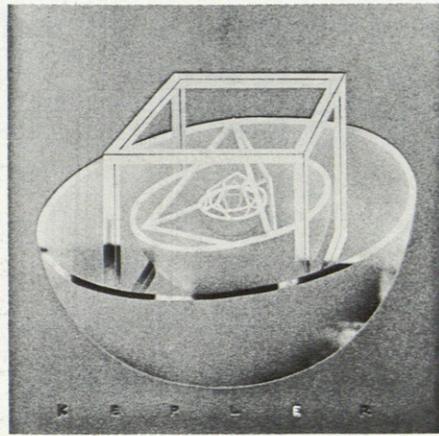
La fachada está pintada al estuco de color carbón, tratando de acentuar tanto la frontalidad como la continuidad de las medianeras.

El ventanal de acero subraya el encuentro del lobby y el plano más opaco de la fachada. El despiece de la carpintería en el acceso sigue las proporciones armónicas.

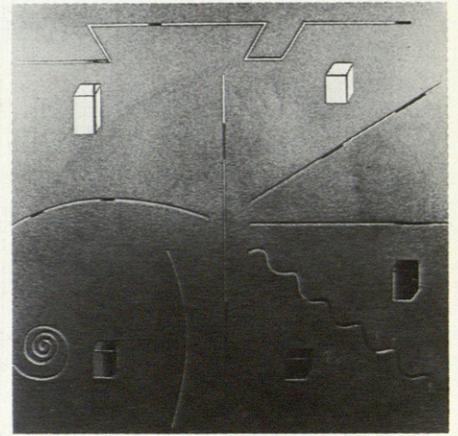




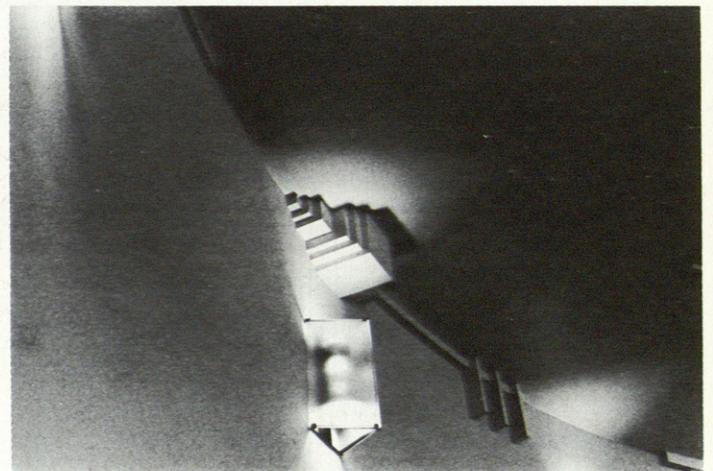
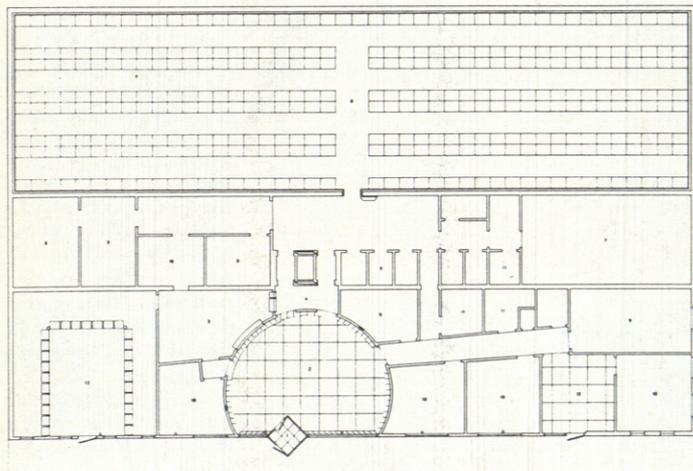
Del vestíbulo, cristal esmerilado representando un diagrama de la organización de las diferentes partes del edificio.



Del vestíbulo, detalle del diagrama de "Kepler" comparando los cinco sólidos regulares con la órbita de los planetas.

