

# ARQUITECTURA

REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

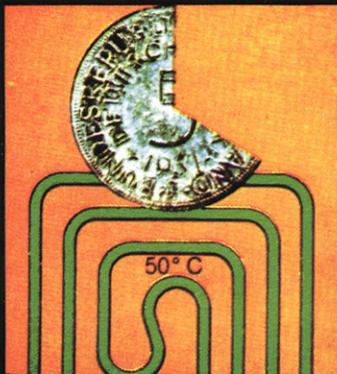


AÑO LXV IV EPOCA N.º 246 MADRID ENERO-ENERO 1984 500 PTAS.

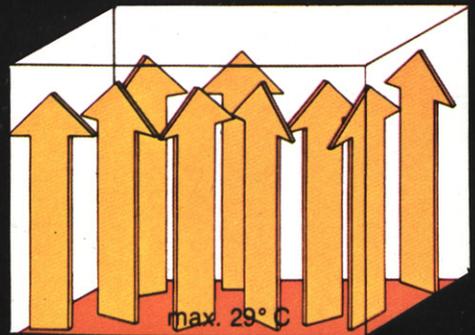
# terratherm

## suelo radiante

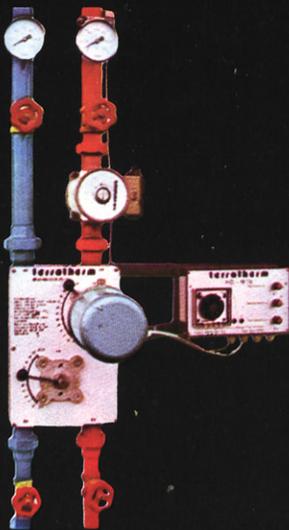
...la calefacción racional



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



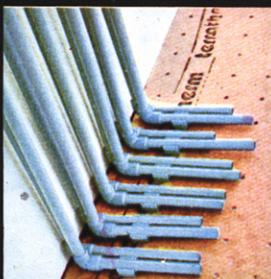
Bajas temperaturas de radiación ascensión simétrica del calor



### Economías de energía

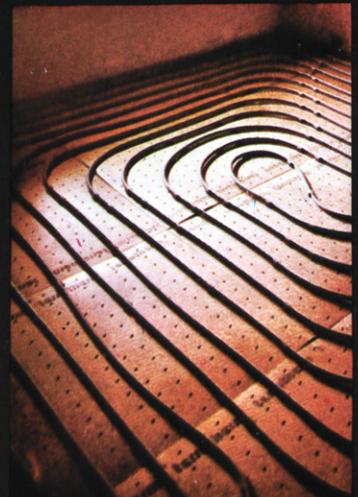
Un suelo radiante, correctamente calculado e instalado según reglas del arte, funciona en una gama de bajas temperaturas (máxima 55° C) y transmite calor con un coeficiente de radiación elevada. Esto permite y para una misma sensación de calor, mantener una temperatura ambiente 2 ó 3° C inferior a la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



Distribución exclusiva para España de Terratherm

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

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

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

AÑO 65 - N.º 246  
ENE.-FEB. 1984

# 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

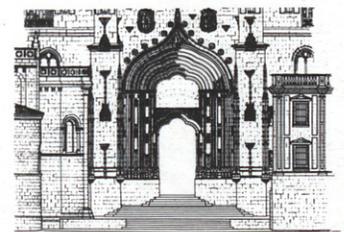
Técnicas Gráficas FORMA, S. A.

Dpto. Legal: M-617-1958.

- 11 Editorial.
- 13 Proyecto de 16 viviendas en el jardín del Visir (Salamanca) de J. L. Rodríguez Noriega y E. Tuñón Álvarez.
- 16 Concursos en Lugo, Santander y Barcelona.
- 20 R. M. Schindler y las vanguardias plásticas europeas, por Carmen Cabeza Gil-Casares.
- 22 Noticias.
- 23 Nueve nuevos muebles, por Gabriel Ruiz Cabrero.
- 26 Proyecto para la Sede Social de la Caja de Ahorros Provincial de Murcia, de E. Carbonell Meseguer y José M. Torres Nadal.
- 31 Exposición en el Congreso de Diputados.
- 33 La futilidad de los objetos. La descomposición y los procesos de diferenciación, por Peter Eisenman.
- 39 Civic Center, Beverly Hills, California de Peter Eisenman y Robertson.
- 42 La ciudad de la excavación de Peter Eisenman y Robertson.
- 44 Pennsylvania Avenue Triangle, Washington, de Peter Eisenman y Robertson.
- 57 Proyectos y obras de Alfonso Casares y Reinaldo Ruiz Yébenes.
- 58 Hospital de la Seguridad Social, Melilla.
- 60 Hospital Universitario de Alicante.
- 68 Salón de actos y cafetería de la ciudad sanitaria de Zaragoza.
- 70 Escuela de A.T.S. de la Armada.
- 72 Pabellón de Gobierno de la Seguridad Social de Alicante.
- 73 Libros recibidos.



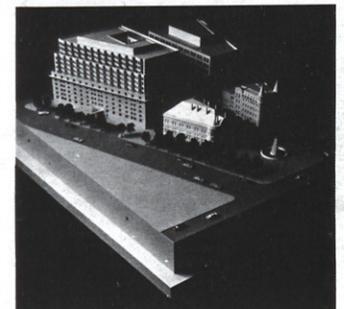
Portada: Apolo y Marsias.  
Acuarela de Alvaro Soto.



13



26



32



57

ARQUITECTURA, REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE  
ARQUITECTOS DE MADRID.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria es co-patrocinador de la edición de la revista, en cuanto mantiene suscripciones para todos sus colegiados residentes.

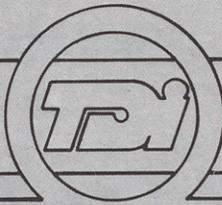
Los criterios expuestos en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión del equipo director de esta revista. *Arquitectura* tiene por norma no devolver aquellos originales no solicitados por la redacción. Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos contenidos en este número sin autorización previa.

Precio del ejemplar: 500 ptas.

Suscripción anual 1984:

3.000 ptas. España  
Extranjero 36,40 \$ USA

Ejemplares atrasados 50 ptas. más del precio de cubierta.



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. ....



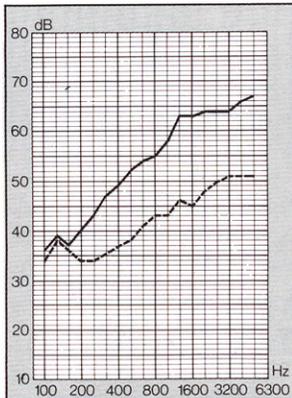
# LO QUE EL OJO NO VE, LO SIENTE EL BOLSILLO.

## Silencio. Se vive.

La gente está harta de ruidos. Quiere vivir en silencio.

La fibra de vidrio Isover, gracias a su estructura física porosa, —poro abierto y largo— es el único material aislante del mercado capaz de absorber una cantidad de energía media del orden de 75% del ruido incidente.

Es decir que por muchos decibelios, con que ronque el vecino, del 5.º 1.ª, el del 5.º 2.ª dormirá como un ángel.



### AISLAMIENTO ACUSTICO

- La curva de puntos indica el aislamiento acústico del tabique convencional.
- La continua, corresponde a ese tabique aislado con Calibel 10 + 40 (ISOVER).
- El aumento medio es de 10 decibelios, lo que equivale a multiplicar la masa por 2,66.

## Ahorrar calorías es ahorrar dinero.

La eficacia de un aislante térmico, es inversamente proporcional a su conductividad y directamente proporcional al espesor.

A menor conductividad, más aislante.

A mayor espesor, más aislante.

Isover tiene conductividades que van de 0,026 a 0,037 Kcal/h m. °C a 0°C. (Certificado INCE)

A igualdad de Resistencia Térmica ISOVER es el aislante más económico.

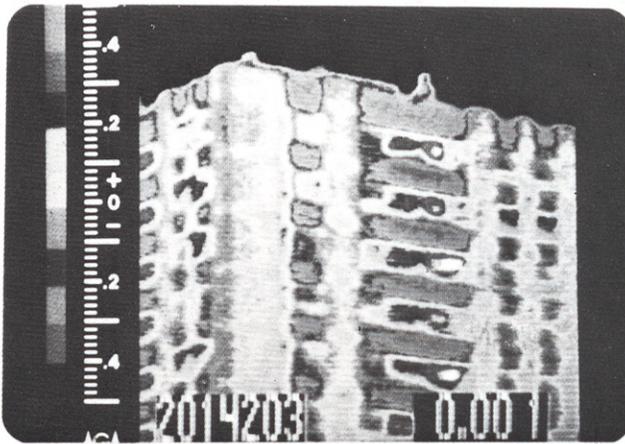
Un m<sup>2</sup>. de panel PV cuesta menos de 150 ptas.

La cubierta de un ático sin aislar pierde en invierno entre 6 y 12 Kg. de gasóleo/m<sup>2</sup>. Con Isover entre 1 y 2 Kg.

Una fachada sin-aislar, 3 Kg. de gasóleo/m<sup>2</sup>. Con Isover, medio Kg.

Un depósito de agua (1000 litros) caliente (60º), pierde 850 Kg. de gasóleo. Con Isover 70 Kg.

Y si en las cámaras de aire de un edificio se inyecta fibra de vidrio Isover, se puede conseguir un ahorro en calefacción del 40%.  
¿Que Isover es rentable?  
Caliente, caliente.



### TERMOGRAFIA PARCIAL DE LA FACHADA DE UN EDIFICIO

Las zonas más blancas indican la mayor pérdida de energía. (calor):  
Las ventanas, los radiadores bajo las

las ventanas y las tuberías de distribución de agua de la calefacción.  
Todo eso es calor que en lugar de quedarse en la casa, se pierde.

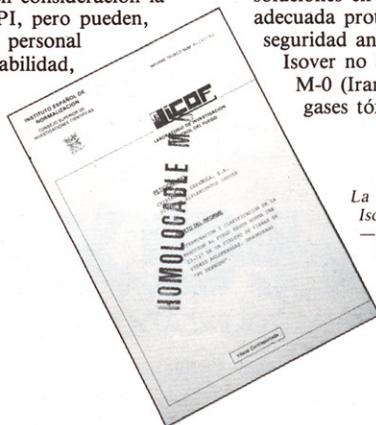
## Un seguro contra incendios

El Boletín Oficial del Estado n.º 1587-1982 de fecha 25.VI.82 entre otras cosas, decía:

“Los autores de los proyectos y los directores de las obras, están obligados a conocer y a tomar en consideración la NBE-CPI, pero pueden, bajo su personal responsabilidad,

adoptar soluciones distintas a las que esta norma establece, siempre que justifiquen suficientemente las razones por las que se apartan de la norma, así como la idoneidad de dichas soluciones en relación con la adecuada protección y seguridad ante el incendio.”

Isover no arde —clasificado M-0 (Iranor)— no desprende gases tóxicos ni irritantes.



La fibra de vidrio Isover está clasificada M-0 —incombustible— por el Instituto de Racionalización y Normalización (IRANOR).

## Tenemos proyectos para sus proyectos.

El profesional de la construcción, es la persona más indicada y la única capaz de proyectar y dirigir la realización de un edificio.

Es lo suyo.

En Isover somos los más indicados y capacitados para hacer un proyecto de aislamiento de ese edificio.

Es lo nuestro.

Como también es lo nuestro colaborar con los profesionales en todo lo que podamos.

Y podemos.

Una vez tenga su obra proyectada, usted nos da toda la información sobre ella en un cuadernillo que le remitimos y mediante un programa de ordenador, tendrá el aislamiento ideal para esa obra. Y este estudio se lo hacemos gratis.

Escríbanos, le informaremos.

