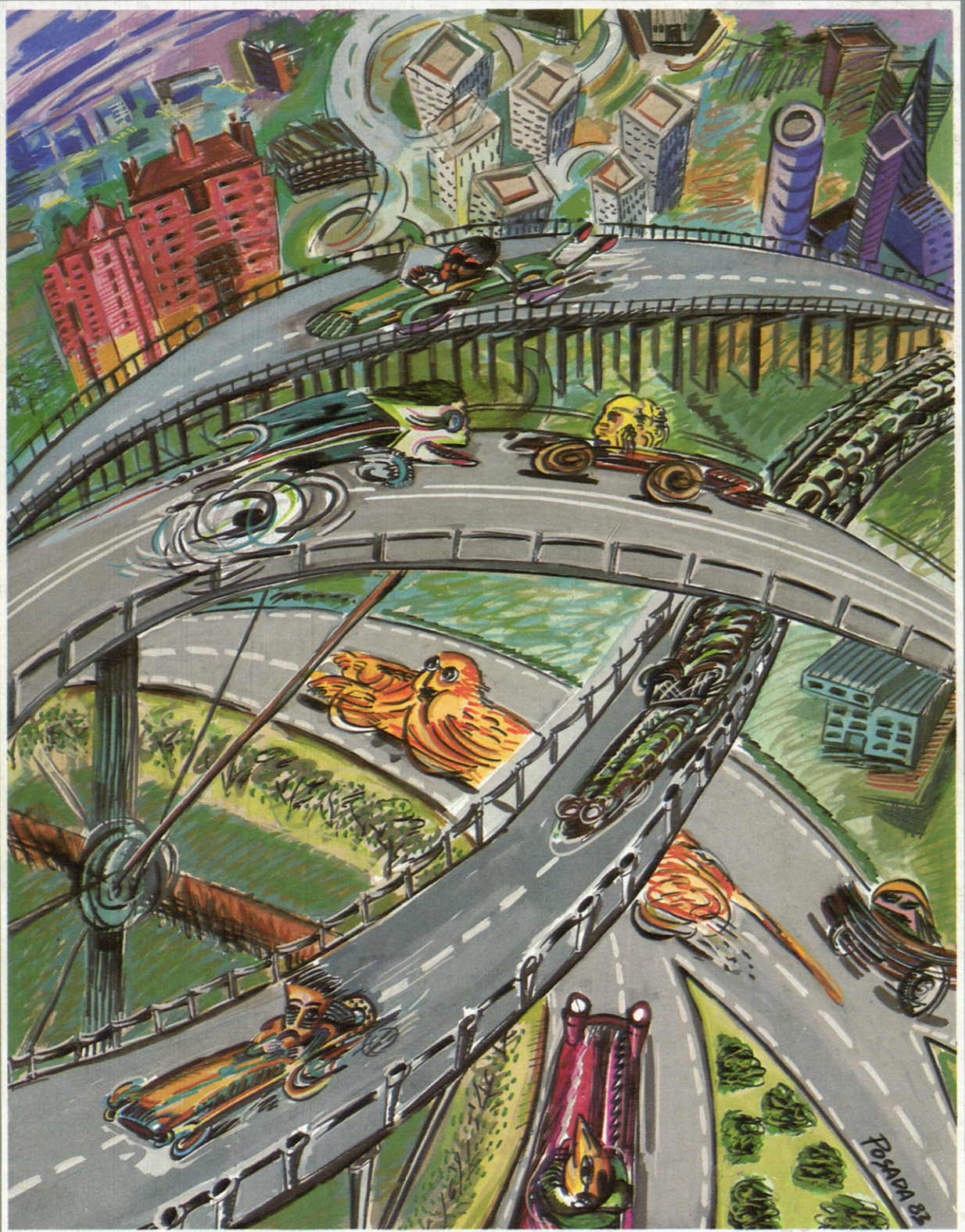


ARQUITECTURA

REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID



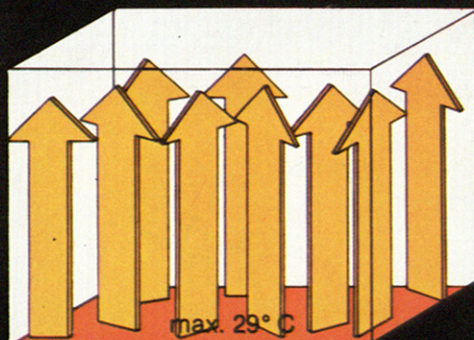
terratherm

suelo radiante

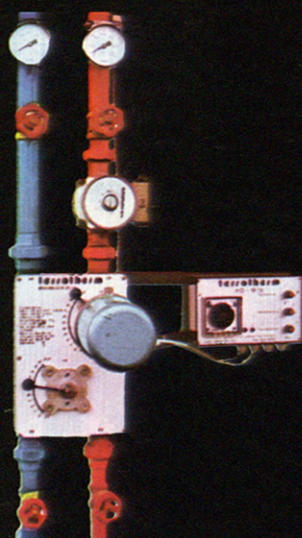
...la calefacción racional



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



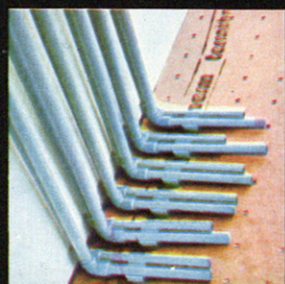
Bajas temperaturas de radiación. ascensión simétrica del calor



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.

APLICACION DIRECTA DE LA ENERGIA SOLAR



Porque usted piensa en el mañana

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



terratherm

Gesellschaft für Wärmetechnik mbH



optimer, s.a.

OPTIMIZACION ENERGETICA

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

Cobertura por daños: hasta 15.000.000 de D. M.

Distribución exclusiva para España de Terratherm

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

AÑO 64 - N.º 245
NOV.-DIC. 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:

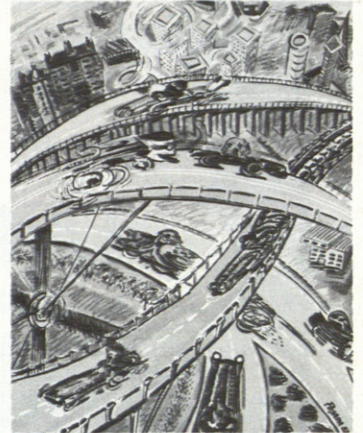
3.000 ptas. España

Extranjero 36,40 \$ USA

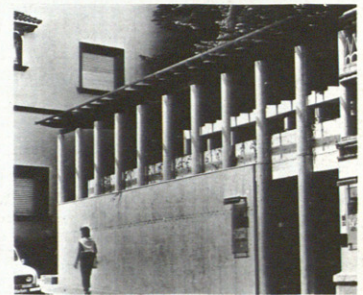
Ejemplares atrasados 50 ptas. más
del precio de cubierta.

Control

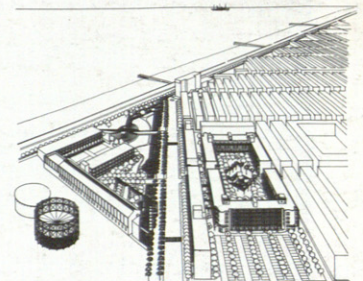
- 9 Editorial.
- 10 Casa en Torre del Campo, de J. A. Quesada y J. Pérez Aciego.
- 12 Concurso de Casa de Muñecas. Una casa para Alexandra.
- 14 Noticias breves.
- 16 Plan Especial de Reforma Interior del Barrio de San Lorenzo, Granada, de G. Díaz Recasens y M. Victoria Mir.
- 17 Ampliación de la casa de Delicias, n.º 139, Madrid, de G. Cabeza Arnaiz y L. Moya González.
- 20 Abstracción y figuración en la obra de J. L. Fernández del Amo.
R. Vázquez Molezún.
- 28 Laboratorio Central de Salud de la Generalitat de Cataluña, de L. Doménech y R. Amadó.
- 32 Sede bancaria en la casa Doménech de Canet de Mar, de L. Doménech y R. Amadó.
- 35 Seis proyectos del estudio M. B. M.
Casa en la calle La Costa, Barcelona, de Martorell, Bohígas, Mackay.
- 38 Casa Almirall en la Garriga y casa Amill en Sant Vicens de Montalt, de Martorell, Bohígas, Mackay.
- 40 Casa Serras en Canovelles, de Martorell, Bohígas, Mackay.
- 41 Viviendas en La Maquinista, de Martorell, Bohígas, Mackay.
- 44 Centro de Enseñanza General Básica en Sant Adrià del Besós, de Martorell, Bohígas, Mackay.
- 47 Cerrar el círculo. El fin del espacio moderno, por M.ª Teresa Muñoz.
- 53 Cuatro proyectos de J. I. Linazasoro.
- 54 Remodelación de la plaza de Azcoitia, de J. I. Linazasoro.
- 55 Plaza ajardinamiento del santuario de Loyola.
- 56 Nuevo Ayuntamiento en el palacio de Cardizábal. Segura.
- 60 Proyecto de nuevo convento para las MM. Carmelitas de San Sebastián.
- 64 Un oficio formidable. La obra de Mario Ridolfi.
- 75 Libros recibidos.



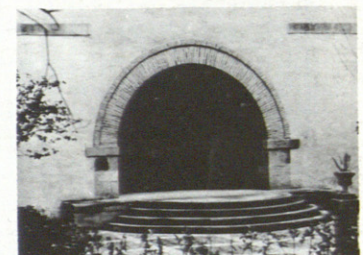
Portada: Madrid, la M-30.
Acrílico sobre cartón de
Antonio Posada.



28



35



53



64

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.

«NO TOXICO»

AISLE CON...

TERVEPUM-65[®]

«LA ESPUMA DE UREA-FORMOL»

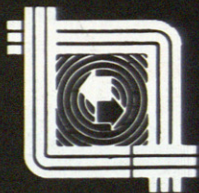
AISLAMIENTO TERMICO-ACUSTICO POR INYECCION

VENTAJAS DEL SISTEMA:

1. ALTO PODER AISLANTE
2. ELIMINACION DE JUNTAS
3. ANULACION DE ALMACENAMIENTO
4. RAPIDEZ DE EJECUCION
5. RELLENADO TOTAL DE LAS CAMARAS DE AIRE
6. NO ENVEJECE NI SE DETERIORA
7. EXCELENTE ABSORCION ACUSTICA
8. INSTALACION POR PERSONAL ACREDITADO
9. PRECIO

CARACTERISTICAS:

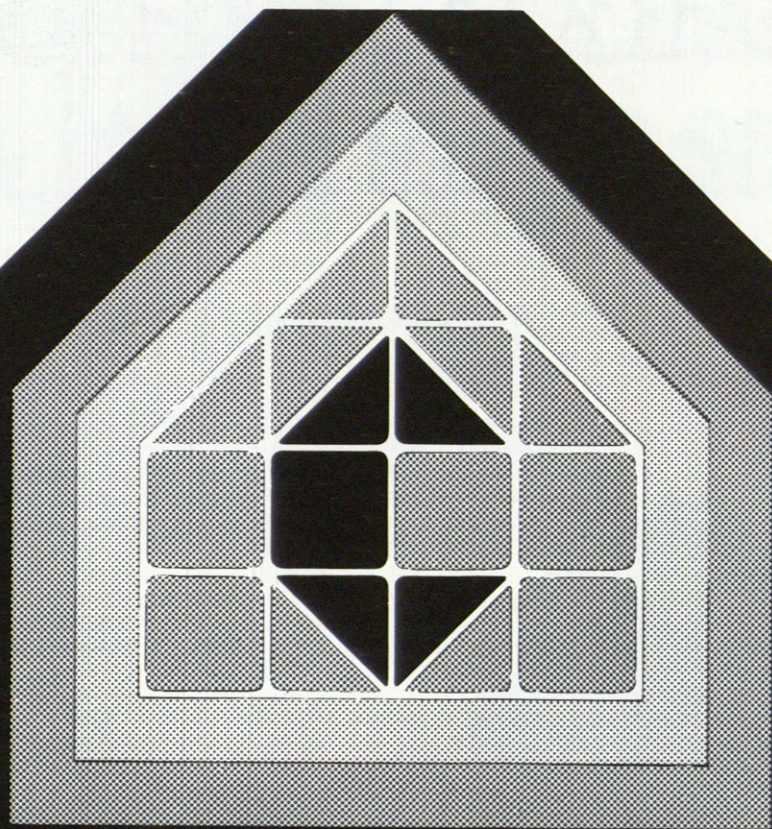
- DENSIDAD: 12-14 kg/m³
- CONDUCTIVIDAD TERMICA: 0,028 Kcal/h m °C a 16 °C
- HIDROFUGO
- AUTOEXTINGUIBLE
- IMPUTRESCIBLE
- NO TOXICO (análisis del Instituto Nacional de Toxicología)
- INCORPORA INHIBIDOR, IMPRESCINDIBLE PARA EL AISLAMIENTO DE VIVIENDAS HABITADAS, YA QUE ELIMINA LA EMISION DEL FORMOL.



TERVE, S.A.

Costa Rica, 11 - Tels. 250 19 32 - 259 88 67 - MADRID-16

CONCESIONARIOS OFICIALES ACREDITADOS EN TODO EL PAIS



CEVISAMA '84

2º SALON DE CERAMICA, VIDRIO Y
RECUBRIMIENTOS PARA LA CONSTRUCCION,
SANEAMIENTO, MATERIAS PRIMAS
Y MAQUINARIA.

del 1 al 5 de Marzo de 1984
VALENCIA (España)

SECTORES:

1. REVESTIMIENTOS CERAMICOS - 2. SANEAMIENTO Y COCINA
3. VIDRIO PARA CONSTRUCCION - 4. TEJAS Y LADRILLOS
5. PREFABRICACION Y CONSTRUCCION INDUSTRIALIZADA
6. ELEMENTOS COMPLEMENTARIOS DE LA CONSTRUCCION

7. MAQUINARIA:

Para la industria cerámica, para la industria del vidrio.
8. UTILLAJE Y MATERIALES PARA SOLADO Y ALICATADO
9. MATERIAS PRIMAS - 10. REFRACTARIOS.

Un Banco para todos, que es de muchos.

Vd. puede ser accionista de un gran banco.
Un Banco como el Banco Central, que es expresión de firmeza
y rentabilidad.

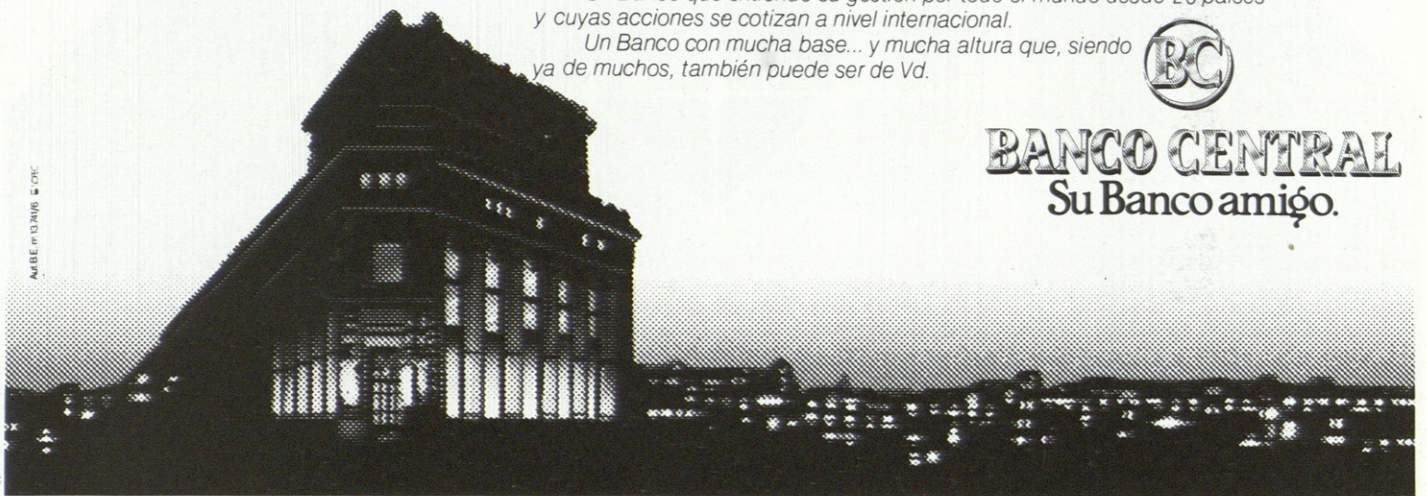
Un Banco que cuenta actualmente con más de 250.000 accionistas.
Una propiedad altamente repartida al servicio de una comunidad a la que
todos pertenecemos.

Un Banco que extiende su gestión por todo el mundo desde 20 países
y cuyas acciones se cotizan a nivel internacional.

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



BANCO CENTRAL
Su Banco amigo.



ABE P. 13/88 S. CVC

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. _____

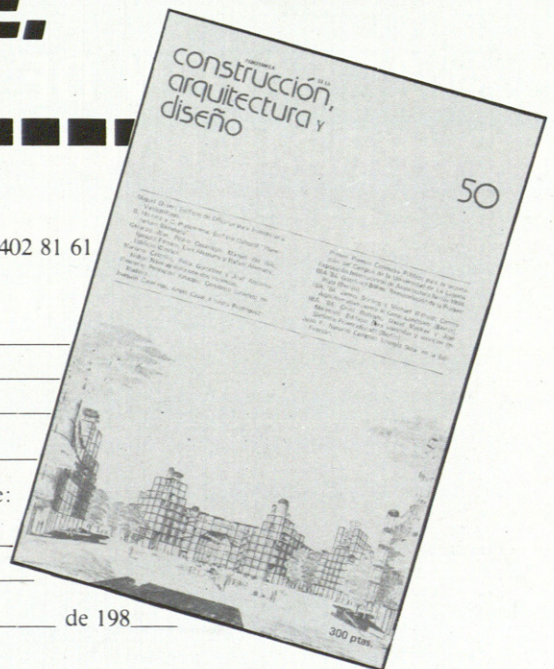
Por dicha suscripción abonaré la cantidad de 3.000 pesetas mediante:

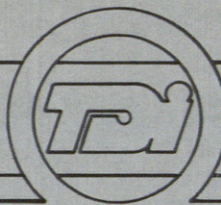
Cheque adjunto N.º _____

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.



Este programa tiene la medida de sus proyectos.

Mediciones. Presupuestos.

Certificaciones.



Se llama Presto.

El programa PRESTO está específicamente diseñado para la Construcción. Con el microordenador HP 86 o HP 87 de Hewlett-Packard, el programa Presto permite realizar las mediciones, los presupuestos y las certificaciones de sus proyectos en un tiempo récord. Con precios descompuestos, actualización automática de precios, cuadros de precios, cantidades de materiales y mano de obra utilizadas, redondeos... Con todos los recursos necesarios

para aquilatar, corregir y ajustar los precios y las mediciones de sus presupuestos y las certificaciones de sus obras. Calculado ante su vista, sin errores y mecanografiado en los formatos habituales, a 80 caracteres por segundo. SOFT es una empresa especializada en programas para la arquitectura, la construcción y la obra civil. Programas diseñados por profesionales del sector y pensados para trabajar sin tener conocimientos previos de informática. Para despejar sus incógnitas de cálculo con sencillez, seguridad y rapidez.

En su versión más completa, el programa Presto cuesta 260.000 pts. Hay ya más de 50 instalados en España. No dude en consultarnos.

Tenemos otros muchos programas para los microordenadores HP 86 y HP 87.

OFERTA
PARA LOS ARQUITECTOS
Válida hasta
31 de Octubre de 1984
SEGUN ACUERDO CON EL CONSEJO SUPERIOR DE ARQUITECTOS



SOFT biblioteca de programas

CENTRAL MADRID: (91) 448 35 40. Apto. Correos 10.048. DELEGACION BARCELONA: (93) 330 51 49.

Casa Unifamiliar en Majadahonda... Pag 1

Numero	Cuentario	Id. Uso	Longitud	Latitud	Altura	Parciales	Med. total	Precio ud.	Importe
1.03	M3 Exc. mec. cielo ab. duro (2a								
	Escavación a máquina a cielo abierto, en terreno duro.								
	Desmontado.	1	8,00	8,50	2,30	156,40			
	Piscina	1	15,00	9,00	2,50	337,50			
	Set. garaje	1	8,00	9,40	3,00	230,40			
	Desmonte 1	1	24,00	13,40	5,00	1.408,00			
	***	2	4,57	25,00	4,50	946,89			
	***	1	5,78	9,76	3,50	197,44			
	Desmonte 2yd	2	12,00	3,40	4,50	347,20			
	Vac. sol. pisc	1	13,00	3,50	1,50	68,75			
	Suma y sigue Partida 1.03.....						2.921,88		
	Suma y sigue Cap. 1							952.191.-	

DISTRIBUIDORES:

AVILES D.I.S. (985) 56 09 92	BARCELONA PONT REYES (93) 318 09 98	BILBAO I.C.T. (94) 464 47 76	CASTELLON BUCLE ORDENADORES (964) 22 66 34	LOGROÑO PANCORBO CENTRO MECANOGRAFICO (941) 23 58 22	MADRID DIODE (91) 455 36 86	MADRID D.I.S. (91) 247 46 30	MADRID ESET (91) 250 23 78
MADRID I. C. T. (91) 250 90 07	MADRID IBERDIGIT (91) 413 06 11	MADRID SERVIMATICA (91) 456 73 77	ORENSE PUGA COMERCIAL TECNICA (988) 21 18 04	PALMA DE MALLORCA GILET (971) 29 02 50	SANTANDER PAPELERIA TORMOS (942) 22 87 17	VALLADOLID C.P.I. (983) 33 87 22	ZARAGOZA CRESCO (976) 22 93 25

Editorial

Al hacer la inevitable reflexión de lo que supone cumplir tres años al frente de la Revista lo hacemos con una cierta satisfacción que compensa el gran esfuerzo de trabajo que ha significado. Sin embargo, es también la ocasión de reconsiderar ciertos errores y de recapitular sobre las escasas críticas —no es fácil que llegue hasta los directores los comentarios de los lectores— que con más frecuencia creemos que se hacen. La crítica más repetida, al parecer, y aunque no muy abundante, es que publicamos siempre a los mismos; que todo lo escribimos nosotros y unos pocos más; y que otros pocos son también los que salen en ella; que, parece, así, una Revista muy cerrada.

Es muy probable que, en cuanto a los colaboradores que ayudan o escriben, la razón esté del todo del lado de los críticos. Generalmente escribimos los miembros del equipo de dirección (especialmente, como es notorio, Antón Capitel) y los colaboradores habituales (Maite Muñoz, J. A. Cortés, Alfonso Valdés y Carlos Sambricio), aunque estos últimos hayan colaborado menos en el año que ha acabado. Así se prometió, sin embargo, en el primer concurso, y ello se hizo en el sentido de ofrecer un servicio y no en el de detentar un honor. La dificultad de escribir acerca de arquitectura es grande, pocos quieren emprenderlo, de modo que la Revista se ha visto obligada a mantenerlo casi por sí misma y a insistir ante los colaboradores más asiduos, y más amigos, ante los que se tiene en definitiva mayor capacidad de presión.

de ofrecer un servicio y no en el de detentar un honor. La dificultad de escribir acerca de arquitectura es grande, pocos quieren emprenderlo con interés, de modo que la Revista se ha visto obligada a mantenerlo casi por sí misma y a insistir ante los colaboradores más asiduos, y más amigos, ante los que se tiene en definitiva mayor capacidad de presión.

El trabajo que supone la Revista, en cuanto a intencionar y cualificar suficientemente los números, ha podido impedir, tal vez, una insistencia en la gestión y ha encerrado acaso al equipo director demasiado en el problema de la producción de los números. Si esta hipótesis puede tener algo de realidad, también la tiene la persecución a la que hemos sometido a muchos de los pocos que entre los arquitectos escriben, algunas veces en dura competencia con otras revistas, e insistiendo con algunos más, tantas veces sin resultado. En todo caso, y en lo que nos quede, prometemos insistir aún, al tiempo que rogamos desde aquí, no ya algo más de caso, en favor de la variedad, sino, incluso, que no exista timidez alguna por parte de quien quisiera colaborar.

Caso aparte son las publicaciones de proyectos y obras, en los que la crítica es aún más insistente.

Qué duda cabe que, en este aspecto, la Revista ha de ser despierta para recoger y publicar lo más interesante y digno, sea de la condición o estilo que fuere, pero que no puede deslizarse por el sendero que correspondería a un *Anuario* profesional, a no ser, naturalmente, que la institución colegial así llegara a decidirlo y se cambiara el sentido tradicional de la publicación. Esto es, que es necesario mantener las cotas más altas de calidad o interés informativo que se pueda lograr en relación a la producción arquitectónica, si bien el juicio sobre

esta calidad e interés es inevitablemente de quienes llevamos la Revista, con los errores que puedan cometerse. No es posible bajar las cotas de calidad por motivos coincidentes con el propio objetivo de la Revista y porque, evidentemente, dejaría a ésta no sólo con menos interés cultural y arquitectónico sino, consecuentemente, comercial. Gustaría menos, con efectos de todo tipo.

Obviamente, sin embargo, habrá obras y proyectos que interesan y que no conocemos o no conseguimos, dejando al margen aquellas que han tenido ya difusión suficiente en otras publicaciones. Tenemos la idea de nombrar corresponsales en Madrid y activaremos a los de fuera. Pero, sobre todo, el colegiado y el lector ya conocen lo que la revista publica, y pueden tanto ofrecer su obra, como también, que es mucho más fácil, dar cuenta de la ajena, o animar a los amigos a enviarnos o enseñarnos sus cosas. Queremos pedir esto al colectivo colegial y a los lectores, seguros de su resultado si tenemos una adecuada ayuda. La Revista es conocida de todos y se sabe bien lo que en ella tiene sentido.

No deberíamos acabar sin un comentario sobre lo difícil que resulta obtener de los distintos autores material gráfico que pueda lograr buena reproducción, en el caso de los planos, o, sobre todo, fotografías adecuadas, no pudiendo la Revista suplir siempre las deficiencias en este aspecto. Este tema se nota más de una vez, inevitablemente, e incluso llega a impedir la publicación.

Querriamos, por último, solicitar a colegiados y lectores todas aquellas críticas o sugerencias que deseen. Se reciben muy escasamente.

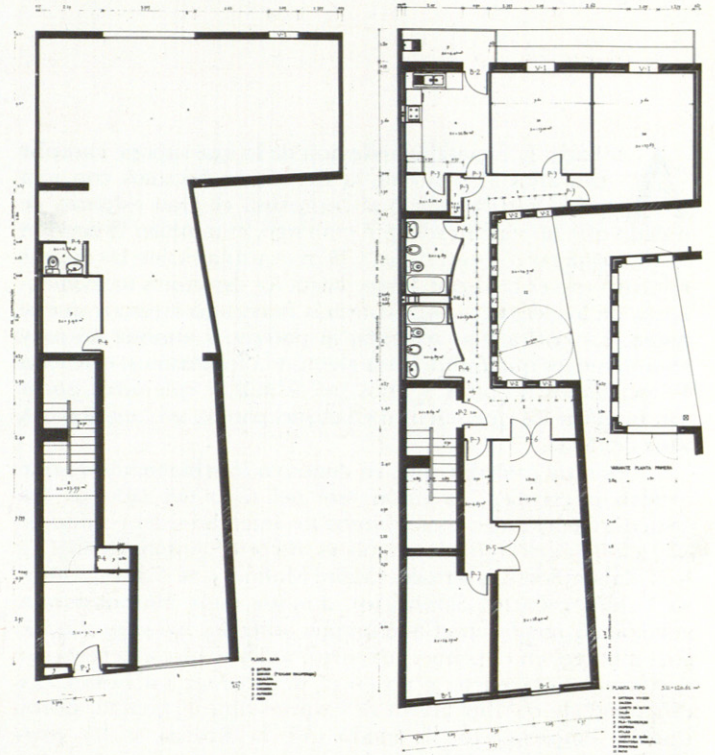
* * *

El número que tiene ahora el lector entre sus manos, último de los correspondientes a 1983, está compuesto por cuestiones diversas, pero mayoritariamente ocupado por proyectos y obras recientes de distintos autores nacionales, lo que da lugar a su título de "*Arquitectura española*". Se compone principalmente de unas torres en la M-30 de Corrales y Molezún, de varios trabajos de los estudios de Doménech-arquitectos y del taller Martorell-Bohigas-Mackay, y de varios proyectos y obras de José Ignacio Linazasoro. La antología española se completa, por un lado, con un proyecto de ampliación de edificación de viviendas para Madrid de Guillermo Cabeza y Luis Moya González, una casa de viviendas en Torre del Campo, de Quesada y Pérez Aciego (correspondientes a la sección *Nuevos y novísimos* y complemento de la antología del número 243), el Plan Especial de Ordenación Urbana del barrio de San Lázaro, en Granada, de María Victoria Mir y Gonzalo Recasens, y por último, con el ensayo sobre el lenguaje de los pueblos de colonización de Fernández del Amo escrito por Juan Miguel Hernández de León. Al margen ya de la arquitectura española se incluye, asimismo, un ensayo sobre el *fin del espacio moderno*, de María Teresa Muñoz, y una antología de la obra del arquitecto romano Mario Ridolfi, a propósito de una visita a su casa del último pensionado español de arquitectura en la Academia de Bellas Artes de Roma, Alvaro Soto Aguirre.

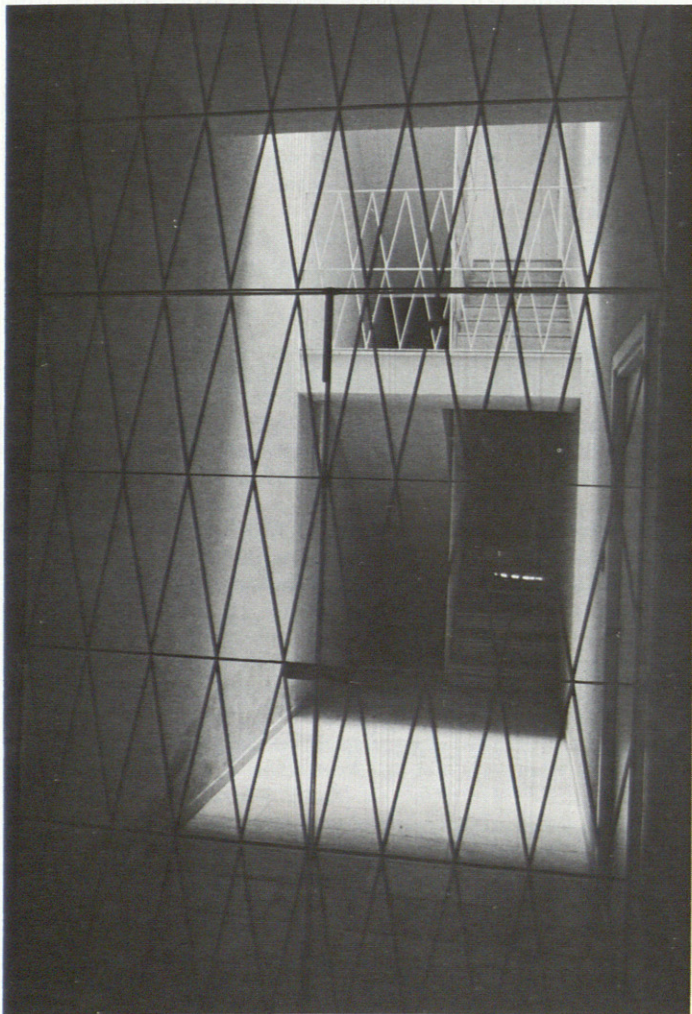
Casa en Torre del Campo

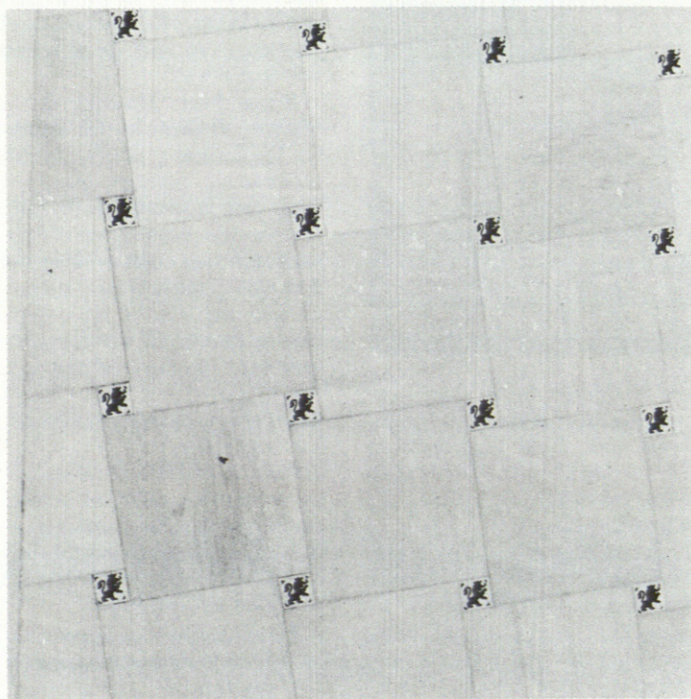
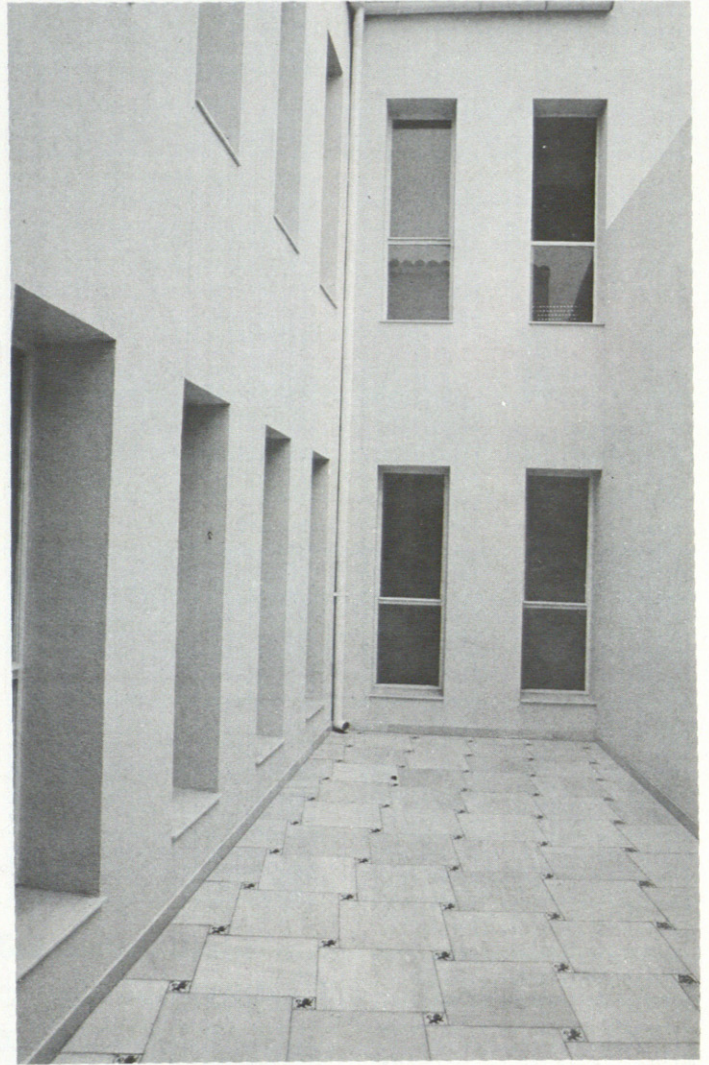
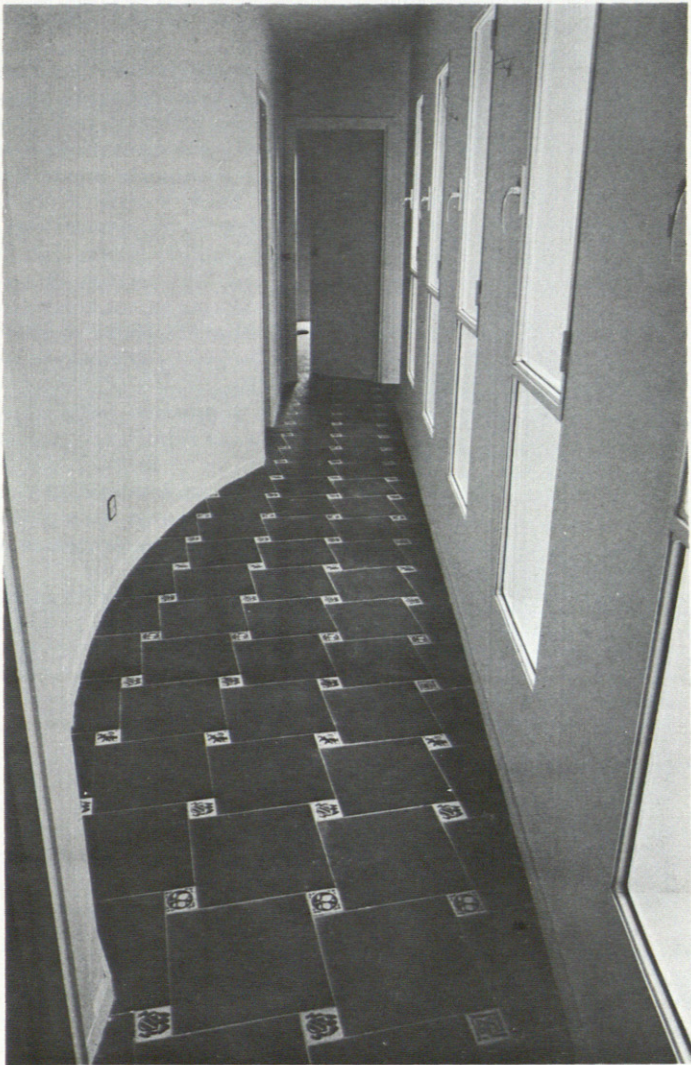
1981-83

Arquitectos
Jaime Pérez Aciego y
José Antonio Quesada Hidalgo de Caviedes

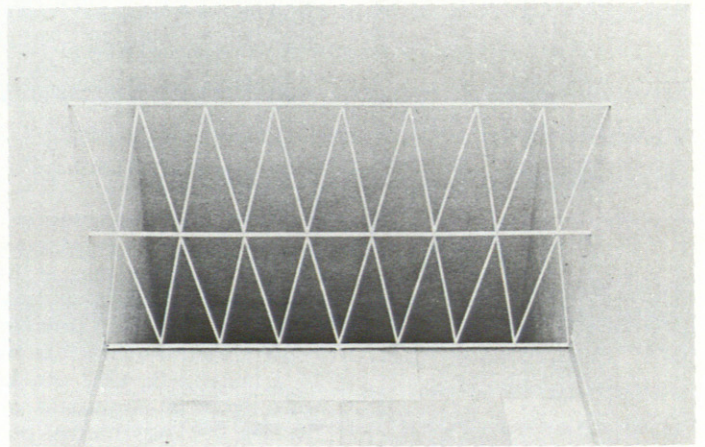


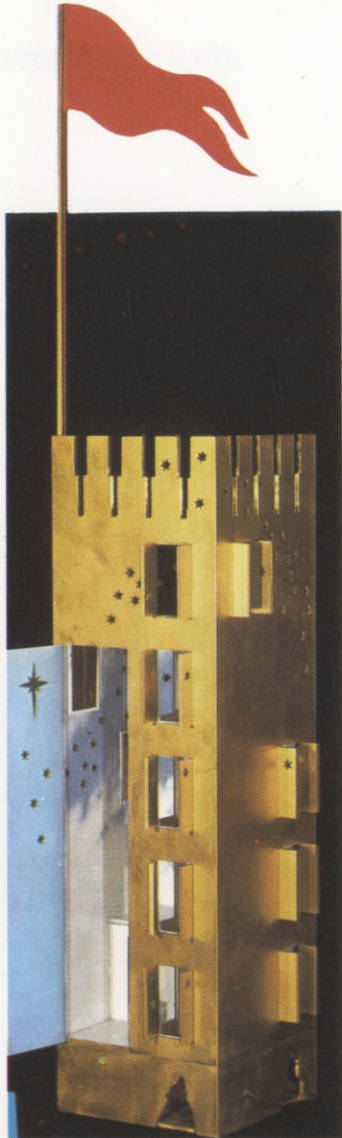
En esta página, la casa en la calle, planta baja y planta tipo, escalera, alzados y sección. En la página siguiente, vistas de la distribución, patio, suelo del patio y barandilla de la escalera.



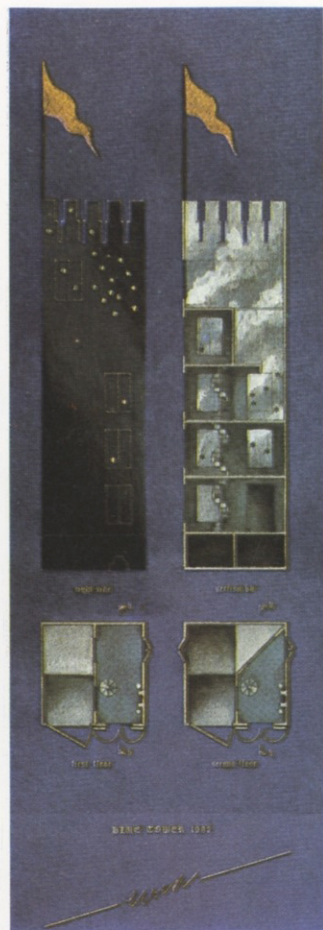


Dentro de la sección Nuevos y Novísimos, abierta en el número 243 y ampliando lo publicado en dicho número, traemos a nuestras páginas la casa que en Torre del Campo —pueblo de la provincia de Jaén— han continuado José Antonio Quesada y Jaime Pérez Aciego.

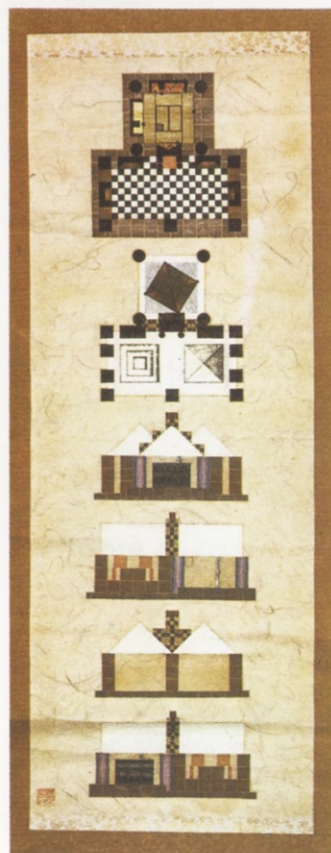




Encima de estas líneas, primer premio, de Michael Gold y Paul Wellard (GB); abajo, segundo premio, de Takefumi Aida (J).



Una casa para Alexandra Concurso de casa de muñecas



En 1981 la revista *Architectural Desing* (A. D.) anunciaba un atractivo concurso internacional abierto a arquitectos, diseñadores y estudiantes de todo el mundo para el diseño y construcción de una casa de muñecas. La primera etapa del mismo concluía en la primavera de 1982 con la selección de 50 propuestas sobre las 260 presentadas por

participantes de 27 países entre los que figuraban Inglaterra (58), USA (40), Francia (24), Holanda (23), Japón (16), Austria (11), España (7), Canadá (3)...

A la segunda fase de este concurso fueron invitados a participar arquitectos de renombre internacional entre los que se incluían Charles Moore, Tadao Ando, Ron He-

ron, Terry Farrell, Taft Architects...

El jurado que seleccionó los trabajos finalistas estaba compuesto por Bruno Zevi, Vicent Scully, James Gowan, Robert Maxwell y Andreas Papadakis editor de la revista A. D. e impulsor de la idea del concurso; como él afirma, fue la búsqueda infructuosa de un original casa de muñecas para su hija Alexandra el motivo principal de inspiración de esta idea.

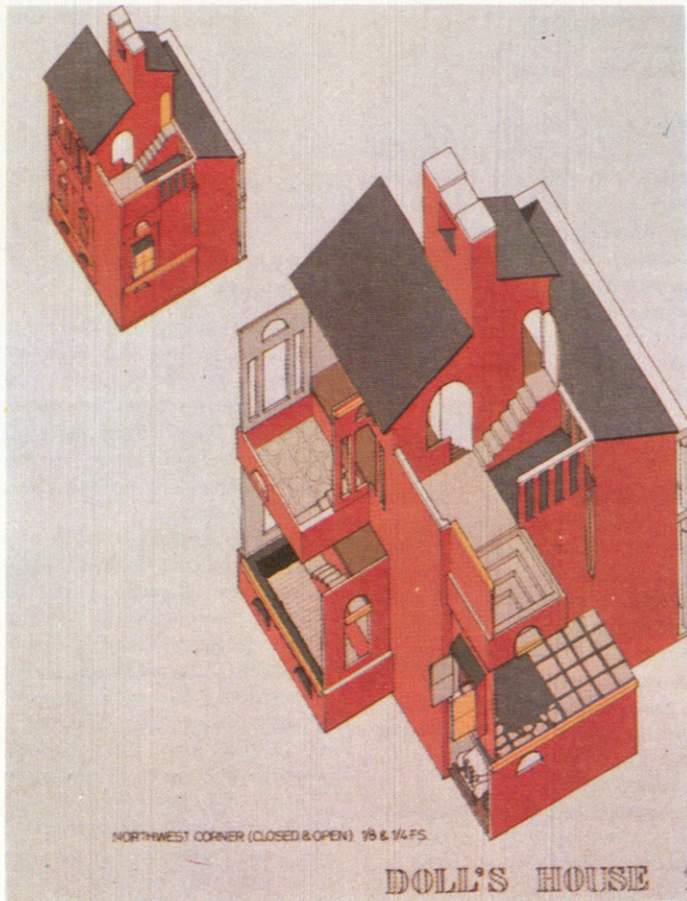
Las propuestas seleccionadas fueron expuestas en enero de 1983 en el Royal Institute of British Architects (RIBA) y existe un número monográfico de la revista A. D. dedicado al tema.

Los siete trabajos firmados por Pilar González Herraiz, Patricia Urquiola, José Manuel de la Puente, Soledad del Pino, Ricardo Padrón, Federico Serrano y Santiago Porras Alvarez (este último seleccionado por el jurado como finalista, ver A. D. 3/4, 1983) corresponden a la participación española en este concurso. Incluimos aquí una muestra parcial de estos trabajos que fueron elaborados en la cátedra de Elementos de Composición de la Escuela de Arquitectura de Madrid bajo la dirección del profesor Angel Fernández Alba.

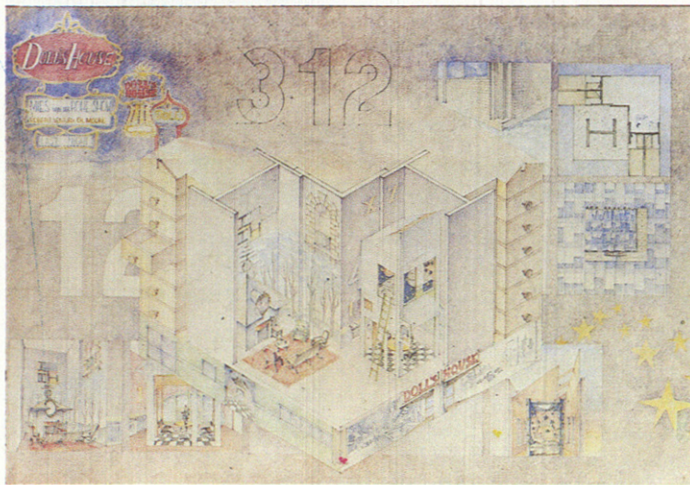
En las propuestas, si bien muy distintas, se advierte un equilibrio entre lo que divierte e interesa, entre lo que es el juguete y lo que es el juego del arquitecto.

Para José Manuel de la Puente, el mundo del muñeco, las formas y el tiempo son arbitrarios; pueden manipularse con la imaginación. Deja que sus muñecos construyan su casa, convirtiendo su trabajo en un juego, el muñeco usa los objetos que tiene más a mano. El reloj parece una casa: la casa del tiempo. En la parte superior está la habitación. Debajo, la ciudad. La sugerencia del juego está abierta y, al final, la casa tiene tanta vida como el muñeco. Se presentaba como un reloj ordinario (pero sin agujas) que al abrirse se convertía en una caja de sorpresas.

Ricardo Padrón centra su interés en el momento mágico de la apertura de la casa, cuan-



Superiormente, tercer premio, de M. J. Long y Colin St. John Wilson (GB); abajo, mención, de Santiago Porras (E), y al costado, trabajos de José Manuel de la Puente, Ricardo Padrón, Federico Serrano y Soledad del Pino.



do se descubre el mundo de los sueños. Aparece entonces una dimensión nueva y sorprendente donde las pautas para el sueño están extraídas de la arquitectura. Así la creación de espacio arquitectónico, el juego de escalas, la ambigüedad entre el fuera y el dentro, entre lo real e irreal o la representación en un plano.