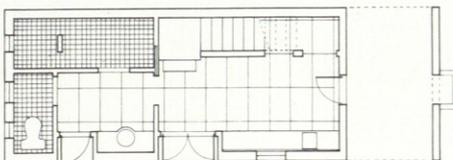
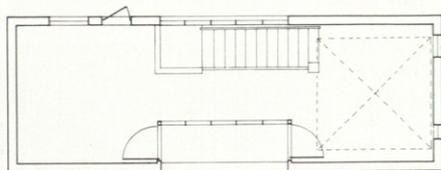
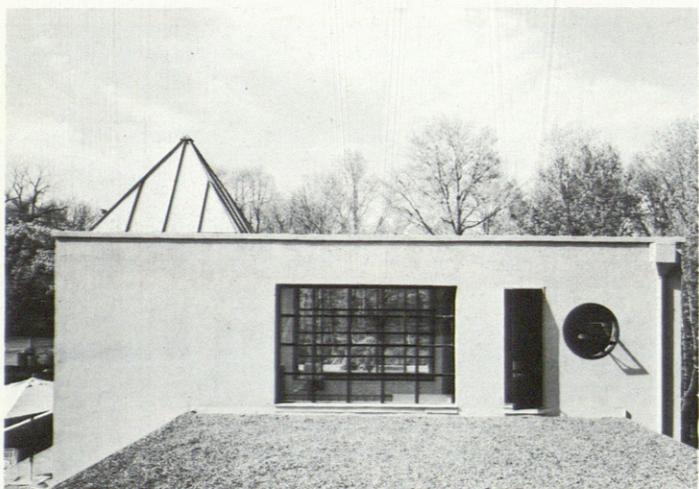
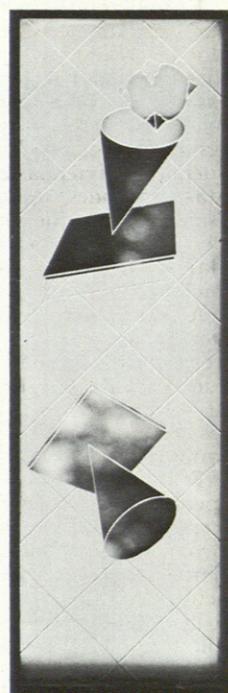
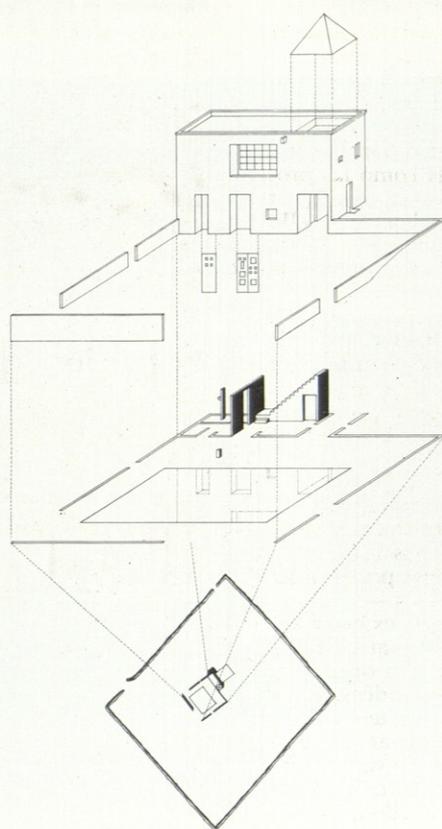
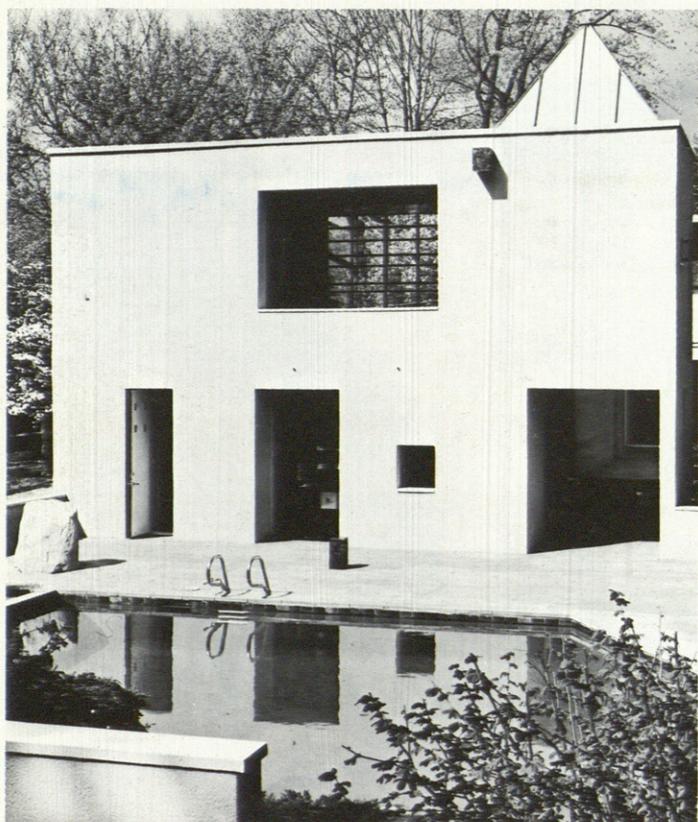


También del vestíbulo, otro de los cristales "Suburban dispersión".



Estudio de escultura y casa de baños N.Y.

Arquitectos: Steven Holl
James Rosen
Mark Janson



Los huecos perimetrales que encierran la piscina existente, forman un patio que evoca los antiguos muros de piedra que limitaban el lugar. En la pared norte, la casa de baños y el estudio de escultura se unen en un mismo pabellón. El estudio de escultura recibe la luz de dos grandes ventanales y un lucernario piramidal que también marca el eje principal del lugar.

Parque Ansaldo

Viviendas Sociales y equipamientos
S. Juan de Alicante
Proyecto 1978. Construcción 1979-1982