INTERMARCO

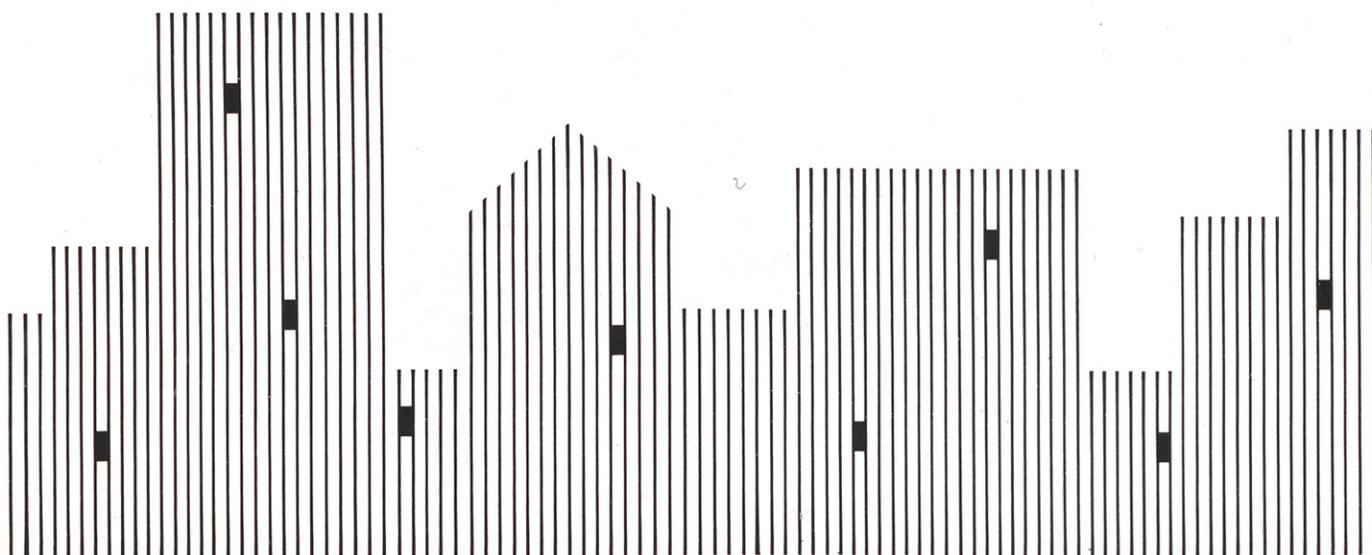
Con Isover es otra Casa.



Edificio EDERRA. Solicite información a ISOVER.  
NOMBRE ..... CENTRO AZCA, Pº de la Castellana, 77 Madrid-16  
PROFESION .....  
DIRECCION .....  
POBLACION .....  
PROVINCIA .....

T

# AISLAMIENTOS PARA LA EDIFICACION



Cubiertas  
con Hormigón Celular

**AIS-TEXSA**

Mortero aislante  
para fachadas

**AISGRAN**

Cubierta invertida  
con Poliestireno extruido

**ROOFMATE SL**

Aislamiento universal  
en construcción

**STYROFOAM**

Aislamiento exterior de  
paredes a base de placas

**COTETERM**

Poliuretano proyectado

**COTESPRAY**



**COTEXSA**

COMERCIAL Y COLOCADORA DE TEXSA, S.A.

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

30 Delegaciones y centros de trabajo en España





SEDE DEL  
DEFENSOR DEL  
PUEBLO



BOVEDA  
ACRISTALADA  
DEL PATIO CENTRAL

CONSTRUIDO POR:

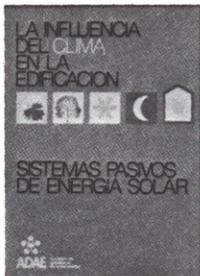


**GUVASA**

**GUTIERREZ Y VALIENTE, S. A.**

General Yagüe, 13 - MADRID

# PUBLICACIONES DE ADAE

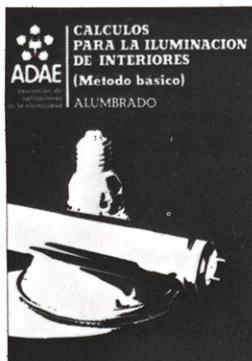


## LA INFLUENCIA DEL CLIMA EN LA EDIFICACION. SISTEMAS PASIVOS DE ENERGIA SOLAR

Esta publicación recoge una serie de conceptos fundamentales a la hora de diseñar y proyectar un edificio. El encarecimiento de los precios de la energía hace hoy día más necesario que nunca tener en cuenta y valorar aspectos tan importantes como:

- Limitar las pérdidas de calor. Aislamiento reforzado.
- Influencia del volumen y de la forma del edificio.
- Utilizar las aportaciones solares.
- La ventana como elemento captador más económico.
- Sistemas pasivos: Muros Trombe, invernaderos.

TAMAÑO: 21 x 16 cm.  
PRECIO: 100 Ptas.



## CALCULOS PARA LA ILUMINACION DE INTERIORES

Dirigida a técnicos especializados. En esta publicación se describe un método para el cálculo de las iluminancias recibidas por las distintas superficies de un local. Para efectuar los cálculos hay que utilizar las tablas que aparecen en la publicación, pero también se dan las ecuaciones para que el que lo desee, pueda hacer un programa de ordenador. El método es aplicable a cualquiera que sea el número de luminarias. Es válido para la gran mayoría de luminarias con lámparas fluorescentes, en las cuales la diferencia entre la distribución luminosa en sentido transversal y longitudinal es pequeña.

Después de realizar unos cálculos muy sencillos se obtienen

como resultados:

- La iluminancia del techo.
- La iluminancia de las paredes.
- La iluminancia del plano de trabajo.

TAMAÑO: 30 x 21 cm; 52 págs.  
PRECIO: 400 Ptas.



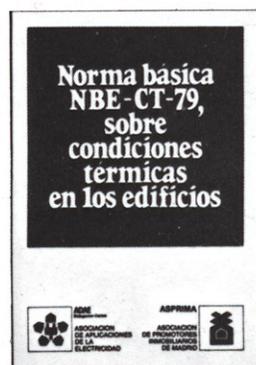
## BOMBA DE CALOR mesa redonda

La presente publicación dirigida a técnicos, recoge un resumen de las ponencias presentadas, con motivo de la Mesa Redonda sobre la Bomba de calor, celebrada en diciembre de 1979, así como de los posteriores coloquios y conclusiones.

A través de esta reunión, el Grupo de Trabajo de Bomba de Calor de ADAE ha querido mantener un intercambio de opiniones con diversas figuras muy directamente relacionadas con la construcción y, por lo tanto, conocedores de los sistemas de calefacción que actualmente se utilizan, y de su posible evolución.

La publicación de lo expuesto en la Mesa Redonda ofrece a las personas interesadas una visión de conjunto de las posibilidades de aplicación de la Bomba de Calor en los sectores doméstico y terciario en nuestro país.

TAMAÑO: 30 x 21 cm; 116 págs.  
PRECIO: 400 Ptas.



**NORMA BASICA NBE-CT-79 SOBRE CONDICIONES TERMICAS EN LOS EDIFICIOS**  
EDICION: ADAE-ASPRIMA.  
TAMAÑO: 30 x 21 cm; 64 págs.  
PRECIO: 200 Ptas.



## ESTUDIO COMPARATIVO. COSTES DE ENERGIA PARA CALEFACCION Y USOS DOMESTICOS UTILIZANDO ELECTRICIDAD Y GASOLEO

Se han comparado para un edificio situado en Madrid, los siguientes sistemas:

- Calefacción y agua caliente sanitaria central por gasóleo.
- Calefacción y agua caliente sanitaria individual por electricidad.

EDICION: ADAE-ASPRIMA.  
TAMAÑO: 30 x 21 cm; 64 págs.  
PRECIO: 250 Ptas.



## AGUA CALIENTE SANITARIA POR ELECTRICIDAD. EL TERMO ELECTRICO

Publicación dirigida a técnicos y profesionales, en la que se describen todos los elementos fundamentales de una instalación individual de Agua Caliente Sanitaria por electricidad. Comprende los siguientes capítulos:

- Necesidades de agua caliente sanitaria.
- El termo eléctrico, elemento y diferentes tipos.
- Funcionamiento, instalación y mantenimiento de una instalación individual de Agua Caliente Sanitaria por electricidad.
- Problemas de corrosión y calcificación.
- Importancia de las pérdidas de calor debido a la distribución de tuberías.

TAMAÑO: 30 x 21 cm.  
PRECIO: 125 Ptas.

**ADAE**  
asociación de aplicaciones de la electricidad



Enviar a ADAE - Orense, 37; Madrid-20.

NOMBRE .....  
DOMICILIO .....  
POBLACION Y DISTRITO .....

Deseo recibir, contra reembolso las siguientes publicaciones:

- |  |  |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> La influencia del clima en la edificación.  | <input type="checkbox"/> Norma básica NBE-CT-79 sobre condiciones térmicas en los edificios.                     |
| <input type="checkbox"/> Cálculos para la iluminación de interiores. | <input type="checkbox"/> Costes de energía para calefacción y usos domésticos utilizando electricidad y gasóleo. |
| <input type="checkbox"/> Bomba de calor mesa redonda.                | <input type="checkbox"/> Agua caliente sanitaria por electricidad El termo eléctrico.                            |

A.C.

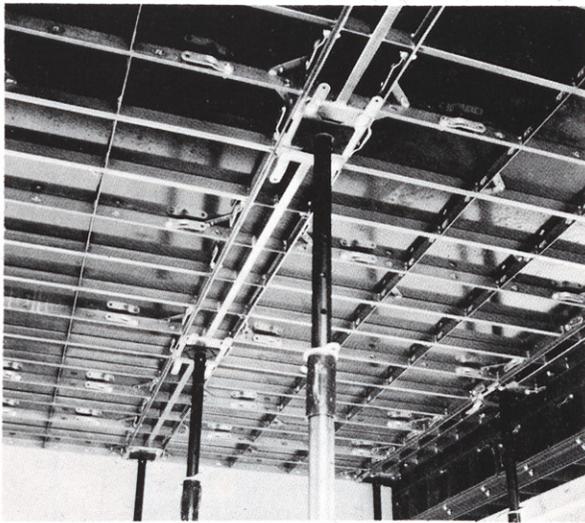
**SISTEMAS  
DE  
ENCOFRADOS**

# PASCHAL

**PASCHAL**

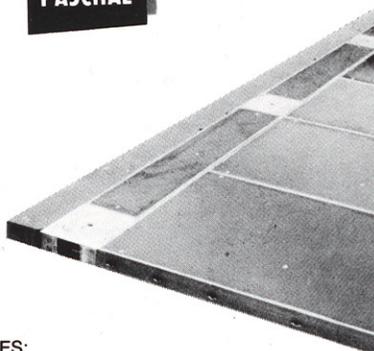
**ENCOFRADOS VERTICALES Y HORIZONTALES  
ESTATICOS y/o TREPANTES  
PLANOS y/o CURVOS**

ENCOFRADO PARA LOSAS/FORJADOS



**1,80 m.<sup>2</sup>/puntal  
y...  
con grúa!**

**PASCHAL**



CON ASISTENCIA TECNICA PARA ESTUDIO Y MONTAJE

SOLICITE NUESTRAS INFORMACIONES:

**Juan Bravo, 58-60 - Madrid-6 - Teléf. 402 28 87**

**VERSATILES Y  
AUTOPORTANTES,  
DURADEROS,  
SENCILLOS,  
RAPIDOS,  
O SEA... ECONOMICOS!**

**84 PANELES Y ACCESORIOS ESTUDIADOS  
PARA TODOS LOS ENCOFRADOS VERTICALES.**

**¡Admire grandes realizaciones!**

Visite nuestro stand con pantalla de vídeo gigante.

Escuela de Ingenieros Industriales

**30 Marzo - 6 Abril**

(Frente Nuevos Ministerios)

Encofrados vistos 110-165 ptas./m.<sup>2</sup>  
según despiece del plano, incluido:

Transporte a pie de obra.  
Monitor de montaje.  
Asistencia técnica.



## **ISIDORO SANCHEZ**

DISTRIBUIDOR EN EXCLUSIVA PARA  
ESPAÑA DE SOKKISHA, CO. LTD.  
TOKIO (JAPON) y ZEISS (R. F. ALEMANA)

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

Servicios de:

VENTA  
ALQUILER  
REPARACION  
OPERACION CAMBIO  
MERCADO DE OCASION

**RONDA DE ATOCHA, 16 - MADRID-15**  
**TELEFONOS 228 38 34 - 467 61 28**

## Editorial

### Entre el manierismo moderno y el neotradicional

**A**l publicar en nuestras páginas algunos de los últimos proyectos de Eisenman, querríamos señalar los cambios que en el debate arquitectónico se están produciendo.