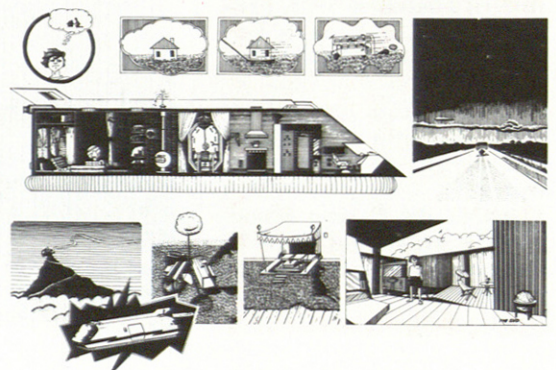
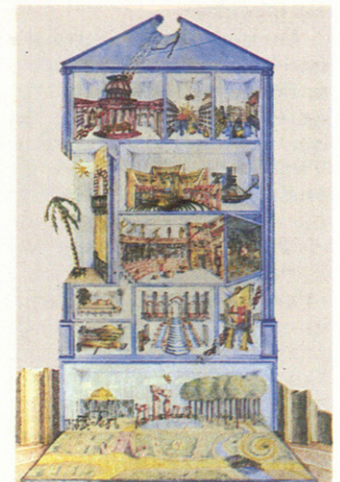
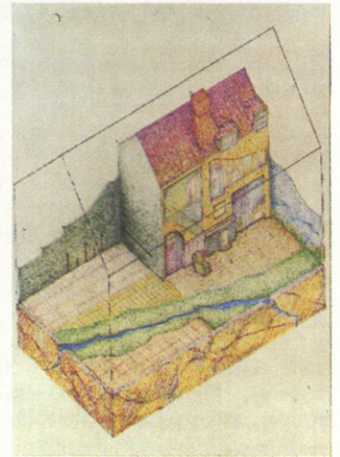
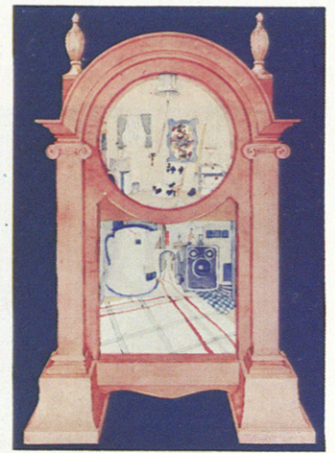
Federico Serrano introduce

en las habitaciones de su casa de muñecas una serie de piezas de la historia de la arquitectura en pequeña escala; estas piezas serán el mobiliario para jugar. Así convierte San Pietro in Montorio en un dormitorio o relega la villa Savo y al cuarto de baño como una "máquina" más. En la parte inferior existe un cajón que al abrirse se convierte en el

espacio exterior o jardín de la casa, curiosamente el único que se cierra.

La propuesta de Soledad del Pino se plantea como "caja decorada" que guarda objetos ordenadamente y como elemento que sirve para jugar. La imagen de la nave espacial desmitifica la carga tradicional de la casa de muñecas; se hace actual y, sin embargo, acentúa una de sus características básicas forjada a lo largo de la historia: la movilidad. Es el juego del niño el que introducirá este elemento dentro de una lógica concreta y particular. La imaginación infantil rebasa ampliamente cualquier límite físico y temporal y consigue que la nave y el niño acaben formando parte de la misma realidad. "La nave propuesta viaja a lo largo del tiempo y del espacio y es tan veloz como lo puede ser la mente del niño". Se intuye una nostalgia entre una añorada niñez y una arquitectura perdida.

Santiago Porras concibe su casa de muñecas como un collage, en el que plasma un cosmos de objetos que rodean al niño (y al arquitecto y al hombre de la calle...). La materia aglutinante es la lógica del juego. Se elige como fondo neutro del collage la arquitectura de Mies, reducida a un detalle: su esquina. La esquina con sus sugerencias de rincón para jugar, para esconderse, como un nudo de la malla universal de Mies y expresión del infinito, exterior y a su vez como espacio interior. La esquina se convierte en el espacio de los muñecos, en una casa y a la vez en un mueble, que estará dentro de otra casa. Y se sigue jugando con la escala, la imagen y la abstracción, la casa dentro de la casa... jugar para construir un juguete... con arquitectura.



Noticias



A la izquierda Antonio Ortega Ferrández, a su lado Julio González Alloza.

IN MEMORIAM

En la catástrofe aérea del aeropuerto de Barajas del pasado diciembre fallecieron los arquitectos don Antonio Ortega Ferrández, don Julio González Alloza y don Andrés del Campo Fenoy. Esta revista transmite su pésame a sus familias y al Colegio de Arquitectos de Cantabria, al tiempo que se condele por tan trágicas pérdidas.

Antonio Ortega Ferrández era el primer decano presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, del que fue principal impulsor. Titulado por la Escuela de Madrid en 1975 y diplomado por el Instituto de Urbanismo de París, ejercía la profesión en las vertientes edificatoria y urbanística, habiendo obtenido diploma y "Hexágono de plata" de Habitación Space, International Award, tercera edición, por la vivienda unifamiliar en Camargo (Santander).

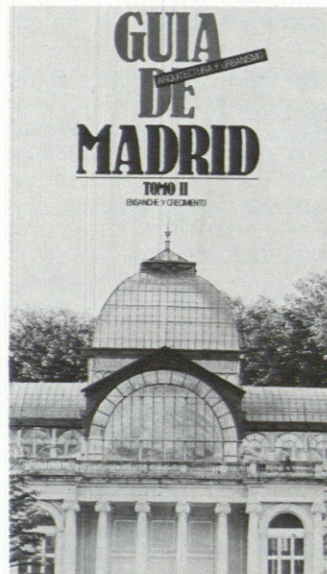
Julio González Alloza se tituló en Madrid en 1973, y era miembro de la Junta de Gobierno del Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, de cuya delegación antecedente había sido arquitecto de control y vocal de la junta delegada.

Andrés del Campo Fenoy, residente en Madrid, se tituló por la escuela de esta capital en 1977.

Descansen en paz.

ACTIVIDADES COLEGIALES. SEGUNDO TOMO DE LA GUIA DE MADRID

La sala de exposiciones del Colegio ha presentado, en los pasados meses, los trabajos realizados en los cursos de verano de la Universidad de Cornell, organizados por Javier Bellosillo, con una mayoría de alumnos españoles y con profesorado español y extranjero. La Comisión de Cultura ha realizado una cuidada publicación de los trabajos, al tiempo que ha promovido una mesa coloquio sobre la experiencia a la que asistieron el presidente de la comisión, Jaime Tarruell, y los



profesores Mario Botta, Javier Climent, Bellosillo y Sáenz de Oiza, entre otros.

El arquitecto americano Raymund Abrahaam ha sido invitado, también por la Comisión de Cultura, a pronunciar una serie de conferencias en Madrid, dentro de las actividades de este tipo que se promueven con la colaboración de la Escuela de Arquitectura y del arquitecto Alberto Campo. Se publicó monografía.

Ha habido otras actividades más, pero destaca entre todas la publicación del segundo tomo de la Guía de Arquitectura de Madrid, acompañada por una buena exposición antológica de dibujos originales sobre algunos de los edificios reseñados. Este segundo tomo recoge la arquitectura de los ensanches y periferias y supone un difícil esfuerzo de gran utilidad, contando ahora la ciudad con una guía de su arquitectura muy completa. En otra sección aparecerá próximamente una reseña crítica de la publicación. Enhorabuena a los autores, a la Comisión de Cultura y al Colegio por la edición de este segundo tomo.

Actualmente se expone la ya tradicional "Obra plástica de los arquitectos".

PREMIOS DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS DE VALLADOLID

No se había dado noticia de estos premios bianuales, concedidos por la Delegación de Valladolid en 1981 y en 1983. El de Arquitectura 1981 (jurado, Sáenz de Oiza, Bohigas, Lanao, Valle), se concedió a las viviendas en la calle Teresa Gil, de los arquitectos Santiago Vega, José A. Salvador Polo y J. L. Villacorta, dejando el de interiorismo desierto.

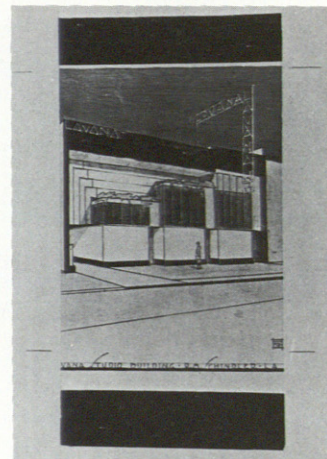
En 1983 (jurado Cano Lasso, M. de las Casas, M. Trillo, M. Olcese, P. González y L. Bombín) se concedió el de interiorismo a las oficinas Mutral, de Roberto Valle; y el de arquitectura a las 83 viviendas en Sardón de Duero, de J. M. Gómez Gaite.

Se celebró en su día una exposición con los proyectos, editándose catálogo.

CICLO DE CONFERENCIAS SOBRE LA GESTION URBANISTICA EUROPEA 1920-1940

Organizado por la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento, ha tenido lugar el ciclo de conferencias citado en el título en el salón de actos del Cuartel del Conde Duque, celebrándose de noviembre a enero pasados.

Han intervenido los profesores españoles I. Solá-Morales, Torres-Capell, López de Lucio, Fernando de Terán, Francesc Roca, Martín Bassols y Carlos Sambricio, y los extranjeros Georges Teysot, Franco Mancuso, Marco de Michelis, Jean-Luis Cohen, George Piccinato y Manfredo Tafuri. Las intervenciones se realizaron en torno al tema en general, y también en relación a las experiencias francesas, de la Alemania de Weimar, italianas, de Barcelona y de Madrid.



EXPOSICION DEL ARQUITECTO R. M. SCHINDLER EN LA SALA DE LOS NUEVOS MINISTERIOS

La Dirección General de Arquitectura y Vivienda del M.O.P.U. continúa con su política de exposiciones de arquitectura en las que se quiere dar un especial valor a las muestras de dibujos originales, difundiendo así la instru-

mentación tradicional de la producción arquitectónica moderna.

Cuando este número esté en la calle llevará unos días abierta la exposición de la obra del arquitecto vienés R. M. Schindler, apenas conocido en España, y uno más de aquellos arquitectos europeos que enriquecieron finalmente el panorama norteamericano. Se presentan, además de los dibujos originales, diseños textiles y piezas de mobiliario.

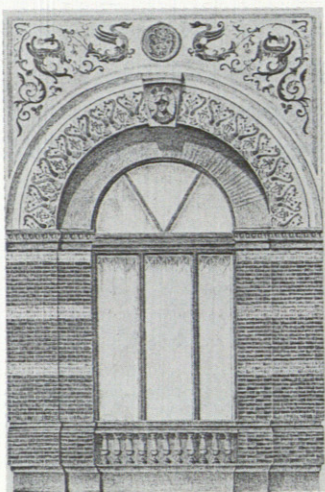
Schindler se educa en Viena con Wagner y Loos, siendo así uno de los arquitectos tardosecesionistas europeos, con una obra que le enlaza con la producción final de Hoffman, con la de Robert Mallet-Stevens y, en extremo, con la de Wright, con el que, no por casualidad, llegará a colaborar en América.

Concursa con Neutra a la Sociedad de Naciones de Ginebra y trabaja privadamente en California hasta su muerte en 1953. El material de la exposición procede sobre todo de esta última etapa y está expuesto, naturalmente, en la sala del M.O.P.U. de la lonja de los Nuevos Ministerios. Se edita catálogo.

NUEVA ETAPA DE LA REVISTA OBRADOIRO

La revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia ha iniciado, con el número 8, una nueva etapa, llevada por el equipo (como diseño y producción) de Juan A. Sicilia Fernández-Shaw y Jaime Domínguez Tenreiro, conjuntamente, para la redacción, con Xari Casabella, Xosé Pérez Franco y Jesús Iglesias Díaz.

De mayor formato que en la etapa anterior y de cuidado diseño, publica un proyecto de Alvaro Siza, una obra unifamiliar de Nuno Portas, una serie de obras del arquitecto asturiano Ignacio Castelao, el Centro Aspace de La Coruña, de M. Soto y M. Gobuloff y el concurso de anteproyectos para un colegio universitario en Orense. Se acompaña con artículos de Tschumi, Gregotti, Nanclares, Quetglas, Portela Conte y algunos otros temas. Deseamos una atractiva continuidad a la aún joven revista.



EXPOSICION "DIBUJAR MADRID", DE ANALISIS DE FORMAS II DE LA E.T.S.A.M.

La Consejería de Cultura, Deportes y Turismo de la comunidad de Madrid, a través de su Dirección General de Cultura, ha organizado una exposición de dibujos de alumnos de la cátedra 2 de Análisis de Formas (catedrático, Helena Iglesias) de la E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Madrid. Dicha exposición estará abierta del 27 de enero al 27 de febrero en las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo, Avda. Juan de Herrera, s/n, Madrid.

El contenido de la exposición consiste en el análisis detallado de una serie de edificios madrileños y de algunos espacios urbanos con nuevas propuestas sobre los mismos. La colección presenta una notable calidad e interés.

OMISION EN "NUEVOS Y NOVISIMOS"

Por error, en el número 243 se omitió el nombre del arquitecto Mario Quintana Creus, de Barcelona, perteneciente al equipo que ganó el concurso, y redactó el proyecto, de sede para el Colegio Oficial de Aparejadores de Lérida que aparecía en la antología "Nuevos y Novisimos" firmado únicamente por los arquitectos Franc Fernández y Moisés Gallego.

EN CONSTRUCCION AVANZADA LA FACULTAD DE CIENCIAS DE CORDOBA

Decidida en reñido concurso en 1978 (en el jurado José María G.^a de Paredes y Oscar Tusquets) y ganada por Sáenz de Oíza, se está construyendo sin su intervención la Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba. La dirige el arquitecto del Ministerio de Educación, José Luque Ruiz.

Como algunos recordarán, el concurso tuvo mucha expectación en el ambiente escolar madrileño, realizándose la exposición de los proyectos en la escuela y celebrándose una muy animada y maratónica sesión de crítica, con participación del jurado, concursantes e invitados especiales.

Dicha sesión y el concurso fueron publicados en su día en la revista ya desaparecida Jano-Arquitectura, y también en esta misma revista, número 210, enero-febrero de 1978.



NUEVA ETAPA DE LA REVISTA ARQUITECTOS

El concurso de dirección de la Revista Arquitectos, del Consejo Superior de los Colegios, ha sido fallado a favor de un nuevo equipo, el de los arquitectos Manuel Jiménez Catalán, Gonzalo Navarro Rodríguez y Fernando Colomo Gómez, iniciándose por lo tanto una nueva etapa.

Cesa así el equipo de los arquitectos Carlos Bustos, Julián Esteban Chapapría y Ramón Guerra, a quienes felicitamos por el interés alcanzado en la etapa que ahora se cierra. Al tiempo, hacemos votos por una feliz nueva etapa.

ACLARACION

Dionisio Hernández Gil nos envía una aclaración sobre la intervención de Miguel Oriol en el ex-convento de San Benito:

"En el último número de la revista ARQUITECTURA donde se publicó la intervención sobre el ex-convento de San Benito de Alcántara (Cáceres) creo que no queda clara la intervención de Miguel Oriol en la recuperación de dicho edificio. Para completar la información que apareció en la revista te envío esta carta con el ruego de que la publiques.

La adquisición en 1960 por Hidroeléctrica Española de una parte del convento para destinarlo a residencia de ingenieros como alternativa a una solución de nueva planta, fue propuesta y gestionada por Miguel Oriol. En 1961 Oriol redacta el proyecto de restauración de la parte adquirida por Hidroeléctrica Española. En 1962 Hidroeléctrica me contrató para dirigir esta y otras obras en la provincia de Cáceres. El primer trabajo que realicé referido al convento fue la revisión del proyecto de Oriol que no planteaba la recuperación de la escalera, ni el refectorio, ni la articulación con la iglesia, ni el tratamiento de ruina consolidada en la zona que no se reconstruía. Admitidas estas modificaciones por Hidroeléctrica Española y por el propio Oriol, colaboramos los dos en la dirección de la obra.

Ya en 1973, finalizadas las obras de la presa del Tajo y desocupada la residencia, Hidroeléctrica Española hace ofrecimiento de ella al entonces Ministerio de Información y Turismo para su recuperación como parador, incorporando las superficies necesarias de las partes adquiridas por la Diputación y el Ayuntamiento de Alcántara. Este proyecto elaborado por Oriol no se realiza porque el Ministerio no lo asume".

D. Hernández Gil

El barrio de San Lázaro es en la actualidad la superposición de dos estructuras urbanas de morfologías muy distintas. Por un lado la correspondiente al viejo caserío de viviendas unifamiliares adosadas, en dos plantas y corral trasero, cuyo origen se remonta a la fundación del barrio por los Reyes Católicos "para la residencia extramuros de una guarnición vigilante de moriscos". Este caserío, con calles empedradas de 3 y 4 metros de ancho y parcelas de 6 metros de fachada y 20 de profundidad, determinan una trama de calles sensiblemente paralelas entre sí y perpendiculares a la antigua calle Real de San Lázaro, hoy vía principal de acceso y expansión de Granada. Sólo la calle Marmolillos discurre ortogonalmente, unificando el barrio en su interior. Por otra parte, frente a estas trazas originales del asentamiento primitivo, donde se acordaba bien la casa y la calle, nos encontramos con una caótica disposición de bloques de 8 a 15 plantas de altura, que sólo atiende a las avenidas y vías periféricas y que, olvidándose de la ciudad preexistente, hace desaparecer cualquier asomo de espacio urbano.

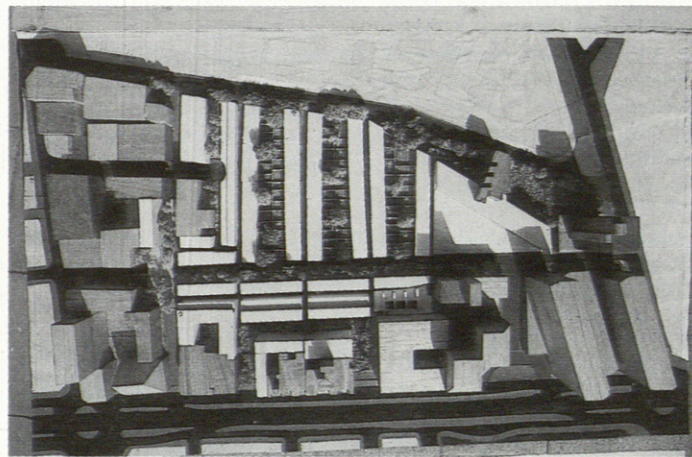
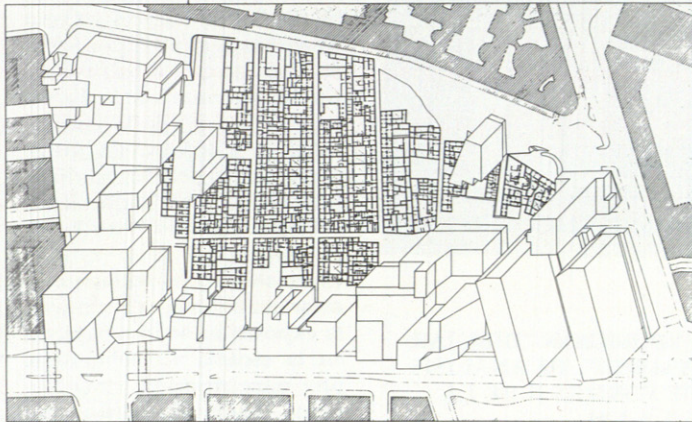
La degeneración de un plan de 1942, que perseguía definir manzanas con edificaciones homogéneas de altura y cuyo trazado de calles prescindía de la trama original, pronto se desborda y, en un plan de 1975, se ven relegadas sus limitadas virtudes para transformarse en un loteo de suelo, con bloques sin alineaciones ni alturas homogéneas.

Se nos presenta, pues, un barrio donde la colisión que ha supuesto la nueva manera de hacerse la ciudad ha destruido el viejo caserío; de su ruina sólo queda prácticamente el parcelario primitivo.

Entendemos que es esencial, para el carácter del barrio, mantener la antigua trama de las calles y casas unifamiliares de la implantación original. Por otro lado, se asume la realidad de las nuevas edificaciones de bloques periféricos y en altura, así como algunos atisbos de alineaciones de calles del plan del 42. La superposición brusca de ambas estructuras debe aco-

Plan Especial de Reforma Interior del Barrio de San Lorenzo. Granada, 1983

Arquitectos: Gonzalo Díaz Recasens, María Victoria Mir



Arriba, planta de estado actual en la que se representa en planta el caserío deteriorado. Abajo, maqueta del proyecto.

modarse con una nueva forma del barrio, cuyo viario, edificaciones, parcelario y demás elementos urbanos, unifiquen y adopten una actitud conciliadora entre viejas y nuevas edificaciones, pero sin que en ningún caso se llegue a perder la lectura de la implantación primitiva.

En esta adecuación de lo nuevo sobre lo viejo se persigue crear determinados elementos urbanos que, válganos el símil, grapen las viejas trazas con las desconsideradas edificaciones periféricas.

Se propone, pues, una nueva vía de 14 metros de ancho que "cosa" de norte a sur el barrio, haciendo descansar su valor como calle interna en

un ancho acerado de 6 metros, con soportales, donde el tráfico se vea reducido al mínimo. Esta calle que recoge los inicios de recientes alineaciones, atraviesa con el ancho de dos parcelas la trama de calles original, resolviendo con rampas las diferencias de cota con las nuevas calles.

En torno a estas rampas y sobre este nuevo eje del barrio se proponen dos plazas bien distintas, aunque ambas dejan bajo sí un aparcamiento. Una de ellas es triangular y le da forma un nuevo edificio continuo que se ajusta a la antigua alineación. Este edificio, pensado para ser de uso público, resuelve en sus dos primeras plantas las diferencias de

cotas entre la plaza y los espacios traseros a la Facultad de Medicina, elevados 3 metros sobre la anterior, de modo que lo que es primera planta a la plaza en su trasera es planta baja a cota del acerado.

La otra plaza, rectangular, se propone como un medio de resolver las alineaciones de los bloques sin que se adelanten a la antigua trama del barrio, y con su desnivel de 3 metros permite definir la antigua calle sin necesidad de edificación; la calle de nueva formación discurre en rampa bajo la plaza.

La adaptación de las dos estructuras urbanas existentes no sólo se confía a este eje, sino que también se persigue con la nueva edificación propuesta.

La transición del bloque en altura al parcelario original de viviendas unifamiliares, debe realizarse sin brusquedad para encontrar una cierta cohesión y unidad en la totalidad del barrio.

La edificación que proponemos trata de ir adecuando progresivamente las alturas; se presentan como piezas intermedias, que aumentan el número de plantas a medida que se acercan a las traseras de los bloques.

La creación de planos con la nueva edificación y con pantallas, alineaciones de árboles, planos semitransparentes en áticos, etc., creemos es un modo, en base a la percepción, con el que se hace más holgada, más espaciosa, la densa ocupación en planta.

Toda la nueva trama está ajustada a los tipos edificatorios; así, con independencia de las propuestas de reedificación del tipo de viviendas adosadas con jardín trasero, se proponen edificaciones de una y dos crujías que vayan adecuando y sincronizando la nueva y la vieja manera de hacerse de este trozo de ciudad.

G. D. R.



Ampliación de la casa de Delicias, 139.

Madrid, 1981-82

Arquitectos:
Guillermo Cabeza Arnaiz
y Luis Moya González

Colaboradores:

Jesús García del Burgo, Tomás Gozalo e Idoia Kamiruaga, estudiantes

Han intervenido: Mercedes Alvarez, M. A. Aníbarro, C. Baztán, J. M. G.^a Roig, M. Pina (arquitectos), V. Baztán (ilustrador) y T. Pz. de Arenaza (estudiante)

En el lugar para el que se hace el proyecto hay una construcción de los años 20 no en exceso valiosa, pero resuelta con un ingenio en la composición hoy poco frecuente. Complejos y heterogéneos requisitos que sería prolijo reseñar forzaban una organización irregular de fachada a la que el edificio oponía su voluntad de simetría y de unidad con sus colindantes, de alturas también irregulares.

Esta fachada cerraba un edificio de viviendas y oficinas bajo el que pasaban los camiones a una fábrica situada detrás. Este paso y la conexión con la casa de la derecha, de una planta más, se resolvieron a la vez con un cuerpo vertical modulado en intervalos amplios y rematado con un falso torreón con aparente cubierta plana. Así, este cuerpo de la derecha se desvincula del resto de la fachada y establece tal continuidad con



la de al lado que parece pertenecer a ella.

El resto de la fachada, aislado visualmente, está modulado en intervalos cortos, rematado por un gran alero y formado a su vez por tres cuerpos.

El central es simétrico en sí mismo y su alero se dobla definiendo un frontón. Los dos cuerpos que le flanquean tienen peso visual equivalente, pero son distintos en tamaño y composición.

Por tanto se plantea una "falsa simetría", a la que contribuyen el aislamiento del cuerpo derecho, la entidad y axialidad del cuerpo central, la modesta altura del edificio, la línea quebrada del remate y el amplio vuelo, potente escuadría y complejo diseño del alero.

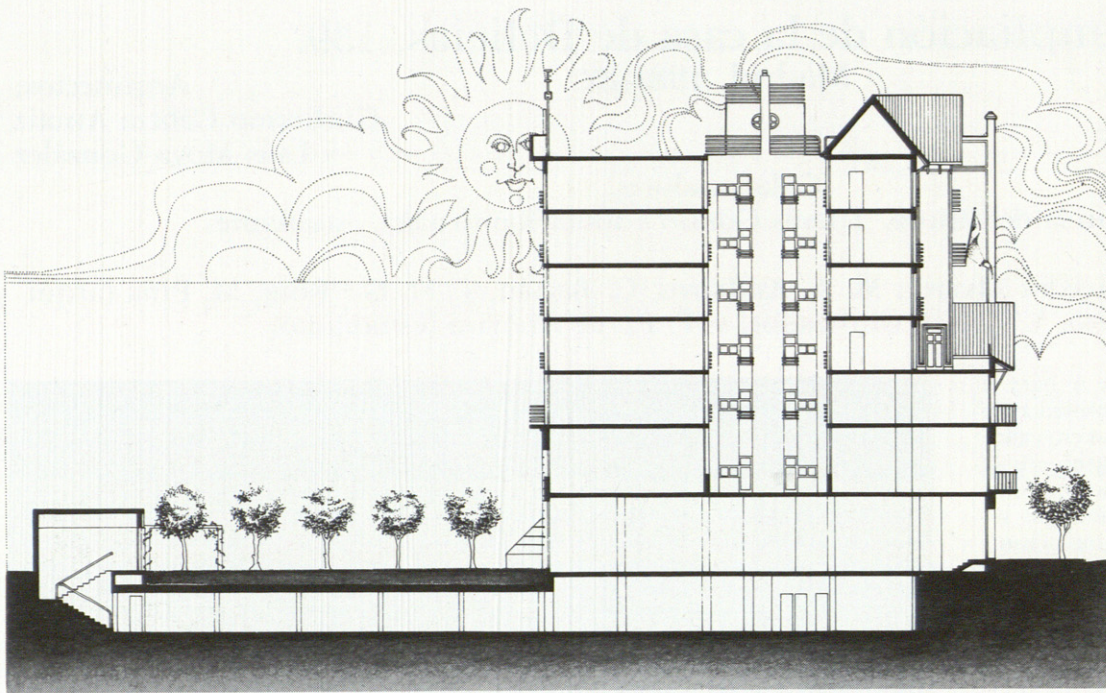
El Plan Especial de Madrid protege esta fachada, permitiendo completarla, al menos en teoría, con un volumen enrasado con ella que colme la altura au-



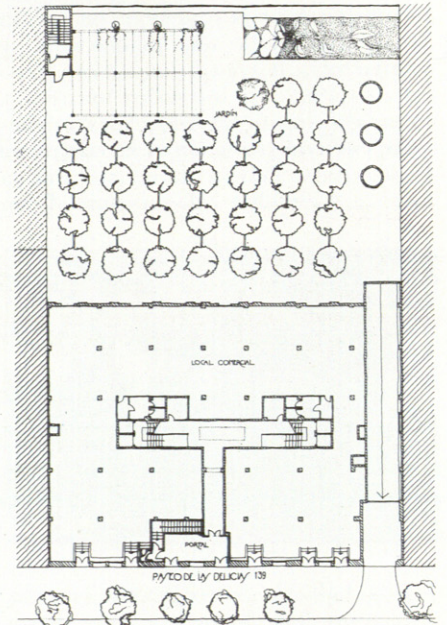
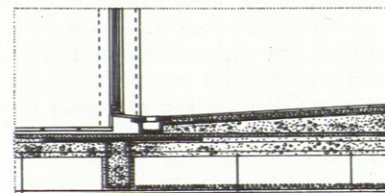
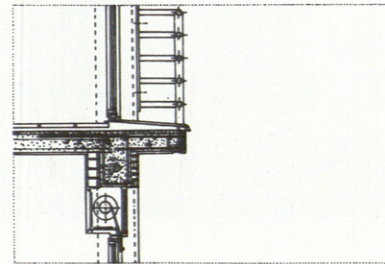
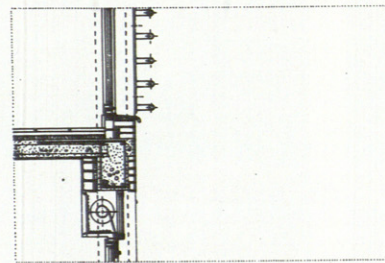
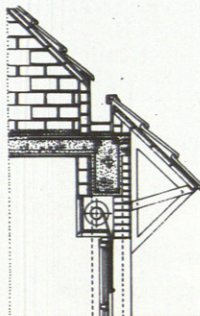
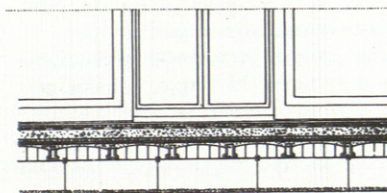
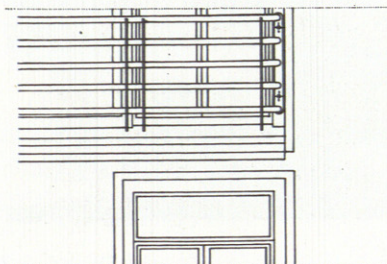
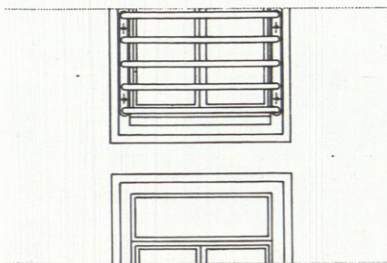
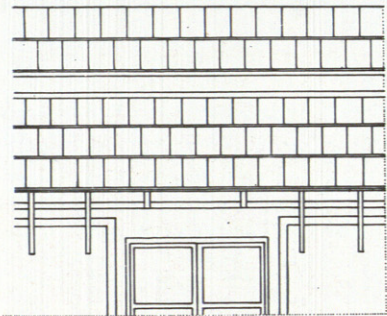
torizada por las ordenanzas. En nuestro caso, esto sería un despropósito urbano y violentaría el significado actual del edificio. Por eso resolvimos conservar, no sólo la fachada, sino toda la primera crujía, pensando que, al emplazar tras ella un volumen retranqueado, la construcción seguiría recortándose en el cielo como siempre lo hizo, creándose un

telón donde plantear la nueva fachada. Este telón se va luego plegando para traducir la composición primitiva.

De este modo, el torreón acristalado avanzado resuelve el remate medianero derecho con el sistema, ya visto, del aislamiento visual, pudiendo continuar la cornisa de la casa colindante a la cota definida por las ordenanzas.

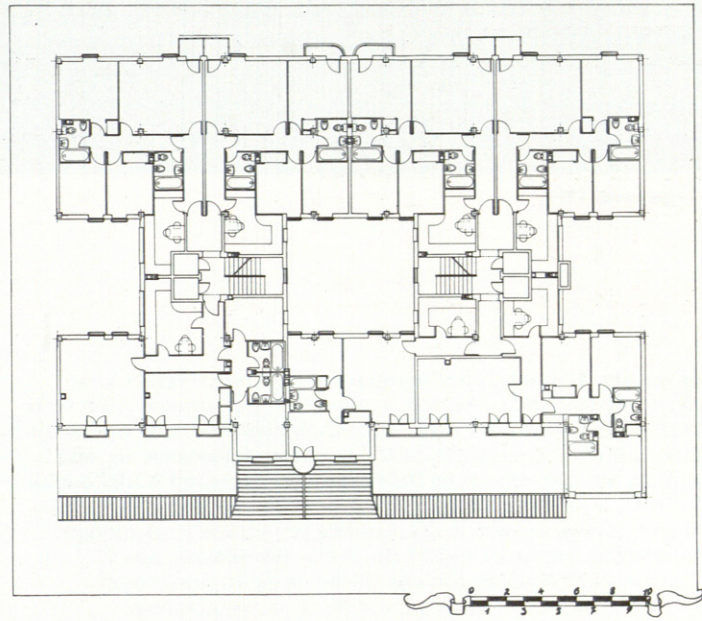
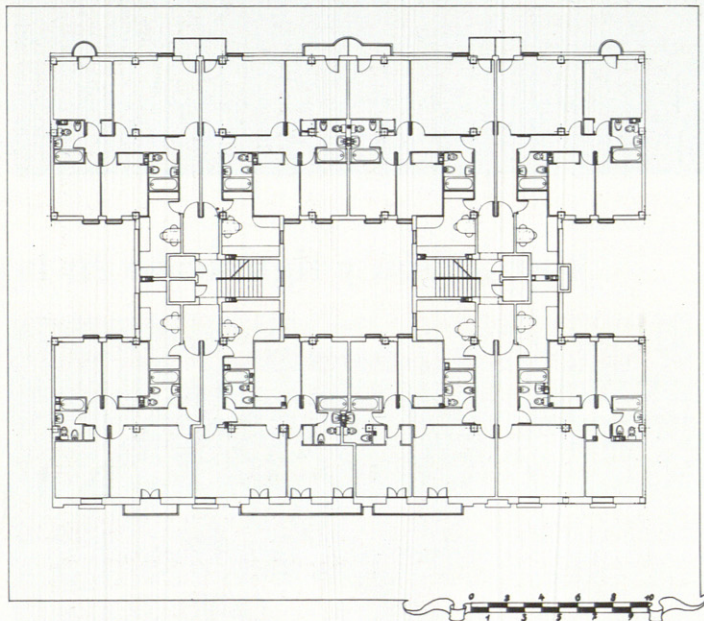
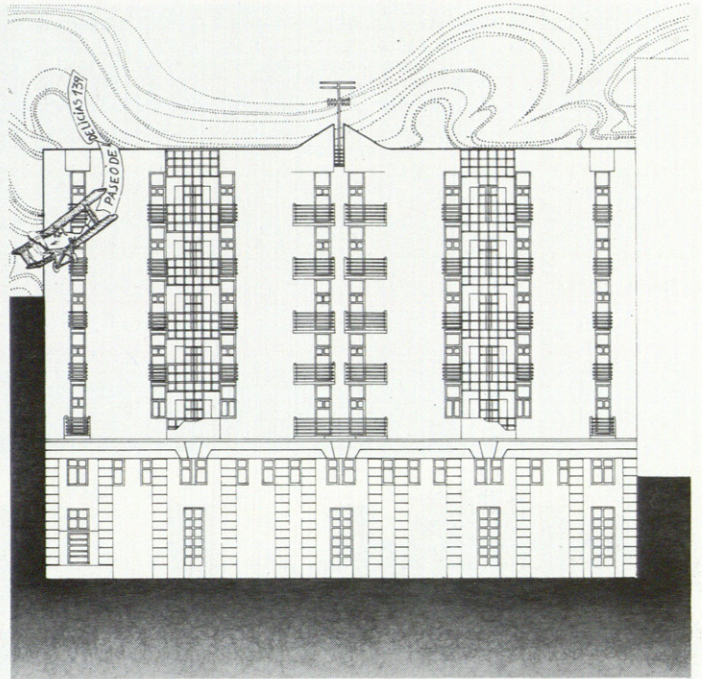
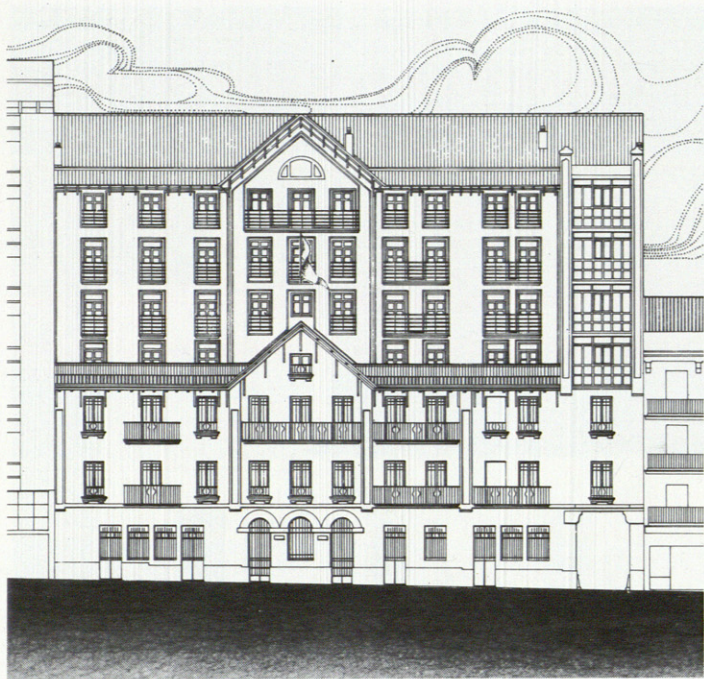


En esta página, sección transversal, planta de suelo y sección y alzados constructivos. En la página siguiente, de arriba a abajo y de izquierda a derecha, alzados exterior e interior, planta de niveles inferiores y planta de niveles superiores.



El carácter centralizador del alero no sirve para el remate del cuerpo retranqueado, que está demasiado atrás y demasiado arriba. Se puede mantener el valor compositivo actual sustituyendo el efecto-alero por un efecto-volumen. El cuerpo adelantado y axialmente ordenado que destaca de la nueva fachada cumple ese cometido.

El orden general de la fachada y los elementos de detalle, ornato y articulación contribuyen a que el pequeño edificio crezca sin dejar de ser él mismo. Por ello, los nuevos huecos se corresponden axialmente con los primitivos y el eje central se acentúa ubicando en él todos los motivos singulares y trasladando el mástil de la bandera de la parte



vieja al balcón-tribuna de la nueva. Así también, los colores de ambas partes son los mismos, verde oscuro y ocre, pero su relación entre fondo superficial y elementos lineales se invierte; cromáticamente la una es el negativo de la otra.

Cada plano de la parte nueva se independiza con un ribete de azulejo vidriado, reforzando la idea de que el plegamiento transcribe el efecto-siluetas de la parte vieja. Los nuevos huecos también se ribetean, para recortarse claramente aun estando lejos y traducir el efecto de profundidad de los huecos actuales, que pertenecen a un muro más grueso.

El alero nuevo es similar al actual, pero como ya no cumple el mismo papel es más fino y de despiece más agudo.

En el edificio de la izquierda quedarán al descubierto cinco metros de medianería, sobre los que se realizará un mural. Pero la medianería derecha, que es un "continuará" urbano, se dejará de intención con el solo revoco.

La fachada trasera no halla en su contexto, desordenado y sin valor, ningún dato configurador. Por eso es neutra, autónoma y regular, pudiendo servir de principio de orden para futuras intervenciones en un patio de manzana hoy casi inexistente. Su aspecto más reseñable es el juego de inflexiones hacia el centro, que trata de superar el incómodo eje de simetría materializado en una divisoria de viviendas.

La planta parte de un modelo de dis-

posición convencional, regular, comercial y universal, que se ve distorsionado por las condiciones concretas del lugar en que se implanta. Así aparecen las pequeñas deformaciones del *parti* y los falsos huecos tras la fachada actual y la total dislocación en la parte retranqueada, mientras que el cuerpo trasero, al enfrentarse a un medio urbano neutro, permanece en toda su regularidad desde los bajos da la coronación, como si fuese un bloque aislado.

El proyecto comprende 44 viviendas, locales y un sótano de garaje. La iniciación de las obras, a las que se ha concedido licencia municipal, es inminente. La construcción estará a cargo de la empresa Saconia, S. A.



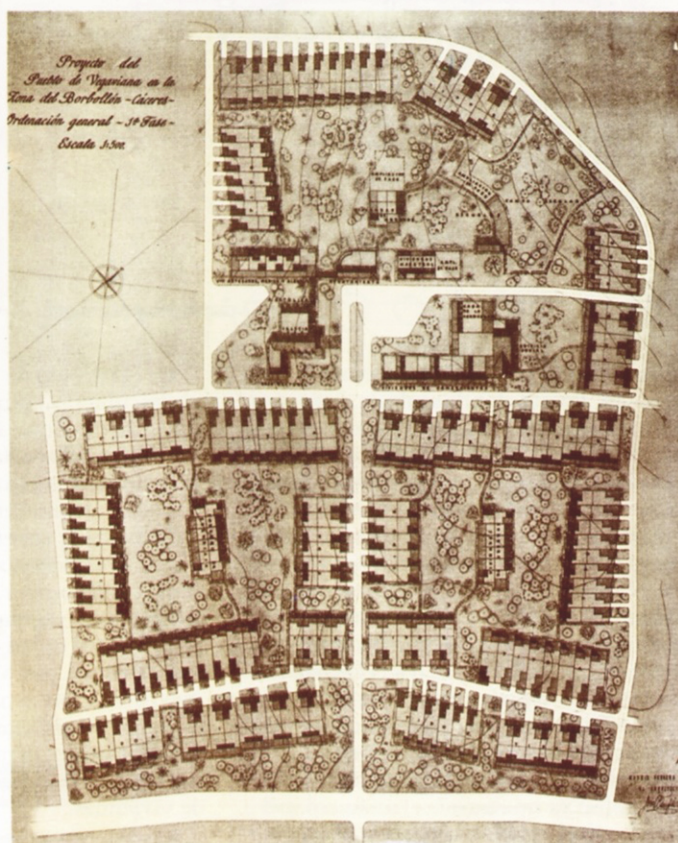
Vegaviana, 1954.

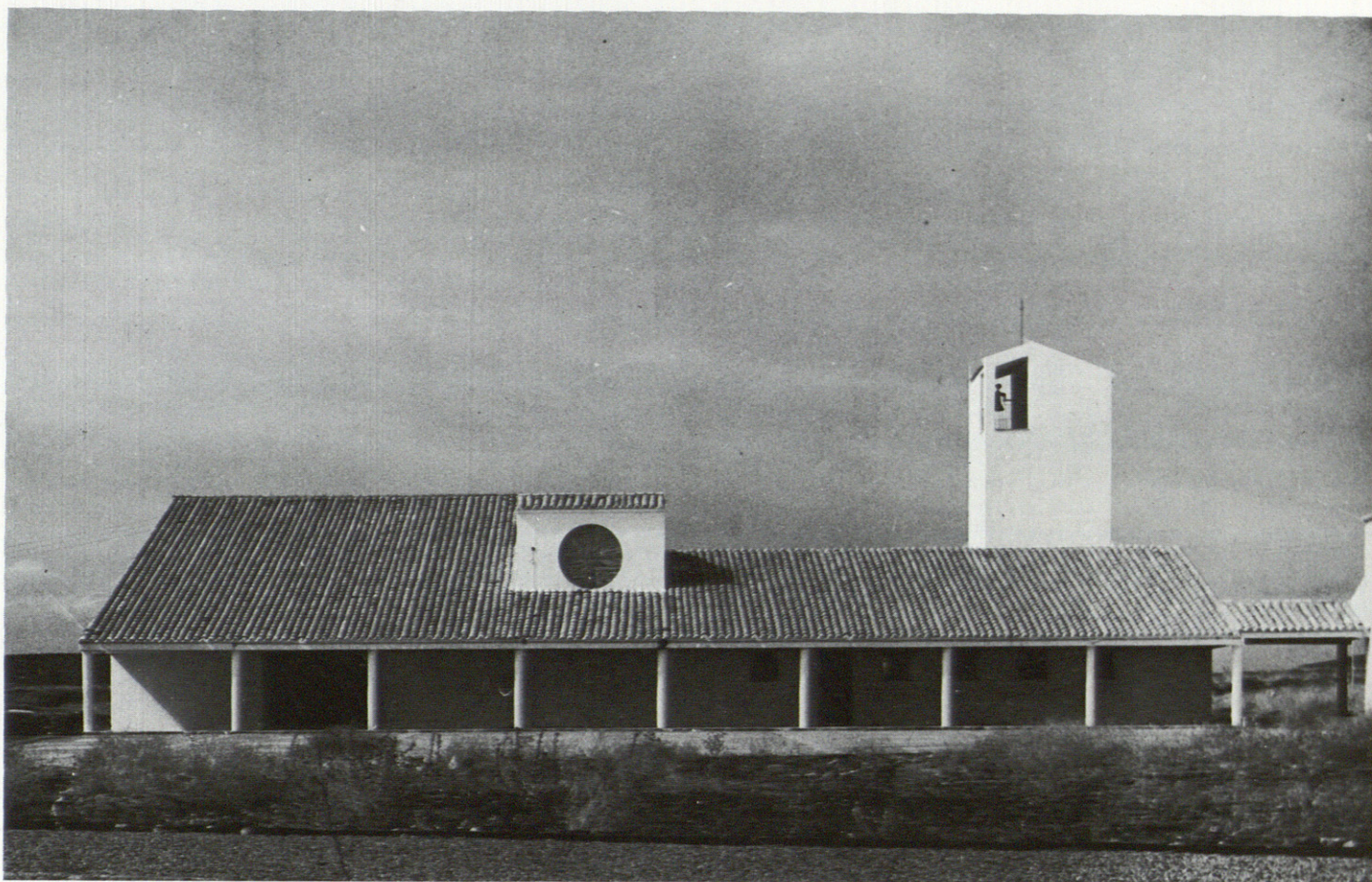
Abstracción y figuración en la obra

Si resulta siempre difícil mantenerse *neutral* en relación al objeto de la crítica, intentar, como es el caso, una revisión de la obra de Fernández del Amo, es, indudablemente, una operación especialmente delicada para los que formamos parte de una generación que retiene en los estratos de la memoria (del bagaje formal), aquellas imágenes, no excesivamente concretas, de las arquitecturas de Vegaviana, Cañada de Agra o El Realengo, entendidas, en aquel momento, como necesariamente “explicadas” desde la forzada tradición de lo moderno.

La sospecha de que faltaban datos, en la simplificada historiografía del movimiento moderno, para poder profundizar en los significados concretos de estas geometrías, de las referencias abstractamente rurales, se fue haciendo, poco a poco, certeza, ante la ruptura de los dogmas que en aquellos años habían filtrado toda comprensión de la arquitectura.