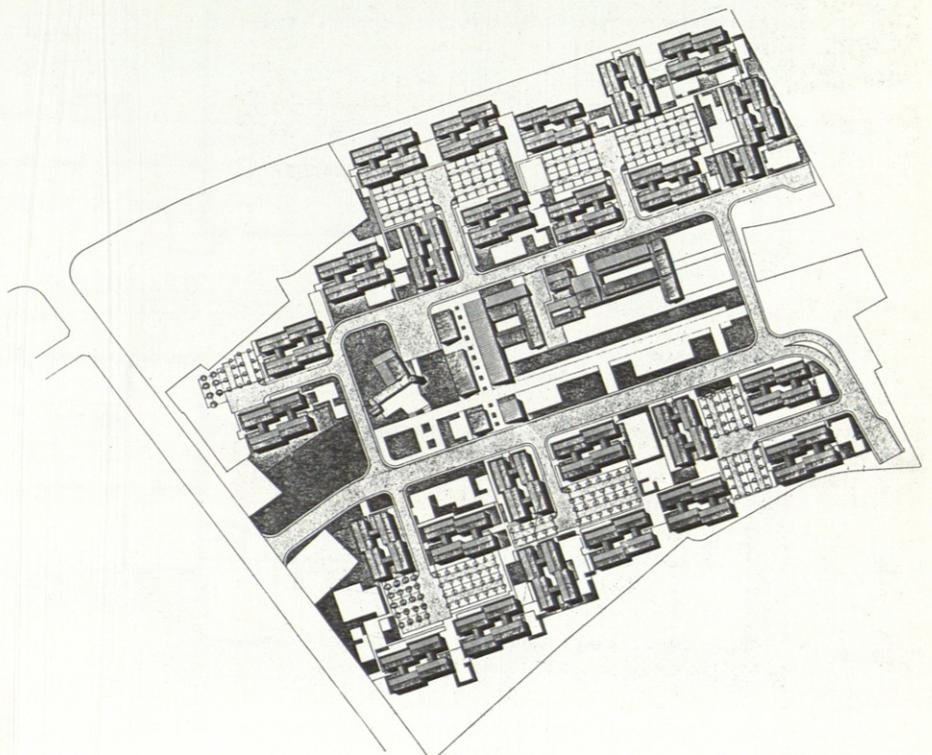
Proyecto: Genaro Alas
Pedro Casariego
Miguel Casariego
Dirección: Genaro Alas
Pedro Casariego

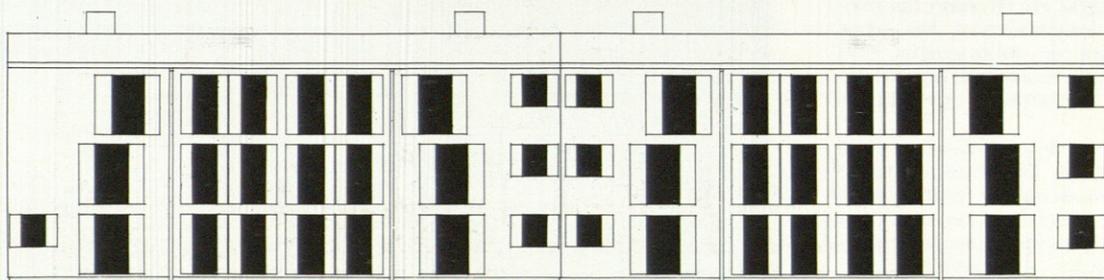
El poblado de viviendas sociales *Parque Ansaldo* es un sencillo conjunto de bloques abiertos dispuestos en dos hachas pareadas y ligeramente retranqueadas entre sí. Forma así un conjunto convencional desde lo urbano, y también desde el aspecto tipológico: tanto el esquema de viviendas en H como las propias unidades responden a los tipos usuales de bloque de doble crujía. Ello viene obligado prácticamente por los tamaños y los módulos de protección oficial.

A esta dura base de partida se añadirá para contrarrestarla, la buena altura de tres plantas, moderación volumétrica que permitirá convertir a las unidades de doble H en individuos arquitectónicos proporcionados y suavemente urbanos.

Esta conversión es, naturalmente, una operación de lenguaje, consistente en aceptar el volumen de los bloques en su forma más sencilla, cuerpos lisos y cubierta sin aleros, y proceder por composición de huecos domésticos —ventanas y balcones con persianas exteriores— abiertos de forma simple y aparentemente inmediata en el muro. La operación no acepta servidumbres académicas, y así el orden a que se somete es libre, permitiendo tanto desordenar algunos elementos en la composición vertical como cambiar los anchos o hacer aparecer algunos otros en forma anecdótica o aislada. La naturalidad con que se diseñan todos los detalles —remates de cubierta, canalones, persianas, carpinterías, barandillas— es prueba de madurez, al tiempo que consigue dotar a las unidades de una especial finura y acierto estético. El valor dado a los colores y su misma diversidad favorecen indudablemente el conjunto.

El estudio de Alas y Casariego, de probada y continua calidad y punto obligado de la *Escuela de Madrid*, ha salido casi siempre algo fuera de las consideraciones críticas e históricas más intensas debido a su escasa intervención en los episodios vanguardistas de lo que en esta misma revista se ha llamado *la aventura moderna de la arquitectura madrileña*. Es esta moderación la que tantas veces se convirtió en virtud, como prueba hoy el poblado alicantino que ofrecemos a los lectores.