Eisenman, centrado en los años setenta en la defensa del objeto abstracto, atemporal y atonal, como nos muestra su serie de casas culminada en la House X, nos sorprende ahora en sus escritos y proyectos (estos últimos con Robertson) hablando de la “*memoria y la antimemoria*” de la ciudad de Berlín, de los “*totems*” del centro cívico de Beverly Hills y dibujando el inteligente e interesante proyecto urbano para Washington.

Jencks, por otro lado, en el reciente número AD, “*Abstract/Representation*” abandona anteriores clasificaciones para proponer otra, la *representación abstracta*, que evite que “*la nueva representación (antes postmodernos) se convierta en no más que una imagen y que la nueva abstracción (antes neorracionalistas) mantenga su tendencia a permanecer incomprendible o falta de atractivo*”.

Entre estas fluctuaciones de intereses una arquitectura con clara influencia de la vanguardia pero alejada del denominador *tardomoderno* parece cobrar fuerza.

¿Se tratará de la venganza del moderno después de la venganza del historiador?

Sin duda la arquitectura *contramodernista* propugnada por Jencks en los últimos años, ha sido la última fase de la *querrela* establecida por las vanguardias contra lo antiguo o meramente tradicional. Por ello, al lenguaje de estas últimas (recuérdese la fragilidad y abstracción del cerramiento, la ornamentación aplicada disuelta en el detalle constructivo, la objetualización de la arquitectura que disuelve su figura para ser forma y espacio, el desarraigo del edificio sobre pilotes, los desbordantes planos neoplásticos, la explosión constructivista...), se intentó contraponer —como ahora reconoce implícitamente Jencks— *imágenes* del pasado.

(No deja de ser significativo que lo más atractivo del posmodernismo de Jencks y Stern se haya producido siempre en arquitecturas efímeras o irónicas: quizá sea lo único que se puede hacer con las columnas y los capiteles, salvadas las circunstancias concretas de algún proyecto específico).

Quedó centrado el debate, fundamentalmente, sobre los problemas de la *abstracción-representación* y la *atemporalidad-historicidad* como piedras de toque con las que contar las filas de uno y otro bando: posmodernista y tardomoderno. Sin embargo, para las generaciones más jóvenes esta disyuntiva carece hoy de sentido. Criados en el modernismo —la arquitectura y el arte de sus padres— contemplan éste como otro episodio histórico más, no a combatir sino a conocer.

Lejos y agotada la polémica de la historia —en parte por ser ya historia— la figuración de la arquitectura moderna parece resurgir en las publicaciones nacionales e internacionales. Los Siza, Navarro Baldeweg, Piñón y Viaplana... Torres Nadal, por centrarnos en la península ibérica, representarían dignamente esta actitud que podríamos llamar *manierismo de lo moderno*. De este último tomarían la iconografía, los hallaz-

gos plásticos de la modernidad, pero con un carácter profundamente crítico. Si abstracción y atemporalidad eran dos de las cualidades que unían el Período Heroico y el Internacional Style, la segunda de éstas ha desaparecido y la primera se ha transformado. Se ha disuelto por completo la pretendida autonomía del objeto con respecto al lugar y al tiempo, y busca ahora enraizarse tanto a través de la memoria como de la metáfora, construir aquí *este* proyecto y no otro.

El lenguaje abstracto es utilizado exclusivamente en cuanto a voluntaria y gratificante elección de un estilo. Volverá a tener figura lo que pretendía ser sólo forma, la “*fenetre en longueur*” recibirá la misma consideración que una ventana termal, las normas de descentralización y asimetría serán sensiblemente manejadas para evidenciar que la forma sigue metafóricamente a la función plástica..., incluso la construcción —con modernos materiales y sinceros detalles— se somete a la obligación de convertirse en ornamentación del edificio.

Queda pues, un lenguaje y una forma de operar; pero ahora esta arquitectura, contra el silencio de su predecesora, narra historias por medio de figuras abstractas y modernas donde las formas geométricas, el valor de la luz, los materiales actuales, etc., se unen a las alusiones históricas filtradas a través de una sensibilidad moderna en muchas ocasiones hasta perversa.

Junto a esta actitud podemos encontrar otra que se siente menos atraída —o quizás más recelosa— por la última herencia de la modernidad triunfante. Nos referimos a aquellos que podríamos calificar —valga la paradoja— de *neotradicionales*.

Para ellos la firmeza, utilidad y belleza se encuentra más en la garantía que las soluciones contrastadas de la historia de la arquitectura ofrecen que en la plástica y construcción experimental de lo moderno.

Frente al muro fino, la planta libre, el plano abstracto y la atractiva volumetría del espacio, oponen la crujía, el muro y la composición estable de la arquitectura. Este mirar atrás —que por supuesto incluye en su revisión a la modernidad triunfante y sus heterodoxias— no es, como en el caso de los *contramodernos*, una contemplación melancólica, un intento de suspender el tiempo o invertir su marcha, sino una selección inteligente y pragmática de soluciones más intemporales, seguras y severas. Se diría que interesa la *operación* y no tanto la figuración.

Acometen estos arquitectos una tarea, no por obvia menos interesante, que es demostrar con sus propias realizaciones que los problemas funcionales y constructivos de hoy no encuentran necesariamente su mejor resolución en la forma de acometerlos de la plástica moderna, como ya lo hizo brillantemente el arquitecto madrileño Secundino Zuazo en los años treinta.

Creemos que entre estas dos actitudes —neotradición y manierismo moderno— se está desarrollando la mejor arquitectura actual alejada de todo dogmatismo y de la vieja querrela sobre la historia. Si en este número predomina la primera actitud, esperamos que en otros quede reflejada la segunda: reconstruir la tradición no es tarea fácil.

# MATERIALES IGNIFUGOS

El riesgo de incendio, es decir, su iniciación y propagación, es mínimo si se utilizan materiales con reacción al fuego Clase M-0, M-1 ó M-2 según norma UNE 23727.

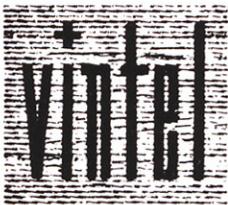
Dicho riesgo resulta prácticamente nulo si por parte del usuario se evita el uso o almacenaje inadecuado de materiales de mayor combustibilidad, incluso inflamables o explosivos, cuya presencia y manejo incontrolado suele ser la principal causa de la iniciación y rápido desarrollo de un incendio.

No olvide exigir el certificado de un Laboratorio oficial sobre la reacción al fuego de los materiales que prescriba.



La tela vinílica **VINTEL** por su propia naturaleza y formulación constituye un revestimiento auto-extinguible e ignífugo fabricado en Clases M-1 y M-2 según la aplicación exigida en cada caso por la Norma NBE-CPI vigente.

Esta es otra de las importantes razones que explican el uso universal de este tipo de revestimiento.



REVESTIMIENTO DE TELA VINILICA

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

FABRICADO Y GARANTIZADO POR:

**interplast española s.a.**

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

## 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

## Proyecto de 16 viviendas en el jardín del Visir (Salamanca)



Arquitectos: José Luis Rodríguez Noriega  
Emilio Tuñón Álvarez

Arqto. coordinador: Miguel Angel López Miguel

Aparejador: Saturnino Díaz Nicolás

Estructura e instalaciones: Arturo Díaz Nicolás y  
Fernando Soria

Delineantes: Manuel del Castillo Rubio y  
Juan Antonio Gómez de las Heras

**E**l presente proyecto surge como resultado de una colaboración entre el Ayuntamiento de Salamanca y la Dirección General de Arquitectura y Vivienda del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo; con el criterio de que una actuación en el centro histórico de la ciudad no resuelva únicamente el problema urbano de colmar con una edificación un solar, que actualmente rompe la continuidad de la construcción en un lugar tan caracterizado de Salamanca como es



el Patio Chico, sino que, al mismo tiempo, al asignarle un uso de vivienda, contribuya a evitar la actual deserti-

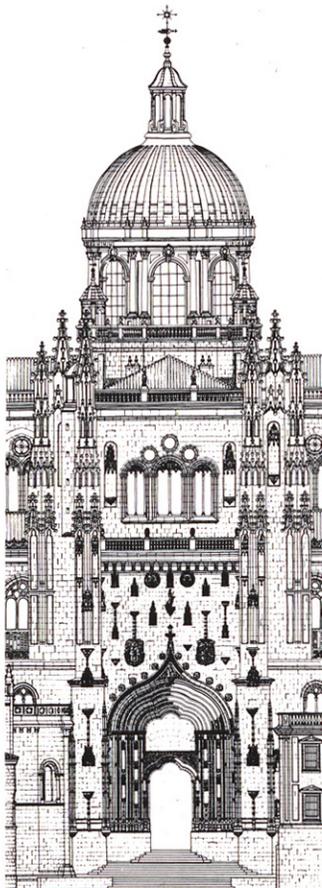
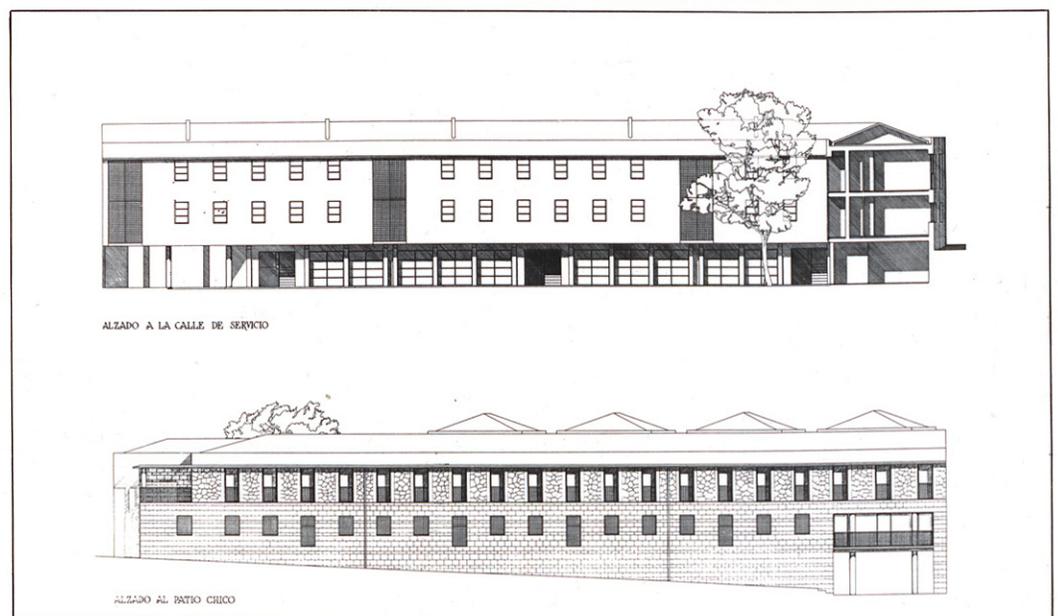
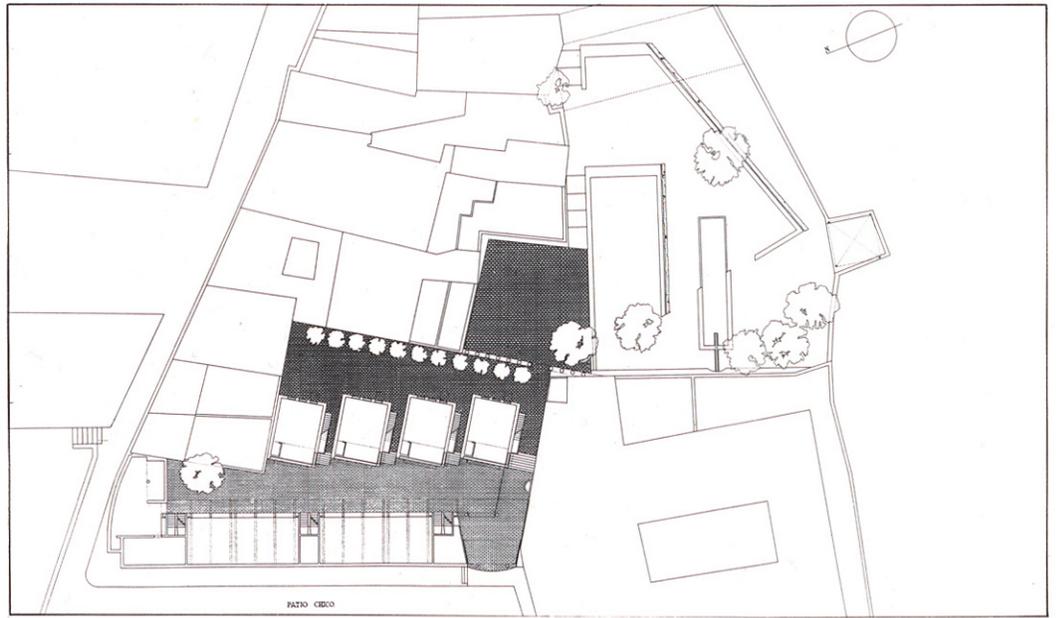
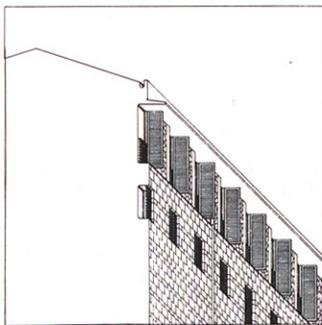
zación que la existencia exclusiva de edificios públicos produce en los centros históricos.