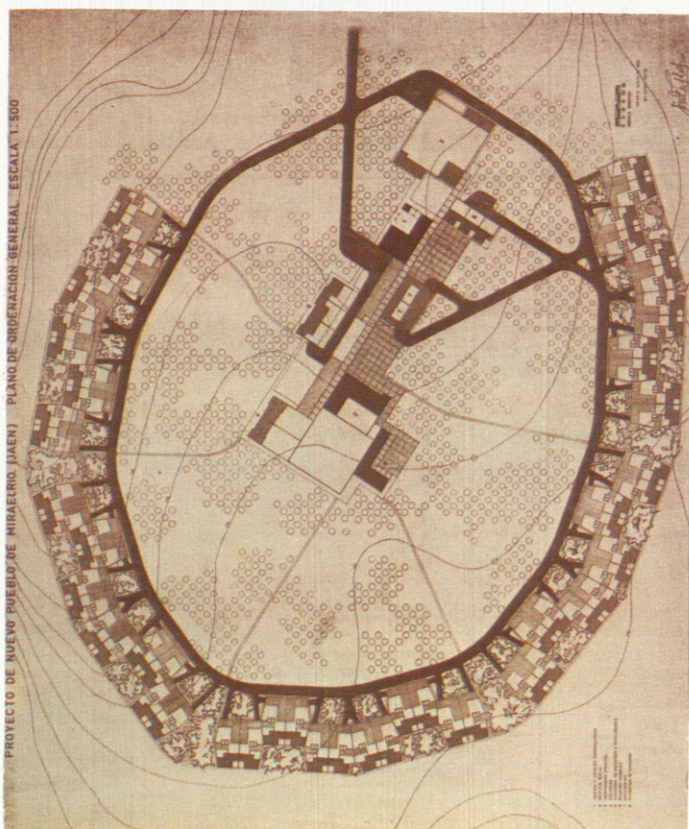
Los pueblos de Fernández del Amo —Belvis del Jarama— (1952), Torres de Salinas (1951), Vegaviana (1954), Villalba de Calatrava (1955), San Isidro de Albaterra (1953), El Realengo (1957), Miraelrío (1964), La Vereda (1963) y Cañada de Agra (1962)— constituyeron un posibilidad para el arquitecto de trabajar a una escala desusada; sobre todo, en cuanto al control formal *homogéneo* de los proyectos y a la *cualidad* de lo construido; es decir, de su carácter de unidades urbanas, de implantaciones que constituían programas colectivos autosuficientes, muy lejos de las actuaciones fragmentarias, de la construcción de *partes de la ciudad*, en el mejor de los casos. La tentación totalitaria implícita en el planteamiento del mismo Instituto Nacional de Colonización, prometía unas propuestas sugerentes desde el punto de vista disciplinar respecto al tratamiento de la explotación del suelo rústico: el programa comprendía las viviendas para colonos, incluyendo





Miraelrío, 1964.

de José Luis Fernández del Amo



Juan Miguel Hernández de León

las dependencias agrícolas propias, los edificios de uso religioso, cultural y localizaciones para comercio y artesanía, así como fijaba la unidad de explotación y la superficie de *solar urbano* destinado al colono.

Y es precisamente la *parcela* la unidad generadora, en diálogo con la *topografía*, de la forma y composición de estos núcleos de colonización agrícola y ganadera. En Vegaviana o en El Realengo, la geometría del trazado, sin ninguna sugerencia topográfica, se hace ortogonal, delimitando, por la adición de parcelas-tipo, un núcleo central que aparece, en general, como vacío de la trama, y donde se organizan espacios y edificios públicos. En Miraelrío o Cañada de Agra, agrupado en torno a una colina el primero y sobre media ladera el segundo, es la topografía la que señala la situación de los equipamientos, ordenándose la parcela-tipo en esquemas geométricos circulares o radiales. Las características de la parcela, ocupada en el borde por los espacios para vivienda crea, necesariamente, una *concentración* de tensiones compositivas sobre el muro-fachada; recurso incluíble (hasta por la abstracción de los huecos sobre el plano), en la más clara tradición de lo moderno.

Fernández del Amo sitúa su fuente de inspiración en la arquitectura anónima, en la visión de esa "arquitectura elemental", en la que la cubierta, la ventana o la puerta es signo convencional de lo construido, está referido a un código de la representación o la mimesis. Pero no nos engañemos, al poco de superar una inicial visión pseudo-pintoresca vamos a encontrar los artificios de la sensibilidad moderna: En primer lugar, Fernández del Amo maneja la morfología de la arquitectura vernácula con un tratamiento netamente abstracto. Si en la primera domina la superficie, la *textura*, ésta se reinterpreta por la *línea*, por la geometría de unos huecos



La Vereda, 1963.

recortados sobre una superficie neutra. Cuando utiliza el cambio de textura, como, por ejemplo, en la fachada de la iglesia para Villalba de Calatrava al introducir el mosaico de Mompó, éste es enmarcado, rehundido sobre el plano; es decir, negada toda posible equivalencia de superficies.

Esta tendencia, con referencias inicialmente neoplasticistas, va a ir derivando, en los proyectos más tardíos de la Vereda y Cañada de Agra, hacia soluciones más empiristas e incluso netamente orgánicas, remarcadas por la elección del ladrillo visto para los cerramientos, y la búsqueda del juego consciente de los volúmenes de la edificación respecto a sugerencias de la topografía.

En este sentido, es expresivo el comentario orgánico de las cubiertas en Cañada de Agra, con tendencia a unirse virtualmente al terreno.

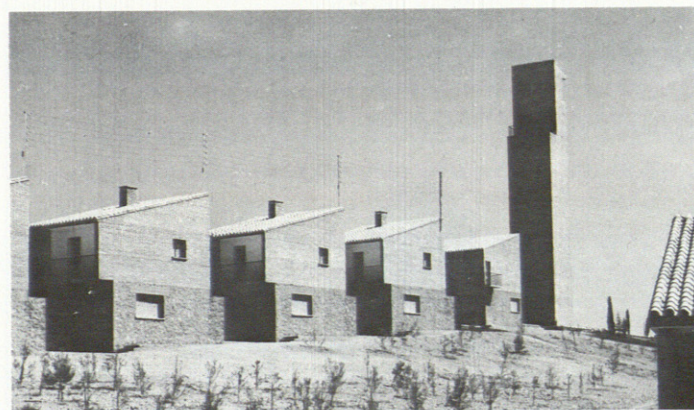
En segundo lugar, habría que analizar la dimensión formal de los espacios públicos, su presencia en la configuración del perfil de la agrupación rural, elemento integrador de la composición y que ofrece una "lectura" radicalmente diferenciada de la lógica de las plantas. En este esquema cumplen funciones protagonistas la doble escala de los edificios religiosos (en general, la torre-campanario está proporcionada a la totalidad del conjunto), y los patios o plazas circundados por los edificios públicos y servicios colectivos.

Podemos ver, por tanto, en la obra de Fernández del Amo, el dato biográfico (su defensa e introducción del arte abstracto en las Conversaciones de la Magdalena, en aquellos años en que el arte no-figurativo era sospechoso ideológicamente), se encarna como sensibilidad propia, en el proyecto; que no hay tanta diferencia entre, probablemente su mejor obra, esa propuesta de espacio miesiano del Museo de Arte Contemporáneo en la Biblioteca Nacional y sus arquitecturas de inspiración rural. Si el espacio del museo es de referencia radicalmente abstracta,





Cañada de Agra, 1962.



en las arquitecturas de sus pueblos, de sus espacios religiosos, la tradición purista y orgánica aparece como mediada por un “soporte” eminentemente figurativo. Es esta tensión, no siempre resuelta armoniosamente (cosa, por otro lado natural), entre abstracción y figuración lo que origina ese carácter de obra estrictamente individual en el contexto histórico donde se desenvuelve; y es ella misma la que constituye, desde la óptica actual, su mayor interés.

En realidad, se podría decir que se trata de una operación inversa a la llevada a cabo por el protorracionalismo. En éste, el código clásico, referente de la imitación arquitectónica, tiende hacia la abstracción, elaborando un sistema plástico a partir del soporte figurativo; en la obra que analizamos, la mediación entre sistema abstracto y código vernáculo se consigue, más bien, por una cierta “superposición”, por el asumir de forma sensible el punto sin retorno de la abstracción moderna. La soledad del objeto, abandonado a su propia lógica formal, queda dramáticamente puesta en duda por la referencia de esa “arquitectura de tradición oral”, que en principio, no se puede sentir cómoda en el carácter intelectual del proyecto moderno. Es ese desasosiego de la poética individualizada expresándose en términos colectivos, anónimos; es ese camino sin excesivas esperanzas de éxito, y que en los novísimos se ha decantado definitivamente hacia la reinterpretación ecléctica del código vernáculo, asumiendo el proceso de todas sus consecuencias, lo que hace de difícil recuperación la obra de José Luis Fernández del Amo. Pero, al mismo tiempo, le hace conservar la belleza, que está implícita en todas las aventuras emprendidas sin grandes aspavientos, que aceptan de antemano la soledad sin signos del arte moderno.

Juan Miguel Hernández de León

SUSCRIPCIONES 1984

Si desea suscribirse, recorte o copie y envíe la tarjeta adjunta.



Deseo suscribirme a la REVISTA ARQUITECTURA para:

El año 1984, 3.000 pts. para España.

Extranjero: 36,40 \$ USA

Deseo los números atrasados siguientes.....
.....
(50 ptas. más del precio de portada)

Adjunto para el pago:

Talón nominal a nombre de la REVISTA ARQUITECTURA.

Resguardo de giro postal a:

REVISTA ARQUITECTURA

Barquillo, 12

Madrid-4

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE

APELLIDOS

DIRECCION

TELEFONO

inglés

CURSOS DE INVIERNO

ENERO

11 de enero a 14 de febrero

Días de matrícula y pruebas de nivel:
4, 5, 9 y 10 de enero.

FEBRERO

17 de febrero a 26 de marzo

Días de matrícula y pruebas de nivel:
15 y 16 de febrero.

CURSOS DE PRIMAVERA

MARZO

29 de marzo a 14 de mayo

Días de matrícula y pruebas de nivel:
27 y 28 de marzo.

MAYO

17 de mayo a 22 de junio

Días de matrícula y pruebas de nivel:
15 y 16 de mayo.

(Vacaciones de Semana Santa: 19-29, abril).

CURSOS ELEMENTALES Y AVANZADOS

MONOGRAFICOS

Inglés comercial, literatura, conversación.

Inglés para médicos y para profesores de inglés.

**SAN BERNARDO, 107
MADRID
TELEF.: 447 19 00**

CENTRO CULTURAL DE LOS ESTADOS UNIDOS



sociedad para
la difusión de la lengua
y cultura norteamericana.

Torres de viviendas en la M-30

Arquitectos:
José Antonio Corrales
y Ramón Vázquez Molezún



TERRENOS

Situados en la confluencia de la autopista M-30 y la carretera de Valencia, en Madrid, dentro del denominado polígono 43 de la avenida de la Paz. Este polígono forma una faja estrecha delimitada por un ramal de conexión de la avenida de la Paz con la carretera de Valencia y la calle de Sierra.

El Plan Parcial marca una serie de bloques de viviendas rectangulares siguiendo, paralelos, la calle de Sierra.

Las viviendas se realizarán en dos bloques rectangulares de 15 x 30 metros en planta, con una superficie de 5.400.000 m² y doce plantas edificadas.

El terreno ocupa una zona de relleno con una altura o desnivel de 4 ó 5 metros sobre la rasante de la calle.

La profundidad de cimentación bajo el nivel de la calle, oscila entre los 5,50 y 6,50 metros.

PROGRAMA

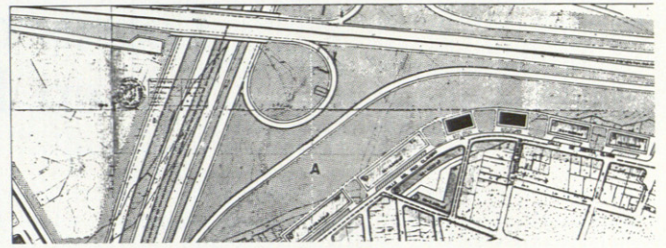
Viviendas sociales en número no determinado con un cierto predominio sobre el tanto por ciento normal de las viviendas de dos dormitorios, por necesidades de personas mayores del barrio. Cumplimiento de las ordenanzas municipales generales y de las normas provisionales de diseño de las viviendas de protección oficial.

SOLUCION ADOPTADA

Después de distintos tanteos sobre el rectángulo de 15 x 30 metros se ha adop-

tado una solución sencilla y simétrica que dispone en la planta un núcleo central de dos ascensores y dos escaleras laterales con una galería central longitudinal de comunicación.

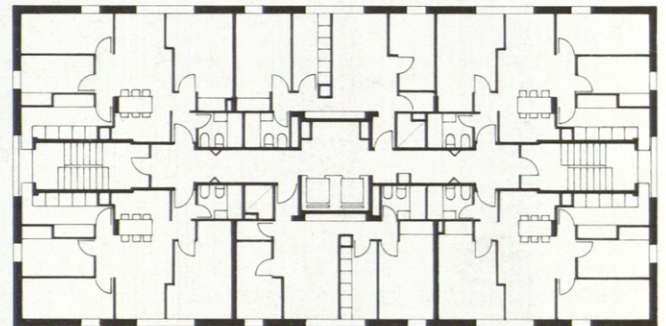
Esta disposición proporciona una planta tipo de seis viviendas por planta; cuatro viviendas de 57,34 m² útiles, tres dormitorios y cinco camas; y dos viviendas de 47,56 m² útiles, dos dormitorios y tres camas; las de tres dormitorios en los extremos y las de dos en el centro, consiguiendo no sobrepasar las superficies máximas marcadas en las citadas normas provisionales de diseño en función del número de camas y simultáneamente lograr que los distintos locales cumplan las superficies y dimensiones críticas mínimas especificadas en las mismas normas.



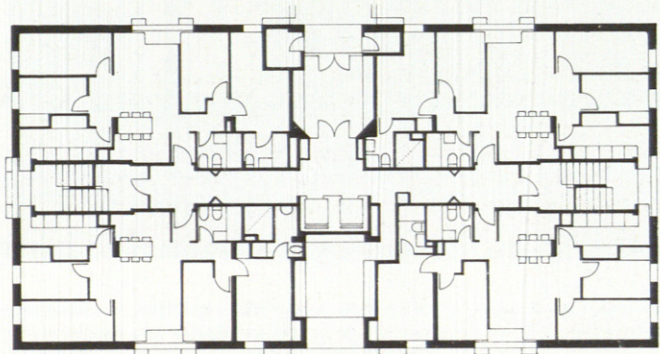
Situación de los edificios con respecto a la M-30



Planta 11.

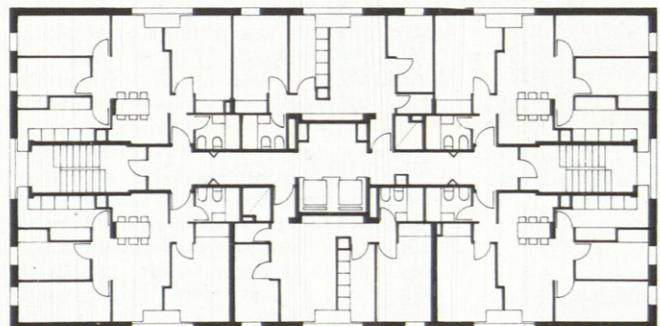


Plantas 9 y 10.



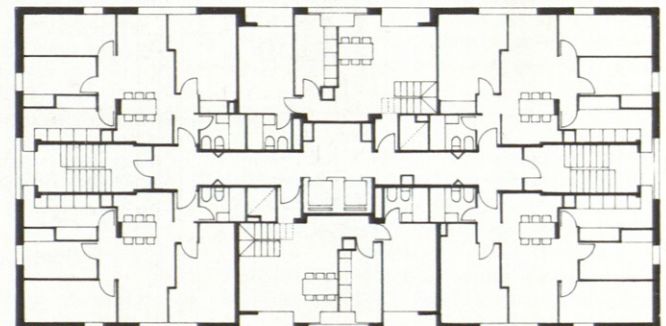
Planta baja.

Plantas 2, 3, 4, 5 y 6.



Planta 8.

Planta 7.





Por distintas cuestiones (programa, por un lado, y portales y acceso a la cubierta, por otro) cambia la planta tipo en la baja y la primera, y en las plantas de la 8 a la 12, como se comprueba en los planos. La 8 y la 9 alojan dos viviendas dúplex. La disposición en la altura (12 plantas) se ve alterada por el hecho de que el terreno natural está 4 ó 5 metros más alto que la calle de acceso.

Se proyecta el edificio sobre el terreno natural quedando de esta forma dos plantas de aparcamiento hasta la cota de la calle.

Desde el punto de vista de la composición exterior de las dos torres gemelas se ha adoptado el criterio (de acuerdo con la ordenanza) de no realizar volados, así como de no utilizar las terrazas, poco prácticas en viviendas pequeñas en altura y con las características climáticas de Madrid; en su lugar aparecen unos pequeños entrantes 0,85 x 1,50 metros que no llegan a las dimensiones del patio abierto, acristalados, y que contienen unas bandejas de religa metálica en tres pisos para alojar plantas y flores.

Estos elementos —ocho por planta—

colocados simétricamente dan a los cuartos de estar de las viviendas y a las escaleras y crean unas hendiduras verticales en las fachadas hasta la mitad de altura con objeto de producir un corte evitando la sensación de continuidad indefinida, marcando un talle al edificio.

A partir de la planta ocho este elemento desaparece, apareciendo en su lugar huecos normales a haces de fachada.

Por otro lado, la situación central de los dos pisos dúplex en las plantas 8 y 9 queda marcada con un amplio ventanal de doble altura.

En planta baja, el paso al portal se realiza por un puente cerrado con fábrica de ladrillo y provisto de una cubierta ligera metálica y filón o relón como material de cubierta.

Con objeto de aprovechar para usos comunes —esparcimiento infantil o juegos— la cubierta plana superior, se proyecta retranqueado a 45° del peto normal un segundo muro alto que forma una terraza central; parte de esta terraza estará protegida por una cubierta a cuatro aguas metálica ligera y rematada con un filo o relón transparente, aumen-

tándose de esta forma las condiciones favorables a su uso.

La solución urbanística para los aparcamientos y accesos consiste en terraplenar el terreno con taludes para evitar los muros de contención costosos, estableciendo un nivel intermedio entre el terreno natural de acceso a la planta primera o baja y la calle. Este nivel intermedio sirve para acceso a la segunda planta de garaje-aparcamiento.

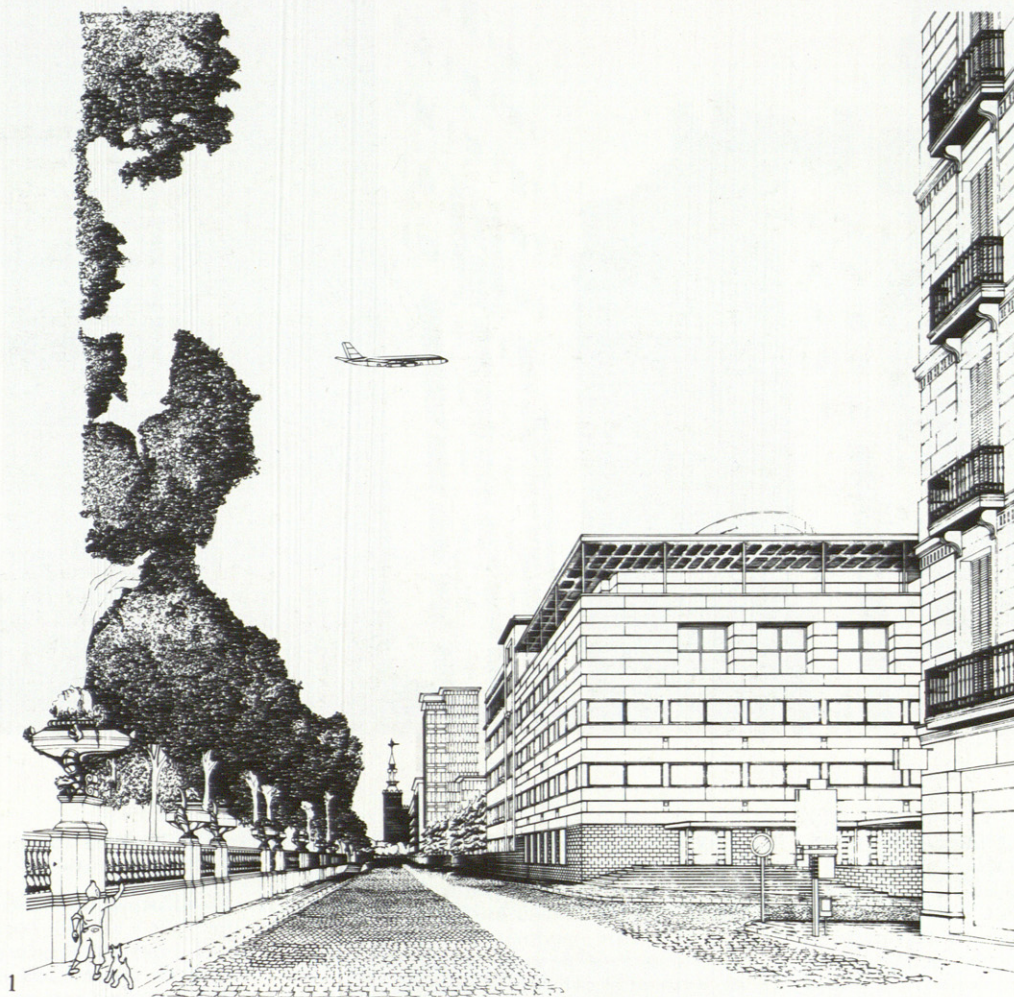
Continuando con los criterios de composición exterior, el sistema de huecos que hemos definido queda completado por sistema de materiales de color.

Las plantas de garajes disponen de ventanales y puertas y su cerramiento se realiza con fábrica de ladrillo visto.

Hasta la planta siete se combina el ladrillo visto colocado en las cuatro esquinas de la planta y el enfoscado pintado en color violeta colocado en las partes centrales de cada alzado y que continúa por toda la fachada de las plantas superiores.

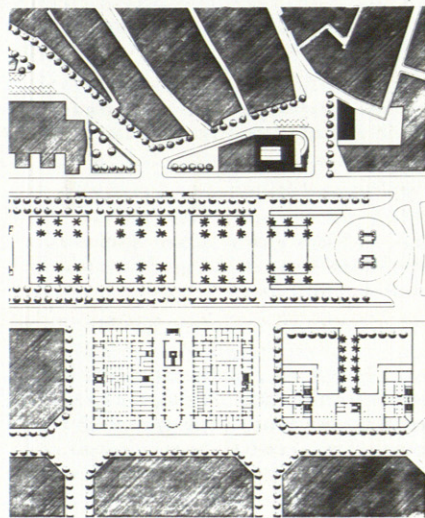
A estos colores o calidades se unirá el color naranja o caramelo del filón o relón de las cubiertas ligeras de acceso y planta de terrazas.

Dos proyectos de
Doménech Arquitectos
 Laboratorio Central de Salud de
 la Generalitat de Cataluña
 (1982-83)
 Arquitectos: Lluís Doménech, Roser Amadó



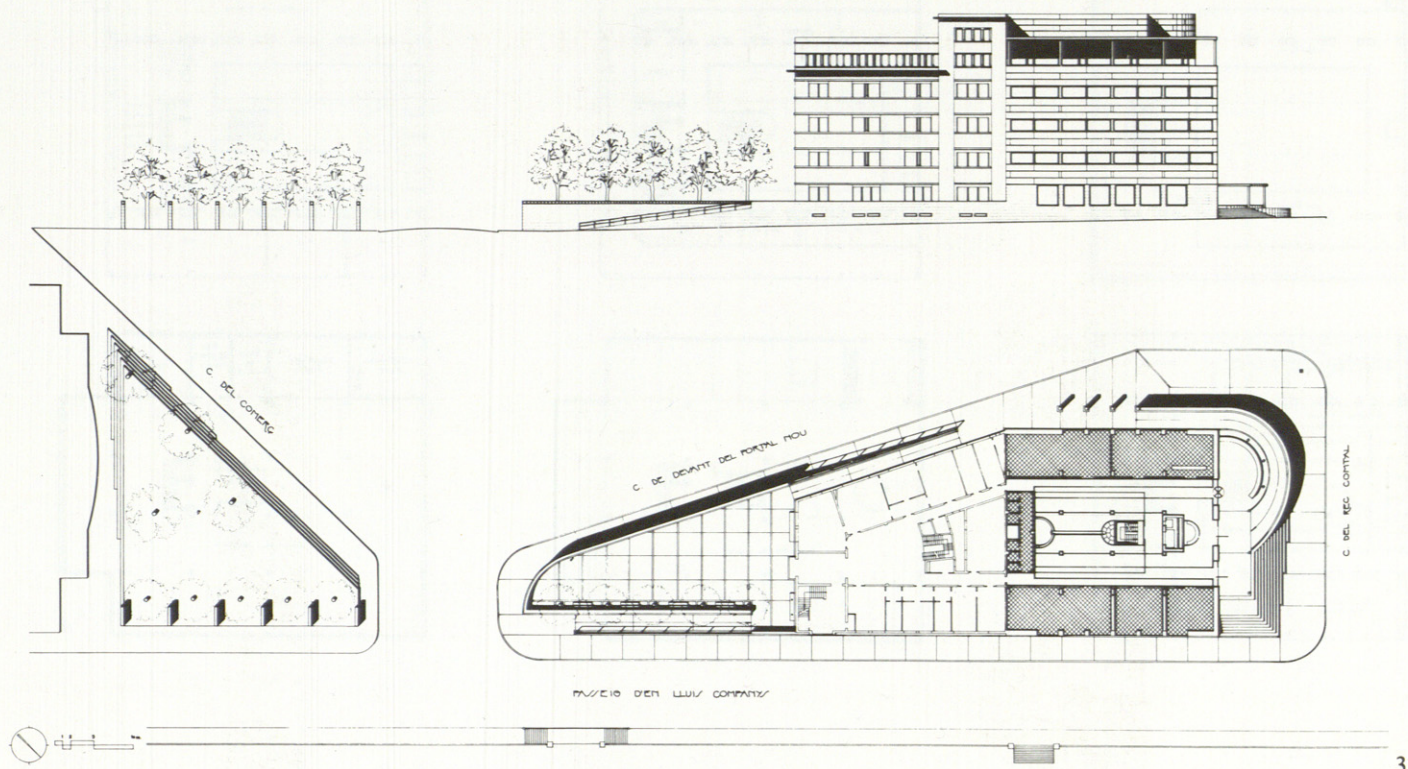
El concurso restringido del que este proyecto resultó ganador se convocó no sólo para dar solución arquitectónica al edificio de los nuevos laboratorios, sino para aportar ideas de conjunto que resolvieran el conflictivo sector de Puerta Nueva, en el borde del casco antiguo de Barcelona, precisamente a raíz de la decisión municipal de desafectar dicho casco de las grandes vías de reforma que en los planes urbanísticos precedentes lo seccionaban.

La manzana donde se propone construir el nuevo laboratorio contiene la actual Delegación de Sanidad, obra del arquitecto Mestres Fossas en los años 30, edificio que hay que conservar, y una casa de viviendas entre medianeras del tipo que Fontseré edificó frente al Par-



que de la Ciudadela y de la que se propone recuperar su fachada trasladándola al Paseo Picasso para completar el conjunto del arquitecto del Born.

El plano donde se resume el planteo urbanístico, además del esquema general donde se redefine la estructura de la Ronda en relación al casco antiguo, Ensanche y Parque de la Ciudadela, muestra el estado actual de la zona en comparación con la propuesta de inserción del nuevo edificio en su entorno. La actuación pretende, en síntesis, redefinir la fachada monumental del Salón de Lluís Companys, destacar el singular trazado y morfología urbana de las manzanas testeras del casco antiguo y constituir con la propia concepción unitaria de la manzana en la que se actúa una pieza a la escala del resto de edificios públicos



vecinos (Palacio de Justicia, Escuela Municipal P. Vila, etc.).

Elemento importante para conseguir estos objetivos es el zócalo de altura igual a la de la balaustrada que separa el Paseo Lluís Companys de la calzada de rodadura, y que tal como se observa en la perspectiva alarga y acentúa la fachada formal al salón, articula con sus rampas la relación con las manzanas del casco antiguo y unifica la manzana al abrazar el edificio de Mestres Fossas, mejorando al mismo tiempo su acceso.

La propuesta a nivel de manzana supone además la corrección de la entrada desde el Salón Lluís Companys a la calle Comercio, eliminando la erosión urbana que se había producido en esta especie de atajo.

El nuevo edificio de laboratorios pre-

tende relacionarse con el existente en los aspectos tipológicos y morfológicos. En el primer caso, la colocación opuesta y sobre un eje de los accesos, la repetición del patio interior y la conexión de pasillos son los elementos definidores. Las relaciones morfológicas se pretende que no sean literales, a partir de los elementos más significativos: las bandas corridas, la cornisa, la loggia y el torreón.

Es evidente que el aspecto funcional del edificio, con la obligada complejidad de sus instalaciones, ha condicionado fuertemente su forma, considerándose imprescindible una extremada racionalización de la planta a partir de una triple modulación coordinada que responde al concepto de eje de laboratorio (3,30 m.) crujía estructural (6,60 m.) y plaza de aparcamiento (2,20 m.).

Tema fundamental ha sido la elección de los materiales del edificio y de los elementos de urbanización.

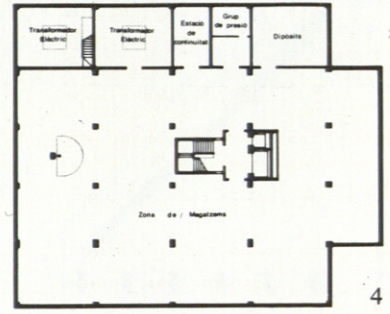
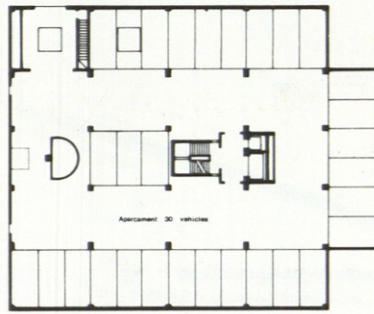
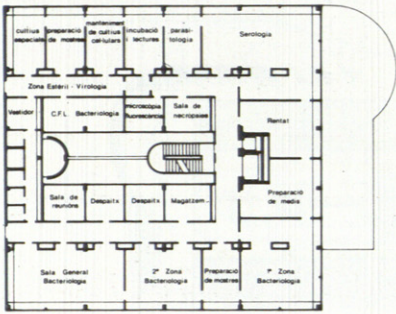
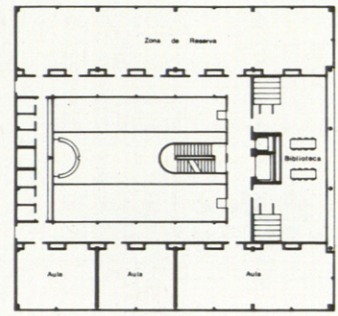
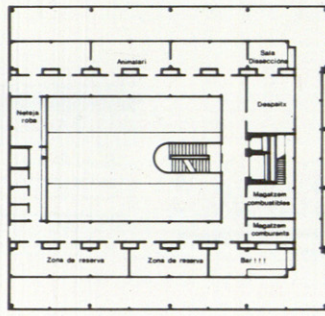
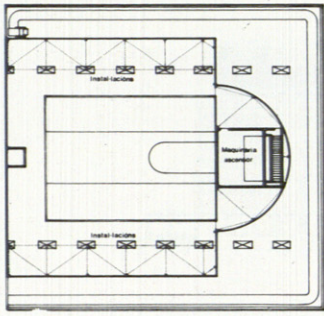
El concepto de basamento que aparece en los diversos elementos de urbanización y que relaciona los dos edificios requería un material con cualidades tectónicas. La posibilidad del ladrillo, utilizado en el Arco del Triunfo y en el Café Restaurante queda descartada por el carácter de hito que tienen estas dos construcciones cuando en cambio se trata de completar una fachada urbana. El bloque de hormigón era adecuado a las premisas formuladas.

Por encima del basamento el cerramiento del laboratorio requería huecos en banda horizontal para mejor solucionar la flexibilidad en planta y dos zonas macizas, la correspondiente al cielorraso de instalaciones y al antepecho. Esto da como resultado una fachada colgada solucionada con paneles sandwich cuyo acabado y despiece puede prestar suficiente calidad textural a la fachada.

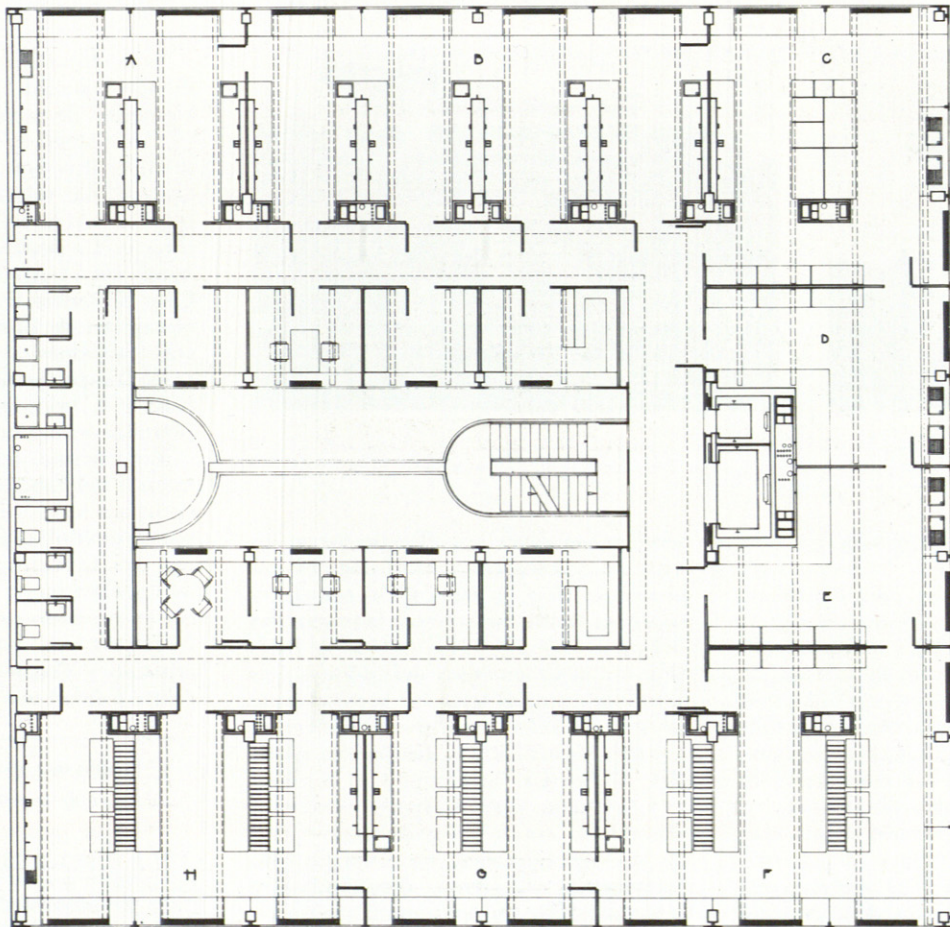
1. Perspectiva del proyecto de ejecución.

2. Plano de la propuesta urbanística.

3. Planta seccionada a 3 m. de la cota de calle y alzado al Salón de Lluís Companys. La función que se da al zócalo del edificio viene complementada por las estelas de igual altura que se colocan en la manzana vecina, las cuales, sin impedir la comunicación visual entre Lluís Companys y la placita de Comercio, proporcionan respecto al escorzo del que circula por el salón, la sensación de continuidad de fachada que se quiere conseguir.



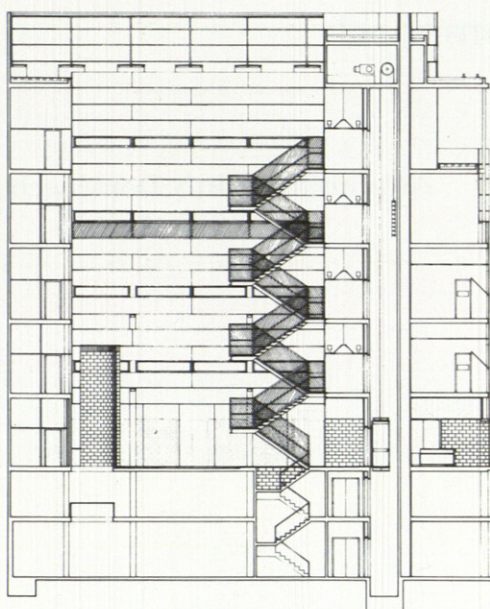
4



5

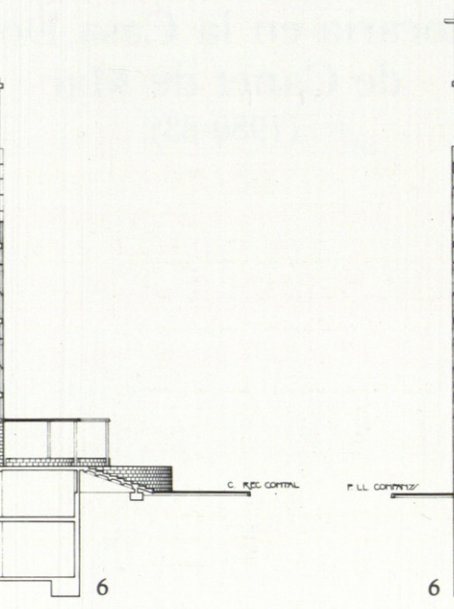
- | | | | | | | | | | | | |
|---|------|---|------------------|---|-----------------------------|---|----------------------|---|-----------------|---|------------------------------|
| + | 6.00 | + | NÓDUL ESTRUCTURA | A | SALA D'INSTRUMENTAL SENZILL | E | PREPARACIÓ DE REIXV | | | | |
| + | 3.50 | + | 3.50 | + | NÓDUL LABORATORI | B | GRAN SALA DE QUÍMICA | | | | |
| + | 2.20 | + | 2.20 | + | 2.20 | + | NÓDUL APARCAMENT | C | SALA DE DIBUJOS | F | SALA D'INSTRUMENTACIÓ ÒPTICA |
| | | | | | | | | D | ZONA DE RENTAT | G | SALA D'ANÀLISI ATÒMICA |
| | | | | | | | | | | H | SALA DE COPIADORS |

PLANTA / EDIFICI



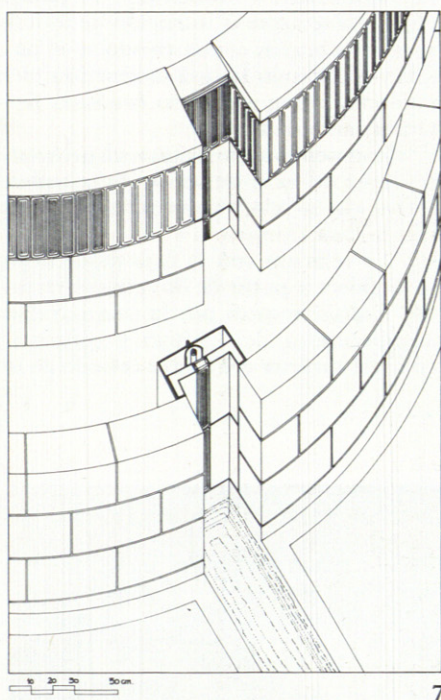
4. Las distintas plantas del edificio.

5. La planta segunda, como paradigma de planta tipo, en la que se distinguen las áreas de laboratorio en la periferia, limitadas y pautadas por los patios de instalaciones y zonas de despachos integrados al patio interior.

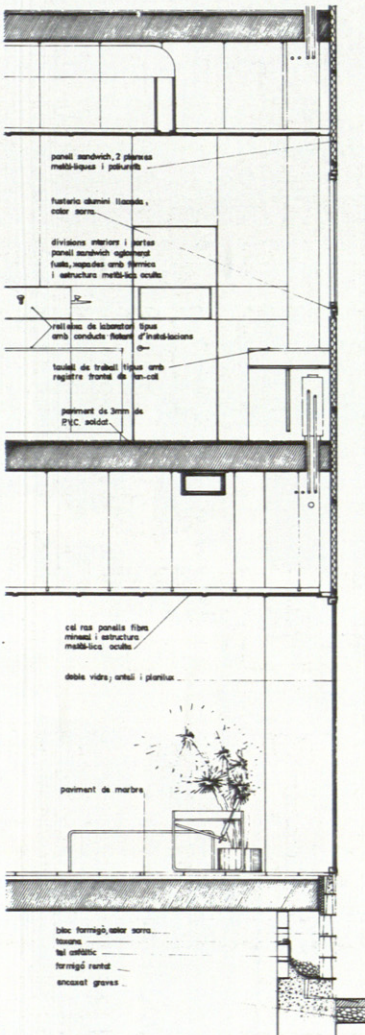


6. Las secciones muestran por una parte el intento de mantener un tratamiento de zona pública en la planta baja y por otra, el seccionado del patio que abriéndose al ganar altura mejora sus condiciones espaciales y ambientales.

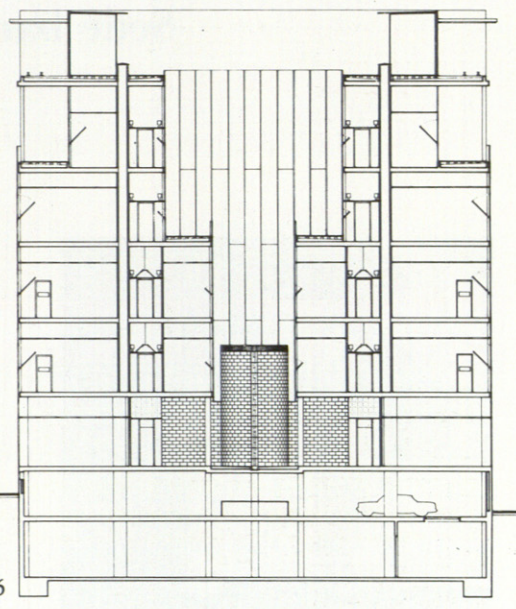
7. Detalle de la fuente-escultura del patio.



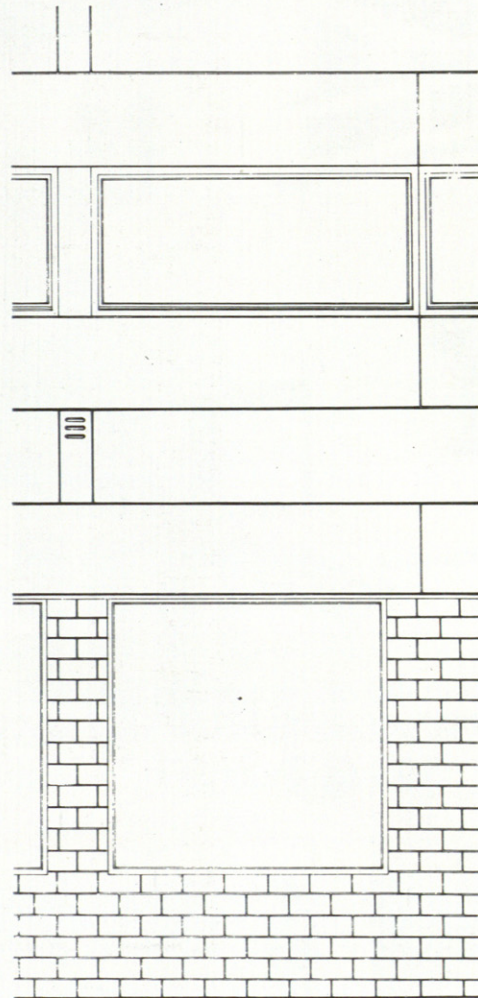
7



8



8. Detalle de fachada. El cerramiento, dado lo idóneo de la situación del hueco en banda horizontal y la necesidad de aprovechar cielorraso y antepecho, se realiza con un material ligero, para ser colgado, consistente en un panel sandwich de dos planchas metálicas tratadas y poliuretano.



SECCIO I ALÇAT FACADA.

Sede bancaria en la Casa Doménech de Canet de Mar (1980-83)

Arquitectos: Lluís Doménech,
Roser Amadó



La Caja de Pensiones adquirió la finca Doménech de Canet de Mar que constaba de una "masía" del siglo XVII, la casa construida por Doménech i Montaner y el jardín entre ambas, con la intención de ubicar su sede bancaria, construyendo en el jardín y adecuando la casa modernista, dejando para una actuación futura la restauración de la masía.

Siguiendo este programa, el proyecto se centra en la creación de un pabellón nuevo que se relaciona de forma distinta con la casa Doménech y la antigua masía. La relación con la casa modernista se establece a partir de dos consideraciones básicas: respeto por la singularidad arquitectónica del edificio y conservación del carácter del jardín cerrado de la



casa y que conformaba una imagen global de fuerte presencia urbana. Para lograr estos dos objetivos se plantea construir un volumen cerrado con frente a la Riera respetando la altura que tenía la tapia del jardín y que enlaza de forma coherente con el balcón exterior en que termina la casa Doménech sobre la Riera. Este volumen está coronado por una pérgola, soporte de enredaderas que mantienen el carácter del jardín original, relacionándose además con la masa de los árboles que se conservaron. Dicha pérgola, oculta asimismo la parte del volumen del nuevo pabellón correspondiente a la sala de operaciones bancarias.

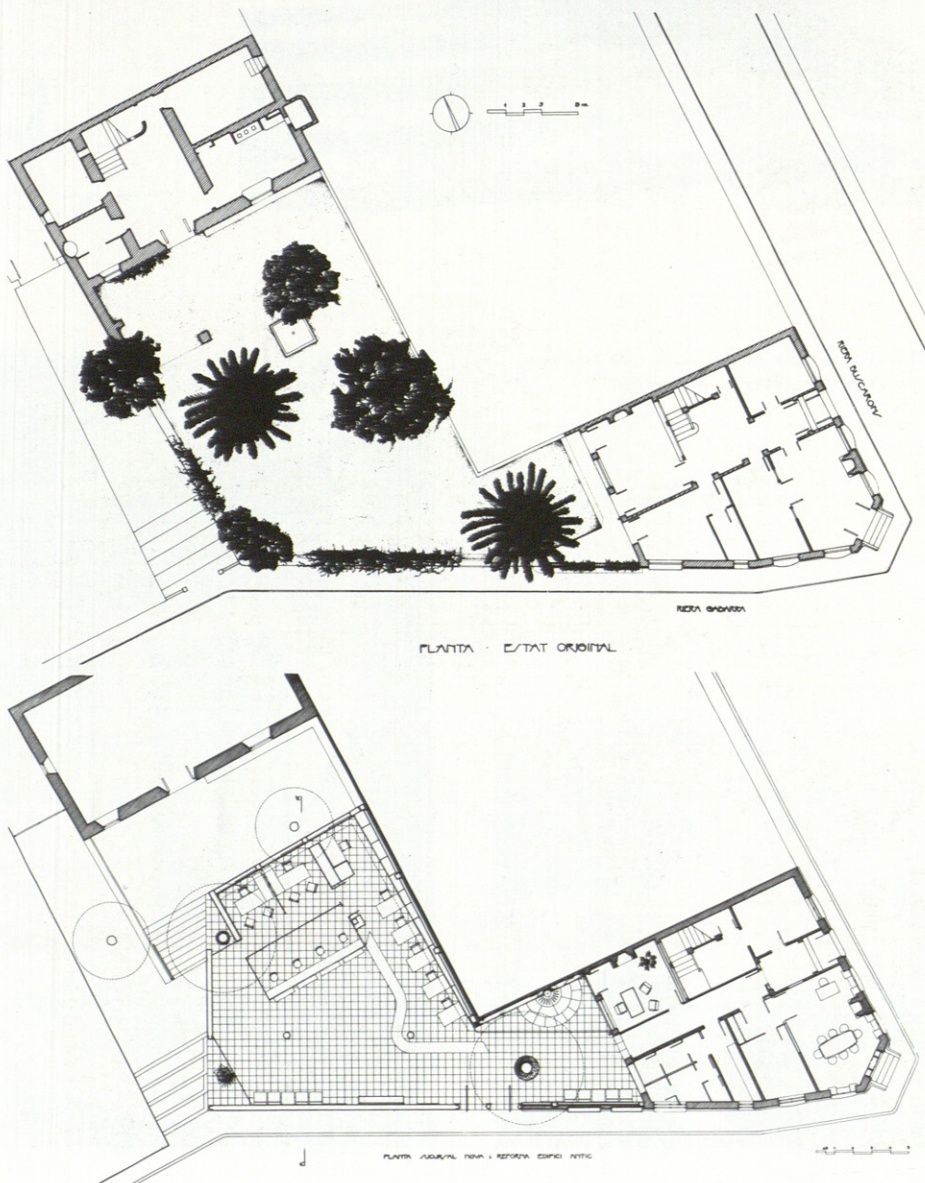
La relación con la masía se plantea retranqueando el citado pabellón una distancia igual a la que ocupaba la terraza pavimentada de la masía y creando un nuevo acceso a ella mediante una escalera en esvía que conecta con el pasaje existente y abre la perspectiva desde la Riera sobre la fachada principal de la masía que es el elemento más valioso de dicha construcción, en la que existe además un mosaico de Doménech i Montaner.

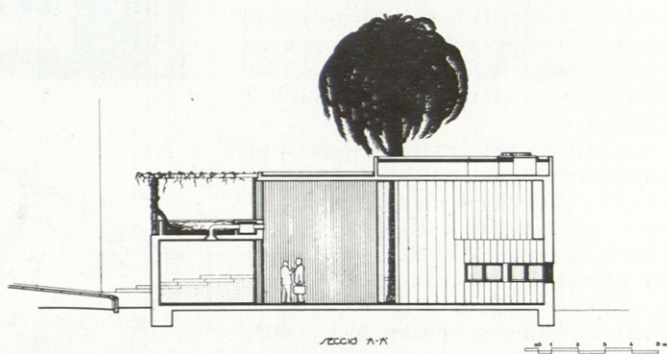
A nivel funcional el proyecto parte de la idea de situar el área de público en la posición más idónea, tanto respecto al nuevo acceso desde la Riera, como respecto a la posibilidad de utilizar la actual puerta de la casa Doménech, situada en el eje tradicional de actividad de Canet. La conexión de estos dos posibles accesos es directa y su control visual, a efectos de seguridad, se realiza fácilmente. Dicha conexión se proyectó como conducto que atraviesa de forma artificiosa la casa antigua y que desemboca en el área de público que coincide con el cuerpo bajo del nuevo pabellón, situándose la sala de operaciones en el volumen de mayor altura.