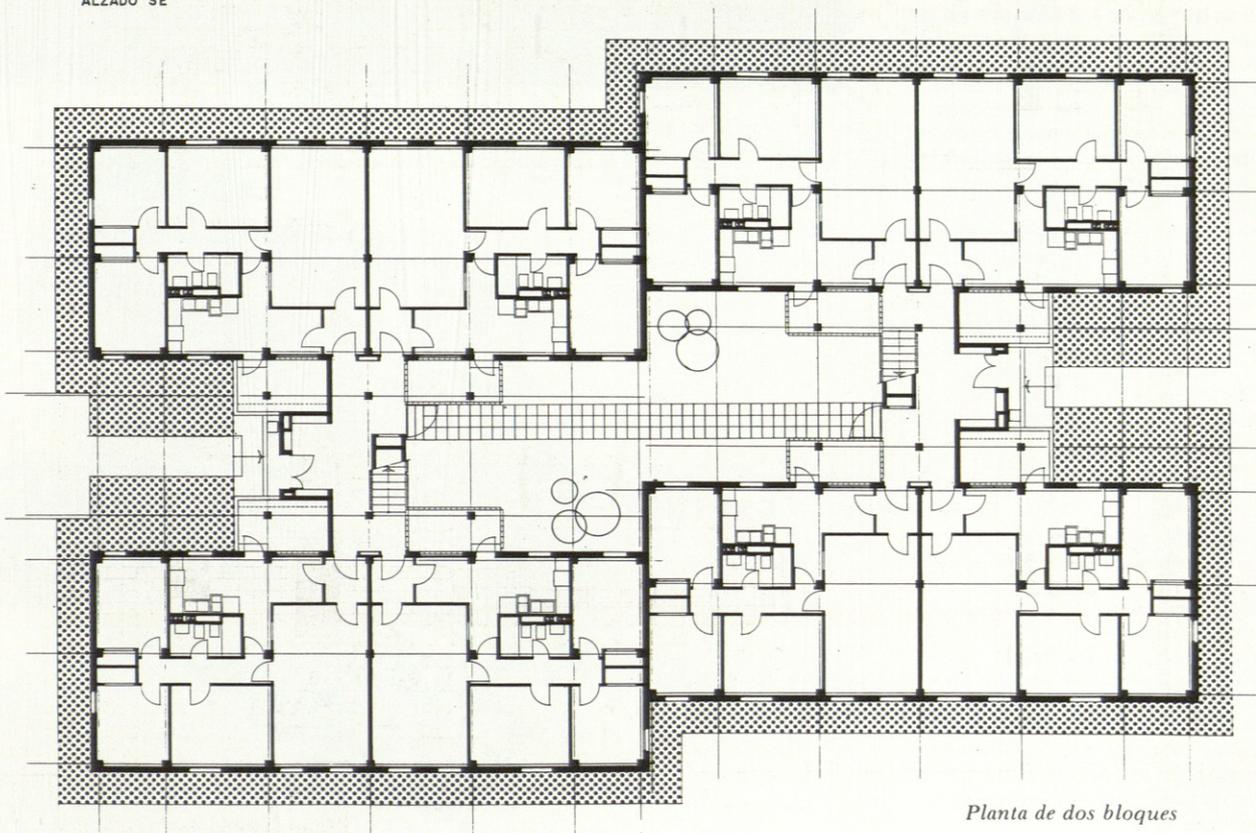




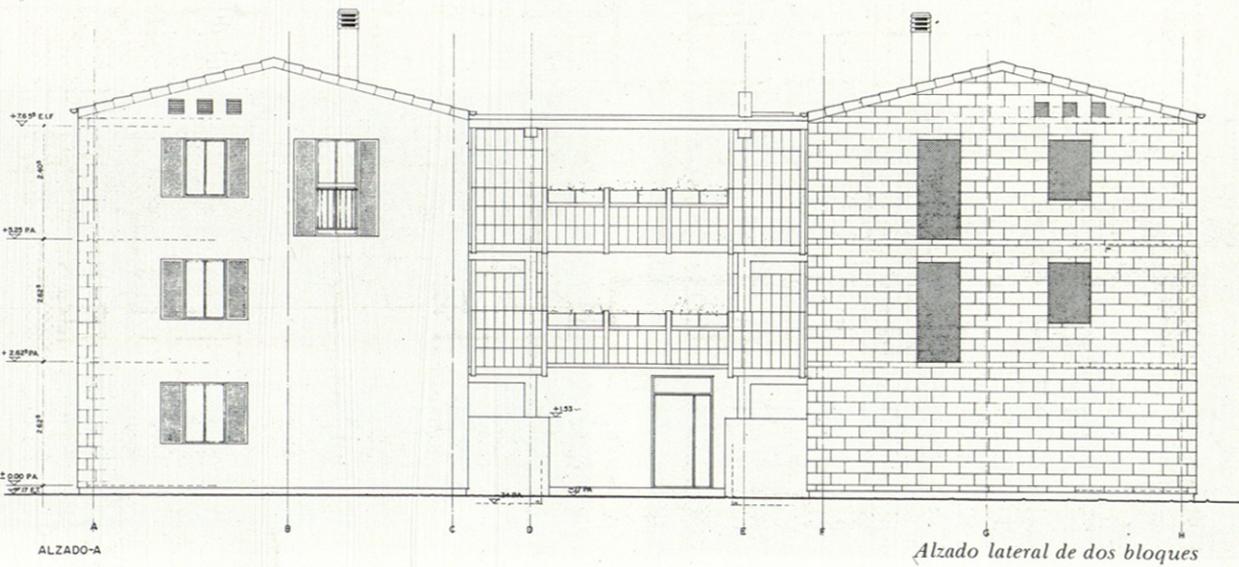
A
ALZADO SE

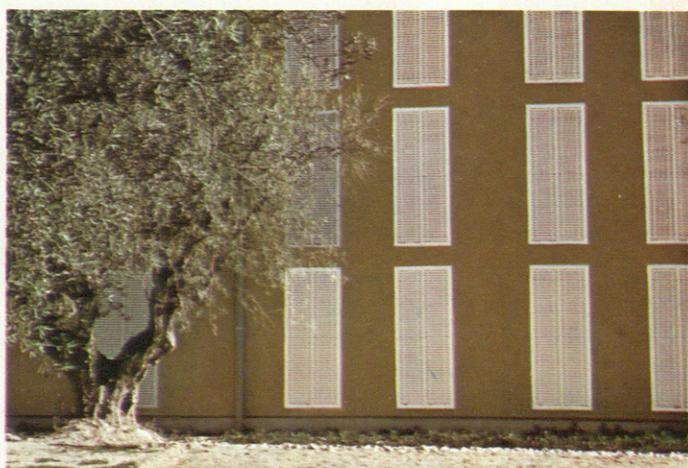
B

Alzado de dos bloques



Planta de dos bloques





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

Le ayudamos en su trabajo.