El proyecto prevé la construcción de viviendas en alquiler para empleados municipales, incluyendo apartamentos y viviendas de 2 y 3 dormitorios, ajustándose en su programa y dimensionamiento a la normativa del I.P.P.V. para viviendas de protección oficial ya que se construirán por convenio con este organismo.

La propuesta se estructura en dos edificaciones diferenciadas, una construida por un bloque lineal que acentúa la perspectiva de acceso a la ca-



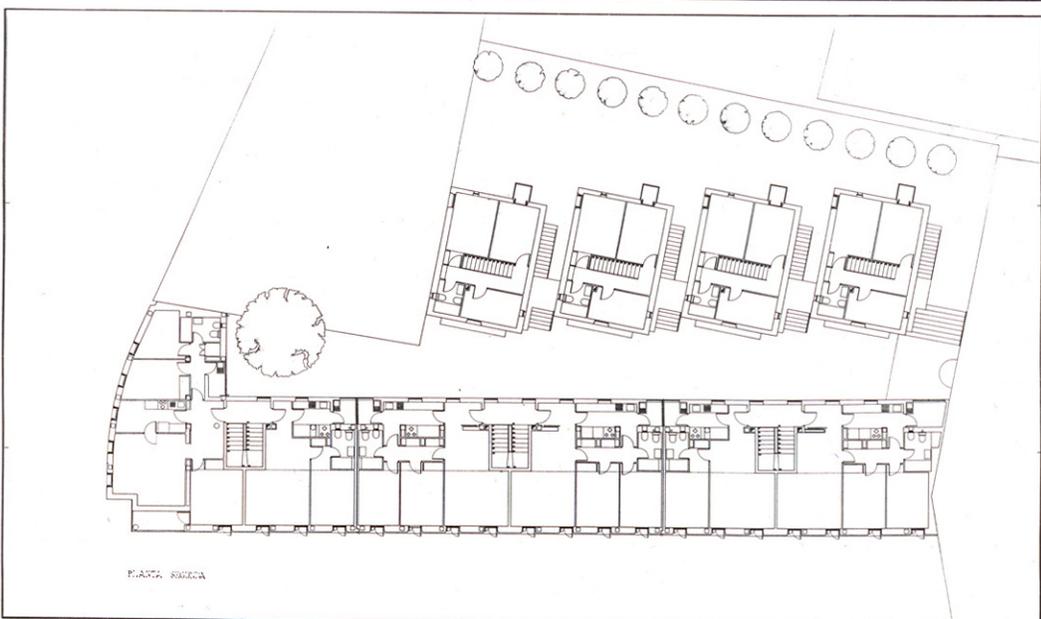
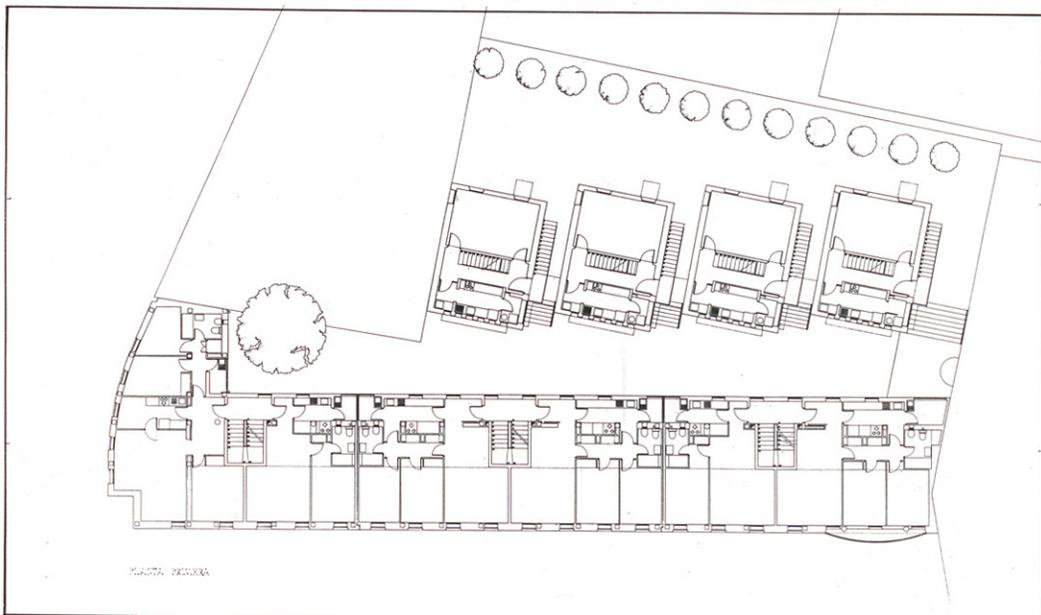
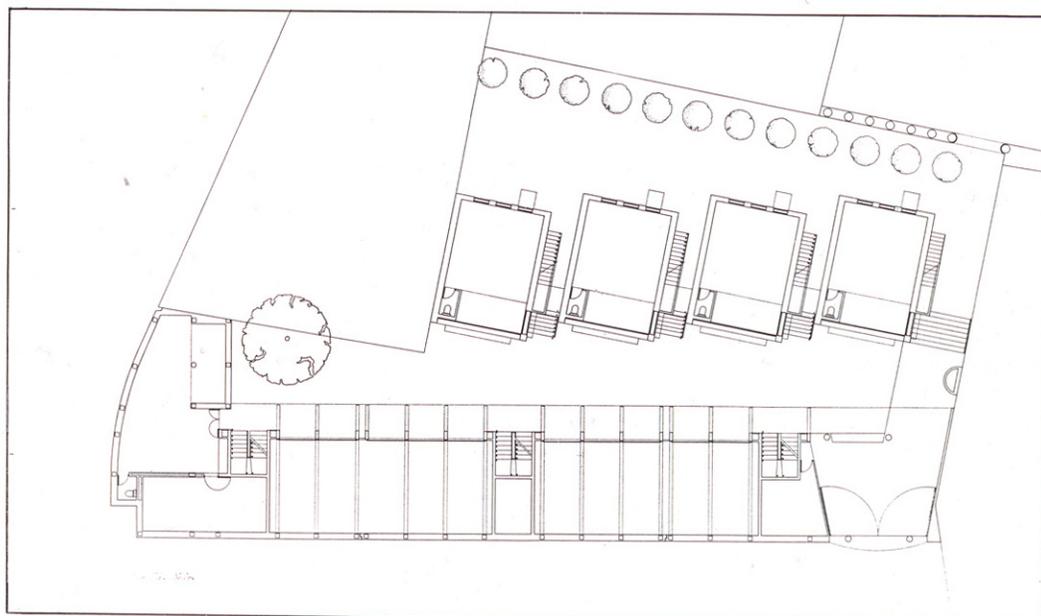
CONJUNTO CATEDRAL  
ESJ JARDEN DEL VISIG



Portada del crucero de la Catedral al Patio Chico. (Toma de datos de Víctor Caballero Ungría, arqto., y Saturnino Peláez Fernández, aparejador. Dibujo de Marcelino Valverde Palomeque).

tedral por la puerta del Cruce-ro, junto a la torre del Gallo, y que se resuelve intentando conservar el carácter de los edificios de la zona, donde la apertura de huecos seriados y la presencia masiva del muro de piedra conforma una arquitectura que se pueda entender como fondo que valore la catedral.

El solar en su parte posterior se extiende hasta la muralla, uniéndose con el jardín de Calixto y Melibea, formando parte de la cornisa de la ciudad. Esto es lo que nos lleva a situar en un segundo plano el resto de las viviendas de una forma fragmentada que pueda evitar la presencia de una edificación excesivamente continua y homogénea desde una perspectiva lejana y al mismo tiempo resuelva el paso al jardín del Visir que fue otro de los condicionantes básicos del proyecto.



Viviendas en el jardín del Visir de Salamanca. Documentación detallada del proyecto.



16 VIVIENDA EN SALAMANCA

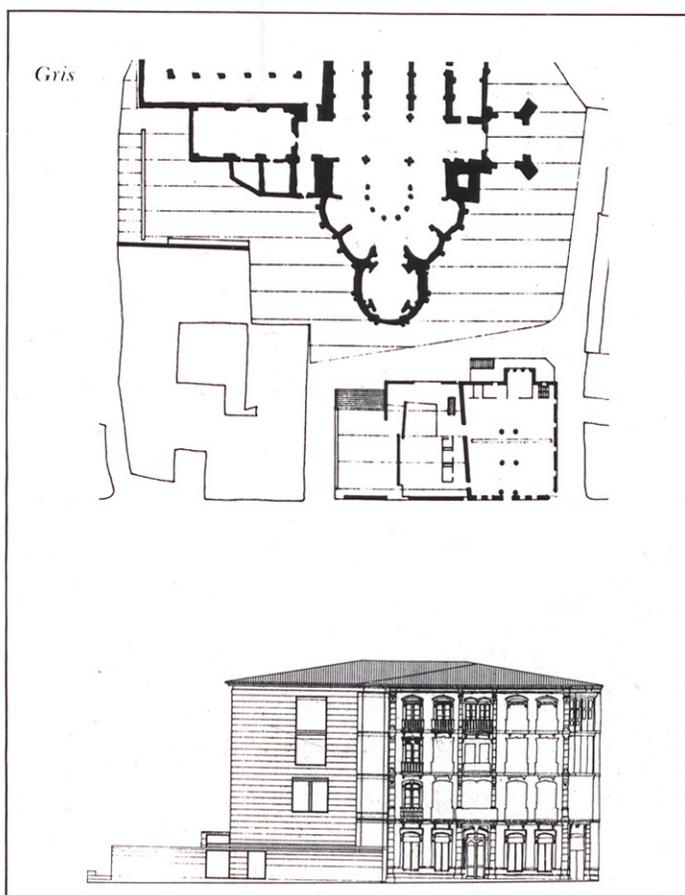
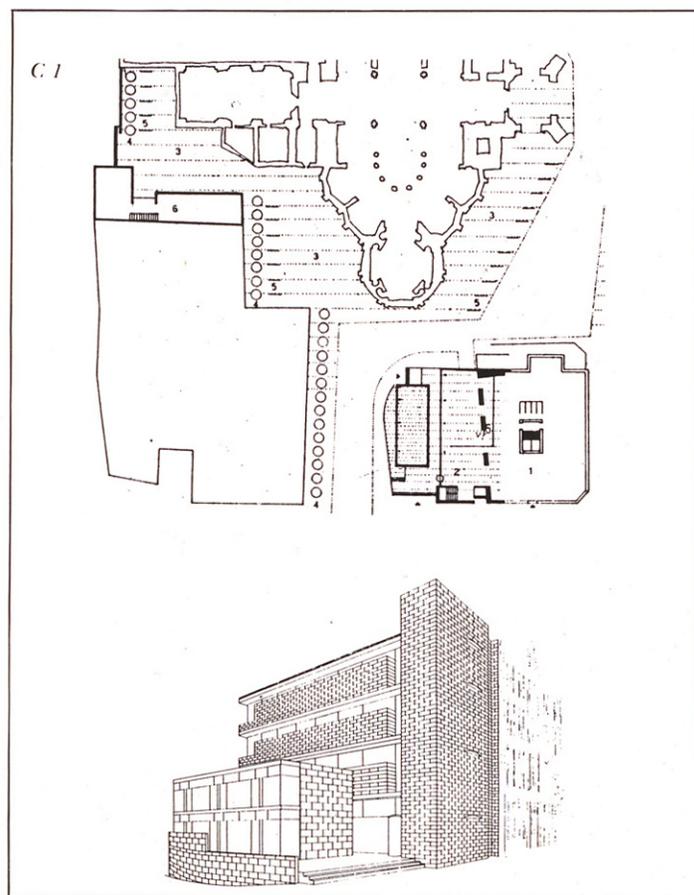
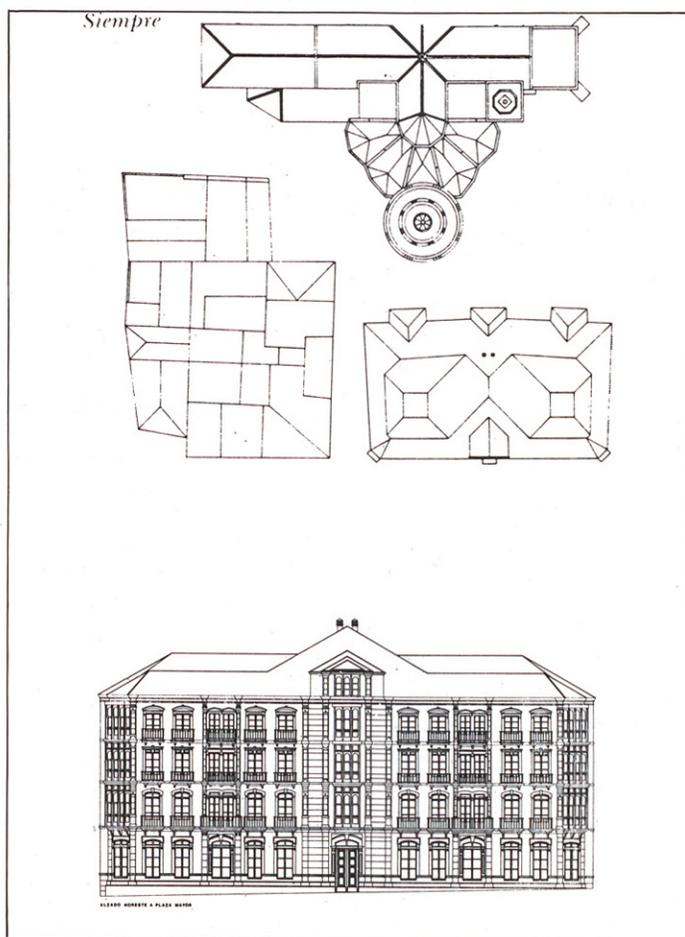
# Concursos