El desfase entre estos dos volúmenes produce una amplia abertura orientada al sur que proporciona luz natural a la sala y crea una ventilación cruzada con las ventanas bajas de la cara norte. Este amplio ventanal viene protegido en verano por las enredaderas de hoja caduca, y dado el clima suave de Canet, puede suponerse que el uso del aire acondicionado sea muy limitado.

La forma y colocación del mostrador se justifica por la obtención de la máxima longitud y por la rápida conexión de los lugares de trabajo con los servicios ubicados en la casa Doménech.

El mostrador es, asimismo, el elemento que relaciona las dos directrices dominantes del proyecto: las ortogonales a la Riera son de hormigón blanco visto, tanto interior como exterior como exteriormente y las ortogonales a la masía, que definen el mobiliario interior (búnker de cajas, armarios, cornisas de aire acondicionado e iluminación) están tratadas en madera de abedul natural.





Diversos detalles del interior y de relación con el jardín. Sección transversal.



Seis proyectos del estudio M. B. M.



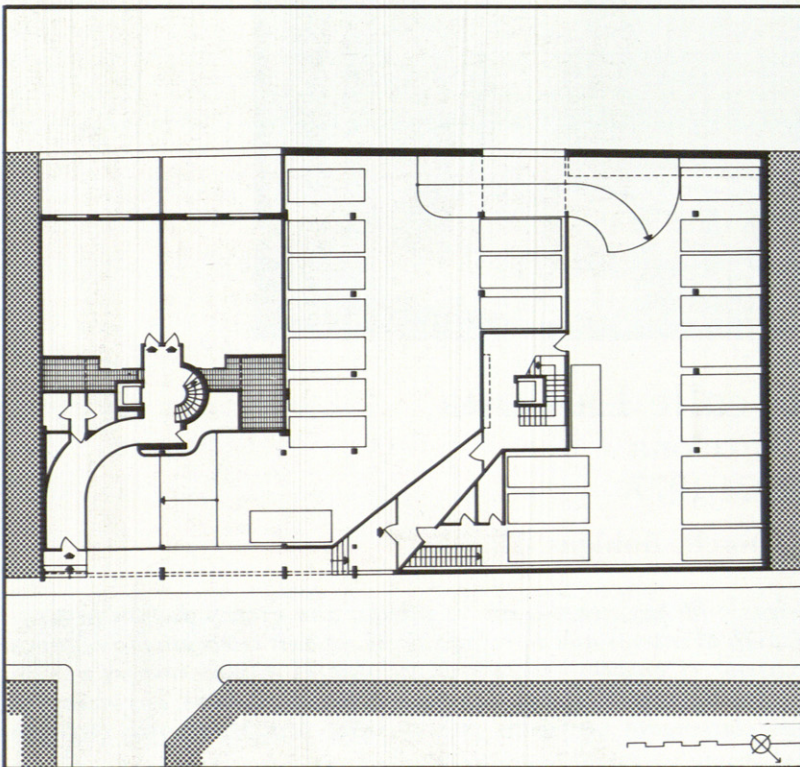
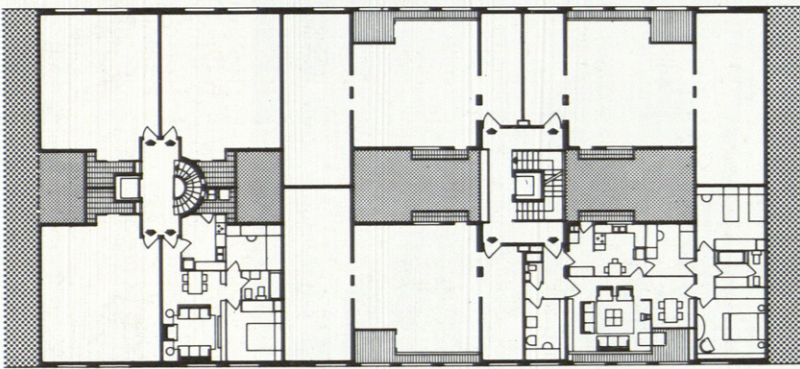
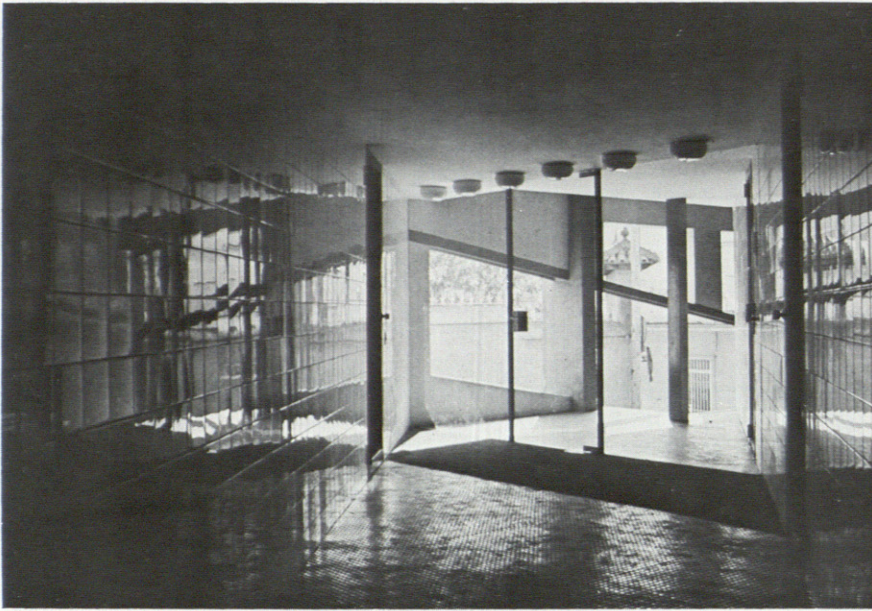
Casa en la calle La Costa

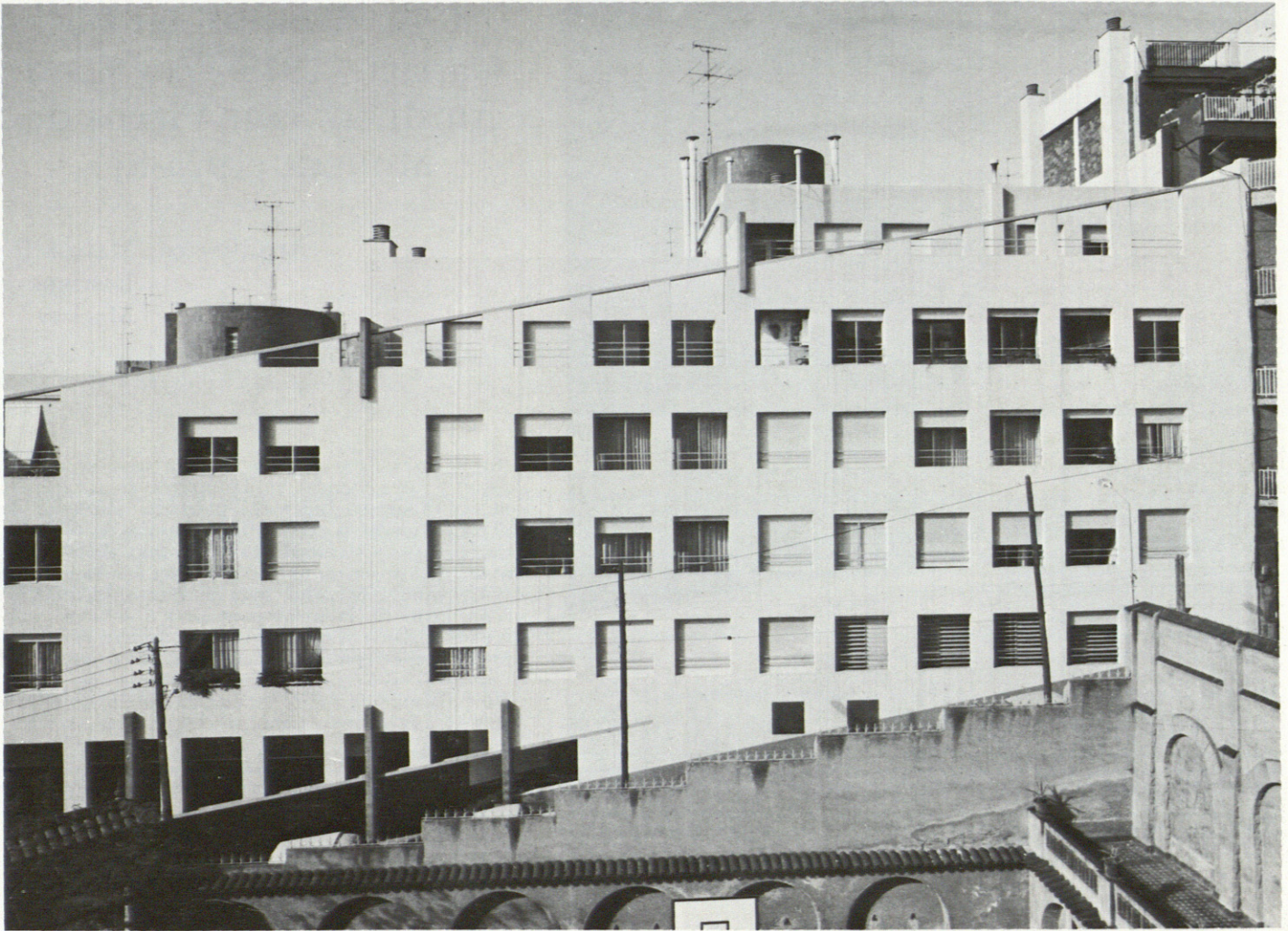
Barcelona

1974-1977

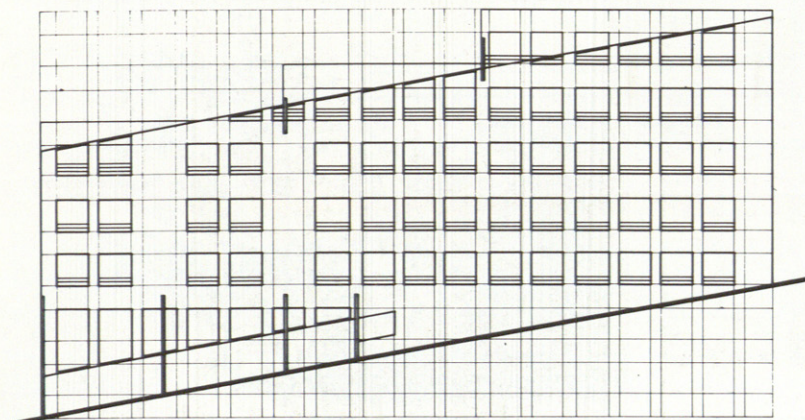
Arquitectos: Martorell, Bohigas, Mackay

El trabajo del conocido estudio Martorell-Bohigas y Mckay tiene, como es sabido, una gran y diversa producción. Para representarlo en estas páginas, debido al interés que siempre suscita, se han seleccionado algunos trabajos de los últimos años capaces de expresar el amplio espectro de su obra al mismo tiempo que su eclecticismo y constante capacidad de renovación. Se publica un bloque de viviendas entre medianeras, dos viviendas unifamiliares helicoidales —uno de los tipos más claramente utilizados por el taller M.B.M.—, otra vivienda unifamiliar de lujo, un proyecto masivo de viviendas sociales y un edificio escolar.





En la página anterior y arriba interior y escorzo. Al costado, planta tipo; debajo, planta baja e interior. En esta página, vista exterior e interior y esquema de la fachada.



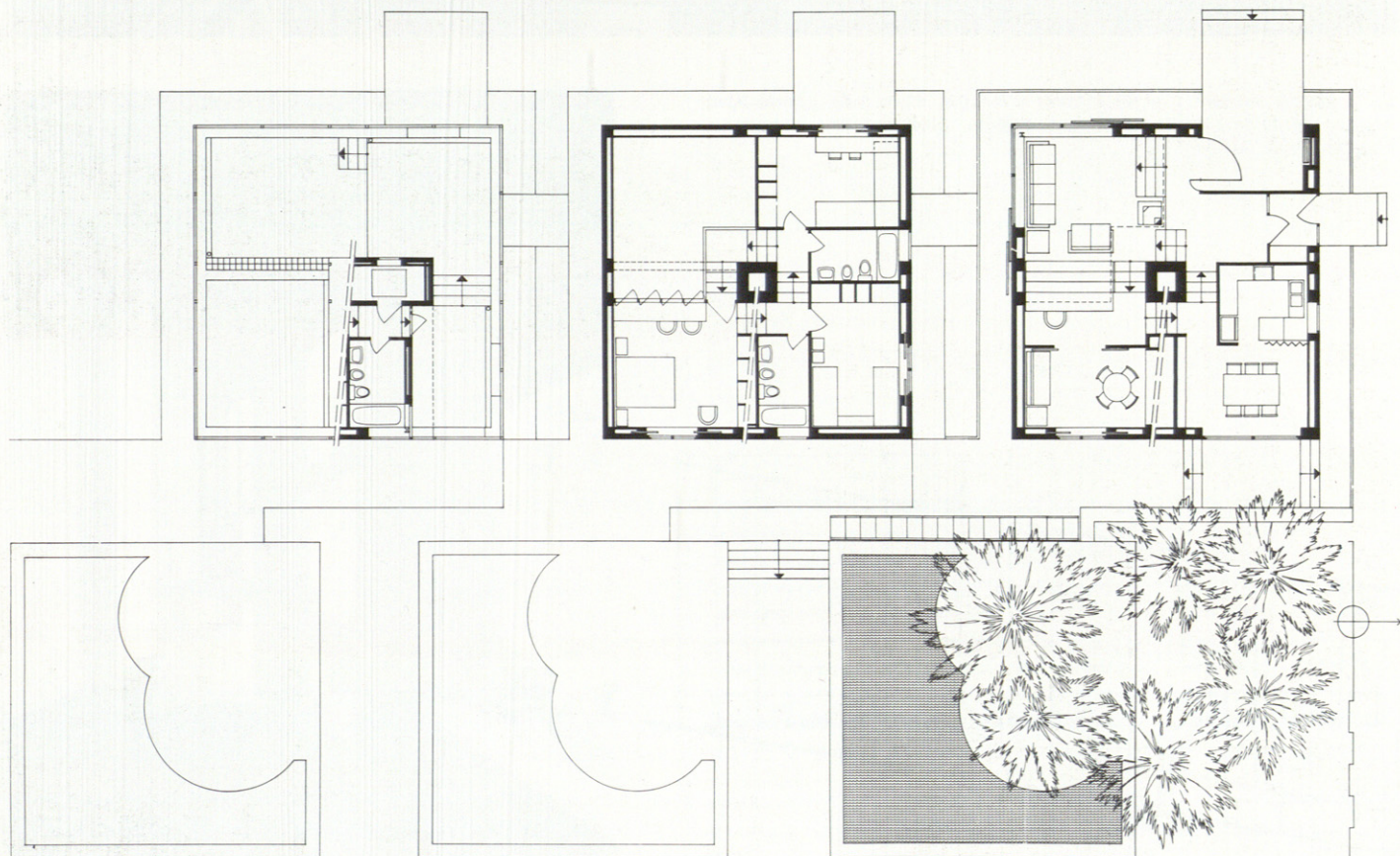


Casa Almirall en La Garriga (1975-77) y Casa Amill en Sant Vicens de Montalt (1975-81)

Arquitectos: Martorell
Bohigas
Mackay

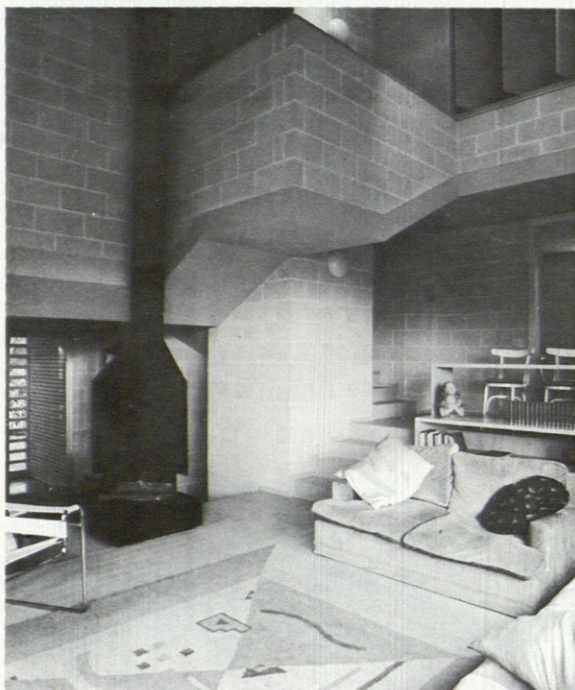
Estas casas forman parte de una serie de cuatro proyectos de viviendas unifamiliares de vacaciones con un programa funcional parecido, alrededor de 190 m², situadas en sendas fincas rurales de distintas características y en emplazamientos muy diversos. Se trataba de utilizar un mismo esquema tipológico que sirviera simultáneamente para distintas soluciones de un problema inicialmente parecido y que fuera como un marco básico al que se pudieran aplicar vestidos y composiciones epidérmicas distintas de acuerdo con el entorno, las peculiaridades funcionales, etc. El criterio fundamental fue organizar el edificio como un paralelepípedo simple para que con su geometría contundente se constituyera en objeto claramente autónomo respecto al paisaje. Esta forma comportaba un desarrollo en altura con una superposición de plantas de dimensión reducida y una escasa fluencia espacial. Esta fluencia fue recuperada organizando el interior según un esquema helicoidal.

Casa Almirall.

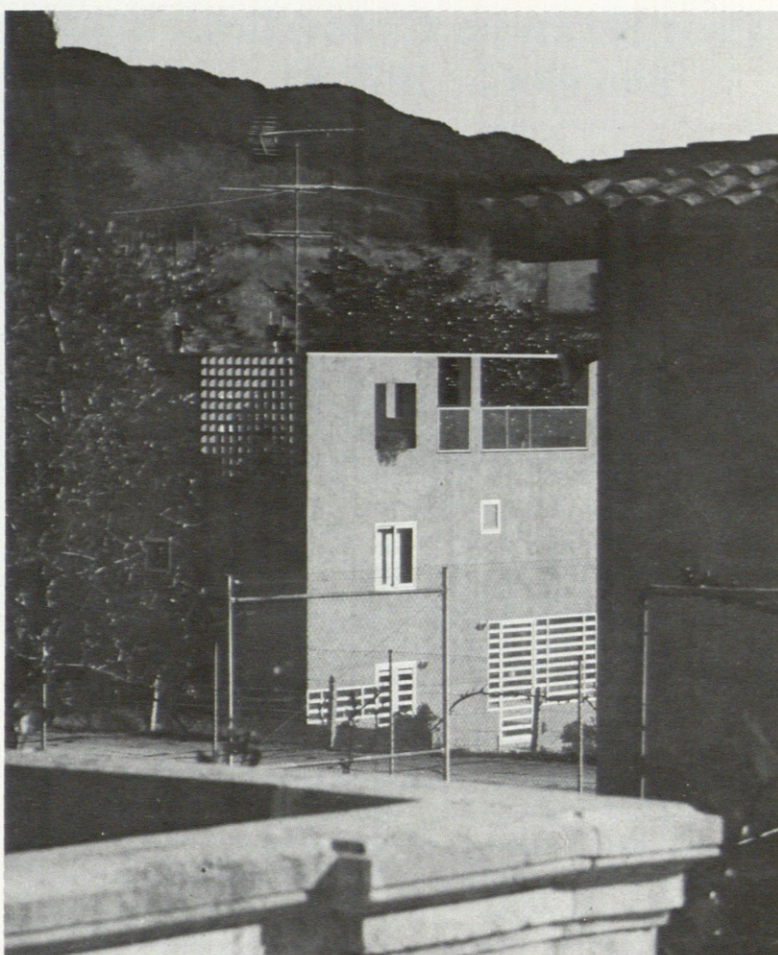




Casa Almirall.



Casa Almirall.



Casa Amill.

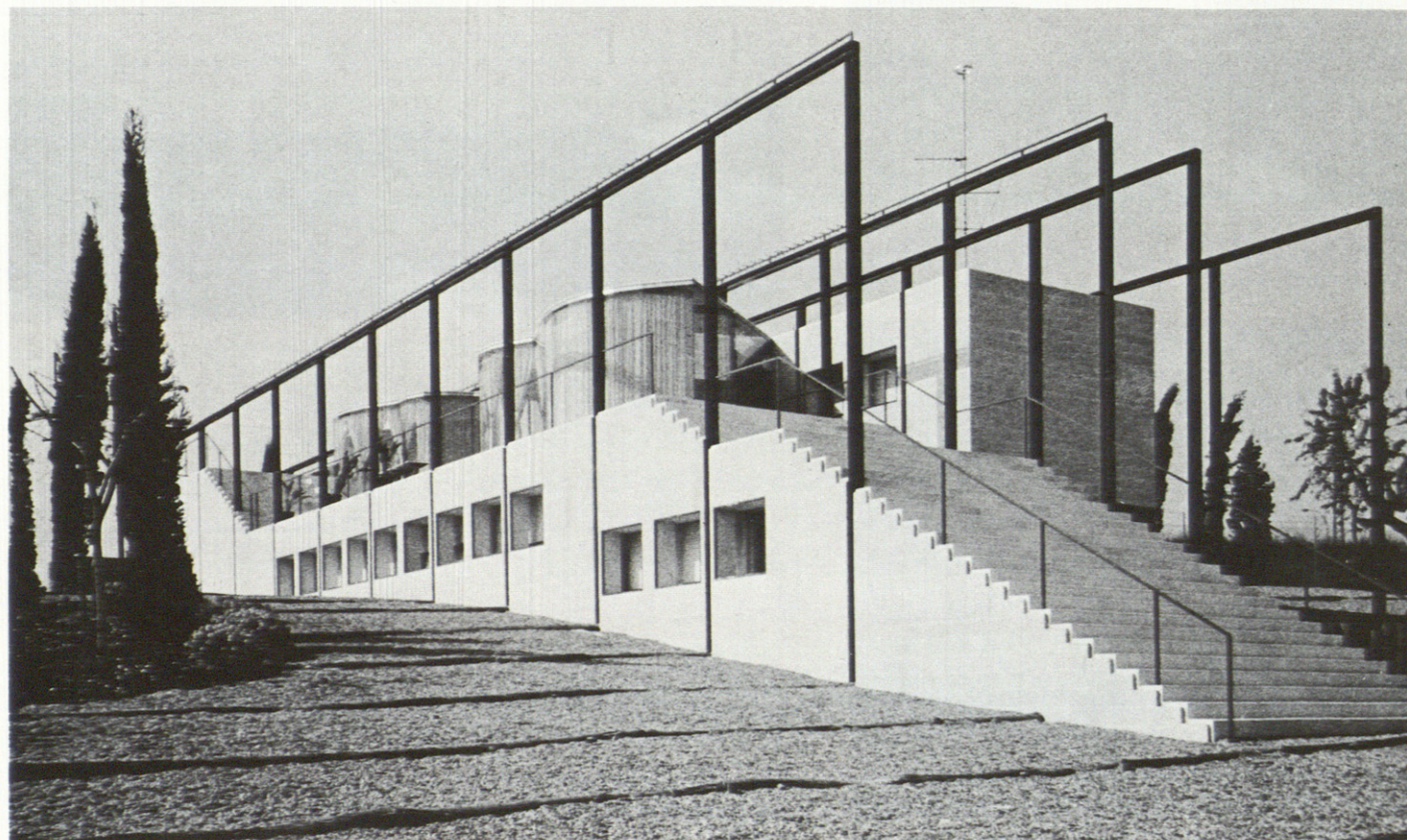
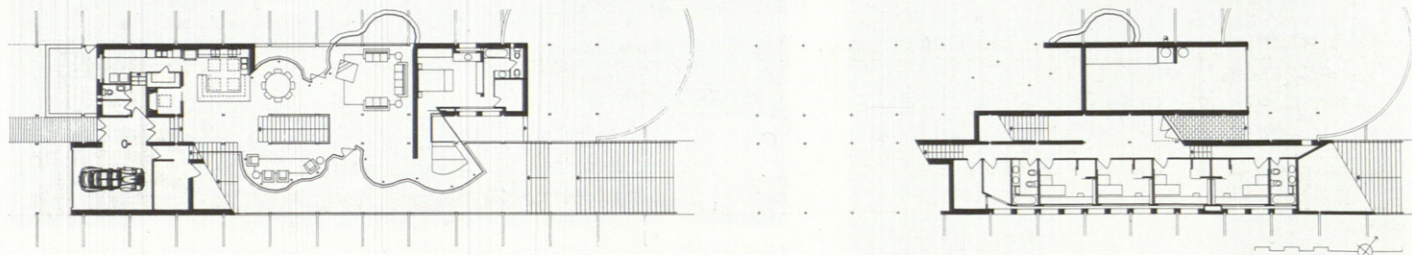


En la página anterior, vista y plantas de la casa Almirall. En esta página y en la columna izquierda, vistas interiores de la misma casa. En la columna de la derecha, exteriores de la casa Amill y planta.

Casa Serras en Canovelles. Barcelona, 1977-81

Arquitectos: Martorell
Bohigas
Mackay

Vivienda familiar permanente (620 m²) con un garaje-exposición de un pequeño conjunto de automóviles antiguos. Se compone de dos cuerpos longitudinales con una estructura metálica enfatizada al exterior que sirve no sólo como sustentación de forjados y del sistema de toldos exteriores, sino como formalización de un volúmen global que comprende a la vez espacios cerrados y espacios al aire libre. Uno de esos cuerpos es más bajo que el otro y forma una escalera continua que relaciona el terreno con las cubiertas, constituyendo la sucesión de terrazas accesibles desde el otro cuerpo. La rigidez formal del conjunto se altera solamente con el espacio de la sala de estar totalmente acristalada que adopta una forma voluntariamente arbitraria, como un gesto expresivo autónomo. Para subrayar esa autonomía el perfil de ese espacio es la reproducción a diferente escala de la conocida planta del proyecto de rascacielos de cristal de Mies van der Rohe.

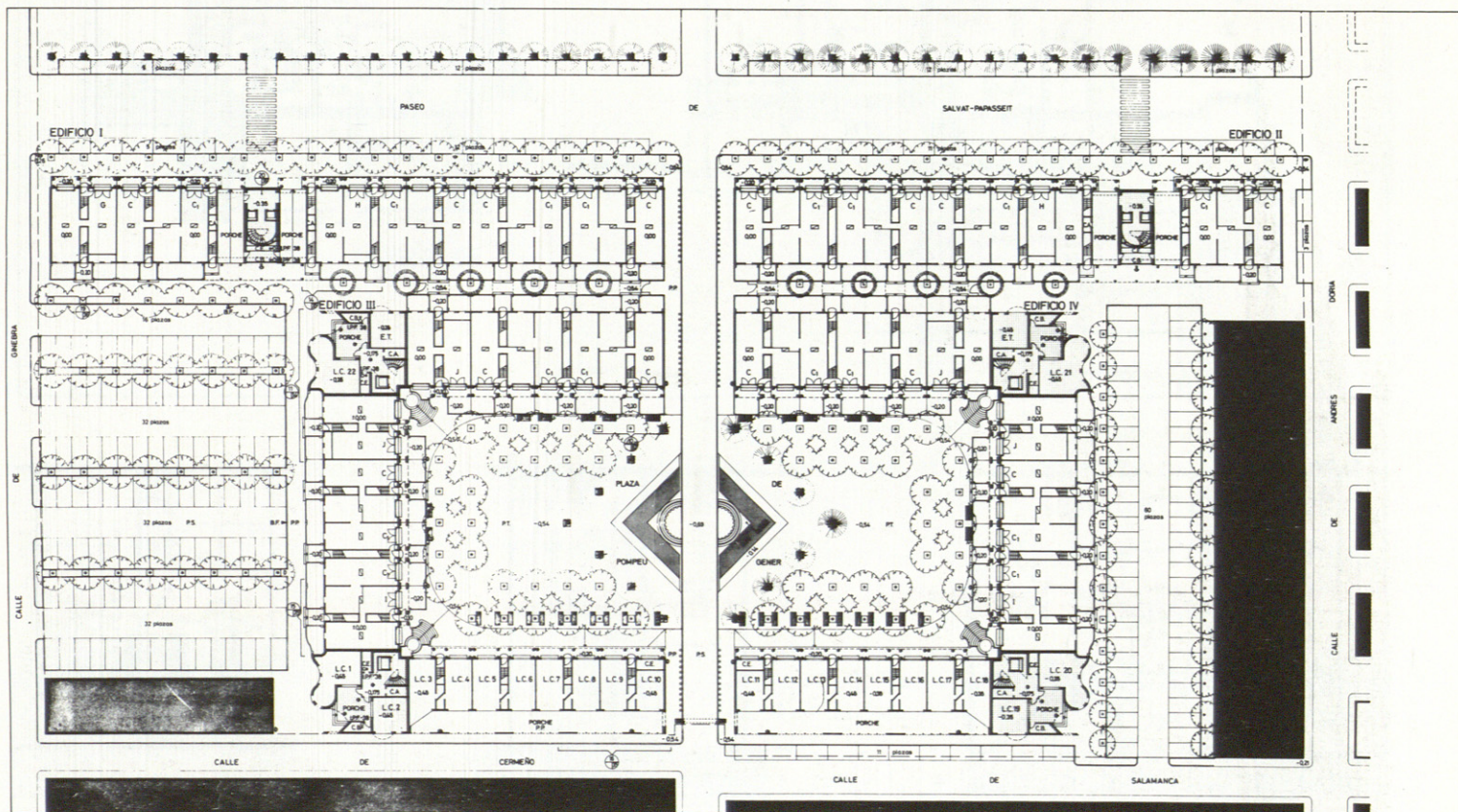
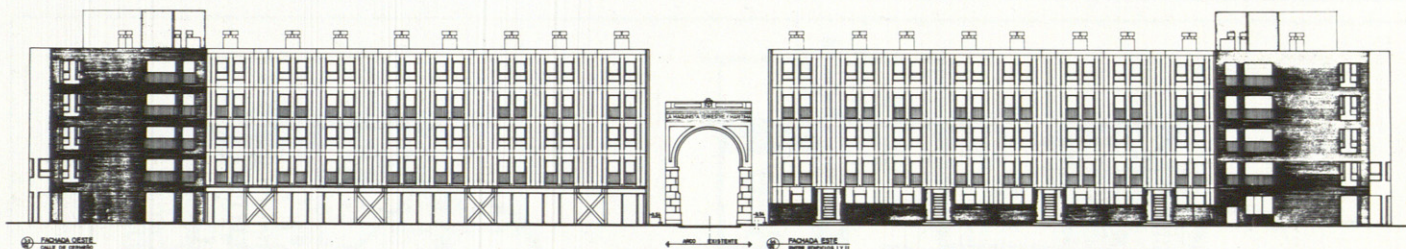
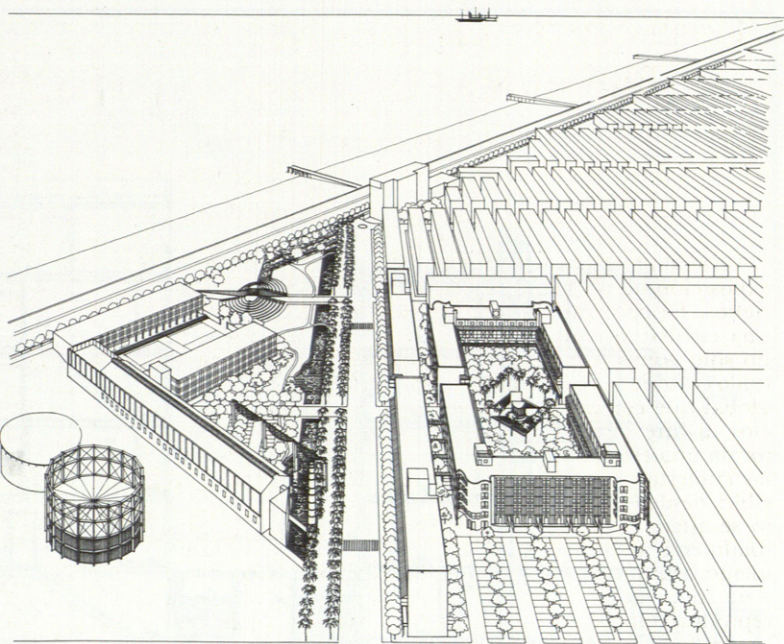


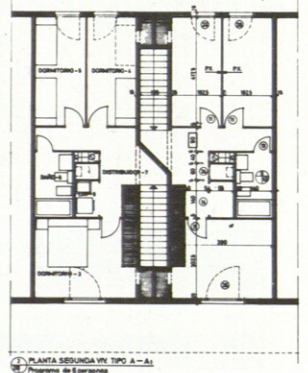
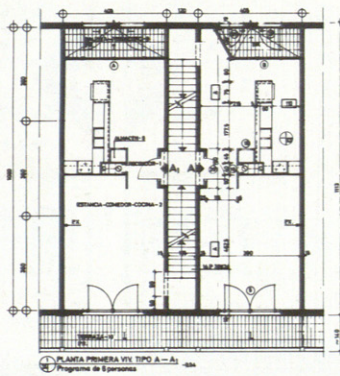
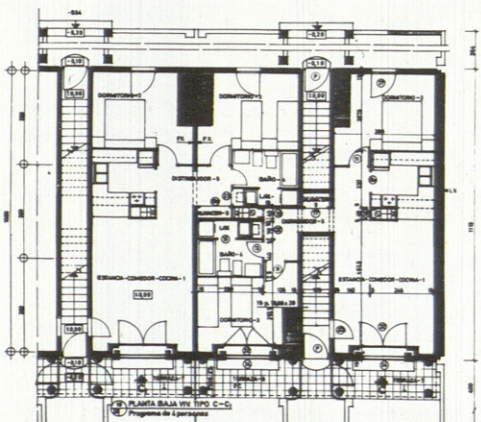
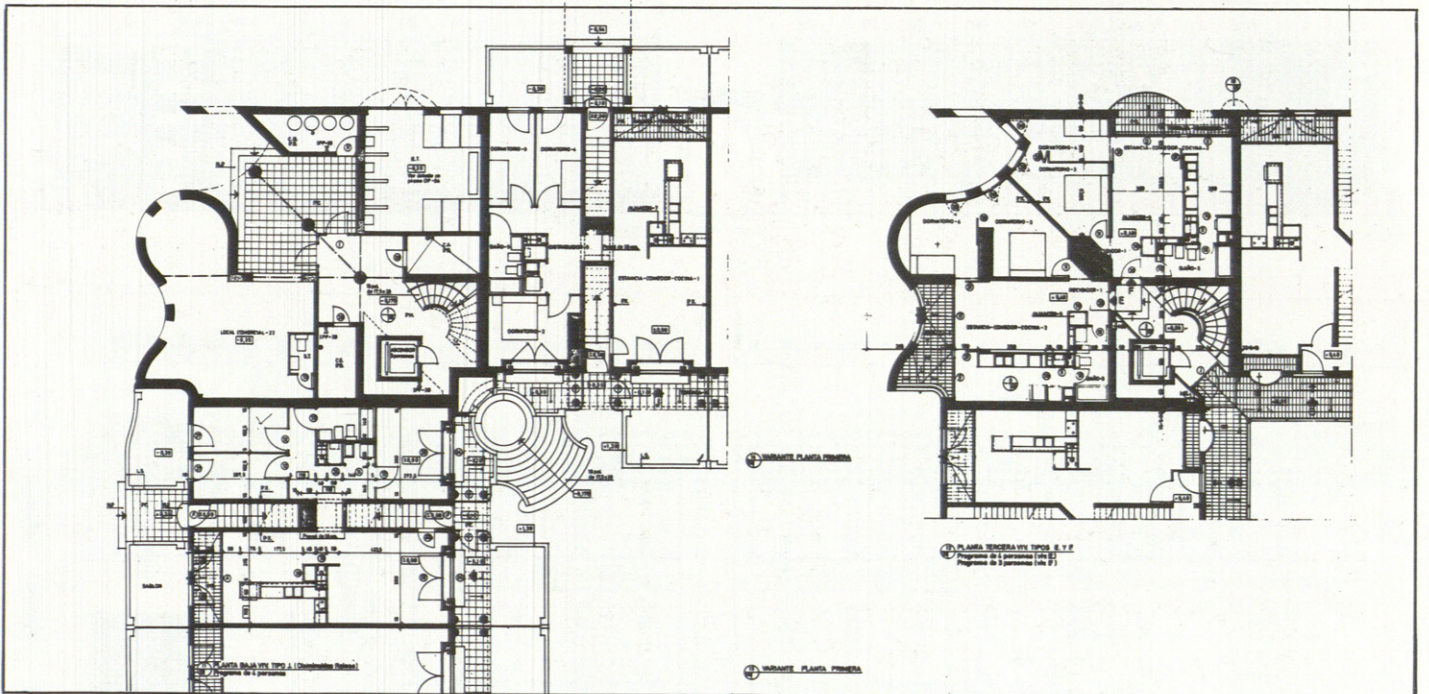
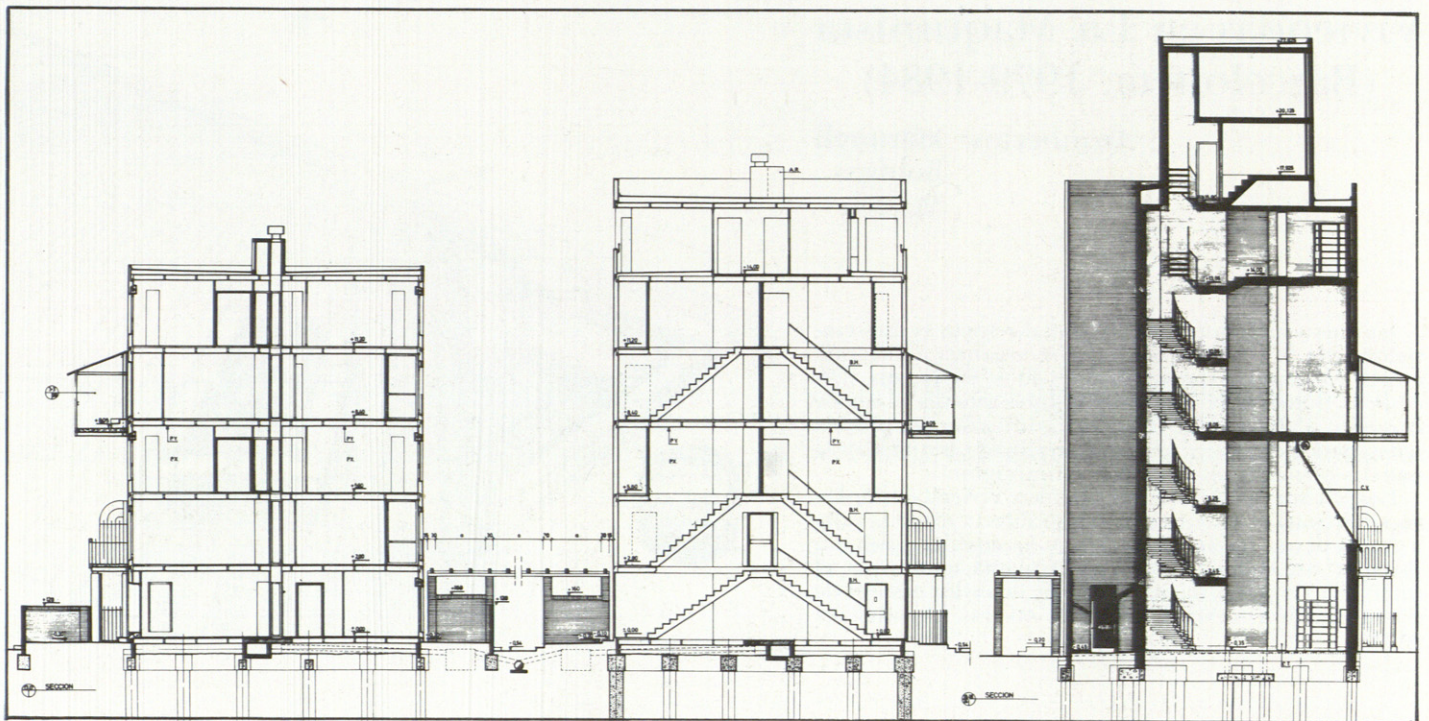
Viviendas en La Maquinista (Barceloneta, 1979-1984)

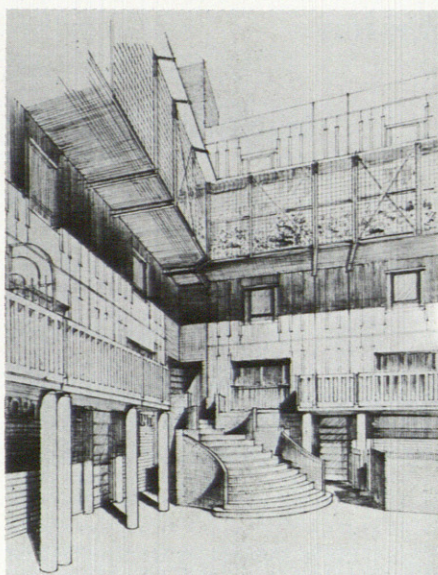
Arquitectos: Martorell
Bohigas
Mackay

La nueva implantación residencial respeta la direccionalidad de la trama ortogonal y se organiza a diferente escala en torno a una plaza de 40 x 90 metros. Un edificio lineal en el límite del parque articula el nuevo conjunto al Paseo Marítimo. Los edificios están proyectados para su construcción industrializada por medio de paneles pesados prefabricados de hormigón.

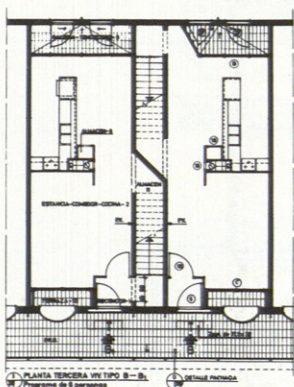
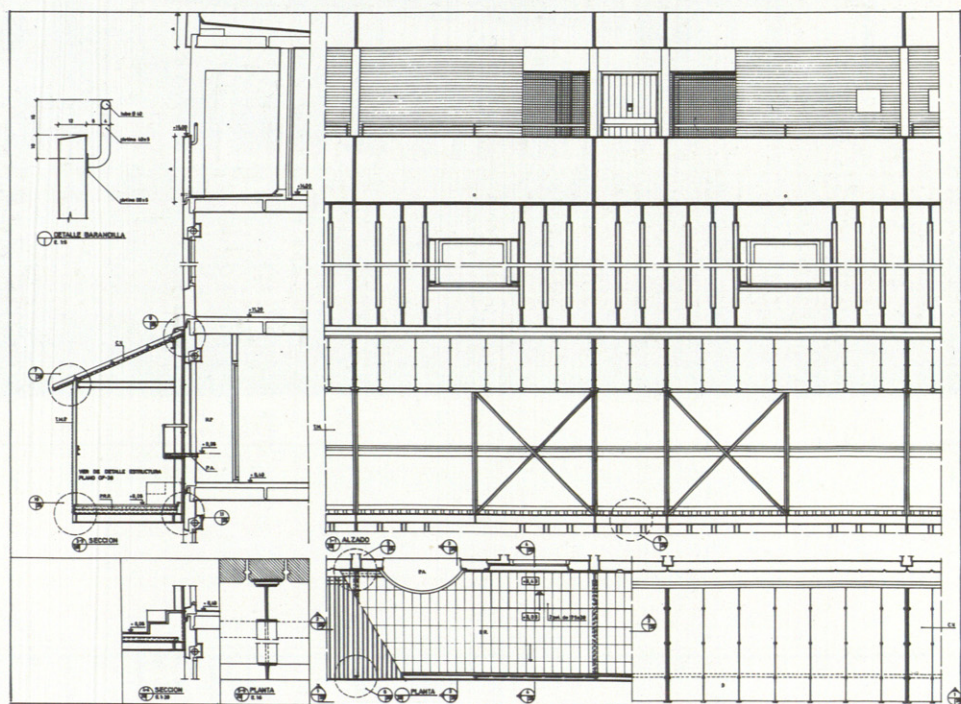
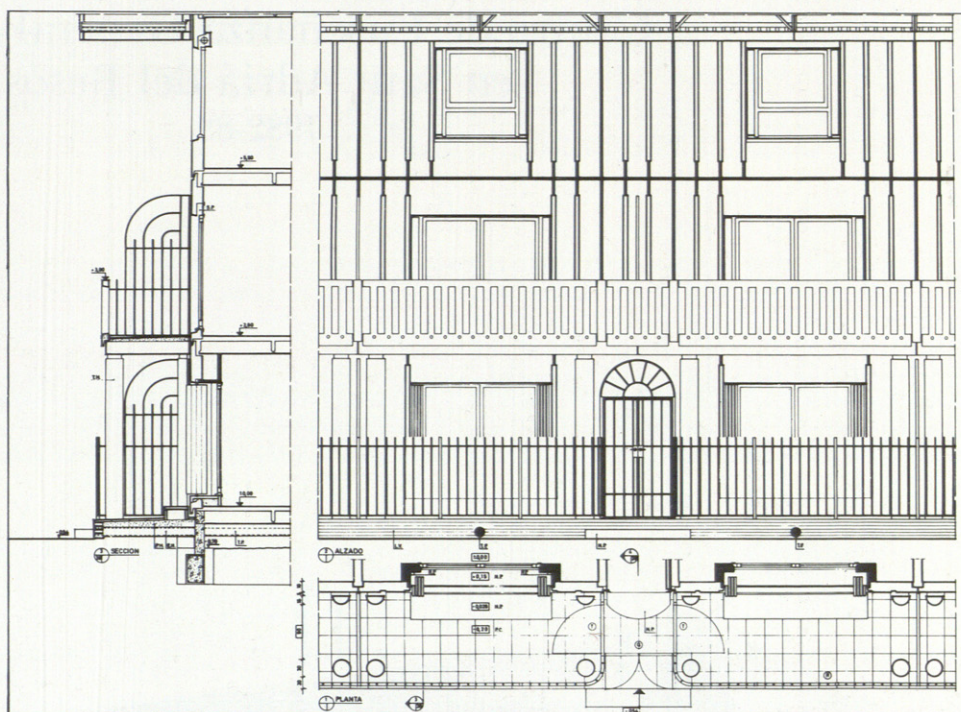
Los cuatro pisos se organizan en viviendas dúplex superpuestas: la inferior con acceso directo desde la calle a través de un tramo de escalera y la superior desde un corredor suspendido a nivel de la planta tercera por el interior de la plaza, al cual se accede desde los núcleos de comunicación vertical situados en los ángulos del edificio.



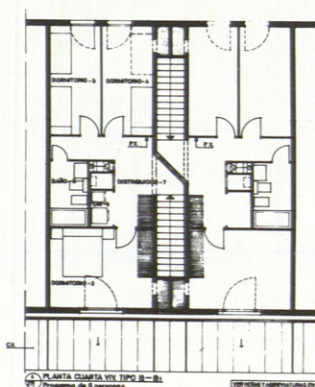




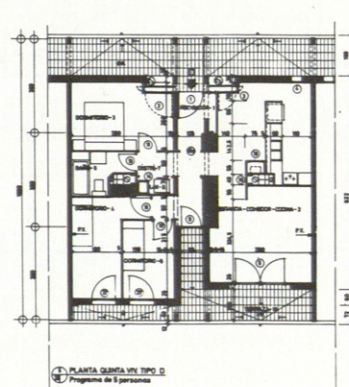
En la página anterior, sección, plantas de esquina y plantas tipo. En ésta, detalles de fachadas y tratamiento y resto de la plantas tipo.