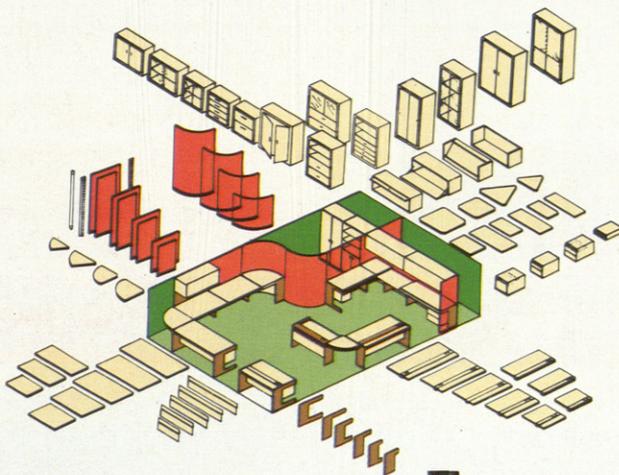
El sistema "Soft-Line" de Roneo, aporta un conjunto de elementos modulares de forma versátil, racional, flexible y decorativos, capaz de acoplarse al proyecto más exigente por grande o pequeña que sea su empresa o negocio.

Mesas para cada puesto de trabajo con múltiples combinaciones de adopción. Armarios que permiten cualquier configuración en alturas y longitudes.

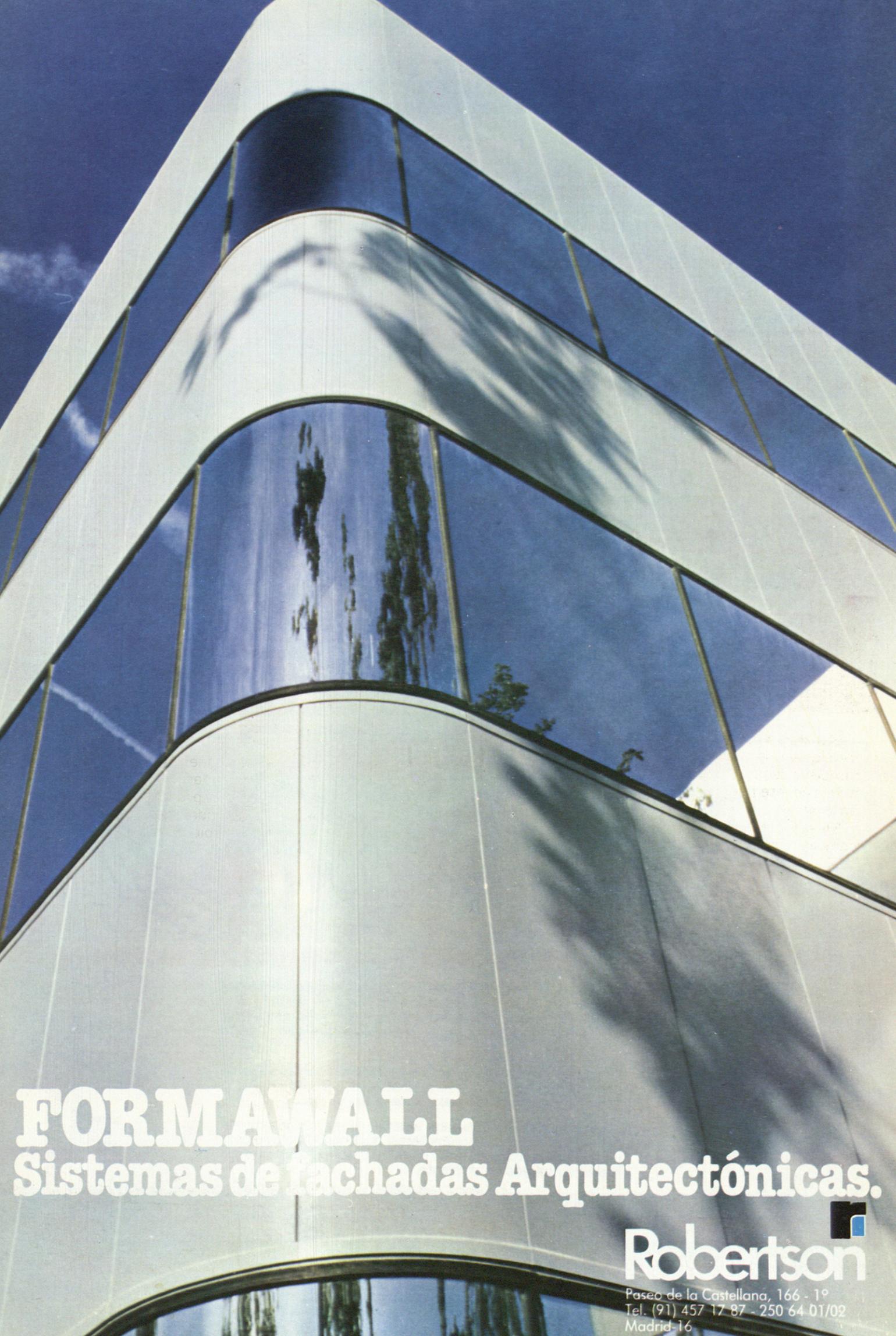
Biombos preparados para modular cada despacho al espacio necesario. Archivos, puesto de informática para las crecientes necesidades de la oficina actual...