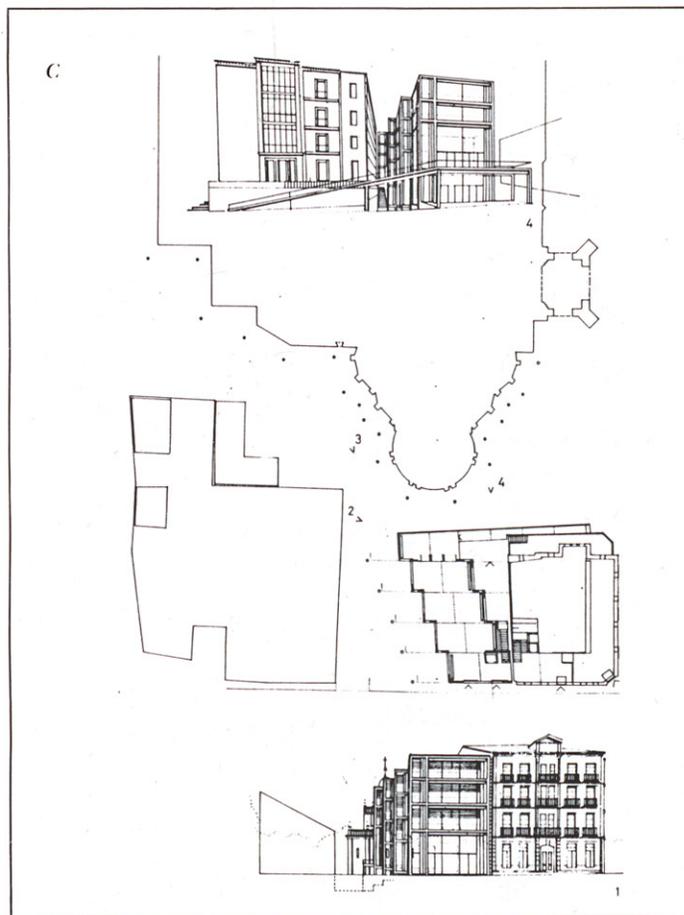
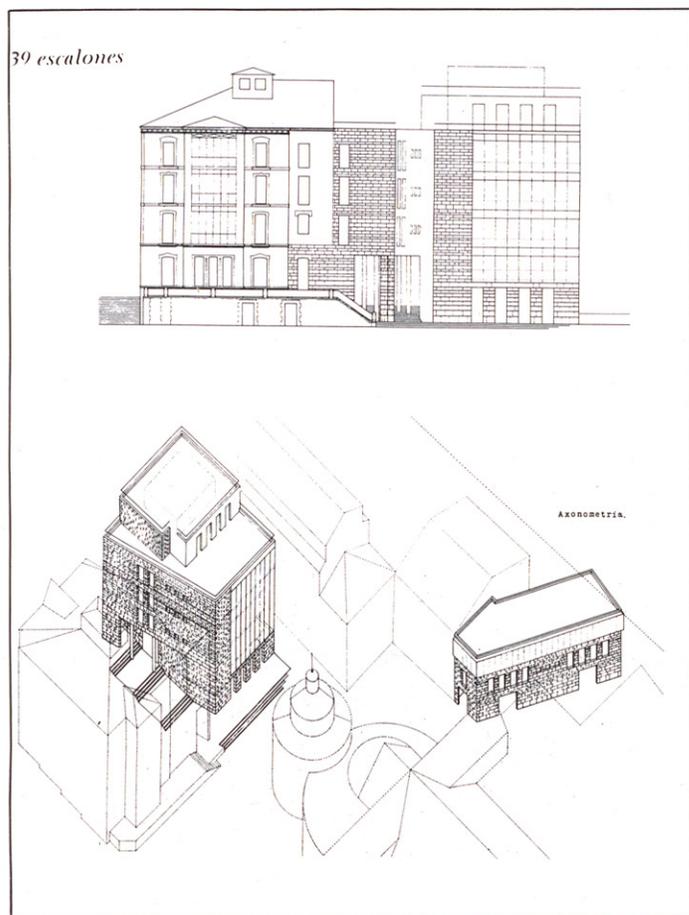
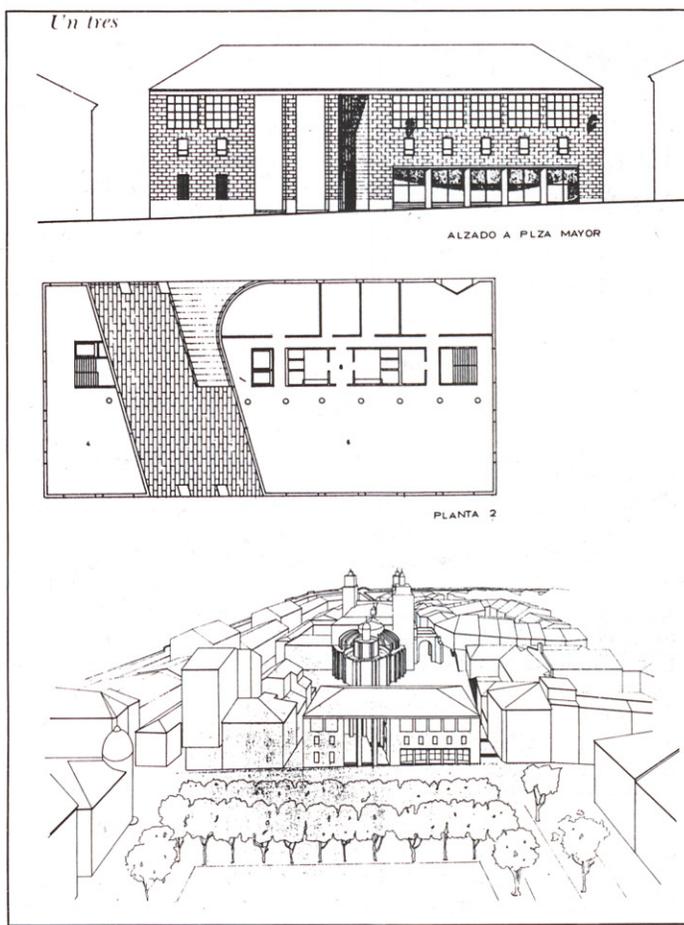
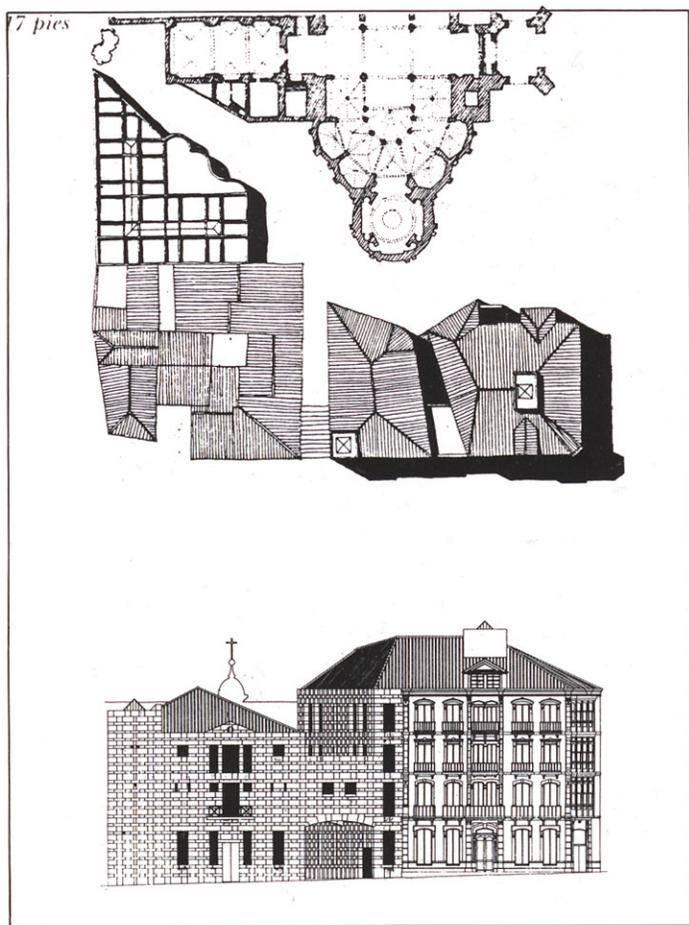
## Lugo Manzana 05

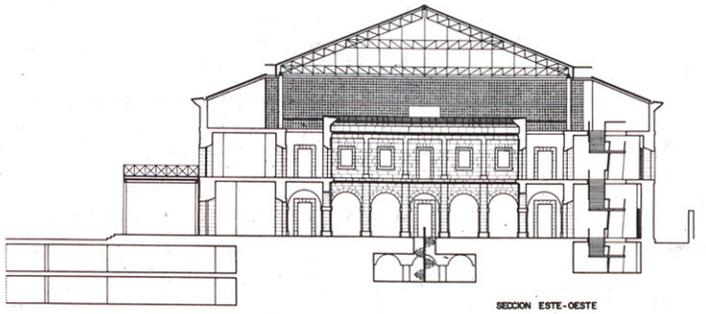
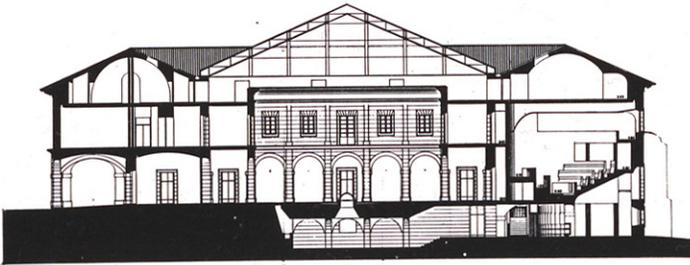
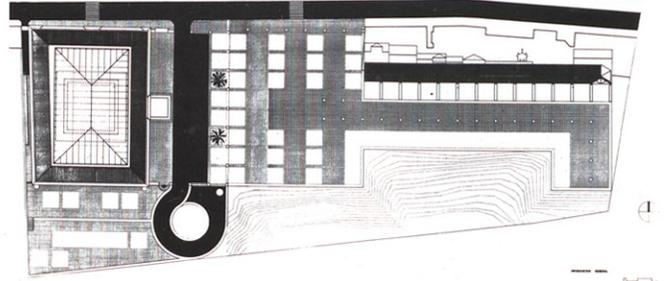
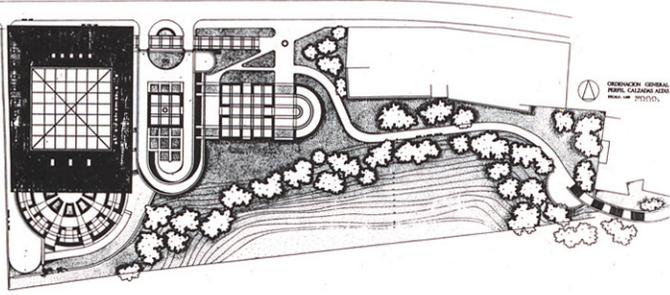
En la sede de Lugo de la Delegación del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia se falló en noviembre del pasado año el concurso de ideas para la Manzana 05 de Lugo.