PLANTA TERCERA VIVI TIPO B-B
Programa de 8 personas



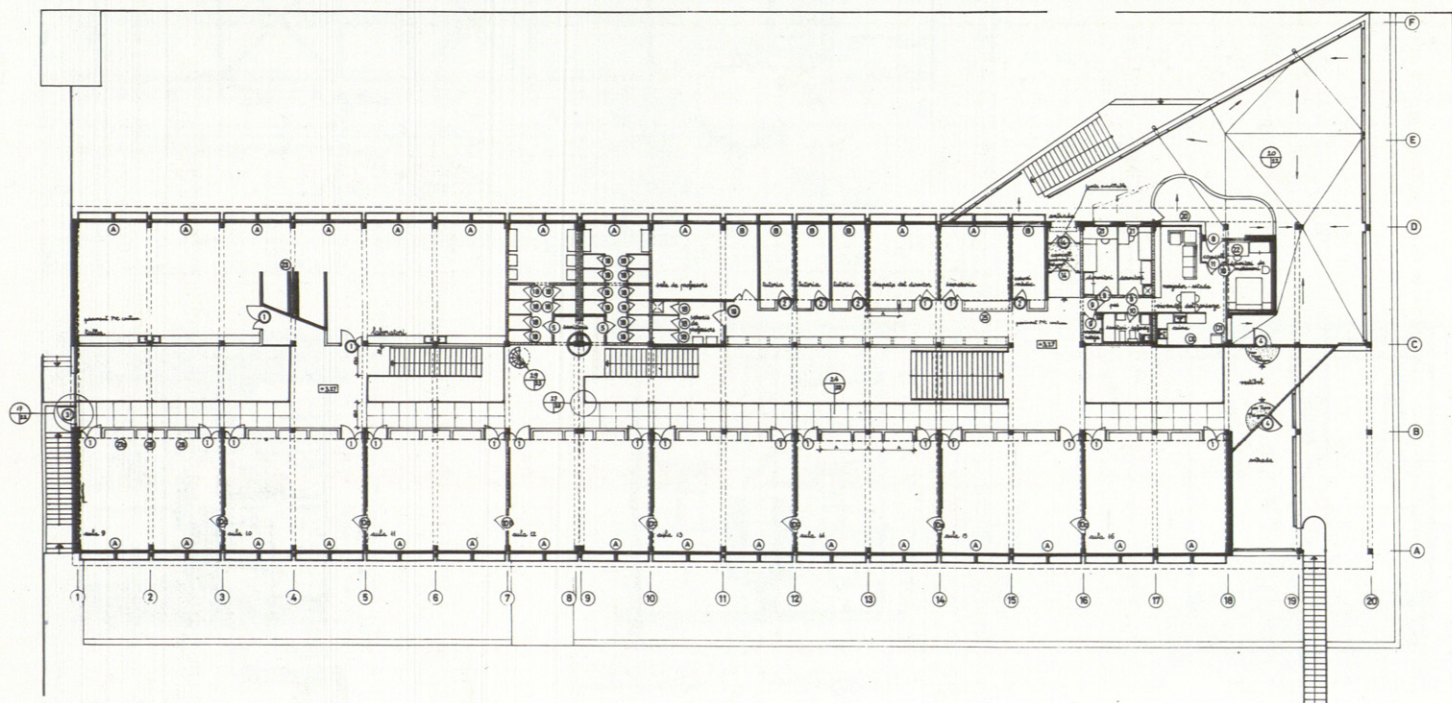
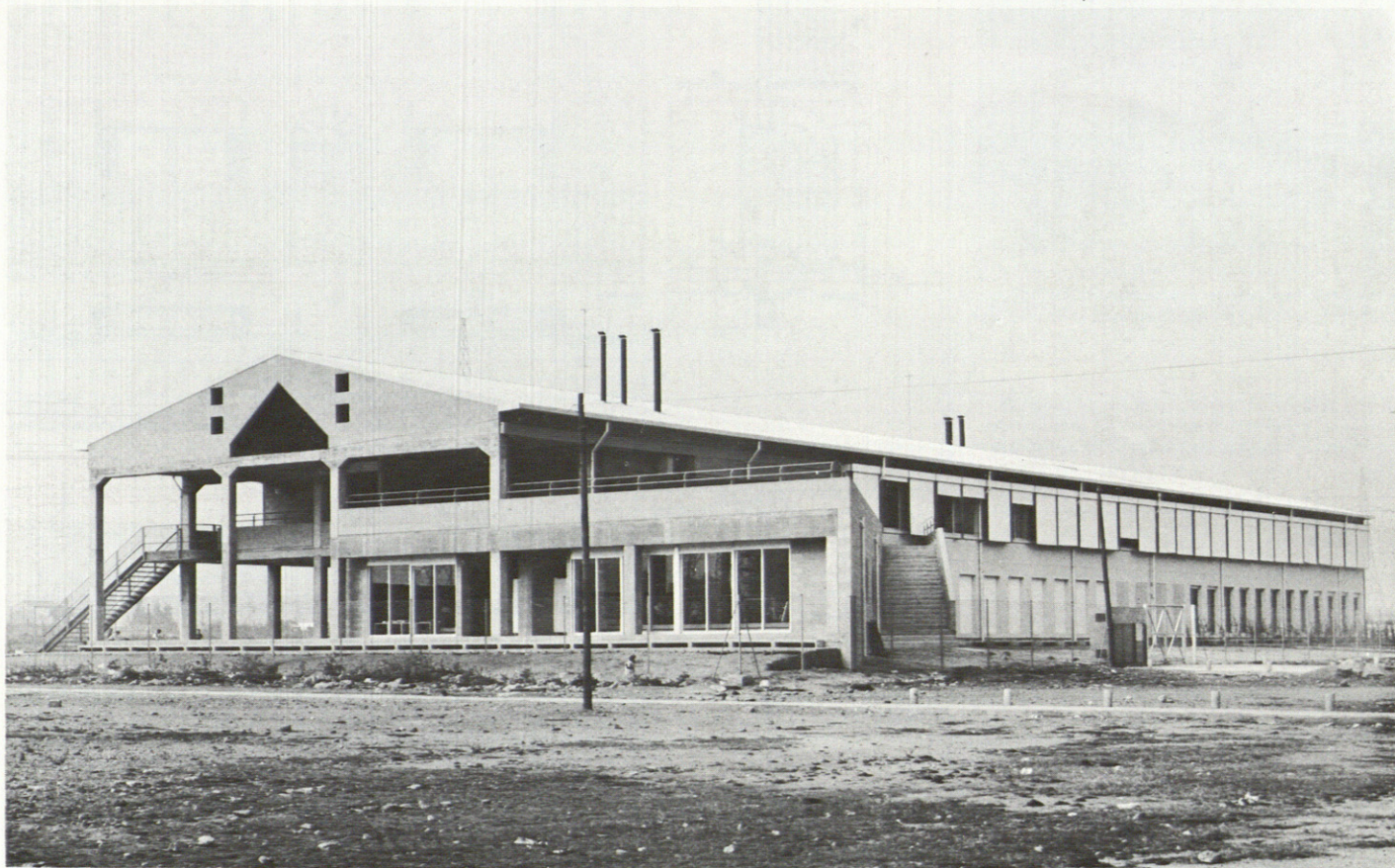
PLANTA CUARTA VIVI TIPO B-B
Programa de 8 personas



PLANTA QUINTA VIVI TIPO B
Programa de 8 personas

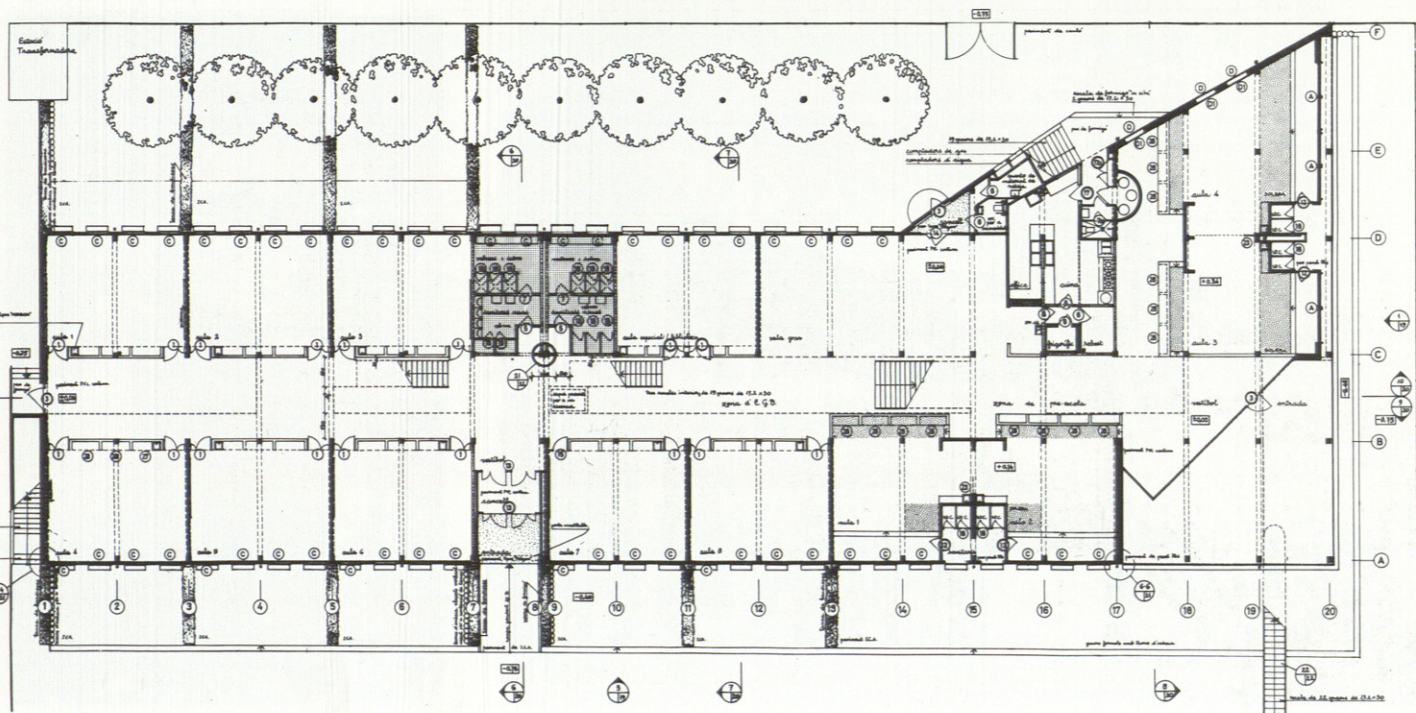
Centro de Enseñanza General Básica
en Sant Adriá del Besós
1982-83

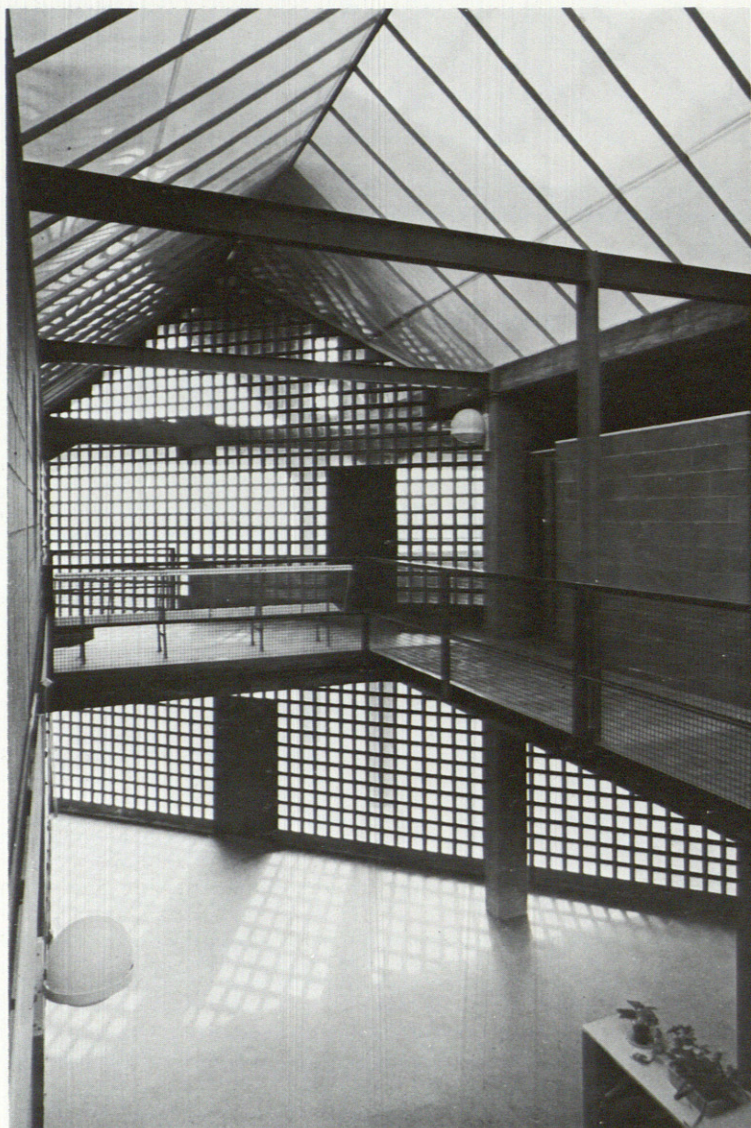
Arquitectos: Martorell
Bohigas
Mackay



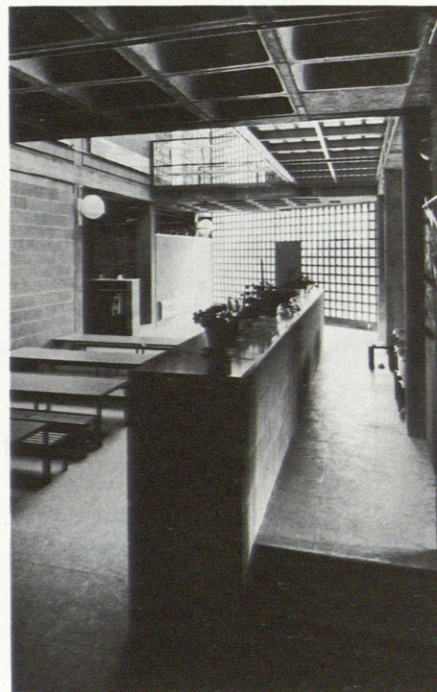
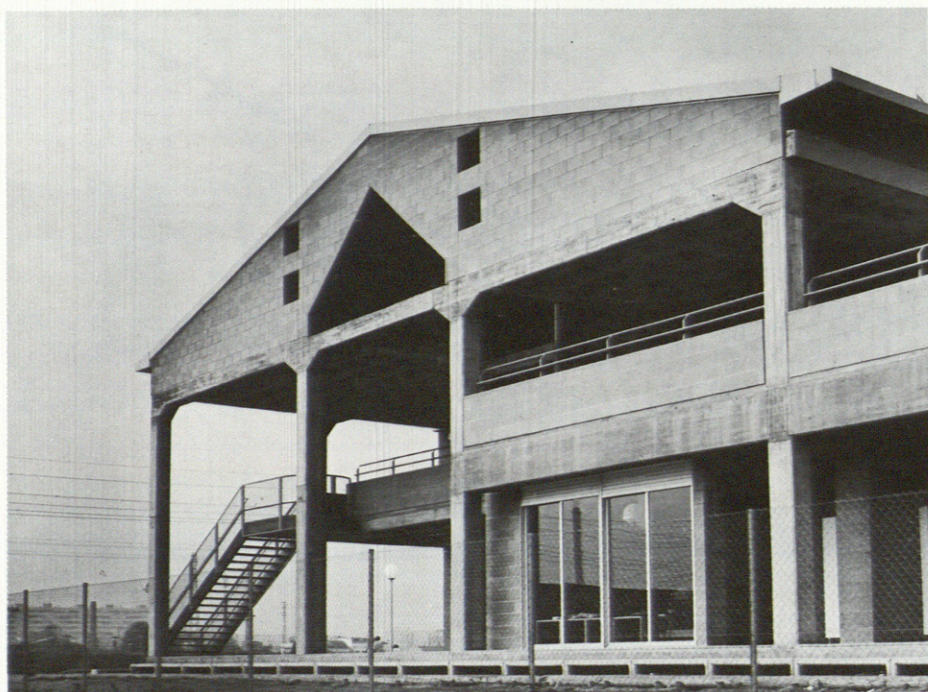


En la página anterior, vista y planta baja. En esta página, detalle exterior, vista y planta alta.





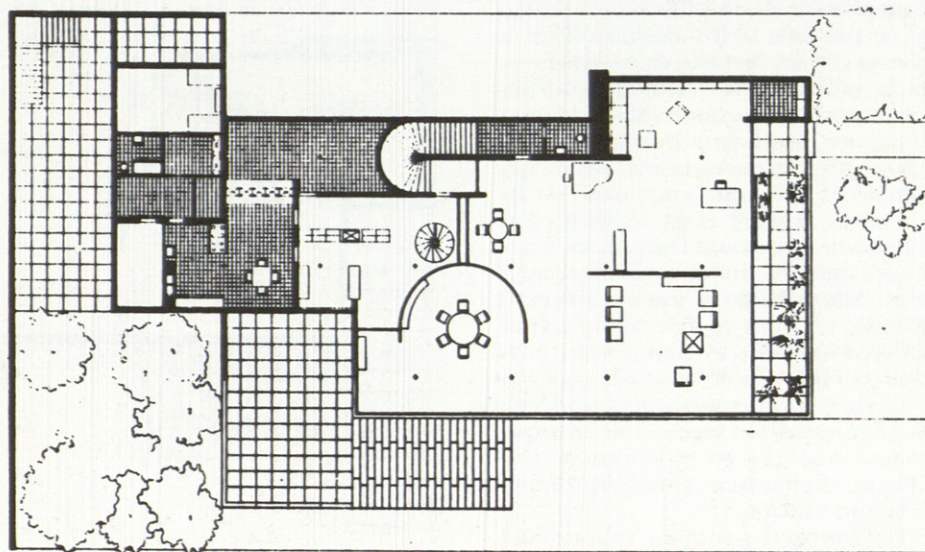
Distintos detalles interiores y vista del testero.



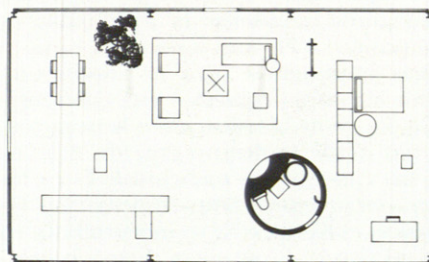
Cerrar el círculo

El fin del espacio moderno

María Teresa Muñoz



Mies van der Rohe. Casa Tugendhat, Brno, Checoslovaquia. 1932. Planta principal.



Philip Johnson. Glass House, New Canaan, Conn. 1949. Planta.

Cuando en el año 1949 Philip Johnson consigue por fin en su Glass House cerrar el círculo que su maestro Mies van der Rohe había dejado abierto en su Casa Tugendhat de 1932, se lleva a su término esa vía de transformación radical del espacio moderno que el propio Mies había iniciado ya en sus últimas obras americanas. La progresiva identificación entre estructura y cerramiento, tanto como la acumulación de mecanismos geométricos y compositivos dispares en una obra concebida en principio como expresión de la más pura homogeneidad, significaban ya en Mies el comienzo de un camino de salida de la modernidad que sería llevado a sus últimas consecuencias por sus seguidores. Y, entre ellos, Philip Johnson es el que de un modo más rápido y

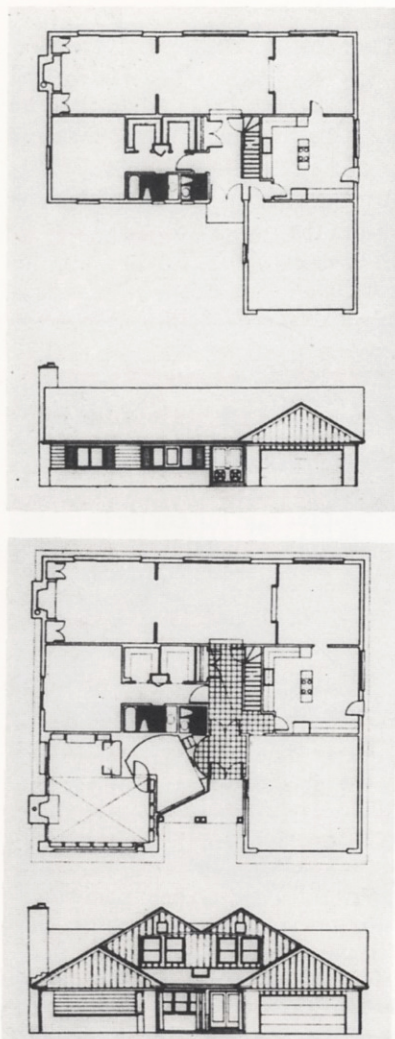
concluyente neutraliza y hace desaparecer, precisamente en una obra como la Glass House paradigma de la continuidad miesiana a mediados de siglo, el espacio moderno y, más concretamente, el espacio creado por su maestro Mies van der Rohe.

Desde este momento, o desde pocos años después, la arquitectura se ha venido preocupando de otros asuntos y reivindicando para los edificios valores olvidados o incluso vetados por la modernidad, mientras que se abandonaba, al menos momentánea y explícitamente, el tema que había sido capital para la arquitectura moderna, el espacio. Cuestiones como la contextualización de los edificios, la deformación compositiva, la abstracción, los elementos figurativos, etc., han ocupado la primera línea de la

polémica de la arquitectura posmoderna, mientras que el espacio, si bien todavía reconocido como esencial en la arquitectura, permanecía como un campo abierto a cualquier tratamiento emparentado con la historia que huyera de la tiranía de lo moderno. La facilidad con que se da entrada en cualquier edificio contemporáneo a concepciones espaciales renacentistas, barrocas o beaux-arts confirma esta ausencia de protagonismo del espacio en la arquitectura actual y una aún mayor ausencia, ya que ni siquiera aparece como objeto de oposición, del espacio moderno.

Pese a ello, los nuevos acontecimientos que se están produciendo en la arquitectura de hoy comienzan a obligarnos a dirigir de nuevo nuestra vista hacia este antiguo problema, y no sólo para entender estos nuevos acontecimientos, sino también para revisar y reorganizar nuestra visión del mismo en lo que toca al pasado más próximo. Por tanto, el propósito de este escrito es el de analizar brevemente algunas de las transformaciones que se han producido en la arquitectura durante las últimas décadas y que afectan de lleno a su concepción espacial. Y dentro de esta línea, intentaremos poner en evidencia cómo las bases sobre las que fue creado el espacio moderno nada tienen que ver con el reduccionismo o lo puramente negativo, como tantas veces se ha afirmado, sino más bien con el aislamiento e individualización de elementos y sistemas ligados únicamente por relaciones abstractas, dando como resultado ese espacio con la permanente tensión propia de lo incompleto que servirá de punto de arranque para las sucesivas operaciones, de ruptura primero y posteriormente de integración, distensión y conclusión de lo inacabado, realizadas por la arquitectura contemporánea en su afán por dejar cerrado definitivamente el espacio moderno.

En un reciente comentario en torno a la obra de los arquitectos americanos más jóvenes (Skyline, junio de 1982), el arquitecto Richard Oliver, al tiempo que reconoce en este nuevo grupo de profesionales (los nacidos después de 1940) unas bases estéticas diferentes de las de sus antecesores posmodernos (los nacidos entre 1925 y 1940), deja escapar tangencialmente una precisión interesante



Stuart Cohen y Anders Nereim.
Adición de un estudio a la casa Baron,
Highland Park, Ill. 1982.
Planta y alzado originales y planta alzado
después de la ampliación.

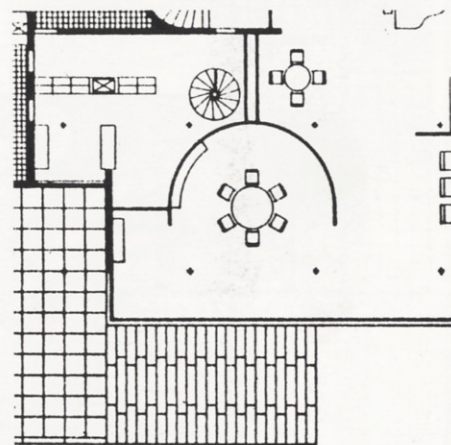
Con este único propósito, obviamente mucho menos ambicioso que el de contravenir deliberadamente los dogmas de la modernidad tal como era el caso de sus antecesores, los arquitectos más jóvenes estarán más cómodos realizando obras que ni por su tamaño ni por sus posibilidades expresivas necesiten salirse de ciertos recursos conocidos y poco brillantes, lo que explica que la adición a un edificio existente se haya convertido en el tema predilecto de esta segunda generación de profesionales. La adición o ampliación de un edificio es el proyecto en que más fácil y explícitamente se cuenta con un contexto de referencia para la propia obra, y también con una cierta tradición arquitectónica, que en cualquier caso habría que buscar como apoyo para la nueva forma, por lo que también sucede que gran parte de los proyectos actuales están tratados como adiciones, a contextos construidos más o menos amplios, aunque realmente no lo sean. Sin embargo, a nuestro juicio, la adición, tal como es concebida y realizada por los arquitectos más jóvenes, no es sino la evidencia de dos fases sucesivas —el antes y el después— de un proceso de transformación espacial de la arquitectura que está en el centro de toda obra de arquitectura contemporánea, sea o no una adición.

Comencemos, por tanto, volviendo sobre nuestra afirmación inicial de que el espacio moderno —un hallazgo cuya importancia nadie puede negar, aun cuando pueda cuestionar la legitimidad de supeditar a él otras cuestiones tanto o más importantes para la arquitectura que el propio espacio— está configurado, no desde la reducción o la negación, sino desde la desintegración del sistema constructivo tradicional. Estructura, cerramiento, compartimentación interior, cubierta, etc., se independizan en el edificio y se presentan dramáticamente aislados y regidos cada uno por su propia lógica, con lo cual el espacio interno se produce precisamente como resultado de la tensión existente entre estas diferentes fuerzas conformadoras. El espacio moderno es un espacio nunca encerrado en una envoltura congruente, sino suspendido de esas potentes fuerzas estructurales que proceden con independencia de los campos de la estructura, los cerramientos verticales o la cubierta. Pero además, como condición necesaria para la existencia de este espacio tenso y configurado desde la independencia de los sistemas, tal espacio ha de ser forzosamente no cerrado, no concluido, en definitiva, un espacio que no interponga obstáculos físicos al libre juego de las fuerzas de naturaleza abstracta que garantizan tanto la cohesión de los sistemas independizados como la definición misma del espacio arquitectónico.

En este sentido, es especialmente claro

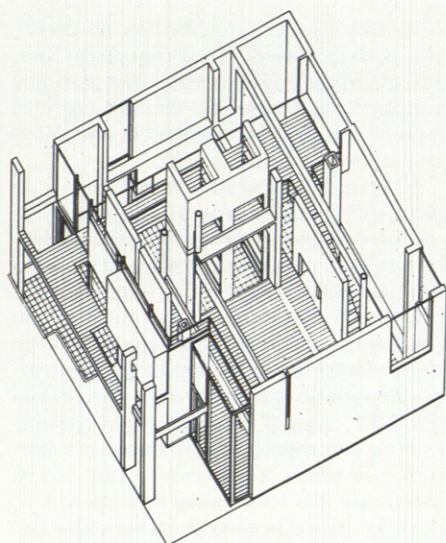


Le Corbusier.
Villa en Garches. 1927.
Interior de la sala de estar.

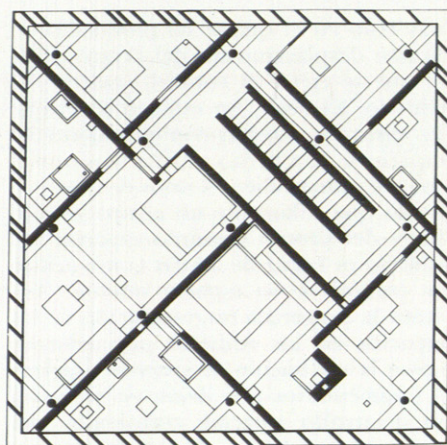


Mies van der Rohe.
Casa Tugendhat.
Comedor.

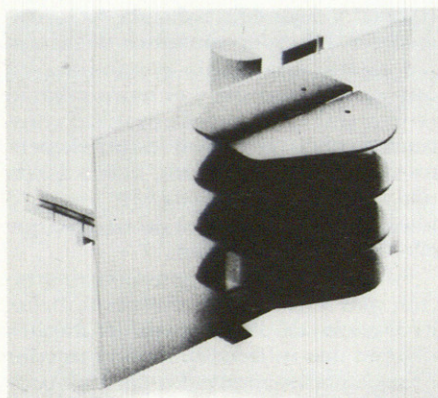
el ejemplo de la arquitectura de Le Corbusier, en la que es la continuidad espacial la que permite coexistir y definir un espacio propio a sistemas tan diversos como la estructura reticular y la de planos verticales paralelos a la fachada en las villas. Y también la de Mies van der Rohe, con su característica independencia entre la estructura portante y el cerramiento contenedor de un espacio sin divisiones. Querriamos, sin embargo, llamar la atención sobre un ejemplo mucho más concreto y valioso para esta discusión, la Casa Tugendhat de Mies van der Rohe, donde uno de los espacios interiores de la casa —el comedor— se define precisamente por medio de un tabique cuya planta es un semicírculo que se prolonga ligeramente en sus extremos, pero sin tocar para nada la periferia del edificio. Este semicírculo, ligeramente estirado, indica con claridad la presencia de un control del espacio que tiene lugar a través de fuerzas de naturaleza abstracta que proceden de la periferia, que es donde se concentra a su vez la colisión entre los sistemas de estructura y de cerramiento. Y al mismo tiempo, desde el momento en que el centro del círculo abierto aparece englobado dentro del espacio propio del mismo, indica que el centro neurálgico del espacio se sitúa su interior, o lo que es lo mismo, que todo el edificio y en conse-



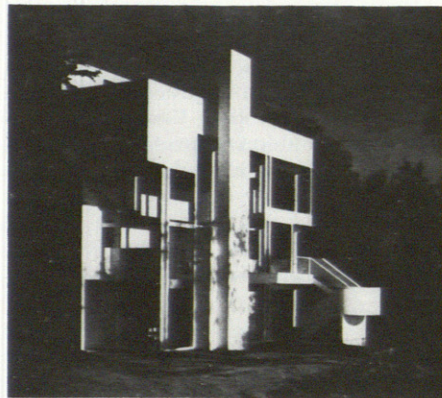
Peter Eisenman.
House I, Princeton, N. J. 1967.
Axonometría.



John Hejduk.
Diamond House. 1967.
Planta.



John Hejduk.
Wall House I, proyecto. 1968.
Maqueta.



Richard Meier.
Smith House, Darien, Conn. 1965-67.
Vista del exterior.

cuencia el espacio creado por él se estructura teniendo como centro de sus fuerzas estructurantes algo situado en el interior de ese mismo espacio.

El esfuerzo, materializado y hecho visible en este recurso típicamente miesiano de prolongar más allá de sus límites geométricos un semicírculo de compartimentación, por englobar dentro de sí un punto de control perteneciente a la periferia nos permite entender nítidamente la naturaleza específica del espacio moderno. Un espacio cuya existencia, como ya hemos señalado, se halla siempre condicionada por la presencia de un conjunto de fuerzas o tensiones, abstractas y procedentes de los distintos sistemas, sin traducción física en elementos que obstaculicen esa continuidad característica de la espacialidad moderna. Resulta comprensible, en consecuencia, que la renuncia o incluso destrucción del espacio de la modernidad tuviera su expresión formal primera en la búsqueda de una mayor congruencia o integración de los diferentes sistemas configuradores del

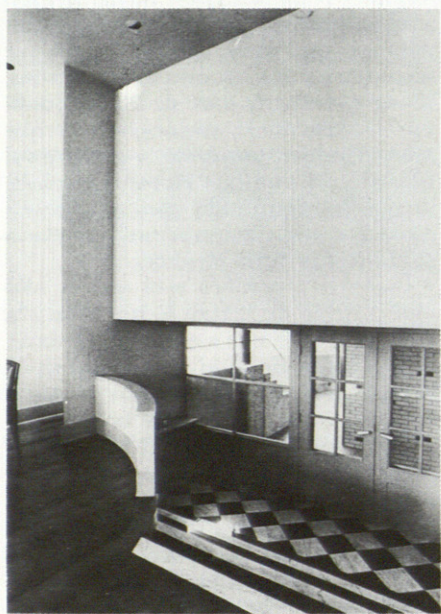
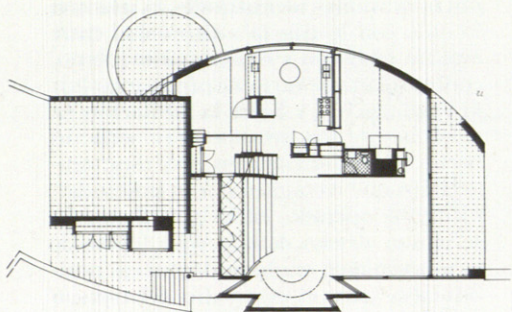
edificio —con la utilización preferente de construcciones murales— y posteriormente en la explicitación de las fuerzas conformadoras del espacio, mediante una extrema compartimentación de los interiores.

Ahora bien, lo que hoy atrae más nuestra atención, lejos ya de ese momento en que la arquitectura del siglo XX tuvo conciencia clara de su ruptura con las ideas y también con las formas de la modernidad, es el hecho de que podamos reconocer en gran número de obras de los arquitectos posmodernos una voluntad de huir del espacio moderno precisamente a través de la extrapolación, más allá de sus propios límites, de las mismas leyes —de incongruencia, separación y deliberada inconclusión de los distintos componentes— que originaban tal espacio. De ser esto cierto, al menos desde el punto de vista del espacio, modernidad y posmodernidad podrían ser vistas, más que como universos antagónicos y mutuamente excluyentes, como arquitecturas íntimamente relacionadas y en no

pocas ocasiones identificadas la una con la otra, con lo que la continuidad entre espacio moderno y espacio posmoderno, continuidad que no tiene por qué excluir la exacerbación y hasta la anulación en ocasiones de sus presupuestos, sería un hecho. Y abundando en esta idea, tendríamos que reconocer que el posmodernismo ha operado, en lo que al espacio se refiere, dentro de la propia lógica de la modernidad, explorando nuevas posibilidades para el desarrollo del espacio moderno, a pesar de que los propios sistemas configuradores de éste —estructurales y constructivos— hayan llegado a ser en manos de un arquitecto contemporáneo algo muy distinto de lo que fueron para los arquitectos modernos. (Baste recordar la frase de Philip Johnson —“demasiado pictórico para que Mies lo hubiera aprobado”—, referida al proyecto de su Glass House y también lo que ha significado para arquitectos como Eisenman la estructura reticular o el muro para John Hejduk).

Entonces, ¿significa esto que es sólo una cuestión de límites lo que marca la diferencia entre una y otra arquitectura?, o, dejando a un lado la cuestión de la imagen, ¿existe algún síntoma de mutación espacial en el paso de la modernidad a la posmodernidad? A nuestro juicio, gran parte del trabajo de los arquitectos a partir de los años sesenta, tanto de los de la línea americana como los de la línea italiana, de los llamados realistas como de los llamados racionalistas, se ha apoyado fundamentalmente en la manipulación, extrema e indudablemente brillante, de los recursos estructurales y constructivos introducidos por la modernidad. Las volumetrías se han hecho más nítidas y cerradas, los muros más fuertes, la retícula más rígida, los pilares y las vigas más explícitos, las roturas más violentas y, por fin, el espacio mismo sometido a fuerzas más numerosas y más dispares. Los movimientos hacia la rigidización e integración de los distintos sistemas configuradores del espacio han discurrido en paralelo, y con idéntico propósito, a los tendentes a la multiplicación, apertura y fragmentación de tales sistemas. La inflexible retícula de los proyectos de John Hejduk, tanto como el despliegue de recursos formales tomados directamente de la arquitectura moderna en las obras de Richard Meier, confirman la existencia de esta doble estrategia, tan opuesta como complementaria, de extralimitación del propio espacio moderno.

La pregunta que nos hacíamos, sin embargo, no queda suficientemente contestada si olvidamos que a estos intentos por llevar a la arquitectura moderna prácticamente a las fronteras de lo posible, o incluso más allá de lo posible, se suma un deseo que está en el fondo de todos los planteamientos posmodernos,



Robert Venturi.
Brandt House, Greenwich, Conn. 1971.
Planta y vista interior del vestíbulo de entrada.

que es el de tratar de lograr para sus obras un status de incompletas, fragmentadas o suspendidas, que haga lo más dramática posible su necesidad de un contexto de referencia, físico o histórico, del que la arquitectura moderna siempre quiso prescindir. Y la confluencia de ambas cosas —el llevar los recursos constructivos de la modernidad hasta o más allá de sus límites y el tratar la obra como un auténtico fragmento— es la que ha permitido la aparición de una arquitectura radicalmente nueva y distante de la ortodoxia moderna. Esta es la razón de que, por una parte, al reconocer esta arquitectura como nacida sobre la base de la extrapolación de los propios cánones modernos, podamos dibujar al menos en parte una línea de continuidad entre los universos de la modernidad y la posmodernidad. Aunque, por otra parte, debamos reconocer también la existencia de una no menos cierta mutación espacial en la arquitectura de nuestros días en relación con la arquitectura anterior.

En nuestra opinión, el espacio posmoderno no es otra cosa que un espacio

moderno en el que se ha producido un brusco desplazamiento del centro desde el que se ejerce el control espacial del edificio. Es decir, un espacio en el que los distintos sistemas configuradores del espacio se han hecho mucho más numerosos e independientes unos de otros, de modo que solamente un centro situado fuera del propio dominio espacial del edificio es capaz de actuar como centro de control de su espacio interno. Así, tanto la exagerada fragmentación de los espacios en los edificios posmodernos como la utilización de sistemas abiertos o fragmentarios que dejan en suspenso su desarrollo espacial, corroboran esta inconclusión deliberada y esta ausencia de tensión interna que constituían la única garantía de cohesión del espacio intercomunicado de la modernidad.

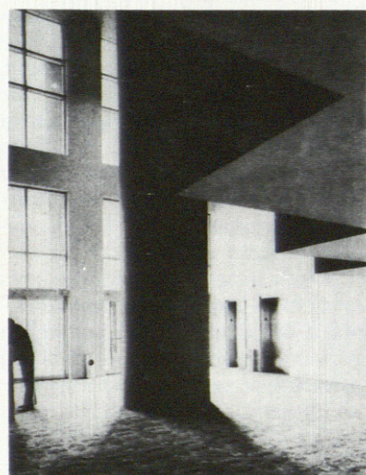
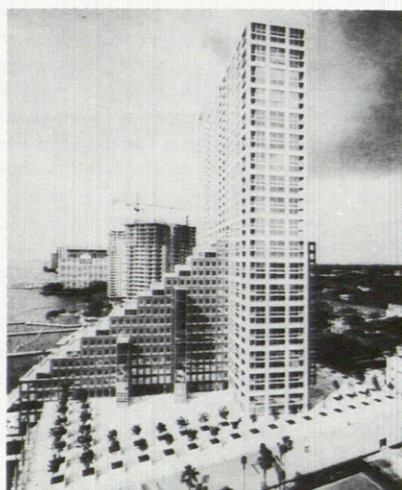
La evidencia concreta de este hecho la tenemos cuando, al recordar lo que antes decíamos en relación con el semicírculo ligeramente prolongado que Mies introduce en la planta de su Casa Tugendhat, nos fijamos en la sistemática utilización que un arquitecto tan significativo como Robert Venturi hace de los muros o tabiques curvos, pero ahora formando curvas muy abiertas y con un desarrollo siempre menor que el medio círculo. Ello supone obviamente una incursión en el terreno de lo fragmentario pero, sobre todo, significa que se ha lanzado el centro del círculo fuera del propio edificio y con él se ha desplazado al exterior el punto de referencia del espacio encerrado por esa pared. Ya será sólo desde el exterior, y por medio de fuerzas invisibles y puramente abstractas capaces de completar lo fragmentario, como podrá definirse el espacio propio del edificio. La tensión hacia dentro del espacio moderno, hecha explícita en el ejemplo de Mies a través de la prolongación y explicitud de las fuerzas controladoras del espacio, ha sido sustituida en esta nueva arquitectura por una tensión mucho más lejana y dirigida desde o hacia un punto mucho más distante y también más impreciso. La separación, por tanto, del posmodernismo con respecto a la espacialidad moderna se produce a través de la condición fragmentada de sus obras y, al mismo tiempo, de una fusión o integración de los sistemas configuradores del espacio que la arquitectura moderna siempre mantuvo separados. El espacio moderno, definido sobre la base de la tensión existente entre sistemas distintos pero interactivos, ha dejado paso a un espacio encerrado por un conjunto más integrado de sistemas, pero cuya referencia última está fuera de la propia construcción. Frente a ese espacio moderno que mira hacia dentro pero que vibra permanentemente en su superficie, que crea un campo de fuerzas abstractas en el interior del edificio, el posmodernismo ha traído un espacio que hace

cesar esas fuerzas equilibrando la periferia, pero que origina un campo de fuerzas adicional e igualmente abstracto que supone una fuerte interacción entre el espacio propio del edificio y uno o varios centros exteriores a él.

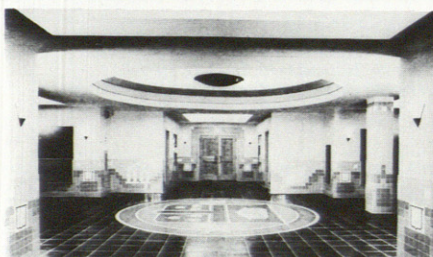
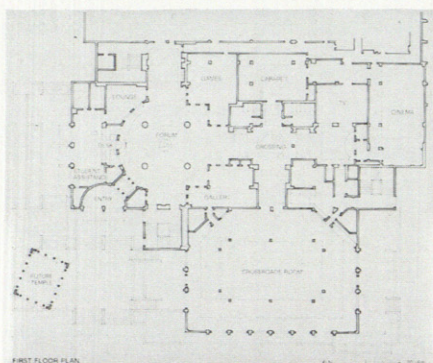
El camino de evolución espacial de la arquitectura contemporánea aparece como un camino de progreso en dos direcciones en cierto modo contrarias. Según una de ellas, el espacio se hace cada vez más congruente con su envolvente y su estructura, mientras que según la otra tiende hacia la inconclusión y la influencia de aquello que es exterior a la propia obra. El espacio de la primera generación de arquitectos posmodernos se definirá, por tanto, a partir de la utilización preferente de una estructura mural o, cuando utilice la estructura reticular heredada de los modernos, lo hará rigidizándola hasta el límite o por el contrario liberándola absolutamente de su misión espacial y dejándola reducida exclusivamente a indicador simbólico de la propia arquitectura. Tanto en uno como en otro caso, la retícula y el muro saltarán las barreras de su propia calidad constructiva para presentarse como elementos o sistemas inacabados, demandando una cierta complementación —real o imaginaria— desde fuera del edificio que ellos mismos conforman.

Finalmente, cabe apuntar una matización más sobre lo anteriormente dicho. El espacio de la modernidad implica siempre una intercomunicación interior de los espacios encerrados por una periferia que aísla rotundamente el interior del exterior. Esta periferia, a su vez, se estructura como un espacio en sí misma, al estar dotada de un cierto espesor que no es ni constante ni equilibrado, sino en continua oscilación a causa de estar constituida a partir de una serie de sistemas independientes. La progresiva compenetración de estos sistemas, con la cada vez mayor congruencia entre estructura y cerramiento, y la predilección por las construcciones murales en los edificios posmodernos ha supuesto la introducción de una componente de neutralización y paralización del espacio interior de la arquitectura. La indiferencia con que tanto la estructura mural como la estructura reticular han sido utilizadas en la arquitectura reciente —como envolvente o como compartimentación de los edificios— ha dado como resultado un espacio, si bien más congruente y equilibrado, mucho menos acabado y cerrado que el espacio moderno.

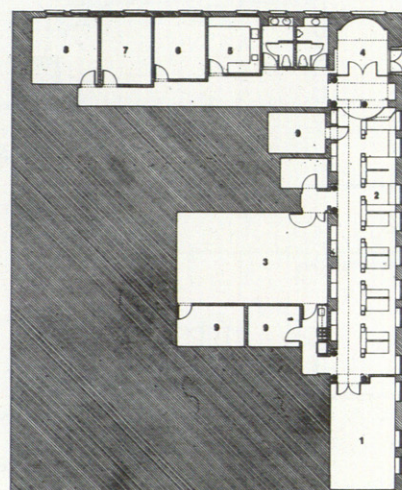
Y dicho esto para la primera generación de arquitectos posmodernos, podemos preguntarnos ahora ¿cuál es el paso siguiente de esta evolución —más que mutación— del espacio moderno?, ¿es este segundo paso también en el sentido de una mayor explotación de esta tensión o, por el contrario, de vuelta atrás



ARQUITECTONICA.
The Palace, Miami, Fl. 1982.
Vista del conjunto e interior del lobby.



FRIDAY ARCHITECTS.
Remodelación del Temple University Student
Activities Center, Philadelphia, Pa. 1981.
Planta y vistas interiores del foro y el cruce
principal.



Stuart Cohen y Sisco/Lubotsky Ass.
Oficinas para una pequeña empresa, cerca de
Chicago, Ill. (remodelación de una fábrica de
los años cuarenta). 1981.
Planta general y vista interior de la calle de
oficinas.

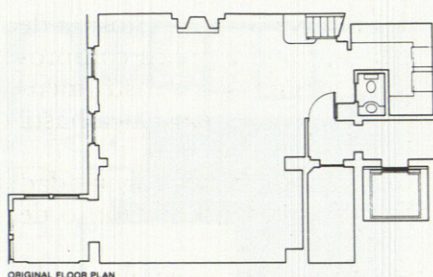
y anulación de los antecedentes más cercanos? Parece evidente que, ya en el campo de la imagen y la figuración, los arquitectos más jóvenes muestran en sus obras un despliegue de recursos infinitamente más restringido que el de sus antecesores, son mucho más austeros y contenidos, incluso más vulgares y aburridos. Sus edificios aparecen formados por volúmenes simples agrupados del modo más simple, estructurándose por medio de geometrías rígidas e inflexibles, e incluso las eventuales roturas de tales volúmenes resultan ser huecos rotundos y nítidos sin que su presencia signifique respuesta o inflexión alguna por parte del sólido restante. Los sistemas geométricos, antes múltiples y complejos, han dejado paso a las retículas uniformes en las que ni siquiera cabe la diferenciación dimensional de la vertical con respecto a las horizontales. Los escalonamientos son idénticos en todo su desarrollo, la estratificación horizontal se mantiene inalterable desde el suelo hasta la coronación del edificio, y los propios elemen-

tos figurativos —históricos o autóctonos— se extienden por las construcciones sin requerir la más mínima modificación o adaptación a su situación específica en el espacio y el tiempo.

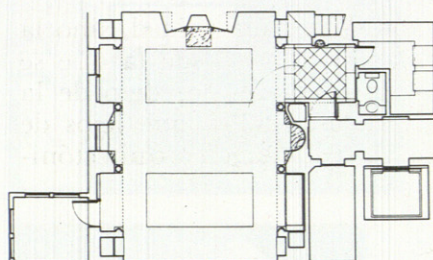
La extensión sin discontinuidades del sistema constructivo y también de los rasgos figurativos u ornamentales por todo el edificio hace posible que esta arquitectura, como ya señalábamos al comienzo, trabaje del mismo modo cuando se trata de construir una obra totalmente nueva que cuando extiende o añade algo a una construcción existente (la tan conocida adición). Por que, tanto en uno como en otro caso, el objetivo es lograr un edificio completo y equilibrado, no por el juego libre de elementos diferentes, sino por la presencia de una estructura repetitiva y de un único orden constructivo y espacial explícito. La capacidad de este orden para extenderse hasta cubrir por entero el edificio, y hasta las eventuales extensiones posteriores de éste, está en la base de esta nueva manera de estructurar el espacio por par-

te de los nuevos arquitectos y constituye una primera respuesta a las preguntas que planteábamos. La ausencia absoluta de inflexiones, incluso en aquellos casos en que se trabaja sobre un edificio existente, indica no sólo la pasividad de un espacio que rechaza la tensión y la desintegración en favor de la neutralidad, sino también un impulso positivo de destrucción y anulación de las fuerzas estructurantes del espacio en los edificios tanto históricos como modernos.