Roneo aporta mayor intimidad a su trabajo facilitando una gestión más cómoda y productiva, rentabilizando el valor del espacio. Evitando gastos de instalación.

A partir de ahora no cambie de oficina, varíe la posición de sus Roneo.



El programa más completo del mercado.



FORMAWALL

Sistemas de fachadas Arquitectónicas.

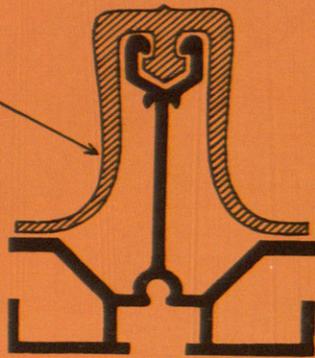

Robertson

Paseo de la Castellana, 166 - 1º
Tel. (91) 457 17 87 - 250 64 01/02
Madrid-16

BARRAS SOPORTAVIDRIOS EN ALUMINIO

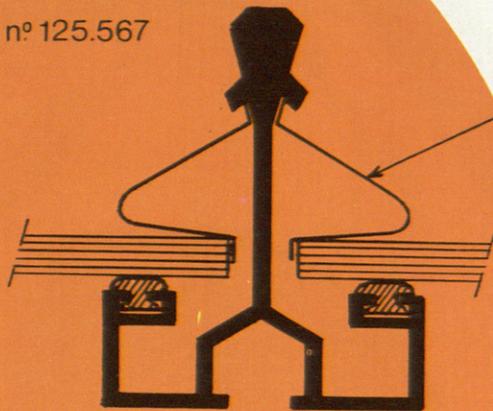
PATENTE nº 125.567

Junta
etileno-propileno



IB-42

Grapa de acero
inoxidable

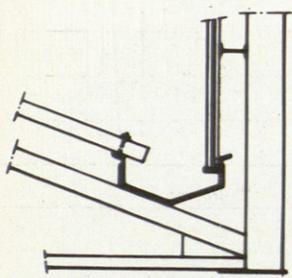
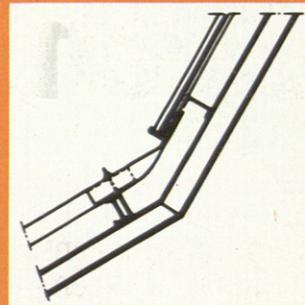
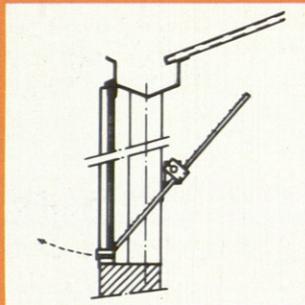
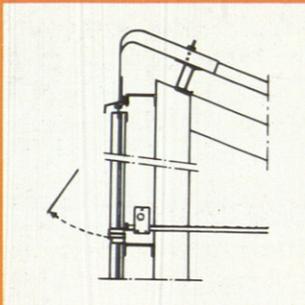
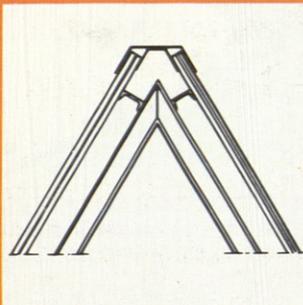


IB-50

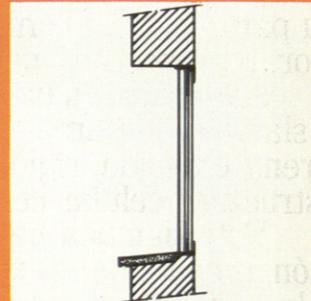
PERFIL	IB-42		
	MI	MR	RG
EJE X-X	3,3 cm ⁴	1,29 cm ³	1,1 cm
EJE Y-Y	3,2 cm ⁴	1,59 cm ³	1,1 cm

PERFIL	IB-50		
	MI	MR	RG
EJE X-X	9 cm ⁴	2,9 cm ³	1,7 cm
EJE Y-Y	2,9 cm ⁴	1,4 cm ³	1 cm

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



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



CONSTRUCCIONES METALICAS

industrias iberia, s.a.

Parque la Colina. Bloque 16 • MADRID 27 • Teléfs. 4151897 y 4156240

Aislamiento total...



...con el plan Styrofoam.

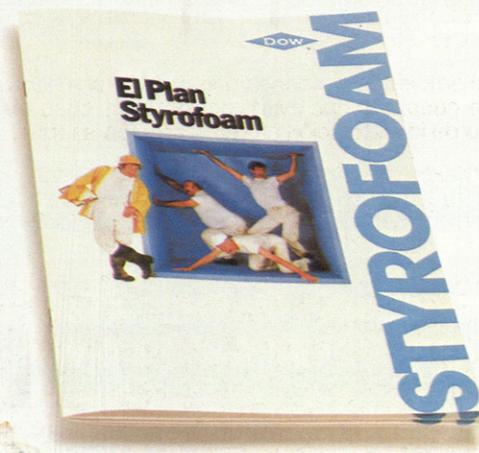
Utilizando el Plan Styrofoam*, podrá conseguir un aislamiento total en cubiertas, paredes y suelos, tanto en su parte interior como exterior, por encima y por debajo.

Styrofoam es un panel aislante de espuma de poliestireno extruido, rígido, y de estructura celular cerrada.

Esto significa baja absorción de agua, buena resistencia a la compresión, y baja conductividad térmica, lo que se traduce en un aislamiento excelente a largo plazo.