El jurado compuesto por M. Silva Suárez, Ilmo. Decano del C.O.A.G., que actuó como presidente, y por los vocales J. Muntañola Thornberg, representante de la E.T.S.A. de Barcelona; J. Frechilla Camoiras, representante de la E.T.S.A. de Madrid; J. R. Moñeó Vallés, en representación de los concursantes; A. de la Sota, representante de la Comisión de Cultura de la Delegación en Lugo del C.O.A.G.; L. Pérez Barja, representando a la Excm. Diputación Provincial de Lugo; F. Arias Vilas, representante de la Delegación de Cultura de la Xun-

ta de Galicia; J. A. Sánchez del Valle Fraga, en representación de la Caixa de Aforros de Galicia, y V. M. Pérez López de Gamarra, que actuó como secretario, aun considerando que ninguna de las 54 propuestas presentadas había logrado el acierto total, apreció la alta calidad general y los logros parciales que existían en todas ellas, concediendo 8 accesits a los trabajos seleccionados, que por orden de presentación fueron: Lema "39 escalones" de los arquitectos madrileños A. Areán Fdz. y J. A. Vaquero Gómez; Lema "17 Pies" presentado por el arquitecto J. Romero Amich de Vigo; Lema "C" proyecto de E. Miralles y C. Pinós de Barcelona; Lema "Ala 2" del catalán M. Codinachs Riera; Lema "Gris" del también catalán A. Noguerol del Río; Lema "Lek" presentado por E. Sobejano G.<sup>a</sup> y F. Nieto de la Cierva de Madrid; Lema "Siempre" de los madrileños J. G.<sup>a</sup> G.<sup>a</sup> y A. Suárez Sebastián, y al Lema "Un Tres" trabajo presentado por los vallisoletanos J. A. Salvador-Polo y J. L. Villacorta San José.







## Santander

A finales de junio del pasado año, se fallaron en Santander los premios del concurso para la futura sede de la Asamblea de Cantabria, localizada en el antiguo hospital de San Rafael.

Las propuestas de los 116

concurantes oscilaron entre los diversos "modos" de entender la intervención o ampliación de un edificio histórico, mostrándose un amplio abanico de ejemplos que traducen fielmente la diversidad del momento.

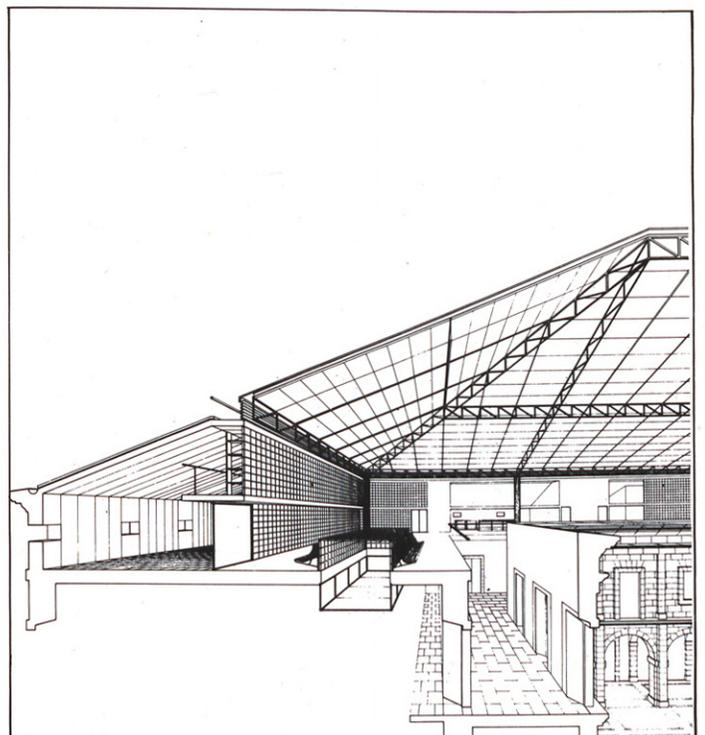
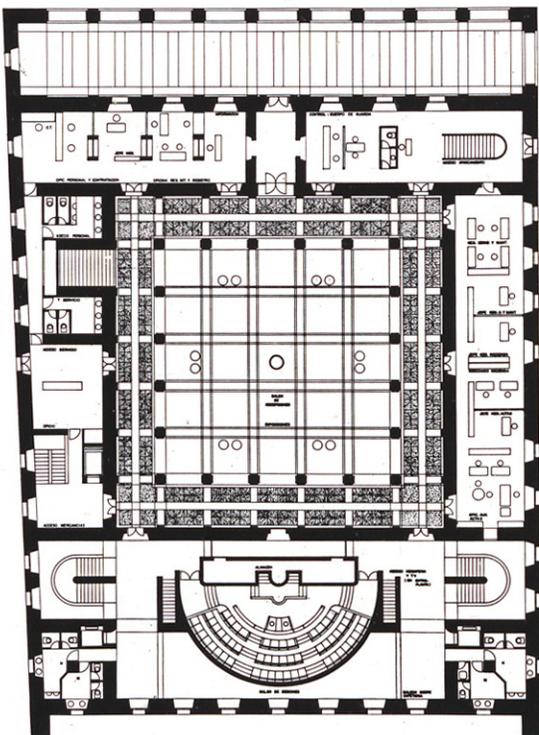
El jurado compuesto por I. Aga Muela, presidente, y los

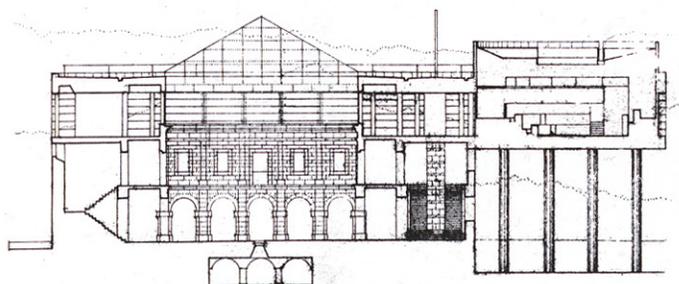
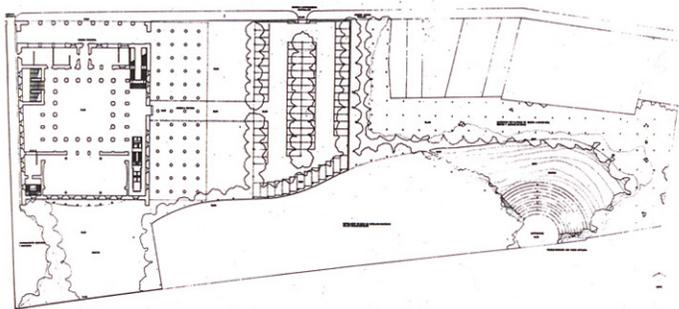
vocales J. M. Pérez González (Peridis), arquitecto y dibujante; L. Castillo Arenal, arquitecto, premio Europa Nostra de Restauración; A. Fernández Alba, arquitecto y catedrático; Santiago Amón, crítico de Arte y D. Hernández Gil, arquitecto y subdirector general del Patrimonio

Artístico, concedió el primer premio al proyecto presentado por J. M. Sanz Sanz y J. López Rioboo, el segundo premio al de Carlos Riaño Lozano en colaboración con José Félix Fernández y el tercero al proyecto de Sebastián Araujo Romero y Jaime Nadal Irigoyen.

1.º Premio, J. M. Sanz y J. López Rioboo. Arriba, planta de conjunto y sección. Abajo, Planta..

2.º Premio, Carlos Riaño y José Félix Fernández. Arriba, planta sección. Abajo, sección detallada.

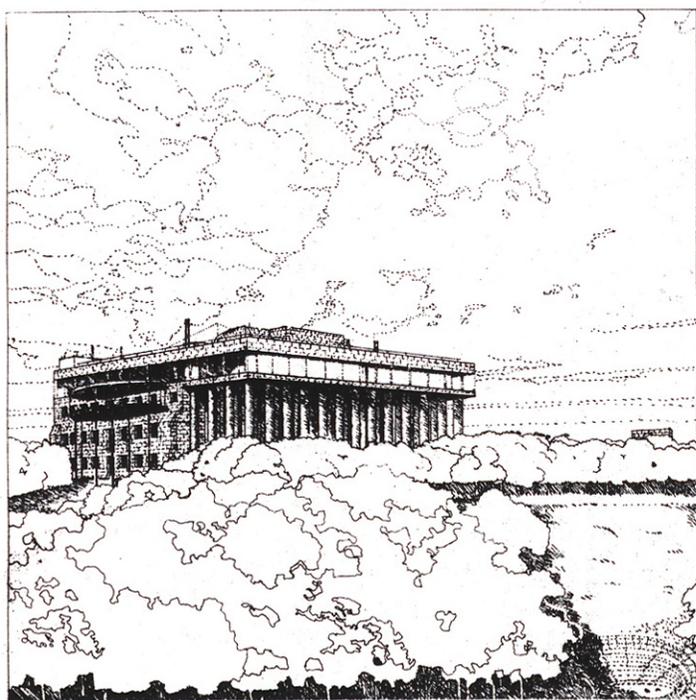




El proyecto ganador resolvía con una adecuada economía de medios expresivos y materiales la inserción del nuevo programa introducido en el hospital, sin recurrir a "excesos" formales que resaltasen la novedad de la intervención o el valor simbólico del edificio como

institución. Más discutible resulta la cubrición del patio central, actuación muy de los años sesenta, que bajo una aparente funcionalidad transforma en gran parte la propia idea del edificio y el patio que se construye con fachadas que tienen vocación de ser exteriores.

3.º Premio, Sebastián Araujo y Jaime Nadal. Arriba, planta y sección. Abajo, Perspectiva.



## Barcelona

El jurado del concurso internacional organizado por la Generalitat de Catalunya en colaboración con el Ayuntamiento de Barcelona, abierto a los profesionales del diseño y artistas de todos los países, con motivo de la realización del monumento en memoria del presidente Francesc Maciá que se ubicará en la Plaza de Cataluña, se constituyó en Barcelona en septiembre de 1983. Componían el jurado el escultor Eduardo Chillida, presidente; Oriol Bohigas, arquitecto; Jordi Bonet, arquitecto; George Collins, historiador del arte de U.S.A.; Rafael de la Hoz, arquitecto; Jorge Glusberg, crítico de arte de Argentina; Antoni de Moragas, arquitecto; Pádraig Murray, arquitecto irlandés; Albert Pujal, arquitecto de Andorra; Pierre Vagó, arquitecto francés, y Francesc Vicens, crítico de arte; actuando como secretario Domènech Escorsa, arquitecto, en representación de la comisión para el monumento a Francesc Maciá.