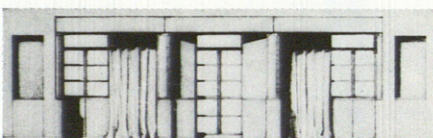
La transformación operada en la concepción del espacio, al pasarse de la arquitectura moderna a la denominada posmoderna, se puede ver con claridad en la constante aparición de interiores tratados como exteriores, de edificios colocados dentro de los edificios, de fachadas que se abren a espacios internos. Ello significa que la unidad espacial del propio edificio, tanto como la de su envolvente, se han debilitado precisamente al hacerse más congruentes entre sí, y más indiferentes a la diferenciación interior-exterior. La diafanidad encerrada en



ORIGINAL FLOOR PLAN



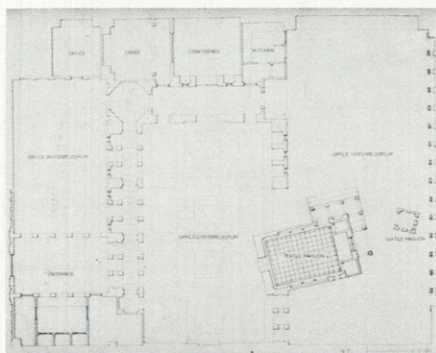
REDESIGNED FLOOR PLAN



Rodolfo Machado y Jorge Silvetti.
Residencia Kramer, New York
(remodelación). 1982.
Plantas antes y después de la
remodelación y alzado interior.

una tensa periferia, característica del espacio en la arquitectura moderna, se ve sustituida así por un espacio que extiende sus relaciones más allá de los límites del edificio, hacia fuera y hacia dentro, permite la aparición de una serie de espacios independientes que tienen a la obra construida entera como contexto. En síntesis, la aparición de un conjunto de campos espaciales cerrados pero con relaciones contextuales entre sí, de modo que nunca el edificio pueda llegar a constituirse como una única entidad diferenciada, sino como un objeto fragmentario referido siempre al contexto físico en que se coloca, es indudablemente la característica fundamental del espacio del primer posmodernismo.

Ahora bien, la segunda transformación espacial operada dentro de la arquitectura posmoderna tiene que ver, ante todo, con la renuncia a lo fragmentario y la búsqueda a toda costa de la unidad del edificio, de su cualidad de algo completo. Y ello hace que la arquitectura moderna no sea combatida ahora sobre la base de la estrechez de sus principios o de sus códigos formales, sino por carecer de las condiciones necesarias —relaciones adecuadas entre el todo y las partes— para hacer de sus obras auténticas obras de arte, es decir, sobre la base de su condición esencialmente incompleta. Completar lo que la arquitectura moderna dejó incompleto parece ser ahora el objetivo primario de los nuevos arquitectos



Michael Graves.
Sunar Shawroom, Dallas, Tx. 1982.
Planta del espacio de exposición
con los dos pabellones.

tos que prefieren como objeto de sus operaciones precisamente objetos modernos, considerados poco significativos o carentes de interés, y por extensión cualquier edificio sin especial valor. El valor añadido a esa base anodina e inacabada se producirá como resultado de la labor adicional del arquitecto que, aun cuando no sea físicamente más que la recomposición de una fachada, un nuevo moldeado de las habitaciones, una capa de pintura, o el añadido de un garaje o un estudio, permitirá al edificio adquirir su propia personalidad, una personalidad que nunca antes tuvo.

Los relieves en los muros exteriores, la diferenciación cromática de los elementos y la individualización de los huecos y la coronación del edificio serán los medios más inmediatos para lograr este propósito. Pero la búsqueda de una composición acabada, más acorde con el principio clásico de la armonía, no se va a detener en la envolvente exterior de la construcción. Por el contrario, se adueñará del interior del edificio, contribuyendo decisivamente a su nueva estructuración espacial. Hoy el espacio interno de los edificios tiende a la compartimentación más extrema, incluso en aquellos casos en que —como sucede en los locales de exposición— la compartimentación es contraria a la naturaleza del programa. Lo intrincado de este espacio, que no sólo reproduce en miniatura en un mismo edificio multitud de

experiencias espaciales procedentes de las arquitecturas más diversas, sino que rodea a estos mismos espacios individuales de potentes envolturas que a su vez contiene otros microespacios en su interior, es lo que permite a los arquitectos intervenir del mismo modo en edificios históricos o modernos, ya que a unos y otros se les hará desaparecer bajo este nuevo modelado espacial de ejes de simetría y retículas, de bóvedas y exedras, de patios y galerías, de edículos y otros microespacios independientes. No habrá necesidad de diferenciar lo nuevo de lo viejo, ni tampoco de poner en contraste formas o sistemas constructivos diversos, porque todo ello quedará cubierto por un todo coherente y completo.

Dicho esto, nuestra opinión sobre el cambio que, con respecto al espacio de la modernidad y también al de las primeras obras posmodernas, se está produciendo en la arquitectura más reciente, se concreta en el reconocimiento de que tal arquitectura ha evolucionado en el sentido de ser absolutamente explícita en sus recursos, casi podríamos decir explícitamente didáctica. La introducción, sin abandonar nunca los fundamentos del espacio moderno, de una serie creciente de geometrías cada vez más rígidas y de una arquitectura mural superpuesta a la propia de la estructura reticular ha desembocado en la creación de un espacio que, precisamente por este exceso de división y de rigidización, ha llegado a ser absolutamente indiferente. En este espacio ninguna fuerza es sentida ya como tensión propia del espacio, ni individualmente, ni como conjunto interactivo, ni siquiera como procedente de las relaciones entre el edificio y el exterior, porque todos y cada uno de los espacios que componen el edificio están hiperdefinidos e hiperestructurados, al tiempo que absolutamente libres de cualquier tipo de interacción.

Esta es la razón de que muchas de las obras más recientes se vean como el grado más alto alcanzado, al menos por ahora, en ese camino de ruptura del espacio moderno que, más que por un exceso de tensión, será destruido por la neutralización de sus fuerzas más características y por la explicitación de todo lo que en él eran puras relaciones abstractas. La obsesión por hacerlo nuevo propia de los modernos ha dejado paso a este hacerlo completo e incluso completar lo incompleto de la arquitectura más reciente, haciendo materialmente desaparecer los vestigios del espacio de la modernidad bajo esta nueva explicitud y enlazando con ese momento no tan lejano en que un arquitecto intentó y finalmente consiguió cerrar el círculo que su maestro había dejado dramáticamente abierto.

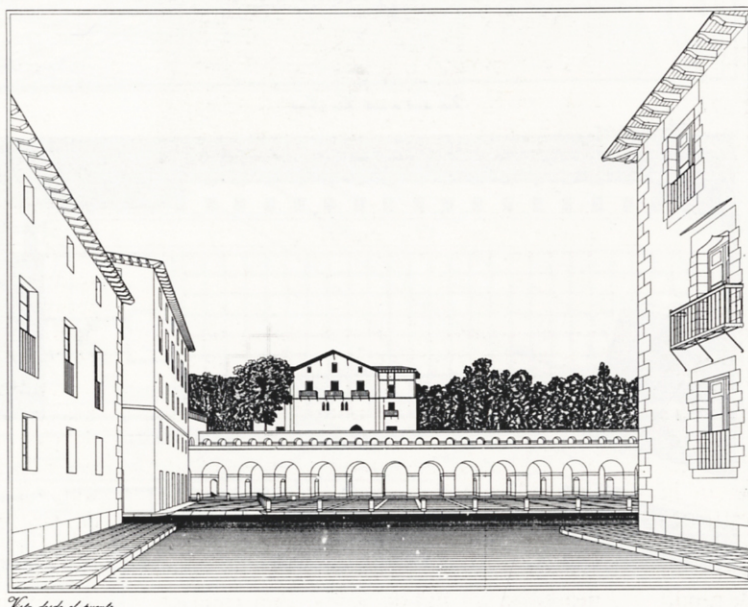
María Teresa Muñoz

Este conjunto de proyectos podría ser inscrito dentro de una problemática común a todos ellos: la de proyectar dentro de un entorno de carácter monumental. Sin embargo, y tal como podrá comprobarse al analizarlos, esta problemática dista mucho de ser unitaria desde el prisma de los instrumentos de proyectación que en cada caso se requieren y que van desde la escala propiamente urbanística hasta el tratamiento de espacios interiores, en un terreno propiamente decorativo.

De todo esto fácilmente podría concluirse afirmando la gran complejidad y extrema heterogeneidad de un tipo de trabajo que, simplificado, suele englobarse bajo el calificativo de restauración o de actuaciones en áreas históricas.

Sin embargo, a lo largo de este conjunto de proyectos creo reconocer una misma actitud, en el sentido de negar la supuesta discontinuidad entre proyecto antiguo y proyecto moderno.

En definitiva, lo que estos proyectos muestran no es la simple negación de la modernidad, sino la afirmación de otra modernidad no identificable con la derivada de las vanguardias, desde la que se propone la reutilización de todo un repertorio de formas e instrumentos proyectuales heredero de la tradición —no identificable tampoco de forma exclusiva con la “tradición clasicista”— que lejos de resultar obsoletos resultan, finalmente, los más adecuados en la recuperación de una imagen arquitectónica habitual y, por tanto, alejada de todo experimentalismo. *J. I. L.*



Plaza de Azcoitia.

Vista desde el puente

Cuatro proyectos de José Ignacio Linazasoro

La cuestión de la restauración de los edificios antiguos parece debatirse entre los partidarios de la introducción de formas “nuevas” o “antiguas”.

El problema más decisivo que se han propuesto muchos restauradores, no ha sido, de hecho, sino plantear una opción de raíz esencialmente estilística, que se traduciría en proyectar desde el “respeto” o “con-

tinuidad estilística” o bien desde el contraste o la ruptura con el estilo preexistente.

Ambas posiciones que se reducen muchas veces en el puro “pastiche” o la pedantería tecnológica o formalista, se olvidan por lo general del propio edificio a restaurar, de lo que su propio estado y destino están exigiendo, y de su proceso histórico, a lo largo del cual se han ido afirmando problemas y con-

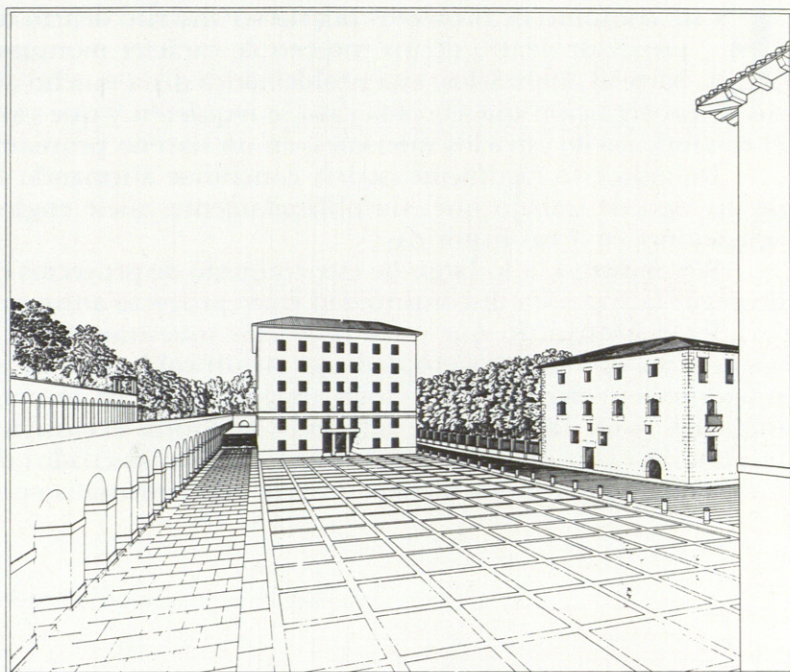
quistándose resoluciones definitivas, aunque no correspondan a una afirmación de “purismo” estilístico.

Pienso que es, precisamente, esta búsqueda de “purismo” el fallo de muchas restauraciones que haciendo gala del más perfecto “nihilismo” se olvidan de la historia del propio edificio.

Reconocer el “estado” del edificio y su nuevo des-

tino no significa, por tanto, sólo conservar, ni mucho menos, “reconstruir” su estado originario, sino interpretar la historia del monumento plasmada en los materiales existentes para continuar esa misma trayectoria, y dando respuesta a problemas históricamente planteados, aunque nunca resueltos, o a nuevos problemas que las necesidades de uso o representación requieren.

Remodelación de la plaza de Azcoitia



Vista desde la calle Víctor Iriarte

Se trata de crear un nuevo espacio público para la ciudad.

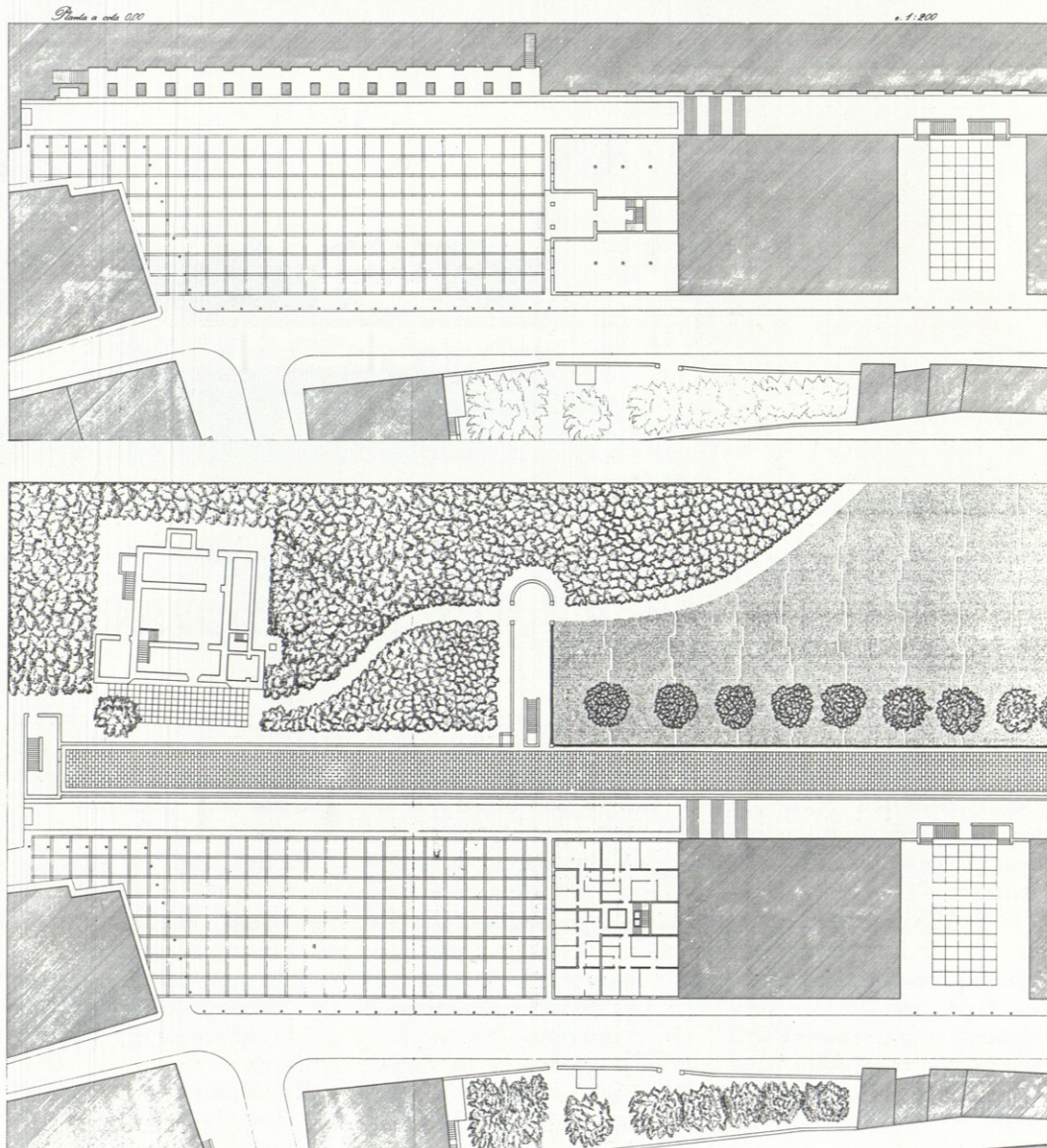
El emplazamiento se sitúa en las proximidades del casco histórico y con la preexistencia de los edificios históricos y monumentales: las casas de Balda y de Irizar.

El proyecto se soporta, fundamentalmente, en la creación de un muro infraestructural que trata de resolver el desnivel existente entre el área de asentamiento de la casa Balda y el de la plaza propiamente dicha.

Este muro es, en realidad, un muro de contención que, de forma semejante al del templo de Júpiter Anxur en Terracina o a los del parque Guell, se transforma en una arcada.

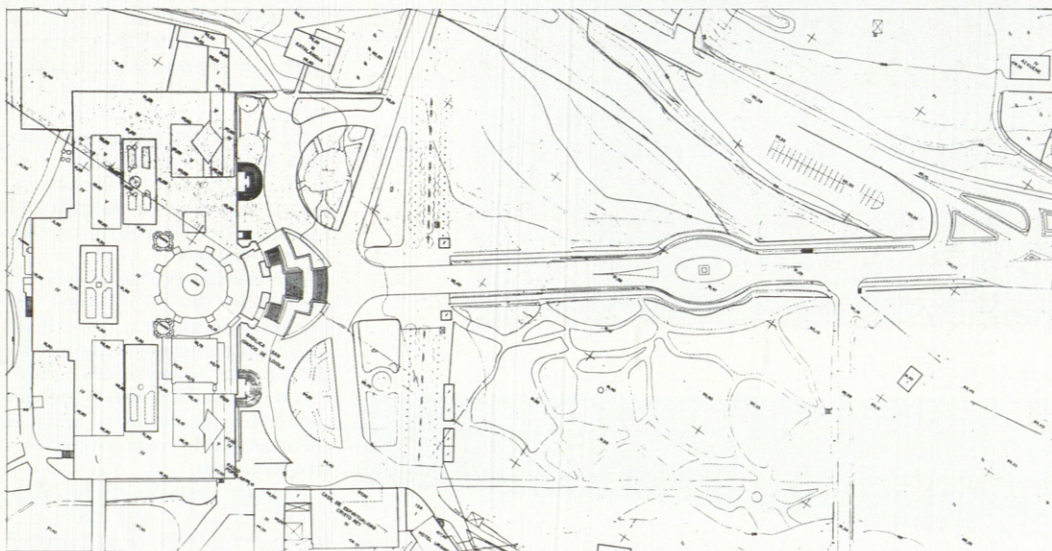
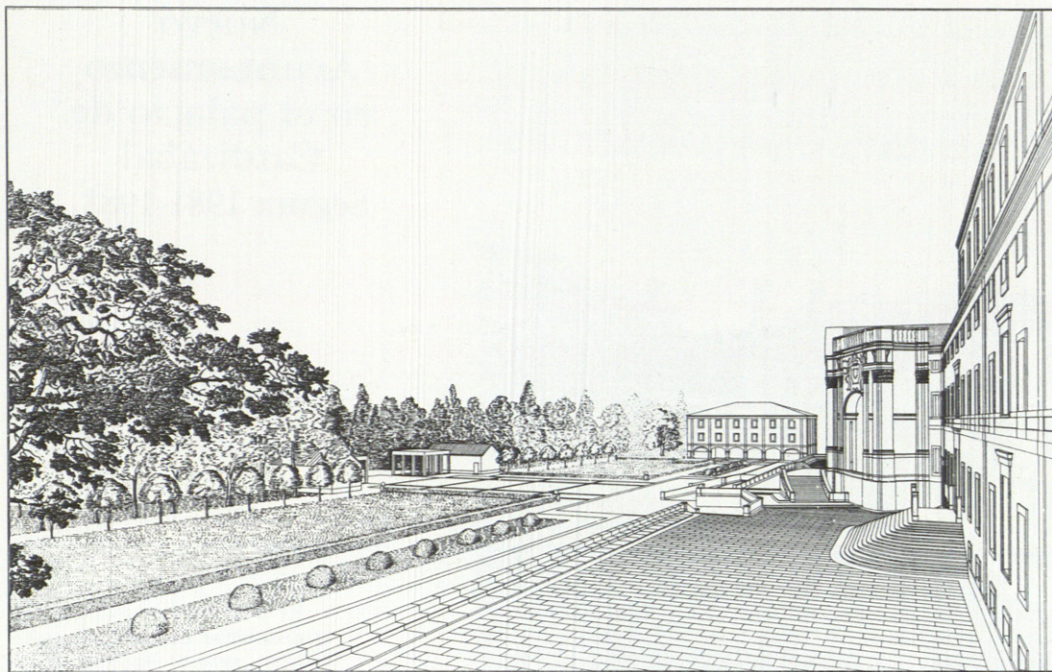
Su construcción sería ejecutable en hormigón armado y mampostería.

El muro, finalmente, es un punto de encuentro entre campo y ciudad, y rememora el tema de la plataforma, del que desde un punto de vista teórico me ocupé en mi artículo a propósito de El Escorial.



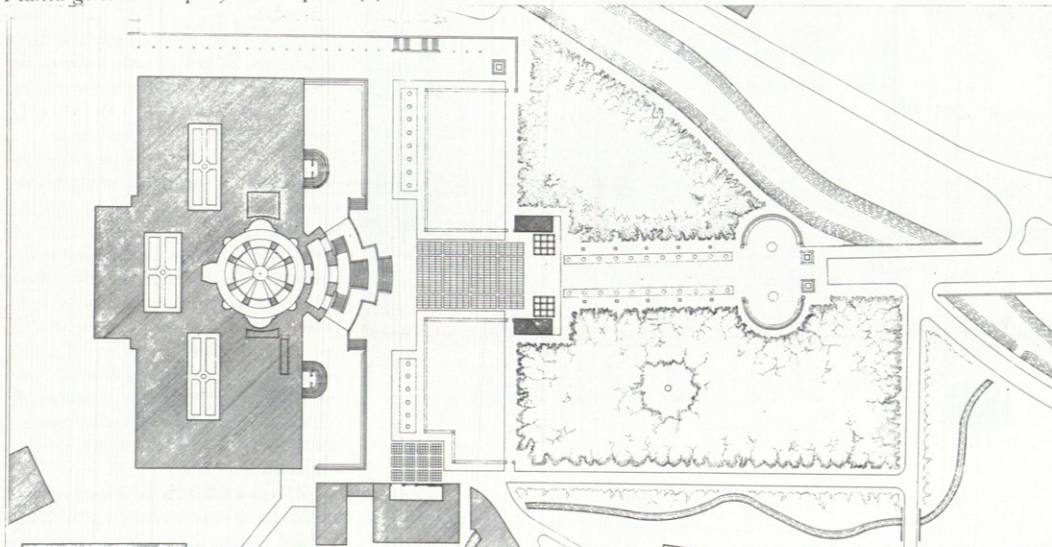
*En la página anterior, vista de la plaza desde el puente.
En esta página, desde la calle Víctor Iriarte y plantas a cotas 10.00 y 0.00.*

Plaza y ajardinamiento del santuario de Loyola



Plantas de estado actual.

Planta general del proyecto de plaza y jardín.



Este proyecto se plantea con una voluntad de complementar el contorno del edificio.

Este último, debido a un proyecto de Carlo Fontana, resulta un tanto exótico en el País Vasco que obedece básicamente a planteamientos arquitectónicos del barroco romano como la primacía de la visión perspectiva.

Desde este punto de vista, se ha tenido en cuenta en el proyecto la visión en lejanía que abarca la totalidad del conjunto de la iglesia con la cúpula y el pórtico, y la visión en proximidad en la cual el pórtico adquiere primacía, pero sin que ello suponga merma en la visión de la cúpula.

Esta es la razón por la cual el tambor aparece "desproporcionado", al igual que en otras iglesias romanas del propio Fontana, como las iglesias de Piazza del Popolo.

Se ha previsto así una avenida que enlaza con la plaza propiamente dicha a través de dos pequeños pabellones y dos pórticos simétricos inspirados en los de P. L. Troost de la Königlicher Platz de Munich, aunque a una escala mucho más reducida y como resultado de la adecuación al lugar en el que se ubican.

Un punto decisivo del proyecto es el encuentro del edificio con el suelo que no ha sido resuelto hasta el presente.

Se plantea, en este sentido, la construcción de dos plataformas simétricas inspiradas en las fachadas norte y este de El Escorial, separadas por la gran escalinata de la iglesia.

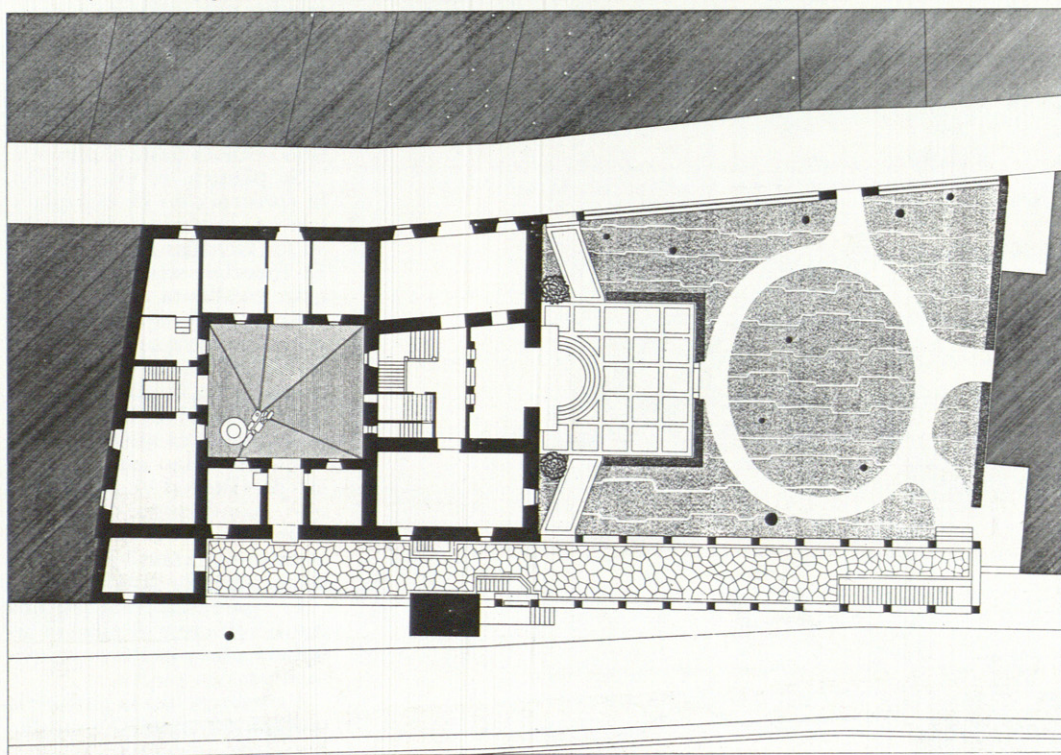
En el lenguaje de los elementos arquitectónicos correspondientes a esta plataforma, se ha buscado la continuidad con el de la escalinata preexistente ya que se trata de "restituir" algo que pudo estar previsto en el proyecto o que, cuando menos, constituye una parte del edificio que restaría por completarse y no de un añadido externo.

El ajardinamiento es una transición entre el espacio arbolado y las plataformas pavimentadas en piedra.

La referencia a la jardinería italiana del siglo XVI resulta, por tanto, inevitable.



Vista del nuevo Ayuntamiento.
Planta reformada del palacio de Cardizábal.



Nuevo Ayuntamiento en el palacio de Cardizábal Segura 1981-1983

El encargo consistía en transformar un antiguo palacio en nuevo Ayuntamiento de la villa.

El tema iba acompañado del acondicionamiento de los jardines colindantes que a partir de ahora deberán constituir parte integrante del palacio.

El proyecto partía de una idea ante todo conservativa, es decir, la de alterar exclusivamente aquellos elementos del palacio incompatibles con su nuevo destino.

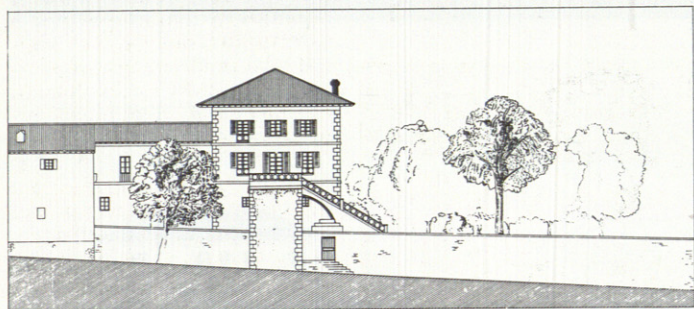
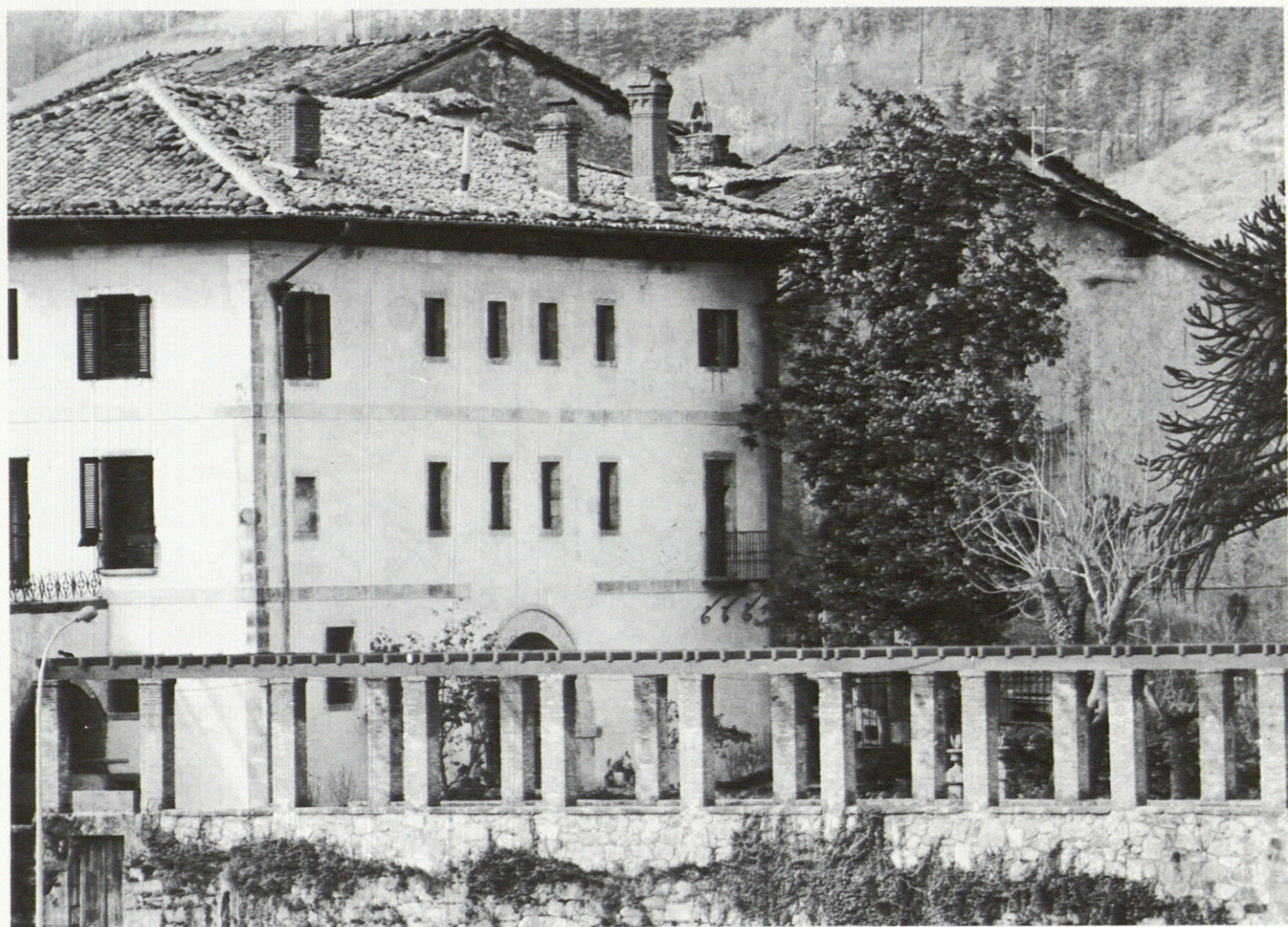
Se trataba, por otra parte, y partiendo de los mismos supuestos, de mejorar o restituir aquellos elementos que por su defectuosa concepción original o las inadecuadas transformaciones posteriores hacían recomendable una nueva estructuración.

En este sentido, se reconsideraba el acceso del edificio a través del jardín, la mejora del tratamiento de este último y la reforma interior de la escalera.

El acceso por el jardín implicaba la reconsideración de algunos huecos de la fachada, reestructurándose por eso la parte central de la misma.

El hueco abierto en forma de arco, a la vez que la solución constructiva más racional a la hora de resolver el problema, constituía una referencia al acceso de algunos ayuntamientos y caseríos vascos tradicionales. En el jardín se ha realizado una escalinata rematada por una pérgola, resolviéndose así la conexión del edificio con la calle posterior y el remate formal del jardín.

En la escalera interior se introducen elementos tradicionales como la balaustrada, si-

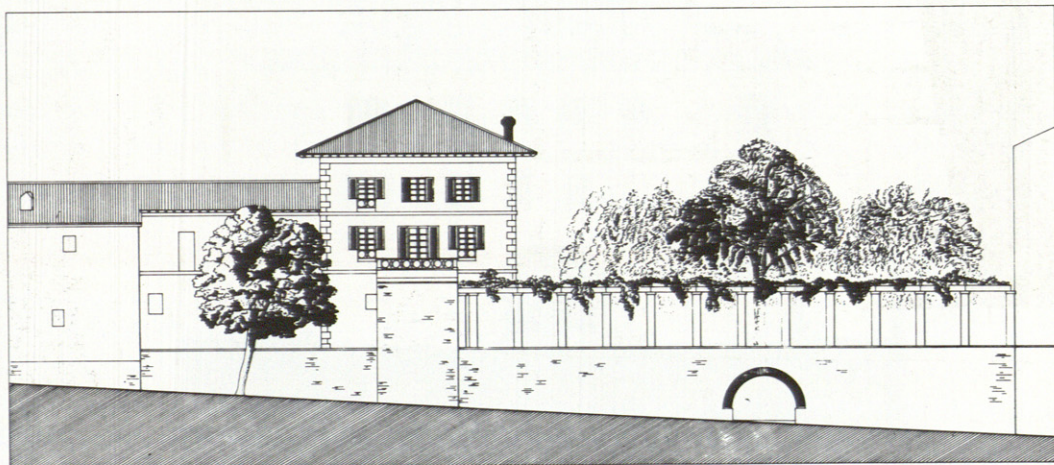


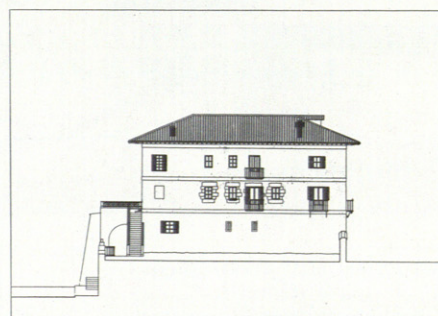
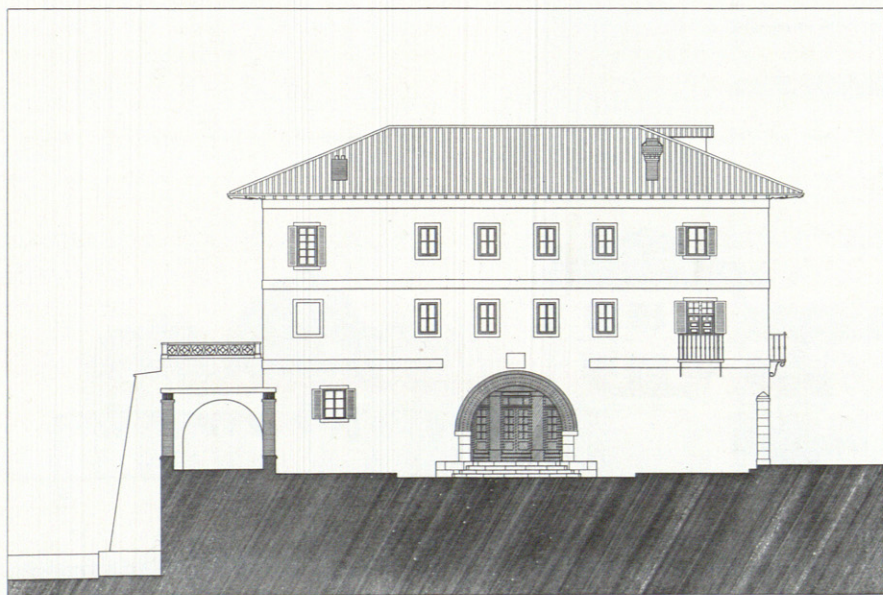
A la izquierda; el alzado posterior del edificio abajo, el mismo alzado reformado con la apertura de la nueva calle.

guiéndose un procedimiento de "restauración científica", alejado de todo afán de contraste o modernidad.

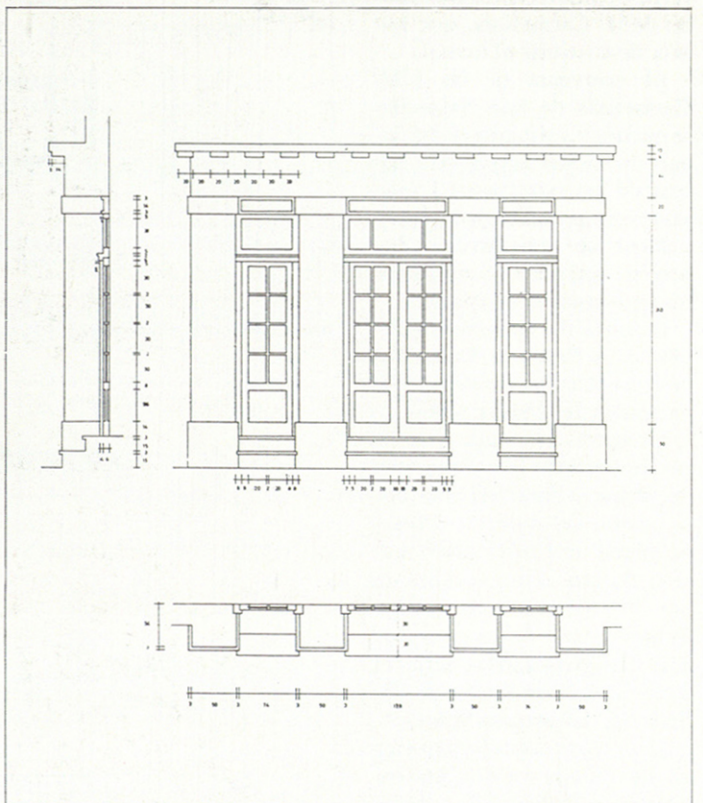
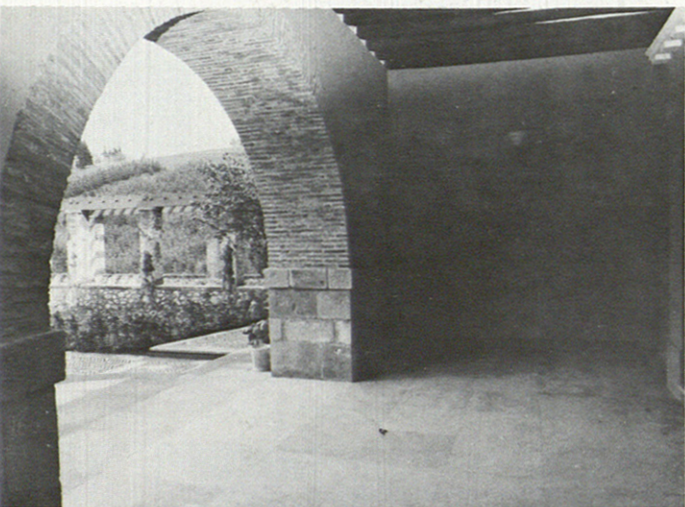
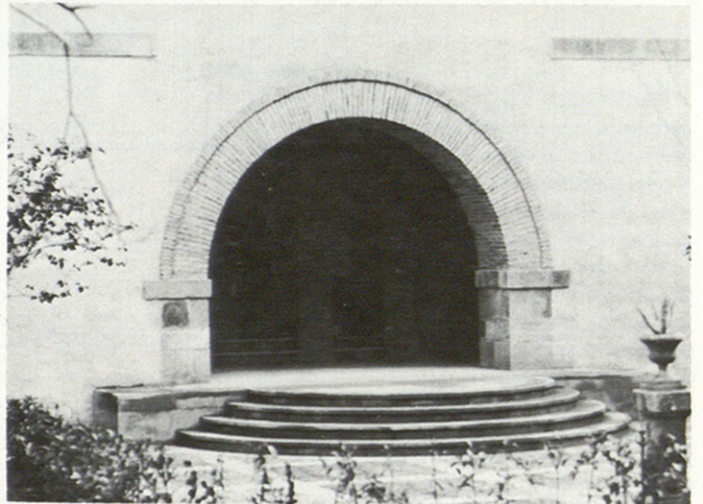
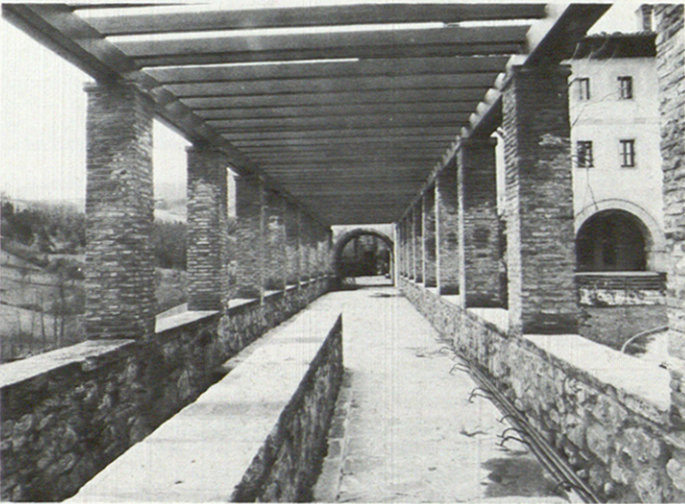
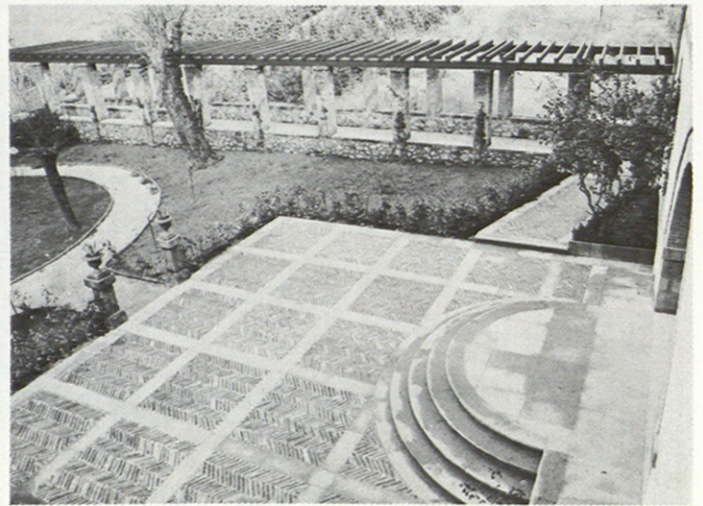
En definitiva, el criterio de que a la hora de afrontar un problema como el de la restauración es la de que es el edificio a restaurar el que se impone y no el capricho del "artista".

Un capítulo aparte lo constituye la elección de los materiales —piedra, ladrillo, madera— así como su particular utilización, particularmente en la pérgola, en el arco y en el suelo de la pequeña plaza pavimentada del jardín.





Detalle del jardín y entrada y alzados principales antes y después de la intervención.



En esta página, publicamos la fachada al jardín y diversos detalles de éste, así como un detalle de la puerta que desde el zaguán situado detrás del arco da entrada al Ayuntamiento.

Proyecto de nuevo convento para las MM. Carmelitas en San Sebastián

Desde hace algún tiempo, existía previo acuerdo entre la comunidad de Carmelitas, el Ayuntamiento de San Sebastián, la Diputación de Guipúzcoa y el Gobierno vasco, la idea de ceder una parte del actual convento por parte de la Orden, con la finalidad de crear un conjunto de servicios de carácter público para la ciudad de San Sebastián.

Con esta intención, la Consejería de Cultura del Gobierno vasco se hizo cargo del proyecto de nuevo convento para las MM. Carmelitas, que habría de sustituir al actual.

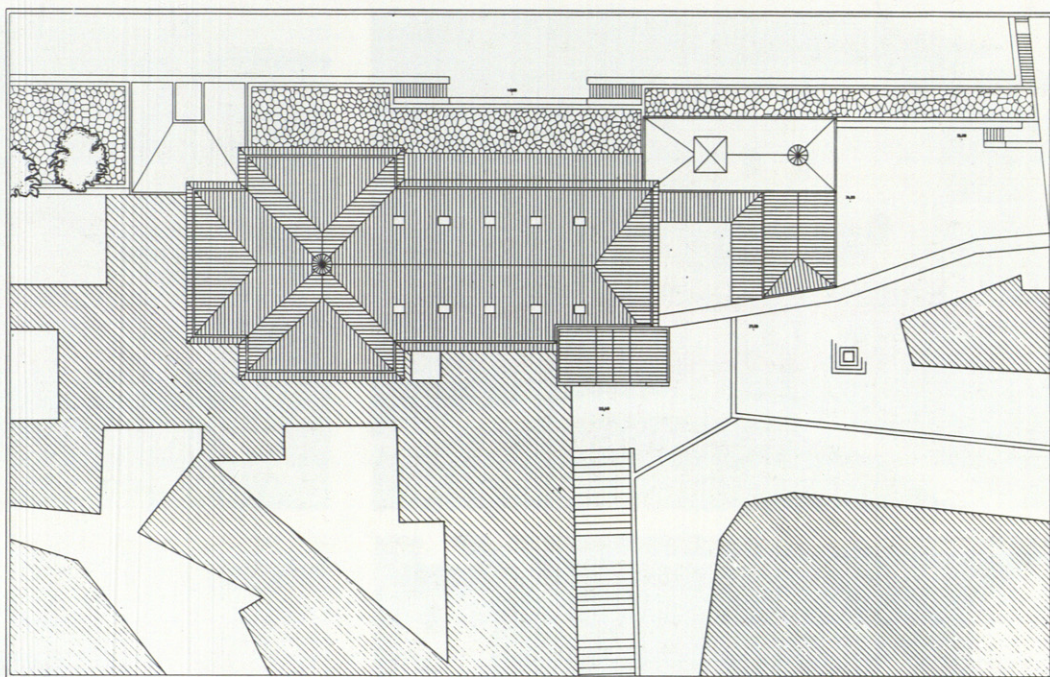
El convento de las MM. Carmelitas de San Sebastián se encuentra situado en un lugar de difícil topografía, en uno de los extremos del antiguo recinto amurallado.

Para su construcción fue preciso realizar un considerable movimiento de tierras.

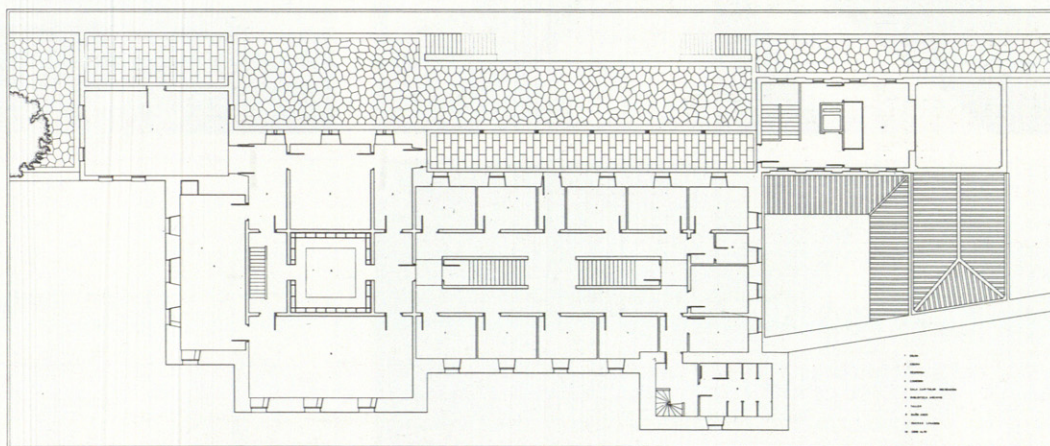
La traza del convento se debió a fray Pedro de Santo Tomás, tracista de la Orden, y se levantó entre 1666 y 1686.

La iglesia responde a un tipo inaugurado por Francisco de Mora y caracterizado por la atrofia del crucero, cabeza plana y fuerte prolongación de una nave, compuesta por dos tramos más coro y sotocoro. Uno de los ejemplos más antiguos (1601) sería el de las Descalzas Reales de Valladolid, del propio Mora.