De hecho, Styrofoam ofrece la mejor combinación de propiedades térmicas y mecánicas.

El Plan Styrofoam está concebido para que Vd. encuentre fácilmente el tamaño exacto y el tipo de producto que Vd. necesita. Este folleto le muestra lo fácil que es.



Sírvase mandarme más información sobre Styrofoam. En particular sobre la siguiente aplicación.

Nombre

Cargo

Compañía

Dirección

Teléfono

Aplicación

Dow Chemical Iberica, S.A. - Avda. de Burgos, 109. Madrid-34 - Tel.: 766 12 11.



*Marca registrada
The Dow Chemical
Company.

OBRA: Centro de Rehabilitación ASEPEYO
CONSTRUCTORA: AGROMAN, E.C.
ARQUITECTOS: D. Javier Feduchi,
D. José Mata Gorostizaga
SUPERFICIE: 10.000 m²



COTEGRAN-RP*
● **Revestimiento impermeable y decorativo, aplicado directamente al cerramiento.**
● **Con esta marca* hemos creado un tipo de revestimiento.**



Asistencia técnica, aplicación y garantía

cotexsa

COMERCIAL Y COLOCADORA DE TEXSA, S.A.

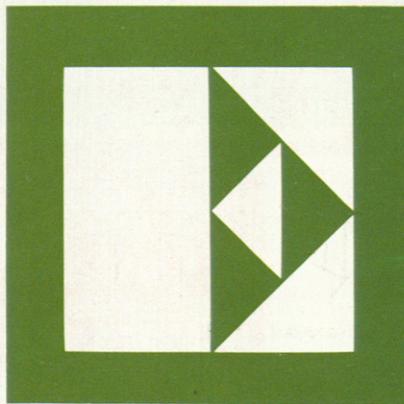
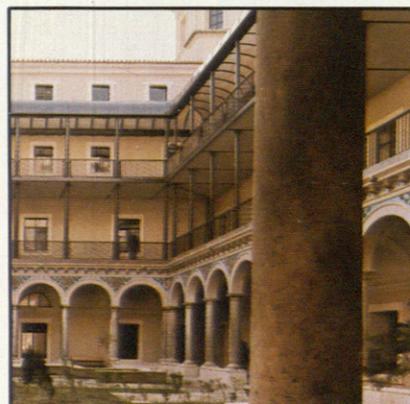
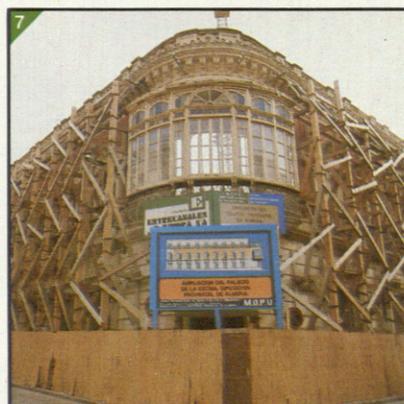
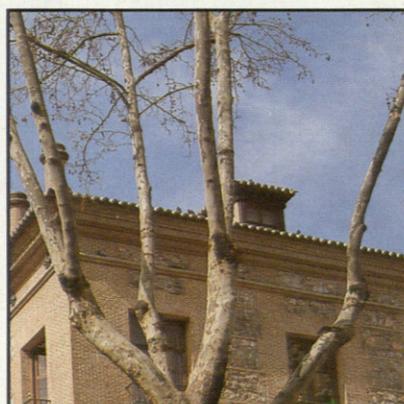
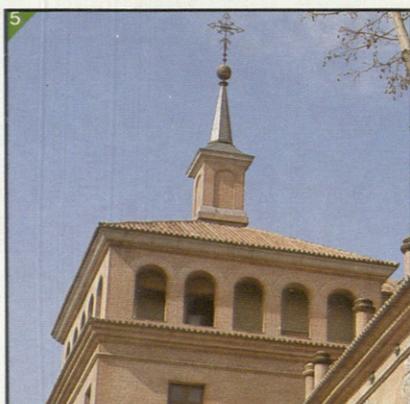
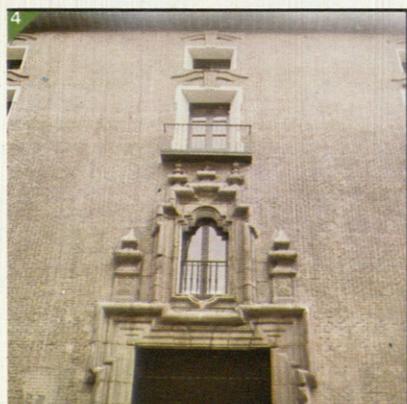
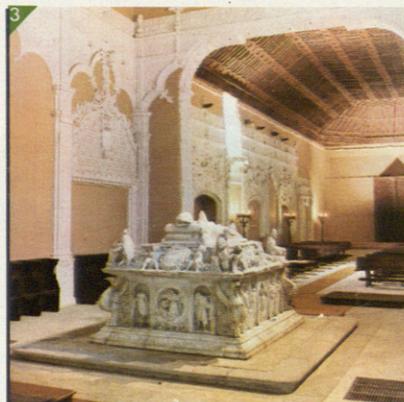
PRODUCTO FABRICADO POR

cotegran S/A
REVESTIMIENTOS

Pasaje Marsal, 11-13 - Tel. 331 40 00* - Telex 52943 - BARCELONA-14
Santa Leonor, 37 - Tels. 754 11 12 - 754 05 45 - MADRID-17

RESTAURACION DE EDIFICIOS HISTORICO-ARTISTICOS Y MONUMENTALES.