Después de examinar las 175 propuestas, el jurado resolvió admitir todos los pro-

yectos y otorgar los tres primeros premios, dotados de 12.000 dólares cada uno, a los trabajos siguientes: Lema "Flama 634 mm.", presentado por los arquitectos Joaquín Vaquero Turcios, Luis Beltrán Bengoechea y Javier Casanueva Muñoz. Lema "Uno + Todos", Proyecto presentado por los arquitectos búlgaros Blagoy Atanasov y Cyril Naidenov. Lema "Passajant". Presentado por el equipo compuesto por los arquitectos Franc Fernández, Moisés Gallego y Eduardo Olmos.

Así mismo se consideró oportuno conceder cinco accésits de 3.000 dólares cada uno a los trabajos presentados por: Bernard Catlla; a la propuesta de Pere Puig i Rodríguez, y Jaume Riba i Gamarra, y Javier Vives Dabaté; al proyecto presentado por el equipo compuesto por Mar Ruiz Cerdá, Tenet Sunyer y Pep Zazurca; al presentado por el equipo de Rafael Torrelo, Enrique Alvarez, Yolanda Zaldívar y J. Luis Castillo.

El jurado decidió también otorgar una mención especial honorífica al trabajo presentado por Carles Foch.

## R. M. Schindler y las vanguardias plásticas europeas

Carmen Cabeza Gil-Casares

La exposición que recientemente se ha exhibido en la sala del MOPU, *R. M. Schindler, arquitecto*, nos ha mostrado la personalidad y la obra de un arquitecto prácticamente desconocido y de valores sorprendentes, tanto en su producción material como intelectual. Sin duda resulta de interés ahondar en el significado de la obra de Schindler, y para ello un aspecto primordial es estudiar su teoría arquitectónica, sus reflexiones teóricas y la relación que tiene con la teoría artística de su tiempo. Para ello contamos con sus propios escritos: *el Manifiesto de 1912*, *El espacio en la arquitectura*, *La casa contemporánea* y *El mantenimiento del cuerpo*. A través de ellos podemos comprobar qué es para Schindler la arquitectura, cómo debe manifestarse —el lenguaje arquitectónico—, y en qué se relaciona con las vanguardias plásticas.

La tradición artística occidental desde Aristóteles y especialmente desde el Renacimiento (Alberti y Leonardo) está caracterizada por dos elementos: es racionalista y es positivista. Estas dos características son reflejo de una filosofía y un sistema de vida determinados. Sin embargo a partir del tercer tercio del siglo XIX asistimos a una renuncia de los valores tradicionales del pensamiento occidental que llevará a una total recreación de la filosofía sobre la que se apoya la sociedad europea. Las causas que llevan a esta situación son variadas y complejas, pero es indudable el efecto que tienen las catástrofes de 1870 y 1914. A partir de Kant se empieza a vislumbrar lo que está ocurriendo. Occidente pasa de una filosofía de lo evidente y lo real a una metodología dialéctica en la que el hombre se pierde dentro de unos procesos históricos en los que es mero comparsa.

La quiebra de los valores tradicionales repercute en todas las actividades del hombre y evidentemente también en las artísticas. El artista, una vez que rompe con una tradición de siglos, se halla ante la necesidad imperiosa de definir el nuevo objeto y medios de su arte. Esta necesidad lleva al arte moderno a un proceso de vertiginosa exigencia de depuración. Las artes son el espejo en el que se refleja el proceso que está sucediendo a la sociedad, y como dice Huyghé, no hacen sino expresar aquello que está sucediendo aun a pesar de que la misma sociedad que está sufriendo el proceso sea incapaz de comprender y de reconocer el significado de lo expresado en las artes.

R. M. Schindler se formó en Viena durante los años importantes de la secesión, 1910-1914. El significado y la vivacidad de Viena en este momento son importantísimos, es el centro de la cultura centroeuropea y está en contacto con los principales focos artísticos del momento. Desde muy pronto Schindler, que se había formado bajo la influencia de Otto Wagner y de Loos, es consciente de la variedad de posibilidades que se abren ante él y empieza a tomar partido y a reflexionar sobre la arquitectura. En 1914 viaja a Estados Unidos, de manera que deja Viena justo antes de su declive y se integra en otros centros que mantienen y aumentan su actividad: Chicago de 1914 a 1917, y posteriormente el círculo de Frank Lloyd Wright a partir de 1917 y hasta su independiencia final como arquitecto en Los Angeles.

En todos los movimientos de vanguardia observamos una serie de elementos importantes, el primero de ellos la ruptura con la tradición artística. Esto en el caso de la pintura supone el fin del cuadro-ventana. Para la arquitectura, Schindler declara el fin de la arquitectura-escultórica. La ruptura con el pasado hace necesaria la búsqueda del verdadero medio que corresponde a cada arte, para la pintura el color y para la



*Janson House 1949, Hollywood Hills.*

arquitectura el espacio. Es curioso observar como tanto para la pintura como para la arquitectura, el problema del pasado ha sido partir de un punto de vista "escultórico" que ha impedido el desarrollo de la verdadera esencia de ambas artes.

La conciencia de la ruptura con la tradición y la búsqueda del nuevo medio hacen necesaria la creación de un nuevo lenguaje artístico que puede expresar cosas distintas. La dificultad de "inventar" un nuevo lenguaje es evidente, pero sin embargo existe una conciencia de la absoluta necesidad de hacerlo. El primer paso es la negación del lenguaje artístico occidental tradicional, después vendrá la búsqueda de alternativas a éste.

En el caso de la pintura, la primera negación es la tridimensionalidad del cuadro, y por tanto del sistema perspectivo tradicional desde el Renacimiento, en favor de la aceptación del cuadro como superficie de dos dimensiones. Esto, unido a la preeminencia del color, será lo que caracterice la pintura moderna. Los pintores son conscientes de ello, como lo reflejan escritos de Apollinaire o de Juan Gris, por ejemplo. En el caso de Schindler se trata del abandono de la arquitectura escultórica, de los estilos arquitectónicos, que él mismo define como la práctica tradicional y errónea de la arquitectura occidental, en favor de una arquitectura preocupada por su verdadero medio, el espacio.

Un segundo elemento es el abandono por parte de la pintura de los temas tradicionales (pintura de historia) en favor de nuevos temas (paisaje, pintura abstracta). El abandono de la casa tradicional se plasma en las opiniones de Schindler sobre lo que ha venido siendo la vivienda histórica (organizada de acuerdo a esquemas rígidos y pensada para impresionar). Propugna en cambio una casa que puede ser calificada de "paisajista" por su relación con el espacio exterior, y que

respecto de las concepciones tradicionales de vocabulario de columnas, cornisas, etc., sin duda evoluciona hacia expresiones mucho más "abstractas".

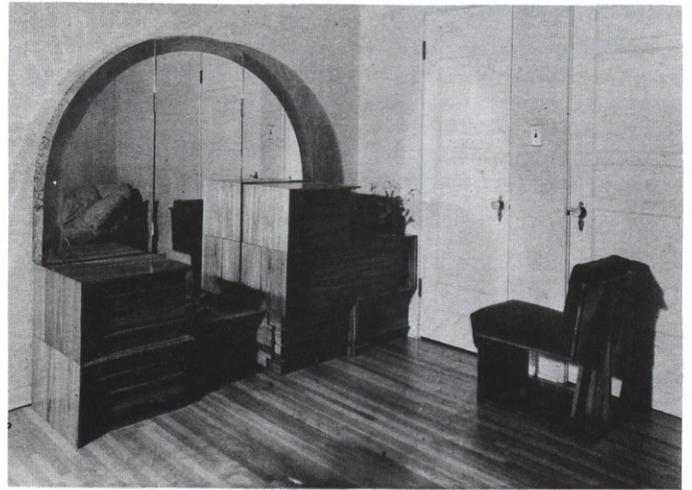
En tercer lugar, también se rompe con la tradicional organización del cuadro, la simetría deja de ser la base de la organización de éste, pudiendo aparecer en partes laterales elementos tan importantes como en el centro, Schindler hace especial hincapié en romper con los esquemas de organización de la vivienda basados en ejes de simetría. Al contrario, busca adaptar la casa a esquemas mucho más libres que permitan al individuo sentirse cómodo y no ocupando un lugar preestablecido y que además proporcionen la posibilidad de puntos de vista variados de la habitación. Para ello, sustituye el eje de simetría por las diagonales y por una concepción de la habitación inclinada, con distintos niveles superpuestos. En este sentido también habría que considerar lo que dice Polyzoides al indicar que el dibujo que mejor representa el sentido de las cosas de Schindler no es la planta o el alzado (que resultan incompletos) sino la sección, que permite la contemplación dinámica y mucho más completa de sus proyectos.

En la búsqueda de alternativas al lenguaje occidental los artistas se dirigen a dos tipos generales de fuentes de inspiración. Por un lado, las culturas primitivas, las representaciones de los niños y los locos, que no han sido contaminadas por la tradición académica occidental y que por tanto se expresan a un nivel independiente de dicha tradición. Guagin viajará a islas exóticas donde encontrará inspiración; el arte negro es muy importante en este sentido; la atención acordada al aduanero Rosseau por sus contemporáneos refleja esta proclividad hacia las expresiones de tipo infantil plasmadas en sus cuadros absolutamente naïves; la tendencia a recrearse en las manifestaciones de locos y desequilibrados es también una característica artística moderna, especialmente de los expresionistas alemanes, siendo el propio artista alguien un poco loco. Schindler no va tan lejos como los pintores, pero indudablemente apunta en este mismo sentido cuando frente a la arquitectura histórica que no crea, sino que repite, ensalza la vivienda que es capaz de construir un campesino, que sin contar con toda la tradición academicista y tratando simplemente de seguir las normas de sus mayores, es capaz de producir y de crear algo mucho más positivo y admirable.

La otra fuente de inspiración está en culturas desarrolladas y con una larga tradición histórica, pero totalmente ajena e independiente de la occidental. Aquí tiene clara preeminencia la civilización japonesa. Los pintores de las vanguardias descubren en las xilografías japonesas una cantera inexplorada y riquísima (profundidad desligada de la perspectiva tal y como se entiende en Occidente, composiciones descentradas, colores y sombras en gradación independiente de la proximidad o lejanía, etc.). Para Schindler la arquitectura japonesa supone también una fuente de inspiración y un modelo en cuanto a vivienda basada en valores distintos: diferente organización del espacio, más contacto con el suelo por parte del ocupante, relación con el exterior, tipo de mobiliario, etc.

Hemos analizado hasta aquí lo que se pueden considerar las bases de la revolución artística contemporánea, sus orígenes, su problema central y la dirección en que apuntan sus soluciones. Quedarían aspectos concretos por considerar, como son: la relación de las artes con el avance científico y técnico y el peligro de la suplantación del arte por esta ciencia y esta técnica; las referencias mutuas entre la pintura y la arquitectura y el intercambio de lenguajes artísticos entre ambas; la redefinición de conceptos fundamentales tales como la belleza o la monumentalidad y la existencia de un elemento utópico en ellos; etc. En todos ellos también sería posible establecer una relación entre las posiciones de las vanguardias plásticas y las adoptadas por Schindler. Sin embargo, con lo considerado aquí tenemos material suficiente para enjuiciar a Schindler en relación con el sentimiento artístico de su tiempo.