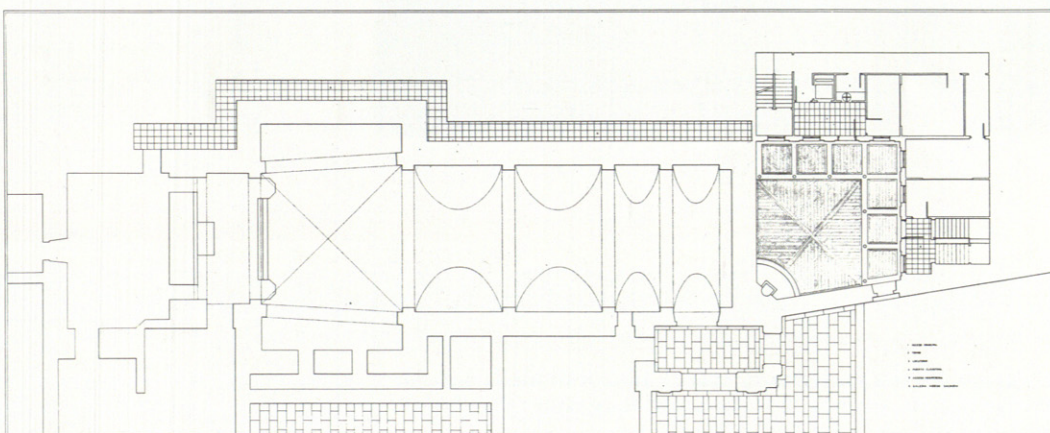
El resto de las dependencias no nos ocupa ya que no forman parte de la cesión acorda-



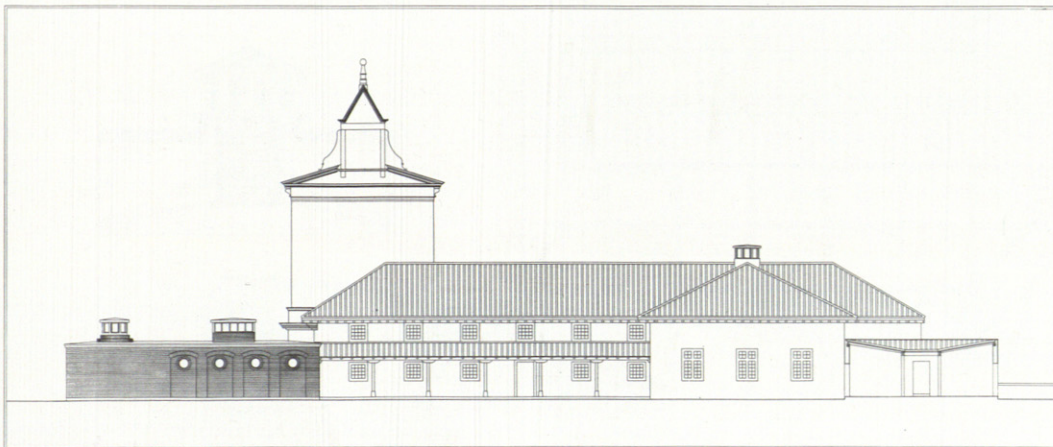
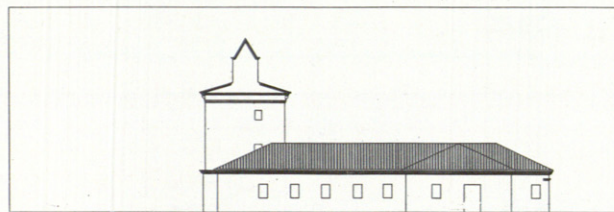
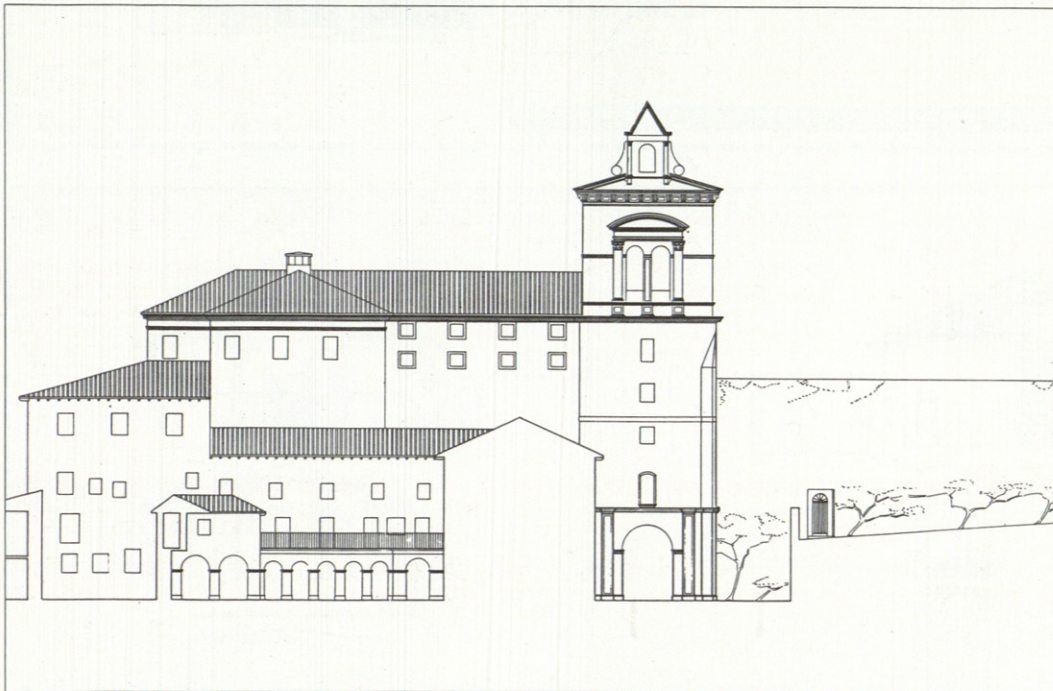
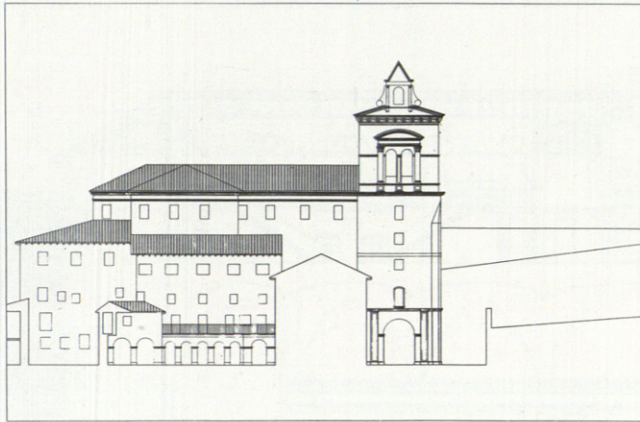
Plantas de situación en la que pueden apreciarse los lucernarios que se abren en la cubierta para iluminar la ampliación que bajo ella se proyecta así como el pabellón lateral.



Planta de la ampliación sobre el templo. Planta del templo.



En esta página y de arriba a abajo, dibujos del alzado posterior en su situación actual y de proyecto, y alzado a la calle en su situación actual y en el proyecto.



da y no se incluyen en el presente proyecto. Encima de la iglesia existe en la actualidad un "cuarto", como lo describe el cronista Anastasio de Santa Teresa, cuya finalidad original desconocemos, pero del que puede pensarse que se ideó a modo de galería, al igual que en otros edificios de la época —como en la clerecía de Salamanca o en el cercano monasterio de Loyola—, o bien como primer asentamiento de la comunidad que luego resultó escaso. A través de este "cuarto" se entra en una huerta de excelentes vistas y orientación.

Este proyecto se ha pensado inicialmente como un edificio cuya arquitectura no se traduce a través de una inmediata relación interior-exterior. Los motivos de esta opción proyectual han sido dos, preferentemente.

En primer lugar, la propia naturaleza del programa, correspondiente al de un convento de clausura.

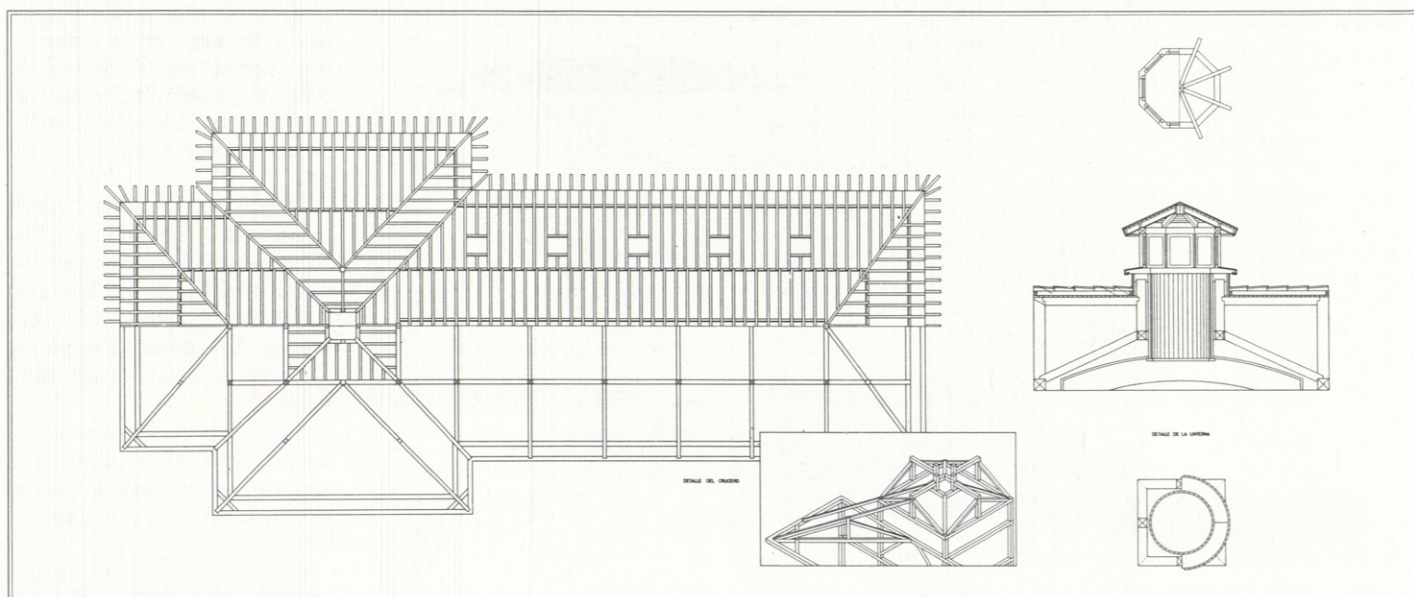
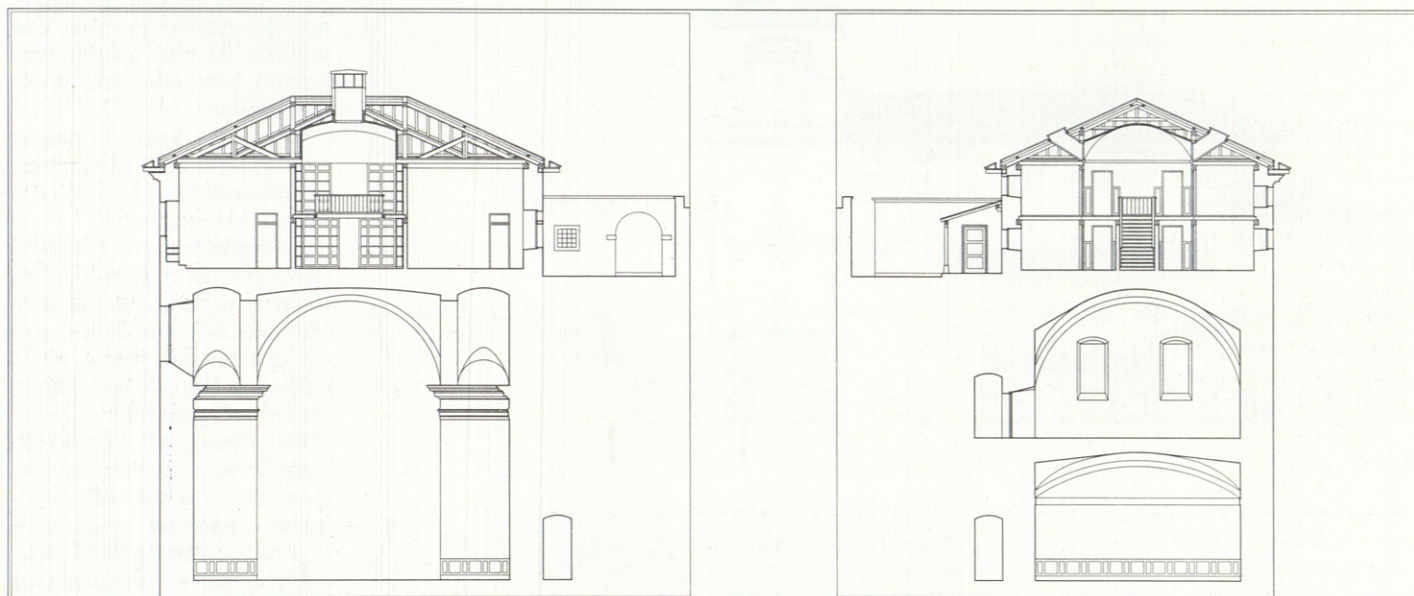
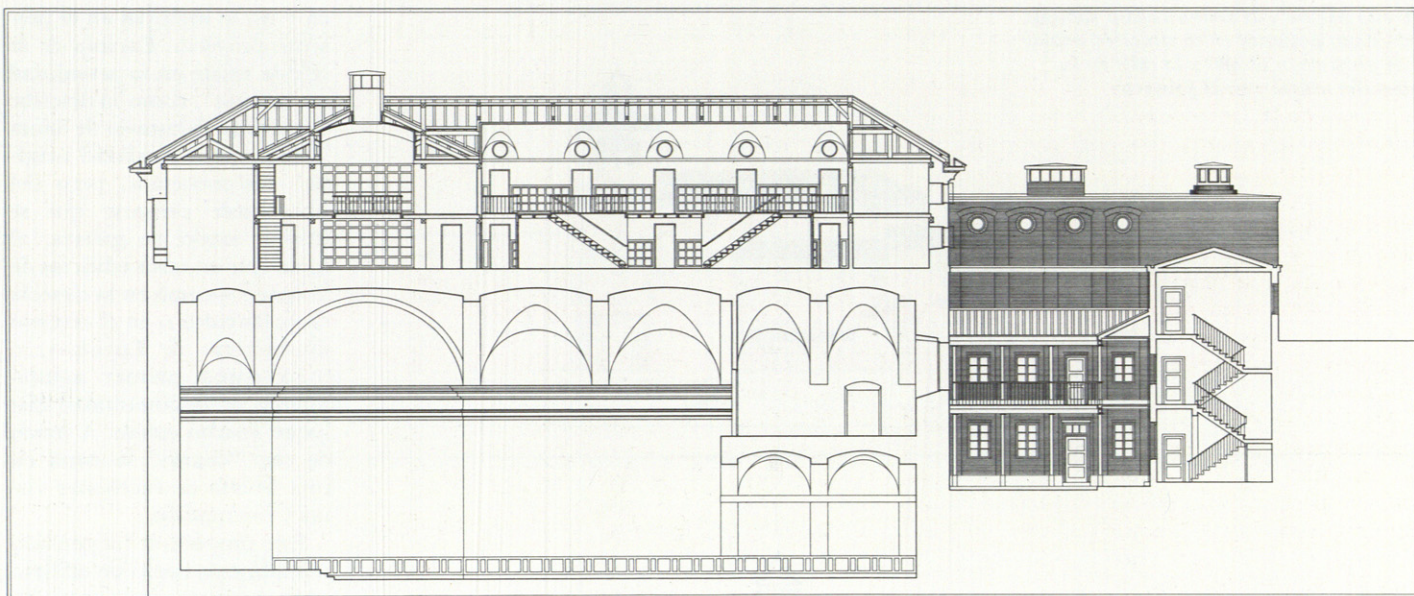
En segundo lugar, la voluntad de mantener al máximo la imagen urbana del edificio, que constituye uno de los escasos testimonios físicos de la ciudad de San Sebastián antes del incendio de 1813.

Este concepto, en principio antagónico respecto a algunos slogans propios del movimiento moderno, como el de la correspondencia entre espacio exterior e interior, que también caracteriza a la mayor parte de la arquitectura europea a lo largo de la historia, no aparece sin embargo en otras arquitecturas, como la árabe, ni en parte de la española, heredera de esta última.

Hecho significativo, entre otros, es la tradición castellana de no trasdosar las cúpulas como en el resto de Europa, sino inscribirlas en cimborrios, lo cual no es ajeno en absoluto a la tradición musulmana.

La arquitectura convencional del siglo XVII tampoco es ajena a esta tendencia, que se refuerza, incluso, por imperativos de programa.

Así las ciudades conventuales del siglo XVII —Lerma,



Lazcano—, resultantes de la proliferación de nuevos conventos, recuperan algunas imágenes de la “introvertida” ciudad musulmana anterior. Sin embargo, una reconsideración actual de este planteamiento teórico no puede obedecer a cuestiones de raigambre localista o historicista, sino que debe fundamentarse también en otras experiencias paralelas y, en cierto modo, confluyentes.

Me refiero a otras experiencias europeas, que si bien pueden resultar un tanto marginales respecto a esa tradición cultural, constituyen aportaciones decisivas a la arquitectura de todos los tiempos.

Así, arquitectos ilustrados ingleses como G. Dance o J. Soane abrieron nuevas vías en aquel período al separarse de todo rigorismo estilístico o academicista y mostrándose permeables a otras corrientes, como el pintoresquismo y algunas imágenes piranesianas, se nos presentan entre los más importantes constructores del espacio interior, desde una visión espacial ajena a lo decorativo. El Banco de Inglaterra de Soane o su propia casa en Lincoln Inn Fields son tal vez las aportaciones más significativas.

Retomando, pues, ambas tradiciones tan opuestas en principio aunque comunes en sus puntos de partida, me he propuesto traducirlas a una experiencia actual, singular por tantos motivos como lo es el proyecto de un convento de clausura, y aún más singular por el propio emplazamiento y condiciones del proyecto.

Desde la escasez de terreno y su poca adaptabilidad para nuevas construcciones, era propósito inicial el asentar a la comunidad en el “cuarto” citado, manteniendo el acceso al mismo a través de la torre.

La amplitud del programa, sin embargo, así como la dificultad del acceso hicieron imposible el reducir el desarrollo del proyecto a esta área delimitada, por lo que se ha incluido una ampliación hacia el extremo más favorable para el acceso y para la propia



En la página anterior, sección longitudinal, secciones transversales, y construcción de cubierta y lucernario. En esta página, vista interior del convento proyectado y de la biblioteca.



construcción del nuevo edificio.

Además de todo esto, la conservación integral de la iglesia ha constituido un objetivo dominante, así como el mantenimiento de la imagen global exterior.

El nuevo convento se desarrolla, por tanto, en dos áreas básicas: la estrictamente conventual que ocupa la superficie actual del “cuarto” y las dependencias auxiliares, que aparecen como un añadido en torno a un patio junto a la iglesia.

Estas últimas permanecen ocultas hacia el exterior, manteniéndose el muro actual abierto tan sólo a través de una puerta. La construcción de este edificio se realizará según distintos sistemas que responden a las distintas sollicitaciones y partes del mismo.

Así, la parte construida sobre la iglesia será realizada con estructura de madera, soportada sobre vigas metálicas apoyadas a su vez en un zuncho de hormigón que recorre los muros de la iglesia.

Por el contrario, la ampliación hacia el este se realizará en hormigón armado revestido de ladrillo, así como sobre pies derechos de hierro.

Un interés especial requiere el aislamiento del nuevo edificio con relación al terreno, aislamiento que se realiza a través de una zanja, como se detalla en los planos, evitándose así la posibilidad de humedades, así como la construcción de importantes y costosos muros de contención.

La situación del terreno y la existencia de roca viva hace posible este principio de aislamiento.

En la parte construida bajo la iglesia, así como en algunas partes significativas del nuevo edificio, como en la capilla, se ha previsto la construcción de falsos techos de yeso.



Mario Ridolfi en 1931.

El joven arquitecto **Alvaro Soto**, último pensionado de arquitectura en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, ha visitado a Ridolfi en su casa de Terni y nos escribe las siguientes impresiones.

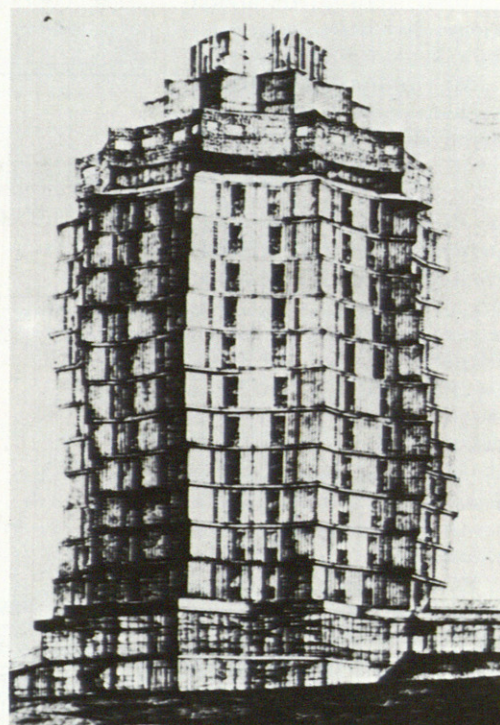
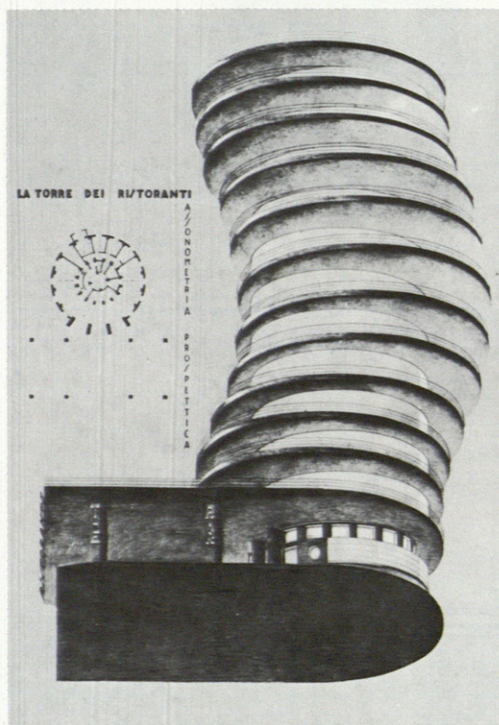
En la Umbría italiana, dejando la ciudad de Terni hacia oriente, una estrecha carretera asciende a las montañas de Mármore. Allí, en un pequeño pueblo, vive desde hace doce años el arquitecto Mario Ridolfi. Cuando se retiró a este lugar Ridolfi tenía a sus espaldas cuarenta años de profesión ininterrumpida. Su obra, vasta y cuajada, tendría dos hitos en la Torre de los Restaurantes (1928) y en el Motel Agip (1968), que marcarían, aun en su condición de proyectos jamás construidos, su arranque profesional, en un caso, y su voluntaria reclusión en el campo, en el otro. Entre ambos, una serie de obras que le han valido un lugar de honor en la historia de la arquitectura italiana de este siglo.

Recuérdese el edificio de correos de la Plaza Bologna en Roma (1933-35), uno de los máximos ejemplos de la época racionalista. O el proyecto del concurso para el palacio del Littorio y de la Revolución fascista (1934), que corriendo la avenida de los Foros Imperiales hacia el Coliseo, y siendo sensible al "locus loci", recompondría una cadena virtual de exedras crecientes que rematarían en el Anfiteatro Flavio. Juego espa-

Un oficio formidable

La obra de Mario Ridolfi

(Roma, 1904; t., 1925)

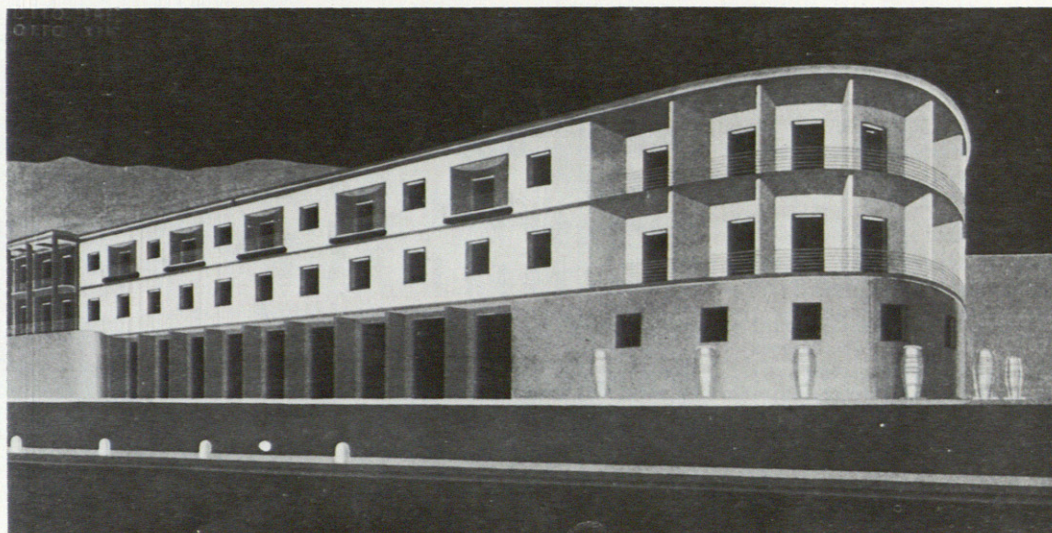


Mario Ridolfi (Roma, 1904) pertenece a la dorada generación italiana de Ernesto N. Rogers y sus socios del B.B.P.R. Todos ellos —Gardella, Quaroni, Scarpa, Samoná, Albini, Moretti— formaron un grupo de arquitectos que hoy tienen su obra concluida —desgraciadamente muchos han fallecido y los que por fortuna sobreviven apenas trabajan— y que representa, en conjunto, una de las aventuras más interesantes de la arquitectura europea del segundo tercio de este siglo.

Educados en la enseñanza académica, formarán en Italia una segunda generación con respecto a aquellos que, como Ponti o Pagano, abren las primeras vías de la revolución moderna. Con Terragni y Libera, estrellas más brillantes de aquel momento, iniciarán la aventura racionalista de corte metafísico, implicándose incluso algunos de ellos en operaciones neo-académicas como las del E.U.R., donde Quaroni y Muratori llegarán a ensayar, por ejemplo, un sofisticado ejercicio de clasicismo novecentista cercano al nórdico. En el período racionalista Ridolfi proyecta edificios residenciales, concursa en los certámenes del régimen y construye, ya con Frankl, algunos palazzine en Roma. Su obra maestra de este período es, sin duda, la casa de correos de la Plaza de Bologna en Roma, ganada en un concurso nacional. A partir de la guerra, Ridolfi protagoniza el neo-realismo romano fundamentalmente en el barrio Tiburtino, con Quaroni, en donde ensaya una vía artesanal y expresionista que puede considerarse como el nacimiento de un modo personal de hacer, tal vez el modo más personal de la

(Sigue en la pág. 66)

Esta antología de la obra de Mario Ridolfi está dedicada a la revista italiana *Controspazio* que, fundada por Paolo Portoghesi en 1967, fue un espléndido foro de reflexión y de difusión de la arquitectura y el cambio cultural de los años 70. Divulgó la obra completa de Ridolfi en dos números monográficos (números 1 y 3 de 1974).



En la página anterior, Torre de los restaurantes (1928) y Motel Agip (1968). En esta página, concurso de la Palazzata de Mesina (1931), con Fagiolo y Libera, edificio de viviendas en Roma (1931) y villas en Ostia (1931).

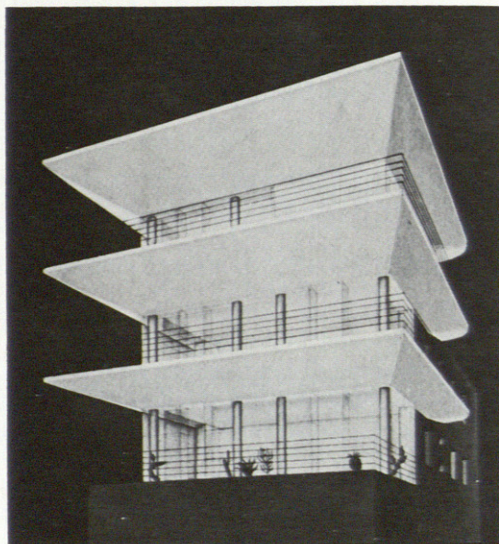
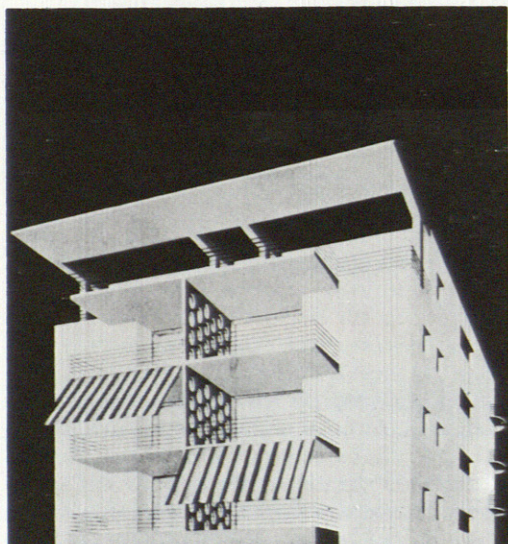


cial que en Roma había sido bastante frecuente: la columnata de Bernini para San Pedro (el proyecto de Ridolfi es una alusión directa a ella), o el Palacio Pío (siglo XVII) sobre la cavea del Teatro Pompeyo.

Después vendrían los años de guerra, en los que reafirmará su idea en la creencia absoluta en una "nueva objetividad" del proceso proyectual unida al dibujo preciso del detalle, "donde un verdadero arquitecto no puede engañarse a sí mismo ni a los otros". Nace así el "Manuale dell'Architetto" (1946), donde uniendo su experiencia a la de otros profesionales, propone una normalización tanto del detalle como de los materiales utilizados en la obra, y pretende el conocimiento profundo de las cualidades de uso y, al fin, las posibilidades que ofrecen, porque, "somos nosotros quienes hacemos hablar a la materia". Son los años de la reconstrucción en los que Ridolfi es uno de los protagonistas del llamado "neorrealismo" arquitectónico romano. Son también los años de colaboración continuada con el arquitecto alemán Wolf Frankl, de la que saldrán obras como el barrio Tiburtino (1949-54), o ya antes de la guerra, hermosas "palazzine" de apartamentos de la Vía San Valentino (1936).

A partir de los años cincuenta, y hasta su retiro en Mármore, el estudio de Ridolfi produce una serie de obras coherentes con la línea em-

(Sigue en la pág. 66)

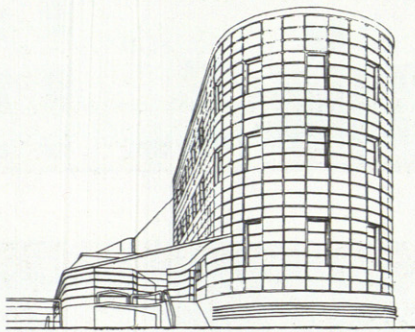
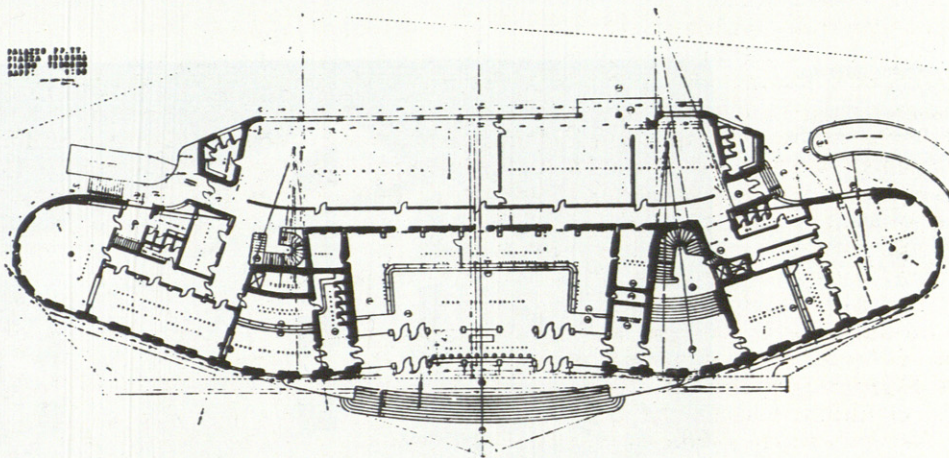
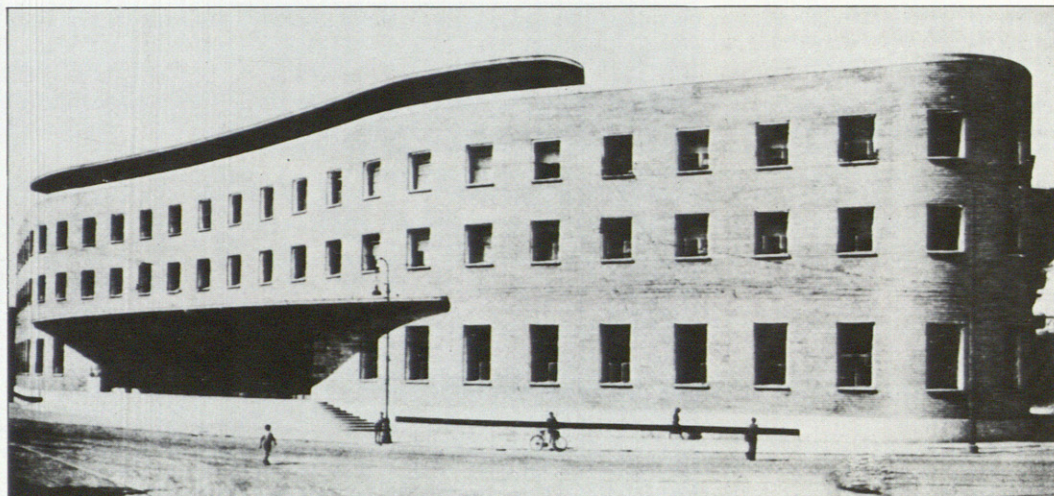


prendida tras la guerra, hacia una introspección profesionalista y un exquisito cuidado del detalle, de los acabados y de la estructura. Busca con ello el logro del significado formal de su proyecto, su definición creciente dentro de una rígida geometría de la planta. Nacerán así la nueva cárcel de Nuoro (1953-55), la guardería de Canton Vesco (1955-63), las sobreelevaciones de la vía Paisiello (1948-49) y la villa Astaldi (1954-55) en Roma, sus constantes intervenciones en Terni con la construcción de la escuela media (1953-60), la casa Franconi (1965), el complejo de los hermanos Fontana (1960-64), el plano regulador (1960), y su propia casa "Casa Lina", en Mármore (1966), entre otras.

Tras su proyecto fracasado para el motel Agip llega el retiro en "Casa Lina", el distanciamiento casi definitivo de la Urbe, con muy esporádicas colaboraciones con Frankl, de las que el último ejemplo es el proyecto para el municipio de Terni (1981) y que tanto recuerda al baptisterio de Parma.

Ridolfi sigue trabajando solo, diariamente sentado al tablero, dibujando a escala 1:1 cuando se trata de detalles: "En vez de tecnígrafo uso una hoja de papel vegetal, cuadrículada de diez en diez centímetros, y además una escuadra y un cartabón...", siempre a mano alzada, como si quisiera proyectar dos veces, naciendo así la tercera casa de Bonis, o la casa Luccione (1977), entre otras tantas, manejando con inteligencia los recursos de la arquitectura. Con sutil sensibilidad, parte de la concepción de la idea hasta desentrañar la composición absoluta de la forma construida, como si se tratara de descifrar la composición química de un elemento, de hacer una hermosa disección a la forma y encontrar la correspondencia inevitable con la estructura que la soporta.

Su casa de Mármore, donde vive y trabaja en su retiro, parecería la geometría perfecta desde la que el hombre esta. (Segue en la pág. 67)



Edificio de Correos en la Plaza de Bolonia en Roma (1933-35).

(Viene de la pág. 64)

arquitectura europea, y en el que, en paradoja aparente, colaboró casi de modo constante su socio Frankl. Recuérdese como Ludovico Quaroni habló posteriormente del Tiburtino como el *barrio de los horrores*, arrepentido de aquella experiencia. Para Ridolfi, en cambio, será un punto de partida que no ha de justificarse sólo por las circunstancias en torno a las operaciones *neorrealistas*, sino capaz de definir casi completamente las bases de su trabajo.

La arquitectura de Ridolfi se convertirá así en uno de los modos *romanos* de hacer más extraños, difíciles e impopulares, al menos frente al trabajo de los milaneses, siempre de gran eco e influencia, especialmente acusada en la escuela catalana. Rozando muchas veces el feísmo, negándose a aceptar el lenguaje convencional del *estilo internacional*, desarrollándolo a su modo, y participando poco en la polémica de las *preexistencias ambientales* llevada a cabo por los miembros de su generación, Ridolfi

ha sido un *constructor de Roma*, formalmente equívoco y mezclado como Roma misma, y responsable de una obra con un eco prácticamente local. Su interpretación de la modernidad llevó al informalismo a un carácter singularmente expresivo y desarrollado, de fuerte influencia en la construcción normal del área metropolitana de la ciudad, y muy lejos de las convenciones al uso en el desarrollo del lenguaje moderno.

Diríase que intenta trasladar a su obra, desde algún punto de vista al menos, la tradición de Roma como ciudad ecléctica, de forma y ambiente difusos, muy lejos generalmente del esquematismo *novecentista* que fue moda bajo la última década del fascismo.

La obra de Ridolfi iniciará así, al final de los años cuarenta, uno de sus más atractivos valores; tomará ese aire tan convincente, esa seguridad que sólo puede dar el artesano que conoce los secretos de la materia, porque la trabaja con sus manos. Es el momento en que todos sus planos se dibujan a mano alzada, como una consolación al no poder levantar las fábricas personalmente. *“Ecco que io mi diverti a fare queste cose, dettaglio su dettaglio, perché e come se le facessi con le mie mani; e la giogia”*.

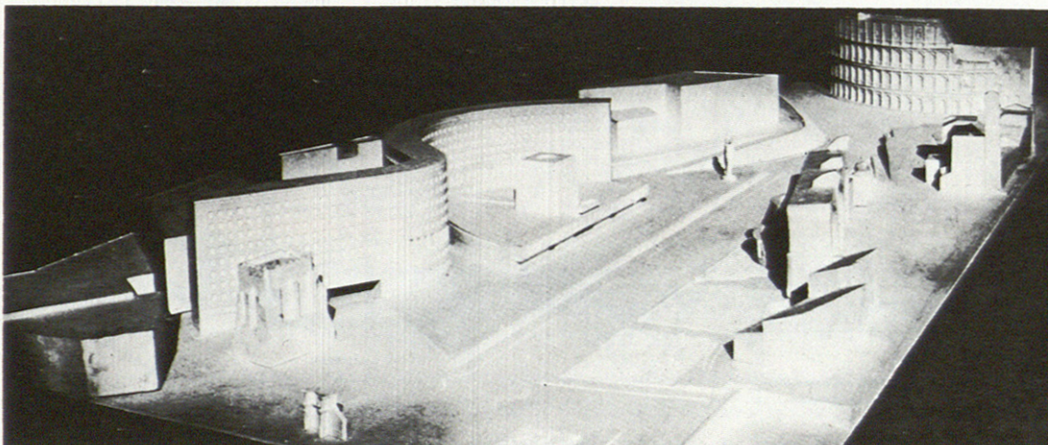
La expresión de su obra de los años treinta, apoyada en la redonda rotundidad de las curvas, en la longitud de los dinteles, en la alta desproporción de los pórticos o en el atrevimiento de los voladizos, se contiene, se somete a los límites que la propia condición de los materiales y la manera en que deben trabajarse ponen a la forma. Son los límites de la realidad, esos límites que en la Italia de la *doppoguerra* se hacen evidentes. Pero esos límites se aceptan, no con resignación, sino con alegría, con esa *giogia* que da el honesto trabajo manual, demostrando que la expresión del artista no sólo no queda destruida por los límites de la realidad, sino que es dentro de ellos donde mejor puede desarrollarse.

Es muy significativo que Ridolfi consiga esa condición de artesano, manejando técnicas constructivas *modernas*, como la del hormigón armado. La superación de su etapa anterior no se produce, pues, como oposición o rechazo de lo *moderno*, sino aceptando la banalización en el terreno de la expresión o del significado de unas técnicas que ya eran vulgares para la industria de la construcción. Pero no hay porqué alardear de la libertad que proporciona la estructura que tanto fascinaba a los modernos. Un ligero e inesperado quiebro en la traza de los tabiques, un matizado despiece de los cerramientos y una concentración de figuras decorativas de geometría sencilla —como el rombo, el exágono o el difícil pentágono— en ventanas, celosías, rejas... serán suficientes para conseguir ese soplo de emoción que hace al artesano un artista.

En el último período de su obra tiene los trabajos más significativos fuera de Roma, llevando su elaborado lenguaje hacia extremos estéticos menos difíciles, como queda probado en el asilo Olivetti, en Ivrea, o en la cárcel de Nuovo. Un *neotradicionalismo* artesano y moderno, que insiste en el valor extremo de las texturas, y que parece alcanzar ahora una condición cuasi académica, clásica; trabajos como la escuela en Terni o la casa Franconi, también en Terni, pertenecen a este período y clase, y pueden entenderse como una contribución tardía de Ridolfi a las *preexistencias ambientales*.

En esta última parte de su vida profesional, su obra, al fin, ha ido traspasando un eco casi local para empezar a ser más conocido que por algunos arquitectos catalanes y por los madrileños Premios de Roma. Una revista internacional ha publicado los hermosos dibujos para su propia casa en Terni y algunos trabajos más, en los que la ya vieja interpretación personalista de la tradición y de la artesanía se une a la obsesión por la geometría quebrada que había caracterizado tantas veces su obra desde aquel primer renacimiento en la posguerra con el barrio Tiburtino. ♦ R.

Concurso para el Palacio Littorio y la exposición de la revolución fascista. Roma (1934).



blece su propio universo formal. De planta estrellada gracias a la intersección de dos pentágonos, como salida de los tratados de Luca Pacioli o Antonio Averlino Filarete. Nada más traspasado el umbral, quedamos sorprendidos, pues ya dentro el espacio adquiere otra dimensión superpuesta a aquella geométrica, donde la jerarquía nace de la experiencia y de la luz, de la propia dinámica interna del espacio, que no reniega sin embargo de mantener la unidad formal.

Allí nos recibió Mario Ridolfi, solo, sentado delante del tablero, trabajando en una obra nueva.

“Durante tres años atravesé Roma a pie para asistir a la escuela nocturna, de siete a diez... Después de suspender un segundo examen por libre, me decidí a frecuentar la escuela de Arte por la noche; más tarde, gracias a la ayuda de mi hermano, me inscribí en la Facultad de Arquitectura, que no me costaba nada, ya que mis notas fueron buenas...”

“El sentido artesanal lo tuve desde pequeño. Cuando uno es viejo, puede perder infinidad de cosas; pero la mente, la vista, el olfato,..., porque la naturaleza humana es tal que equilibra las cosas...”

“... La belleza no muere nunca, la belleza es eterna y la arquitectura, cuando es buena..., por eso una de las cosas más importantes es hacer hablar nuestra arquitectura, lograr, si uno pudiera, vencer la ley de la gravedad. Cuando proyecté el motel Agip, este sentido, que Paolo Portoghesi comprendió, el hacer hablar a las cosas, existía,..., porque somos nosotros quienes hacemos hablar a la materia...”

“... Cuando uno hace una casa todo debe haber sido pensado, lo que quiere decir que, en la escena, los actores también deberían ser diseñados por el arquitecto. Como esto no es posible, el arquitecto debe conocer bien a los actores para crear la escena adecuada a ellos...”

(Sigue en la pág. 68)

Así hablaba mientras nos enseñaba su casa, en la que cada detalle suponía una reflexión, una solución exacta y sensible a cada problema, y donde la arquitectura resultante no sólo sería la suma resuelta de cada uno de ellos, sino el resultado global aplicado a la forma, a la idea.

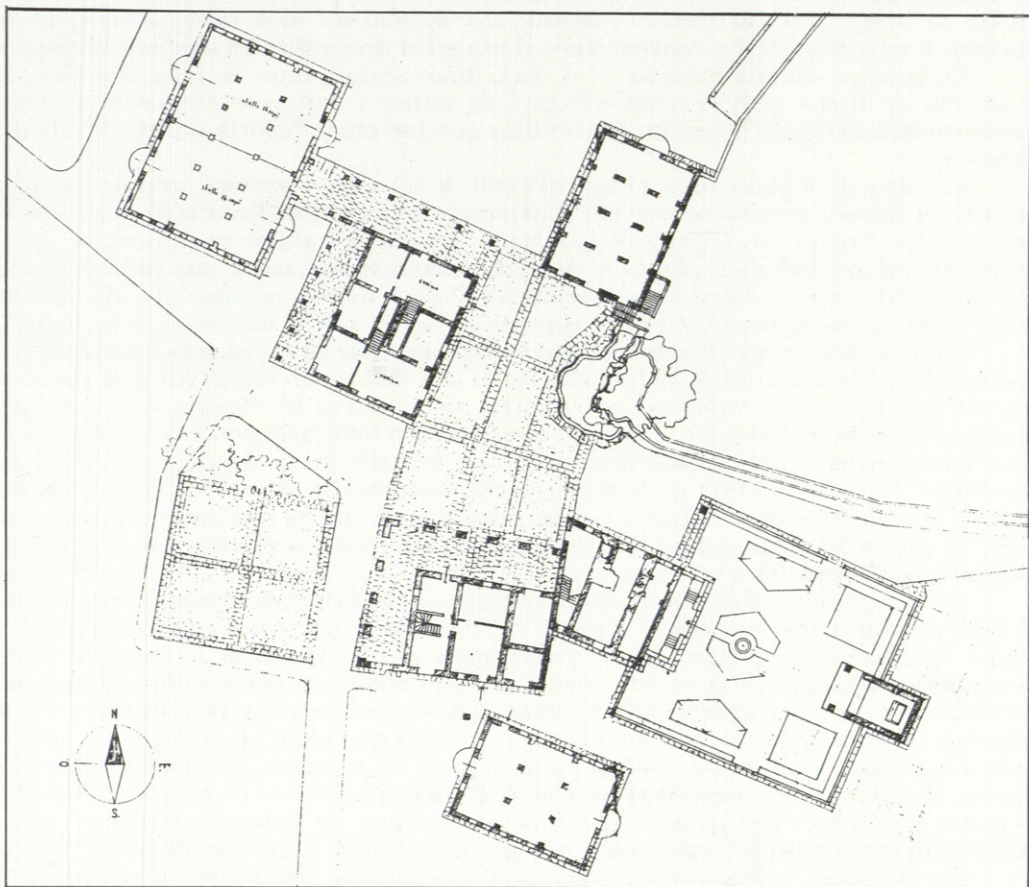
Ridolfi ya había trabajado en Terni antes de abandonar definitivamente Roma. Viviendo allí todo el trabajo lo realiza él mismo, porque "estando solo puedo trabajar con más serenidad; de hecho desde que estoy aquí el producto de mi trabajo ha dado un fruto más intenso, más maduro,..., porque la experiencia antigua no la he perdido; el trabajo que hice junto a otros, con Wolf Frankl sobre todo, con el cual he cumplido ya las bodas de oro de colaboración, me han servido mucho".

"... En arquitectura no se puede mentir, porque cada mentira es un error, te caen en la cabeza,..., hace falta tener cincuenta años para poder hacer bien las cosas..., y hoy somos tantos; vuestra tragedia es esta; para nosotros es fácil hablar, yo no tengo ninguna culpa, son los tiempos que corren, ¿no?...".