- 1 "Casa de la Generala". Cáceres.
- 2 Universidad de Alcalá de Henares.
- 3 Capilla de San Ildefonso. Alcalá de Henares.
- 4 Palacio de Vistahermosa. Zaragoza.
- 5 "Casa de las siete chimeneas". Madrid.
- 6 Basílica de Teror. Las Palmas. Canarias.
- 7 Casa-Palacio. Diputación Provincial Almería.
- 8 Instituto Luis Vives. Valencia.



CONSTRUYE:

ENTRECANALES Y TAVORA, S.A.

CUANDO LA TÉCNICA SE
CONVIERTE EN ARTE.



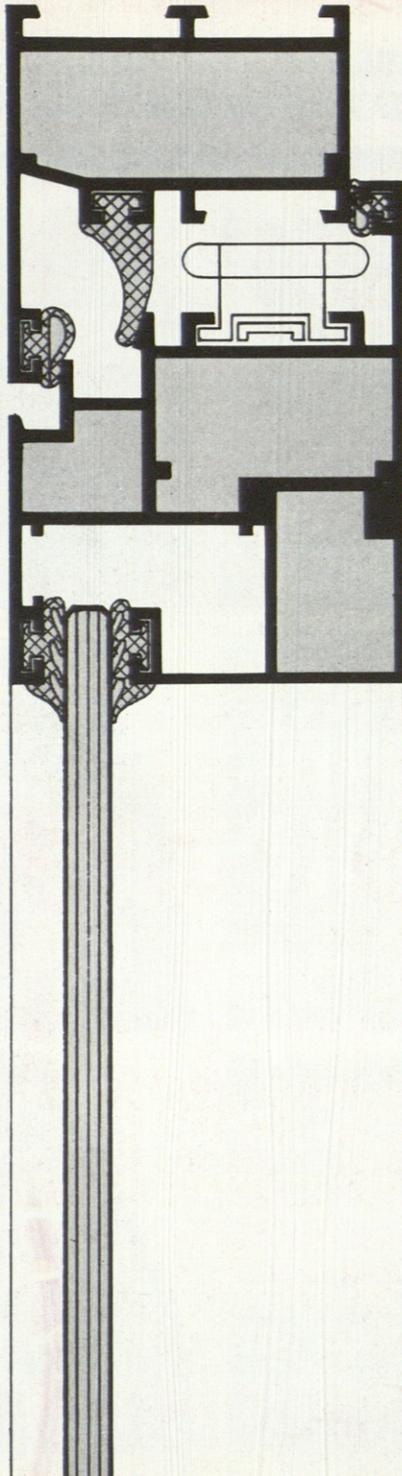
CLES

DE MANTENIMIENTO INTEGRAL, S. A.

Edificio EULEN
Ctra. de La Coruña, Km. 17,900
Las Rozas (Madrid)
Tfno.: 637 54 13

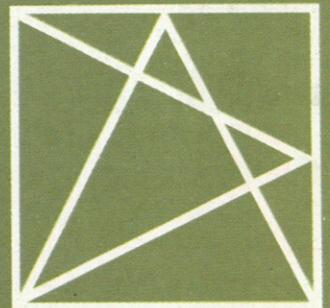
PREFABRICADOS METALICOS

UMARAN
SOCIEDAD ANONIMA



- **doble apertura**
 - oscilobatiente
- **simple apertura**
 - oscilante = ventilación
 - batiente = limpieza
- **cierre**
 - mando único
 - pestillos múltiples
- **hermeticidad**
 - juntas continuas
- **cámara descompresión**
 - impermeabilidad al aire
 - estanqueidad al agua
- **aislamiento térmico**
 - vidrio con cámara
- **aislamiento acústico**
 - espesores óptimos
- **cortina (opcional)**
 - oscurecimiento
 - soleamiento
- **acabado superficial**
 - anodizado
 - lacado

oscibat 45



madrid-15
arapiles, 13, 13.ª b
tels. (91) 447 51 39 - 445 99 55
télex 32.182 y 32.783 - UMR

RESTAURACION DE FACHADAS, TRATAMIENTOS DE PINTURA Y PROTECCION ELIMINACION DE LA HUMEDAD ASCENDENTE EN MUROS



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

1. Palacio del Consell Balear.
2. Edificio en la calle Paz. Valencia.
3. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia.
4. Teatro Principal. Palma de Mallorca.
5. Edificio Epoca. Valencia. Primer Premio Nacional de Restauración. 1982.
6. Ayuntamiento de Valencia.
7. Banco de Valencia. Valencia.
8. Palacio Escrivá. Valencia.
9. Edificio en la calle San Vicente. Valencia.
10. Edificio en la calle Velázquez. Madrid.
11. Edificio S. A. Cross. Barcelona.



11

FORSA

Restaurar es recrear.



Mantener los monumentos que forman parte del pasado, es asentar lo mejor del presente. Por eso restaurar obras de arte y antiguos edificios es una noble tarea para un pueblo.

En esa línea, DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES colabora en la obra de restauración de obras singulares.

Como el antiguo HOSPITAL DE SAN CARLOS, nuevo CENTRO CULTURAL Y ARTISTICO REINA SOFIA, futuro enclave donde la cultura y el arte se darán cita para todos.

Si construir es lo nuestro, restaurar lo más bello de nuestra Historia es nuestra más ilusionada obligación.



DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.



Remodelación del edificio del Banco Español de Crédito de Vigo.



AGROMAN

Empresa Constructora

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