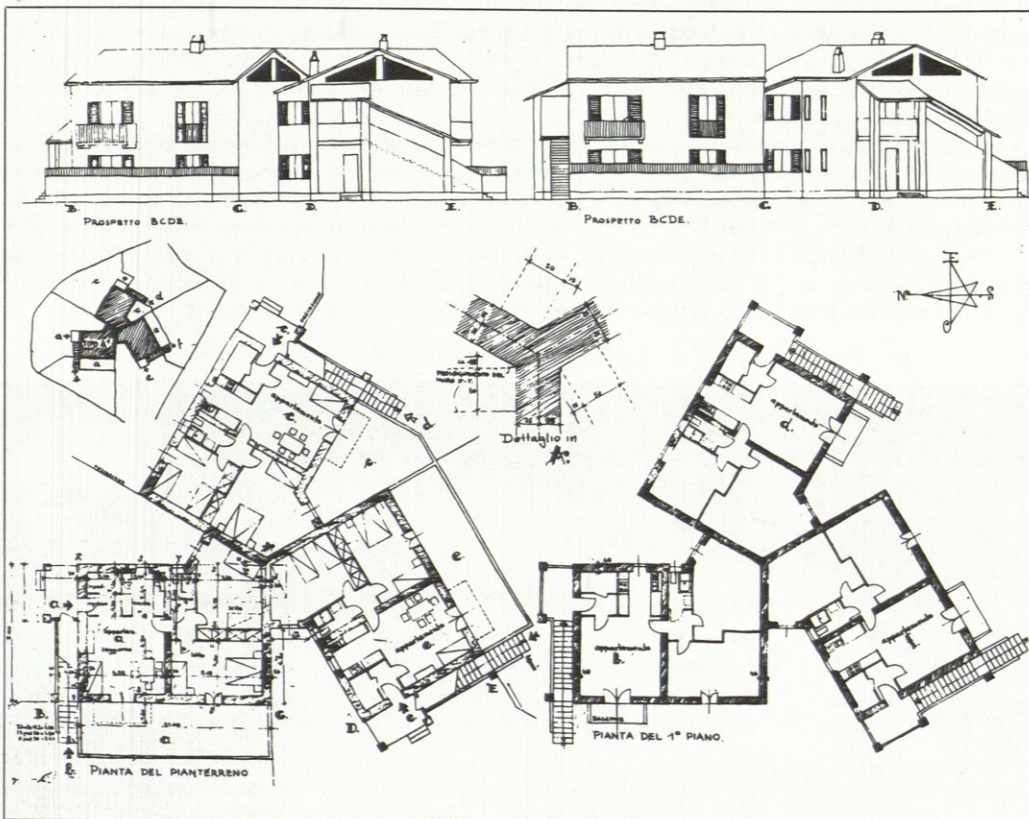
"... Cuando tuve el encargo del Incis para hacer en Mesina las seis casas de apartamentos (1949-52), fui en agosto. Hacía un calor feroz y aquella noche no podía dormir, cuando sentí una voz muy baja que me decía ¿qué clase de arquitecto eres? ¿no sabes lo que hay que hacer para dormir? Haz como los gatos, que se colocan en la terraza, justo en la esquina, donde hay un soplo de aire entre la pared que da al sol y la otra del norte. Así que cogí el colchón, lo coloqué allí y conseguí dormir. Cuando construí las casas de Mesina pensé en esto y proyecté un "bow window" de esquina por donde pasara el aire y se pudiera dormir en verano. De aquí nace un hermoso motivo de mi arquitectura".

(Sigue en la pág. 73)

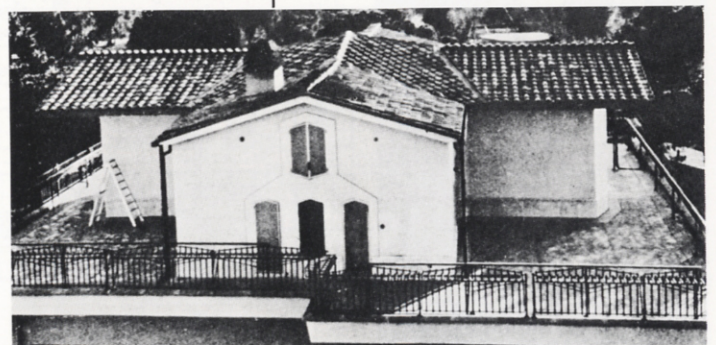
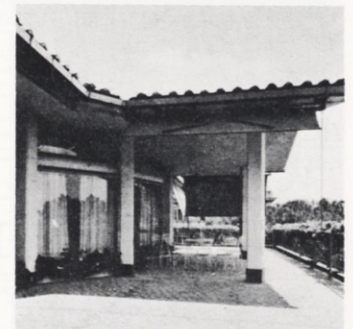
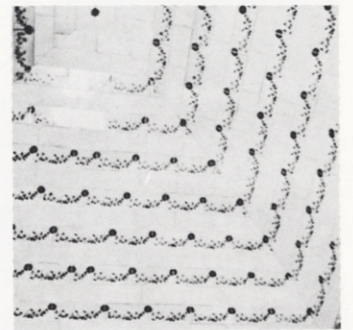
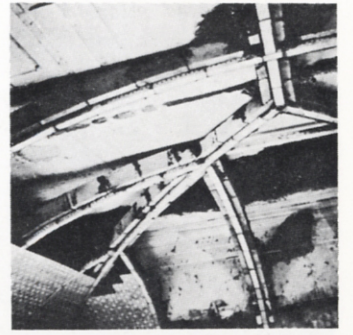
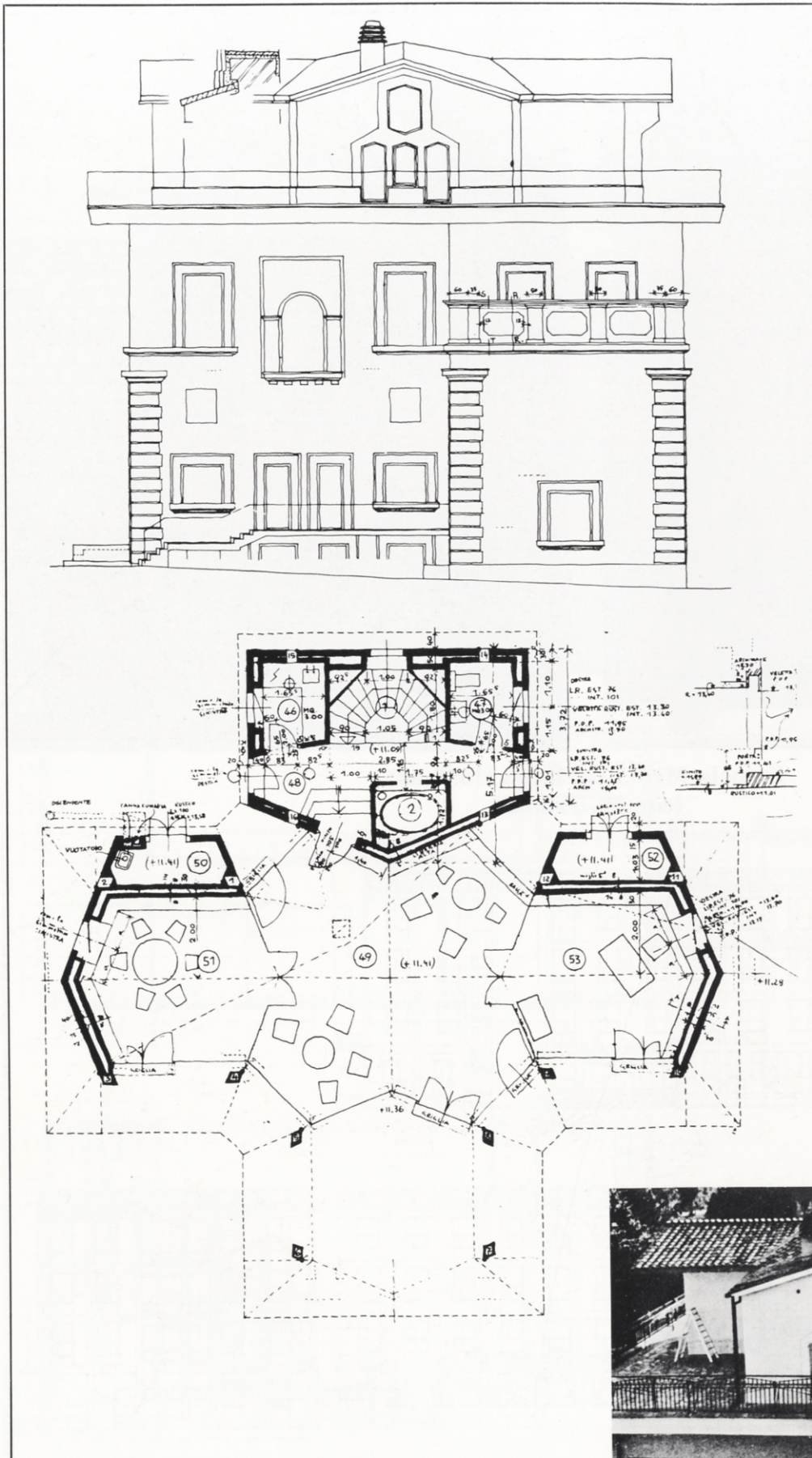
Proyecto de hacienda agrícola en La Fina (1940).

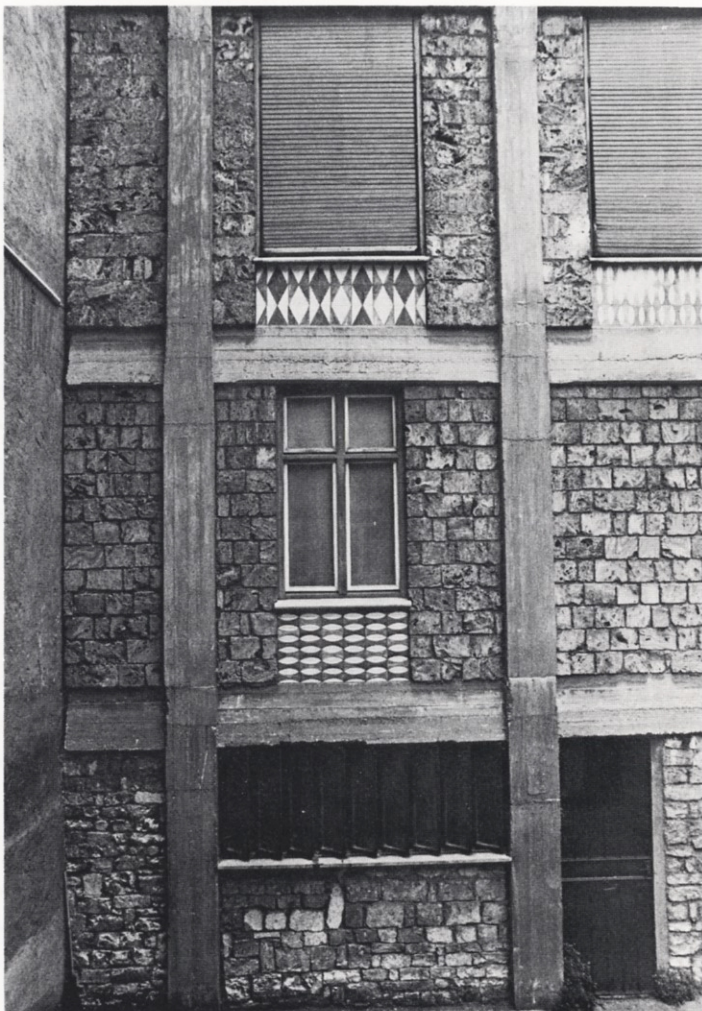


Proyecto de Barrio en Popoli (1950).

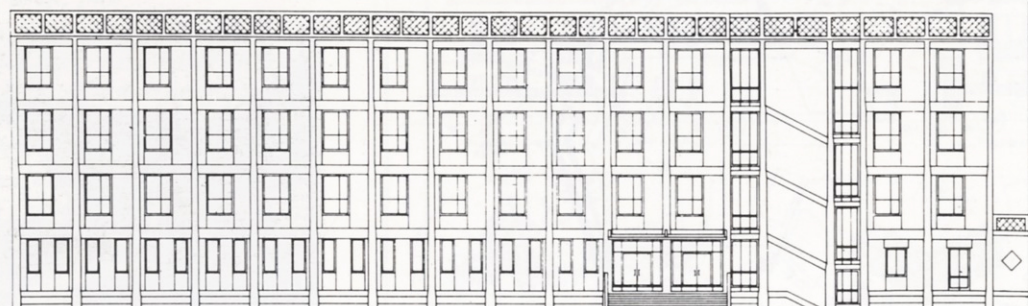


Elevación en la Villa Astaldi, Roma (1954-55)
(con W. Frankl)

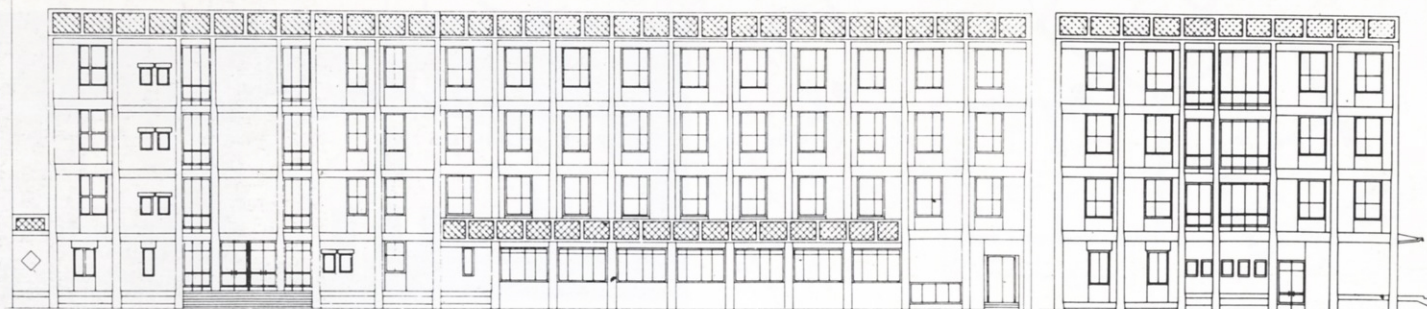




Escuela Media en Terni (1953-60)
(con W. Frankl)

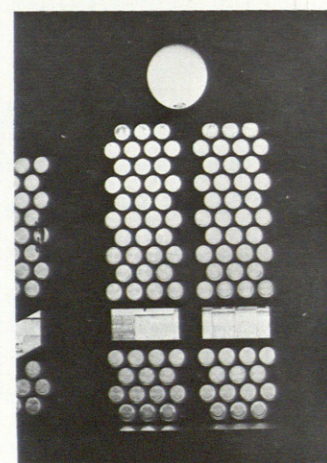
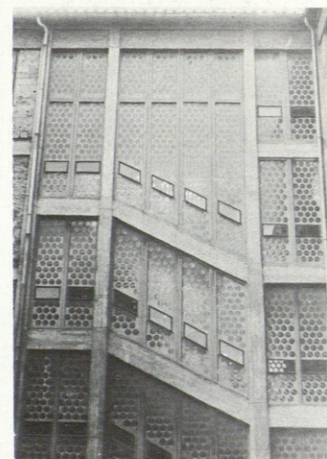
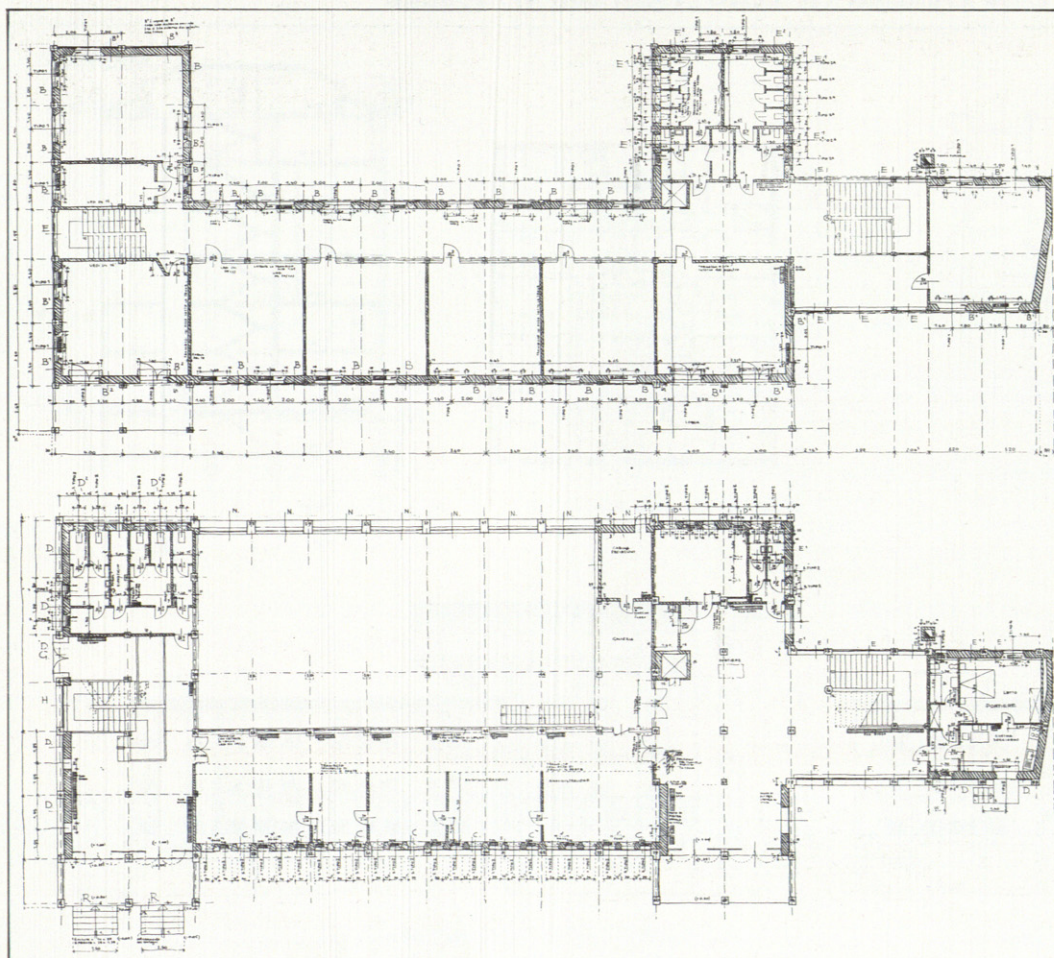
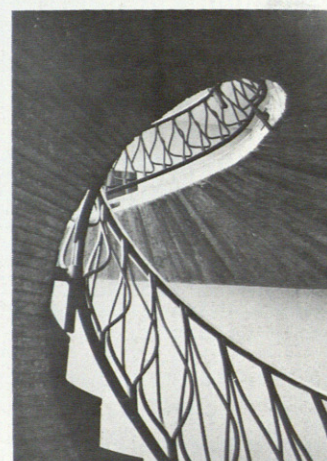
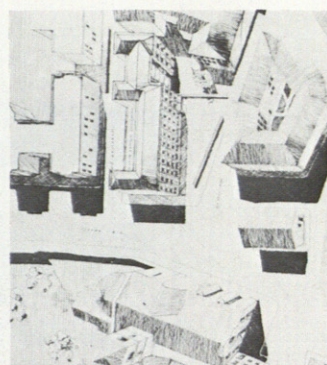


PROSPETTO VERSO SUD 1:100



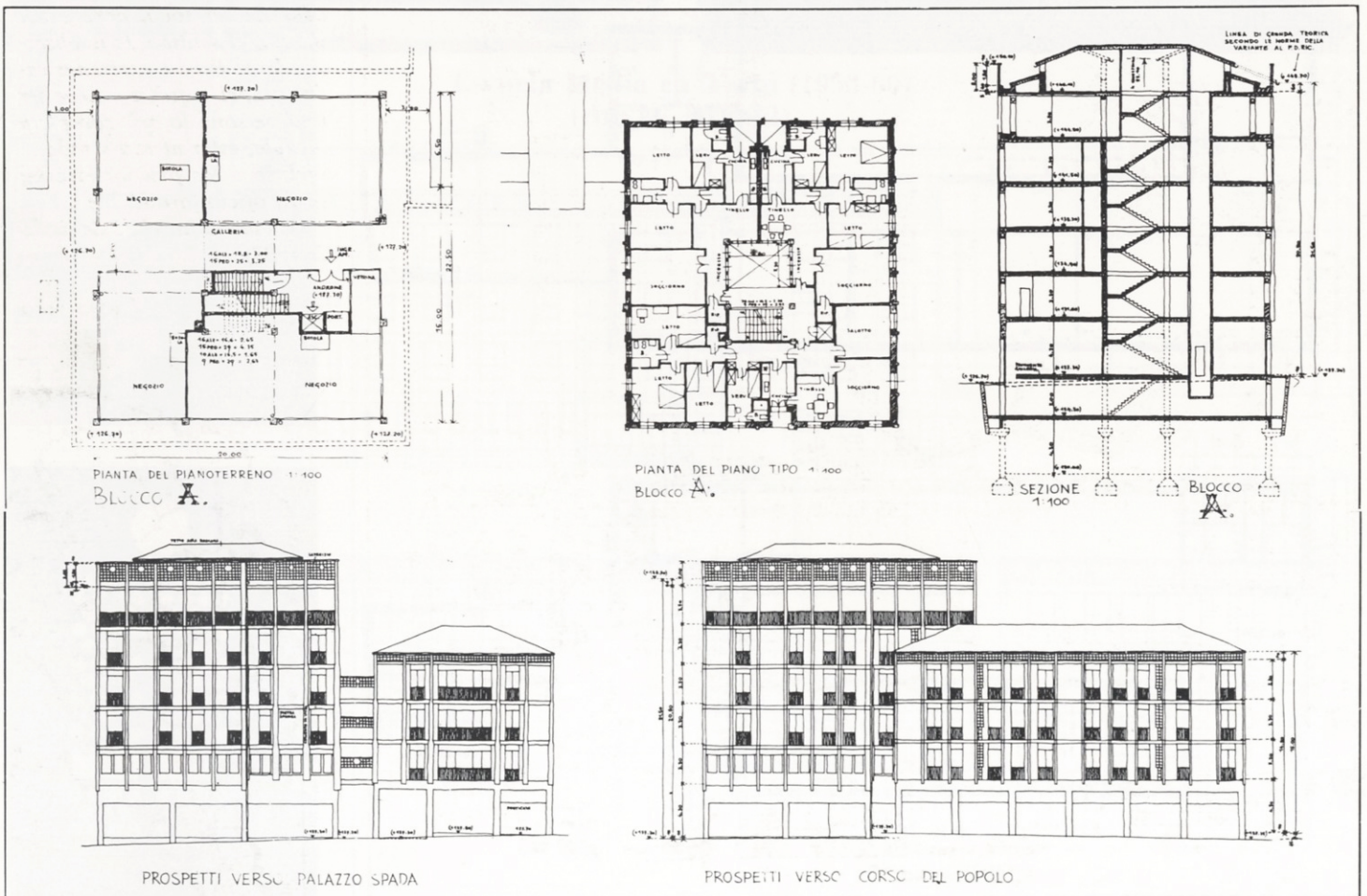
PROSPETTO VERSO NORD 1:100

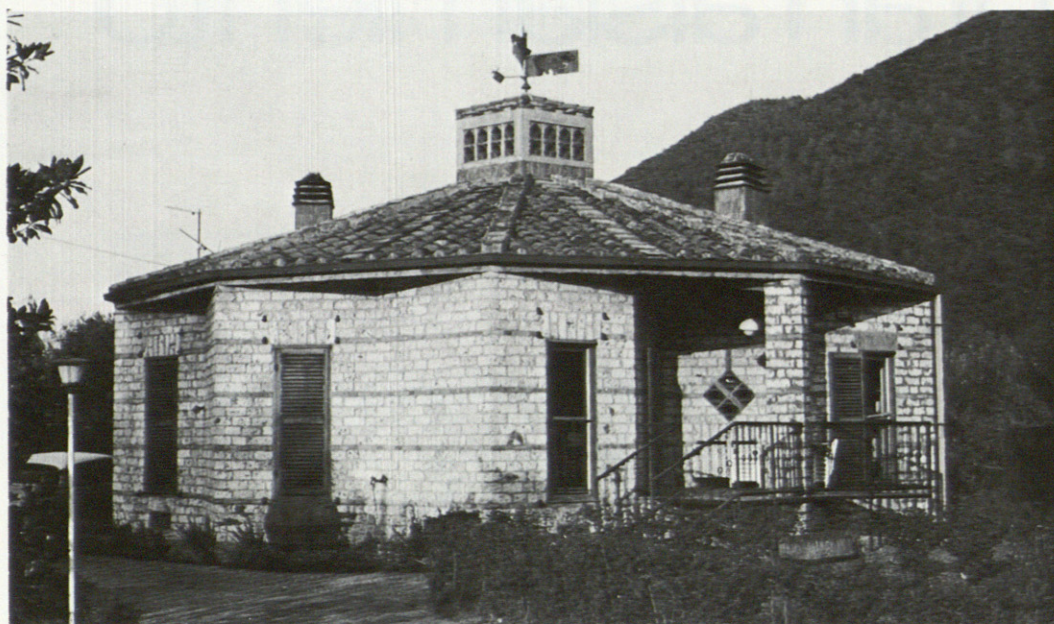
PROSPETTO VERSO OVEST 1:100





Casa Franconi en Terni (1965) con W. Frankl.

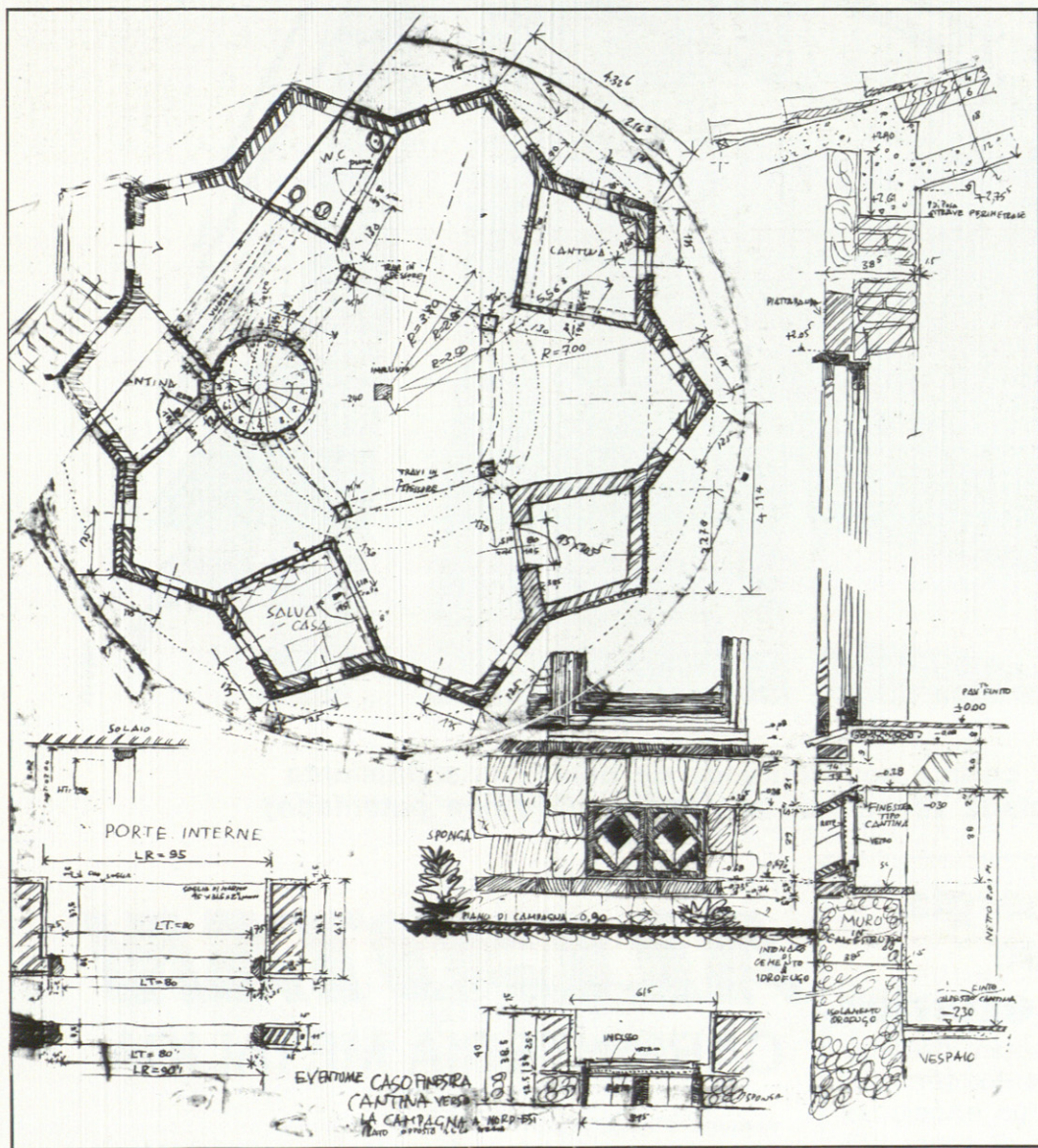




Casa Lina en Mármore (1966).



Mario Ridolfi en 1983



“... Cuando Borromini me habla, me dice que hago bien en hacer caso a los gatos, y que él también tenía esas sensaciones, esta sensibilidad que viene de cada cosa, de un soplo de aire, de la colocación de una cama... El arquitecto debe de ser todo, debe saber todo..., el sentido de la observación te lleva a examinar cada cosa, el arquitecto debe ser una persona lo más completa posible, estar atento a todo..., incluso a los propios errores; es un oficio formidable”.

(La visita fue el 18 de junio de 1983).

Alvaro Soto



un gran edificio... y un gran aislamiento



Muro cortina con ventanas de doble acristalamiento
y persiana veneciana incorporada (Sistema patentado)

ahorre energía y protéjase del ruido exterior

Las ventanas Alcotán, dado su elevado aislamiento térmico, proporcionan en un edificio un ahorro energético de hasta 125 litros de gasóleo C por m² de fachada y año.

ALCOTAN

CARPINTERIA METALICA

FABRICA Y OFICINAS:
CARRETERA VILLAVICIOSA-FUENLABRADA, Km. 10,5 (MADRID)
TELEFONOS 690 30 61 - 690 31 00 - 690 31 50

Libros



EL REGIONALISMO ESTA DE MODA

Sobre "Javier González de Riancho (1881-1953)", de María Cruz Morales Saro. Ed: Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander, 1983. 113 págs.

El frenesí regional que ha traído consigo el llamado Estado de las Autonomías parece haber repercutido también en la historiografía arquitectónica, donde el fenómeno de las arquitecturas dialectales en el primer cuarto de siglo suscita últimamente un creciente interés.

Desconocido hasta hace no muchos años, este tema sólo había merecido breves menciones peyorativas en las historias generales, desde la de Román Loredó (1927) a la de Carlos Flórez (1960). Recuperado en cierta medida el interés del tema por Pedro Navascués en sus estudios sobre el siglo XIX (1973-1979) —donde aparece abordado como una versión postrera o dialectal del revival decimonónico—, por estos años han surgido, como decimos, varios estudios que cuestionan o profundizan en esta visión historicista.

Dejando aparte las obras de Pérez Escolano o Villar Moveján y su escuela sobre Sevilla, el principal y más reciente esfuerzo se ha concentrado sobre la arquitectura montañesa, donde en el breve plazo de dos años han visto la luz media docena de publicaciones, más o menos dispersas, que pretenden ahondar en su temática.

Partiendo de la base de que

el debate histórico que plantean hoy las arquitecturas dialectales resulta incomprensible sin tener en cuenta el papel que en su nacimiento y evolución desempeñó la dinámica regeneracionista, el arquitecto Alonso Pereira (1) ha pretendido enmarcar esta arquitectura montañesa en el amplio fenómeno de la regeneración nacional derivada del 98 por un lado, y en el del Civic Art movement europeo por otro; analizando así las justificaciones iniciales y comprobando cómo la añoranza de una arquitectura "eterna", que surge del 98, reduce su elección después de 1909 a la recuperación de un estilo del pasado o de unas formas dialectales.

Las visiones coetáneas de los profesores de arte Rodríguez Llera y Morales Saro continúan abordando el tema, sin embargo, desde la profundización en el dato construido y sin abandonar —más aún, reforzando si cabe— las hipótesis tardo-historicistas.

Así Ramón R. Llera (2) descompone con fervor verdaderamente arqueológico el sugestivo fenómeno urbano que representa la ciudad de Santander en las primeras décadas de este siglo, cuando la capital de Cantabria desplaza a San Sebastián como centro de veraneo de la Corte, e intenta competir con Madrid como centro de cultura arquitectónica. El valioso trabajo de rastreo erudito queda, sin embargo, un tanto apagado por una expresión premiosa y por una compartimentación demasiado fragmentada de la secuencia arquitectónica santanderina, en la cual el hecho montañés queda como un episodio más de ambigua catalogación.

M.^a Cruz Morales (3) por su parte, supera y clarifica notablemente sus anteriores aportaciones en este terreno (4), abordando ahora una tarea aparentemente más fácil, cual es la recomposición de dicha secuencia arquitectónica santanderina a través de la personalidad de uno de los más notables representantes de la arquitectura cántabra en particular y de las arquitecturas nacionales en general. Con rigor y sencillez, nos ofrece así

a Javier Riancho —en sus titubeos y en sus aciertos— como una buena expresión de la arquitectura española del primer cuarto de siglo, que habría que fundir sin duda con otras visiones análogas de figuras complementarias.

Desde diferentes angulaciones, eso intentan también tanto Rodríguez Llera (5) como Alonso Pereira (6), quienes en sus visiones de Leonardo Rucabado y de Cabello Lapiedra respectivamente, afrontan de nuevo los aspectos ideológicos de estas arquitecturas, poniéndolos en relación —más bien teórica en el primer caso, más bien vital en el segundo— con la totalidad de la cultura arquitectónica de su tiempo.

En todo caso, debemos felicitarnos por la aparición de todos estos trabajos que enriquecen el panorama historiográfico y arquitectónico; por más que sería de desear una mayor comunicación entre unos y otros autores que evite el evidente desconocimiento e ignorancia mutua que en general se da entre sus respectivos estudios, los cuales, en lo que suponen de aportación conjunta, hemos querido recoger aquí con motivo de la reciente aportación del libro de M.^a Cruz Morales sobre Riancho, primicia editorial del nuevo Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria.

J. R. Alonso Pereira

- (1) J. R. Alonso Pereira: "El regeneracionismo y la arquitectura montañesa". Rev. Cuadernos del Norte, Oviedo, n.º 13, Mayo-Junio 1982.
- (2) R. Rodríguez Llera: "Los lenguajes históricos en la arquitectura moderna de Santander". Bol. del Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, XI-XII 1982.
- (3) M.^a Cruz Morales Saro. "Javier González de Riancho, arquitecto", Publ. Colegio Of. de Arquitectos de Cantabria, Santander 1983.
- (4) M.^a Cruz Morales Saro. "La arquitectura montañesa". Rev. Crítica de Arte, Madrid, n.º 1, 1979.
- (5) R. Rodríguez Llera. "Rucabado en Santander". Rev. Q-Arquitectos, Madrid, n.º 57, junio 1982.
- (6) J. R. Alonso Pereira. "Luis M.^a Cabello Lapiedra, arquitecto". Rev. Q-Arquitectos, Madrid, n.º 49, octubre 1981.

Bernard Hamburger y Alan Thiebaut
ORNAMENT,
ARQUITECTURE &
INDUSTRIE
Ed: Pierre Mardaga, éditeur.
Bruselas, 1983.
109 páginas.

PLANEAMIENTO Y
GESTION URBANISTICA
EN PEQUEÑOS
MUNICIPIOS
Ed: Servicio de Publicaciones
del Colegio Oficial de
Arquitectos de Madrid.
Madrid, 1983.

Hans M. Wingler, ed.
LAS ESCUELAS DE ARTE
DE VANGUARDIA.
1900/1933"
Ed. Taurus Ediciones, S. A.
Madrid. 320 páginas.

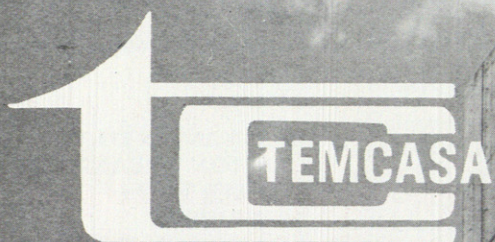
Nikolaus Pevsner
ESTUDIOS SOBRE ARTE,
ARQUITECTURA Y
DISEÑO
Ed: Gustavo Gili.
Barcelona, 1983.
468 páginas.

Trinidad Simó
VALENCIA. CENTRO
HISTORICO. GUIA
URBANA Y DE
ARQUITECTURA
Ed: Institución Alfonso el
Magnánimo. Diputación
Provincial de Valencia.
Valencia, 1983.
384 páginas.

F. Ciardini/P. Falini
LOS CENTROS
HISTORICOS. POLITICA
URBANISTICA Y
PROGRAMAS DE
ACTUACION.
Ed: Gustavo Gili.
Barcelona, 1983.
275 páginas.

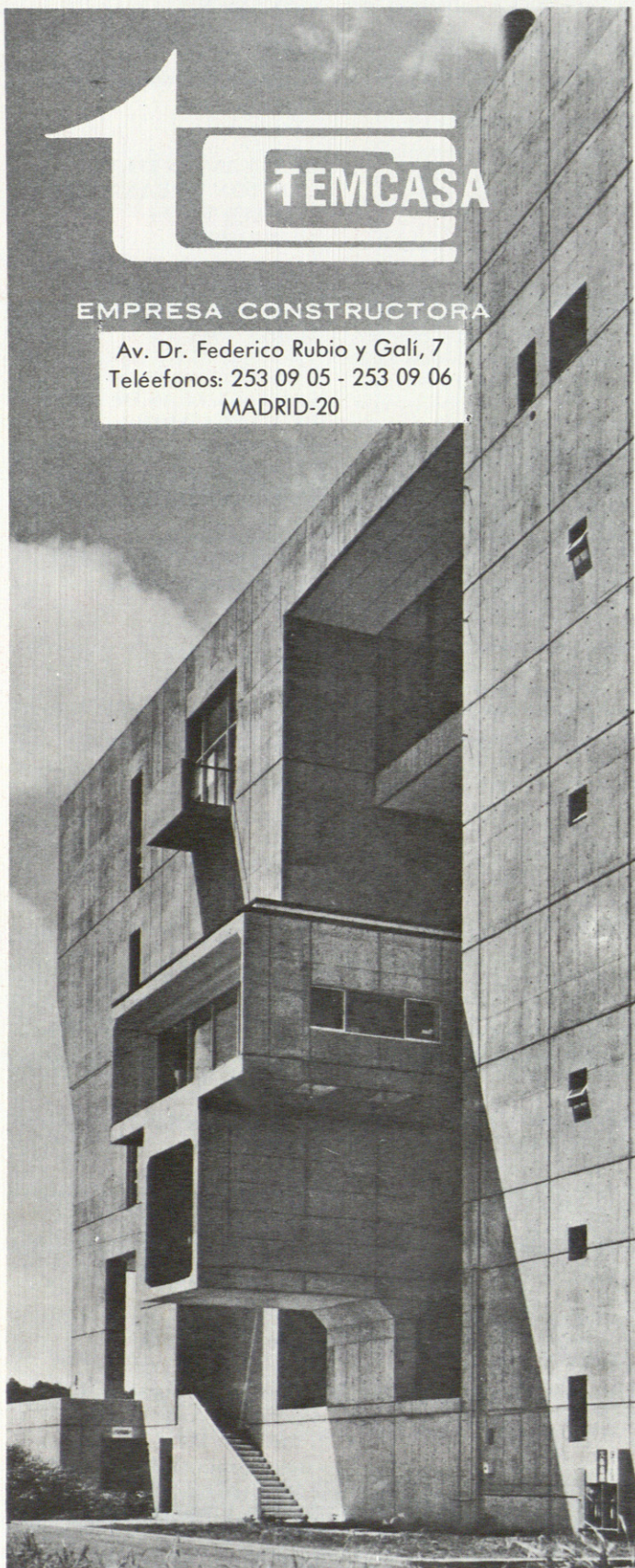
Claudia M. A. Mann.
CLOTET/TUSQUETS
Ed: Gustavo Gili, S. A.
Barcelona, 1983.
126 páginas.

Colegio Oficial de
Arquitectos de Madrid,
Comisión de Cultura. Museo
Español de Arte
Contemporáneo. E.T.S. de
Arquitectura de Madrid.
RAIMUND ABRAHAM.
OBRAS Y PROYECTOS.
1960-1983.
Ed. Servicio de Publicaciones
del C.O.A.M.
Madrid, 1983.
51 páginas.



EMPRESA CONSTRUCTORA

Av. Dr. Federico Rubio y Galí, 7
Teléfonos: 253 09 05 - 253 09 06
MADRID-20

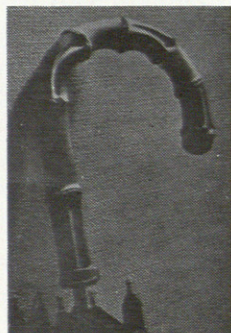


HUMEDAD DE CONDENSACION

Es la responsable del deterioro progresivo y del ambiente insalubre en viviendas que carecen de aislamiento térmico adecuado, o insuficientemente protegido contra la condensación de humedad en el mismo.

Al humedecerse el aislamiento se reduce notablemente su eficacia aislante dando lugar a fenómenos acumulativos irreversibles de humedad, en los paramentos afectados.

Es preciso, además de disponer de un buen aislamiento térmico, evitar la pérdida de sus características mediante una barrera de vapor adecuada.



Más de 20 años de experiencia han demostrado que la tela vinílica VINTEL constituye una barrera de vapor eficaz y adecuada especialmente en climas templados.

En este caso particular VINTEL cumple dos importantes funciones: Proteger contra las humedades de condensación y proporcionar, por el mismo precio, un acabado de alta calidad decorativa.

Es ésta otra de las importantes razones que justifican el uso universal de este tipo de revestimientos.



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

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

AISLAR ES YA OBLIGATORIO

(NORMA BASICA* NBE-CT-79)

* de obligado cumplimiento

Pero las ventanas (si no son aislantes) SON la zona vulnerable de las fachadas.

Por esta razón, la zona transparente de las fachadas (ventanas, terrazas, etc) es la que, antes que ninguna otra zona, tiene que ser aislada para cumplir con la actual normativa.

La edificación sin acristalamiento aislante es una construcción del pasado.



Por qué **CLIMALIT**[®] (y sólo CLIMALIT)

Porque un acristalamiento aislante serio y «que funcione» no es, ni mucho menos, un producto banal que todos puedan fabricar. Por ejemplo, la construcción de la cámara de aire requiere rigurosos controles para impedir que al poco tiempo surjan problemas **irreversibles** (condensaciones, pérdida de poder aislante, etc.). Porque la calidad óptica de las dos lunas es un factor decisivo

para la calidad final. Porque del espesor de las lunas depende la capacidad de acondicionamiento acústico. Por una serie de razones técnicas, en suma, demasiado prolijas para poder ser expuestas en breve espacio pero determinantes de una calidad sin problemas presentes ni futuros.

CLIMALIT es una patente internacional cuya calidad responde a la tecnología y prestigio de CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.

CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.
 MARKETING, D.V.P.
 Pº CASTELLANA 77, 8º. MADRID-16
 D. _____
 PROFESION _____
 CALLE Y Nº _____
 TELEFONO _____
 CIUDAD, D.P. Y PROVINCIA _____

Deseo me envíen el NUEVO y COMPLETO documento técnico sobre **CLIMALIT**



DOBLE ACRISTALAMIENTO AISLANTE
 para el ahorro de energía
 y el confort climático



**El gran acristalamiento aislante
de renombre internacional.**



- Transparencia y aislamiento térmico.
- Confort, ahorro de energía y acondicionamiento acústico.



ES UNA MARCA DE

CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.

Edificio Ederra
Paseo de la Castellana, 77, 8.º
Tels. 456 01 61 - 456 11 61. Madrid-16



FORMAWALL
Sistemas de fachadas Arquitectónicas.

Robertson

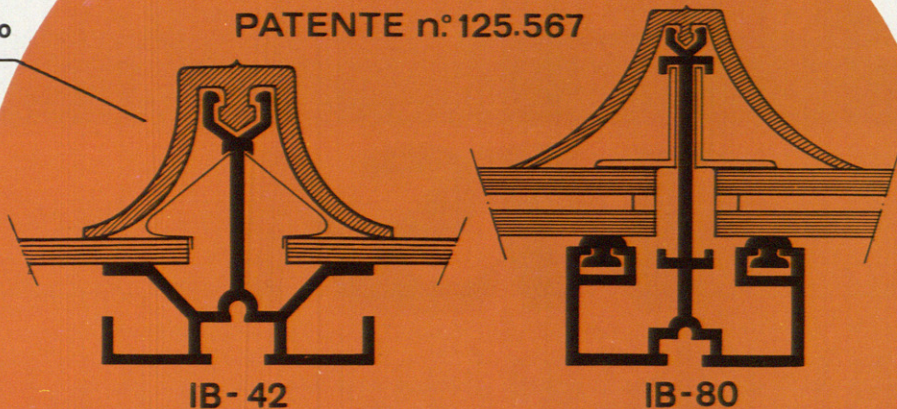
Paseo de la Castellana, 166 - 1º
Tel. (91) 457 17 87 - 250 64 01/02
Madrid-16

lucernarios y cubiertas **hiberlux**®

BARRAS SOPORTAVIDRIOS EN ALUMINIO

Junta
etileno-propileno

PATENTE n.º 125.567



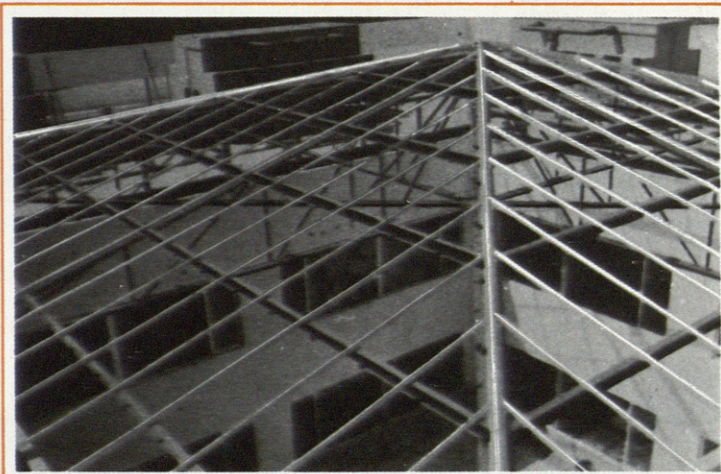
PERFIL	IB-42		
	M I	M R	R G
EJE X-X	3,3 cm ⁴	1,29 cm ³	1,1 cm
EJE Y-Y	3,2 cm ⁴	1,59 cm ³	1,1 cm

PERFIL	IB-80		
	M	M R	R G
EJE X-X	35,12 cm ⁴	6,6 cm ³	2,37 cm
EJE Y-Y	12,94 cm ⁴	4,7 cm ³	1,44 cm

* 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.

Fábrica y Oficinas: Políg. Industrial "PROCOINSA" - c/Hierro, 22
Torrejón de Ardoz (Madrid) - Tel. 6751207

Oficina Técnica y Comercial:
Pedro Heredia, 35 - Madrid - Tel. 2460402-01



Banco Hispano Americano

VISA

4921 1500 0091 8608

VALIDEZ DESDE ▶ 06/88

CADUCA FINAL ▶

07/84 VISA

JUAN JESUS RODRIGUEZ LARA

VISA...HISPANO

Es la forma más sencilla de entenderse sin dinero. Un medio de pago cómodo y seguro, aceptado en más de tres millones de establecimientos en todo el mundo, que le permite comprar y aplazar los pagos, obtener dinero en efectivo en numerosas oficinas bancarias y, además, disfrutar de un seguro gratuito de accidente de hasta veinte millones de pts. si se adquieren los billetes de viaje con la tarjeta VISA HISPANO.



Banco Hispano Americano

La vida es un proyecto importante.



Un proyecto en el que Dragados colabora con firmeza.

Porque edificamos para la vida.

Porque contribuimos a la mejora del nivel de viviendas en nuestra comunidad.

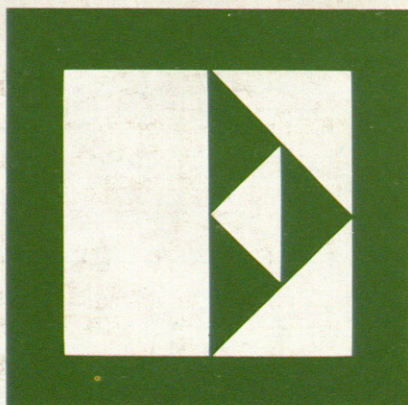
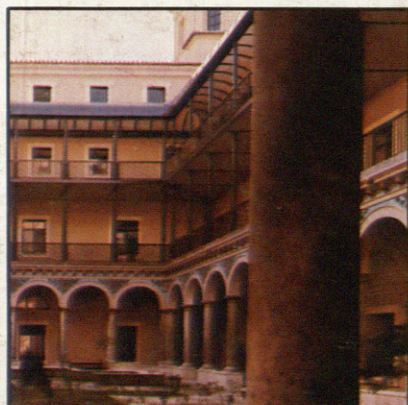
Porque somos una empresa constructora con metas constructivas.



DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.

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.