Sería erróneo adscribir sus ideas a una única vanguardia,



Tocador Shep.

sin embargo, se pueden marcar unas líneas fundamentales. Como todos los movimientos modernos, está originariamente en deuda con los impresionistas radicales (Gauguin, Van Gogh, Cézanne). Por otro lado, y dada su formación, hay un elemento de contacto importante con la cultura germánica, aunque como cabe esperar esto no se concreta en una escuela determinada, sino que se refiere más bien a una filosofía y estética generales. Donde encontramos puntos de unión más fuertes, mayor paralelismo de opiniones y actitudes, es en los cubistas. Esto es lógico en primer lugar porque los cubistas son los primeros en dar una alternativa al nuevo lenguaje artístico, y porque además son espíritus modernos que miran al futuro,

*Sigue en la página siguiente*

#### NOTA

Los escritos de artistas que corroboran y amplían la idea expuesta en este artículo, son fundamentalmente los siguientes: Apollinaire, *Los pintores cubistas*; Beckman, *El nuevo programa*; Delaunay, *La luz*; Gris, *De las posibilidades de la pintura*; Kandinsky, *Contenido y forma*, *Naturaleza*, *El programa de la forma*; Metzinger, *Nota sobre la pintura*; Mondrian, *La morfología y la neoplástica*; Nolde, *El color como vibración*; Ozenfant y Jeanneret, *El purismo*; Picasso, *Opiniones sobre el cubismo*; Van Doesburg, *Pensamiento, percepción, plasticismo, Pintura y escultura. Elementarismo*; Vlamincq, *Fragmentos*. Todos ellos se encuentran recogidos en la obra de González García, A., Calvo Serraller, F., Marchan, S., *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. (Ed. Turner, Madrid, 1979) que además proporciona una visión clara y una interpretación inteligente de las distintas vanguardias a las que dichos artistas pertenecen.

#### BIBLIOGRAFIA

- Dirección General de Arquitectura y Vivienda. MOPU, R. M. Schindler *Arquitecto*, Catálogo de la Exposición. Madrid, 25 de enero al 1 de marzo, 1984.
- Derival, B., *Los pintores del siglo XX en la Escuela de París*, Ed. Garriga S. A., Madrid-Barcelona, 1958.
- González García, A., Calvo Serraller, F., Marchan, S., *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Ed. Turner, Madrid, 1979.
- Hess, W., *Documentos para la comprensión del arte contemporáneo*, Ed. Nueva Visión, Argentina.
- Hyghé, R., *La peinture française. Les contemporaines*, París, Ed. Pierre Tisné, 1949.
- Koulemos, P., Polyzoides, S., *Schindler, 5 Houses*, A-U Tokyo, noviembre 1975.
- McCoy, E. *Five California Architects*, Praeger Pub., Sta. Bárbara, 1987.
- McCoy, E., *Two Journeys: Vienna to Los Angeles*, Arts and Architecture Press, Sta. Mónica, 1979.
- Polyzoides, S., R. M. Schindler, *Philip Lovell and the Lov 11 Reach House 1925-26*, Oppositions 18, 1979.
- Selz, P. *German Expressionist Painting*, University of California Press, 1974.
- University of California, Sta. Bárbara, R. M. Schindler *Arquitect*, Exhibition Catalog, 1967.

*Viene de la página anterior*

actitudes que también pueden aplicarse a Schindler. Sin embargo sería erróneo pretender adscribir a Schindler al cubismo, pues tiene numerosos puntos de divergencia, y él mismo en alguna ocasión critica posiciones cubistas. Por último, encontramos también convergencias con el grupo holandés de Stijl, lo que es lógico si consideramos que éste comparte con Schindler el estar en la periferia de las vanguardias, lo que les da mayor capacidad crítica e independencia. Fundamentalmente coinciden en su tendencia utópica, el rechazo del arte-máquina y el ideal cósmico del universo.

La importancia del pensamiento y la obra de Schindler no fue apreciada por sus contemporáneos, que fueron incapaces de reconocer su talento. Debe ser ahora el momento de estudiar su personalidad en profundidad y de otorgarle la atención que merece.

Carmen Cabeza Gil  
Master en Historia del Arte (UCLA)  
Madrid, marzo 1984

## Noticias breves



### IN MEMORIAN: JOSE MARIA SOSTRES

Ha fallecido recientemente el profesor arquitecto José María Sostres Maluquer. Nacido en la Seo de Urgel, Lérida, en 1915, y titulado en arquitectura en 1946, el joven Sostres fue pintor y dibujante antes de estudiar la carrera, iniciando así la fecunda relación con el mundo del arte que le caracterizaría. Ya de estudiante, después de la guerra, trabajaba con el arquitecto Illescas y al finalizar los estudios viajaría a Italia para conocer la obra de Terragni.

Fundador del grupo "R", constituye una de las figuras más dotadas de su generación en cuanto a preparación teórica, erudición y profundidad crítica, a pesar de la escasa relevancia y difusión que ha tenido la misma fuera del am-

biente académico de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. En ella ejerció durante la mayor parte de su vida la cátedra de Historia del Arte.

Arquitecto de escasa pero muy cuidada obra, puede considerarse entre los responsables más distinguidos y empeñados en pro de la arquitectura racionalista. Destacan en su trabajo algunas casas unifamiliares y el conocido edificio para "El Noticiero Universal" en Barcelona. Puede consultarse la obra en la revista 2C, *construcción de la ciudad*, n.º 4.

Una antología de los escritos ha sido publicado recientemente por la librería Yerba de Murcia, en la colección que dirige Pep Quetglas y José María Torres Nadal.

### PREMIOS NACIONALES DE URBANISMO 1983

Un jurado presidido por Damián Quero, director general de Acción Territorial y Urbanismo, ha fallado los citados premios en el pasado diciembre.

En el apartado correspondiente a Planes Generales de ciudades de más de 50.000 habitantes, ha sido premiado el actualmente propuesto como Plan General de Madrid (responsable Eduardo Leira), por el avance metodológico que supone centrarse en lo urbano y en la escena propia de la ciudad, superando las anterio-

res técnicas de colonización de nuevo territorio.

Se concedieron accésits al Plan de Tarragona (responsable Lluís Cantallops) y al de Valladolid (responsable Bernardo Ynzenga y José Gimeno).

En el apartado correspondiente a ciudades de menos de 50.000 habitantes se concedieron dos premios ex-aequo, uno del Plan del Mollet de Vallés (Barcelona) (responsable, Antonio Font Arellano), y otro al Plan de Torrella de Montgrí (Gerona) (responsable, Amador Ferrer Aixalá). Fue concedida la mención honorífica a las normas subsidiarias en Antzuola (Guipúzcoa) (responsable, Francisco de León).

En el apartado de Planes de Rehabilitación o de Reforma interior, se concedió el primer premio al Plan Especial de Reforma interior de la Barceloneta (Barcelona) (responsable, Manuel de Solá-Morales), concediéndose la mención al Plan Especial de Conservación y Reforma interior del Barrio Antiguo de Gerona (responsable, Josep Fuses).

En cuanto a los planos urbanos en áreas rurales, fue declarado desierto el primer premio, pero concedido un accésit a las normas subsidiarias de ordenación de Guils de Cerdanya (Gerona), (responsable, Alfredo Fernández de la Reguera).

### NUEVA REVISTA DE ARQUITECTURA: "ESCUELA DE MADRID"

De enero pasado arranca la publicación de la nueva revista "Escuela de Madrid", que se subtitula "Noticia Mensual de Arquitectura y Arquitectos". Forman su consejo de redacción Gonzalo Gomeniourrutia, Jesús Blanco y Jorge Aguirre. Publica proyectos de Alberto Campo; Araujo, Berlinches y Nadal; J. M. Hernández de León y Salvador Pérez Arroyo. Y textos de los miembros del consejo de redacción, y trabajos de Guillermo Cabeza y de José Luis García Grinda.

La revista hace insistencia en la ambigüedad de su nombre, y en una ligazón, así, tanto con la Escuela de Arquitectura como con la expresión, acuñada por Fullaondo, para definir la *escuela de arquitectura moderna madrileña* y sus secuelas locales y nacionales. Deseamos a los nuevos colegas una interesante andadura.

### OMISION EN EL CONCURSO DE CASA DE MUÑECAS

En el texto y reportaje "Una casa para Alexandra, Concurso de casa de muñecas" podría parecer que se daba noticia completa de todos los concursantes españoles. No es así, existiendo también al menos, los proyectos de Armando Oyarzun, seleccionado, y de Jaime de Olera.

### BOLETIN DE LA DELEGACION DE ALUMNOS DE LA ESCUELA DE SEVILLA

Acusamos recibo de la aparición de este boletín y damos cuenta de la sugerencia del Delegado de Alumnos acerca de debatir o tratar el tema del nuevo plan de Estudios de Arquitectura.

### EXPOSICION DE MICHAEL GRAVES EN MADRID

Cuando el presente número esté en la calle, se habrá celebrado en la galería Ynguanzo de Madrid una exposición de la obra del arquitecto americano Michael Graves, líder del *post-modern*, consiste en una colección de croquis, dibujos originales y fotografías que corresponden a los proyectos de residencia privada en Greenbrook, N. J. (1977-78), Portlan Building (1982) y Vasar College, N. Y. (1981). Se acompañaba también una serie de *collages* y de grabados.

## Nueve nuevos muebles

Gabriel Ruiz Cabrero



1. Silla de Pérez Aciego y Quesada. 2. Mesa de Alcat. 3. Escritorio de Luengo y Miralles. 4. Mesa de Herreros, Maroto y Tuñón. 5. Peana de Andrey. 6. Atril de Corrales, Becerril y Espinosa de los Monteros. 7. "Cheslon" de De las Casas, Mera, Merello y Ortiz, colaborador Samuel Torres Carvalho. 8. Mesa de Lozano. 9. Mesa de Feduchi, Martín Begué, Moreno Mansilla y Soto.

Con este título B. D. Madrid ha promovido una colección de diseños que se exhiben en la galería durante el mes de marzo. Elegidos *nueve* equipos de arquitectos, pertenecientes a la últimas promociones y conocidos de la casa por anteriores trabajos académicos y profesionales, se les propuso y subvencionó un proyecto de mueble a elegir por cada equipo. La presentación debía realizarse por medio de los dibujos que se considerasen necesarios, la memoria y una maqueta del mueble a escala 1/3.

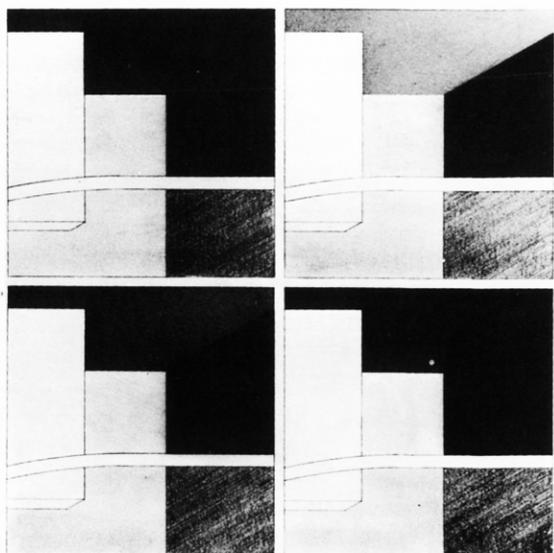
La colección que se expone merece

un juicio muy positivo, no sólo por la oportunidad que la iniciativa supone para las nuevas generaciones, sino también por las conclusiones que del "test" se pueden obtener y sobre todo por la calidad del conjunto.

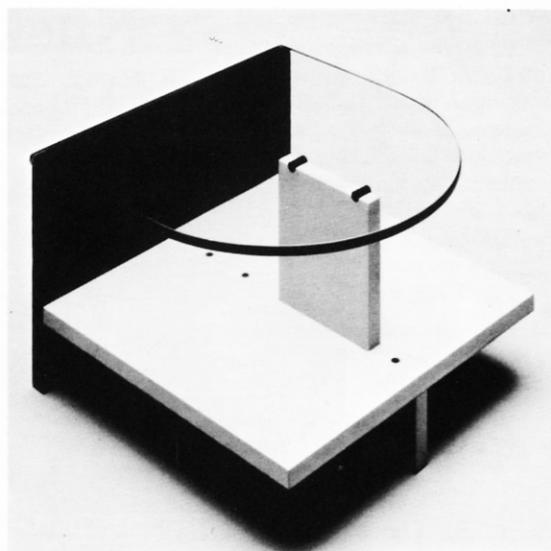
La observación de los proyectos deja pocas dudas sobre la condición de arquitectos de los autores, señalada más arriba. Se manifiesta esta condición en el carácter *constructivo* que tienen los diseños, en la mayoría de los cuales, los elementos del mueble; pata, tableros o encuentros, se tratan por analogía con elementos de la arquitectura como co-

lumnas vigas o losas, pero sobre todo porque se inscriben en esa tradición del mueble moderno en la que éste es considerado como parte de una reflexión general sobre la arquitectura y obedece a los mismos principios.

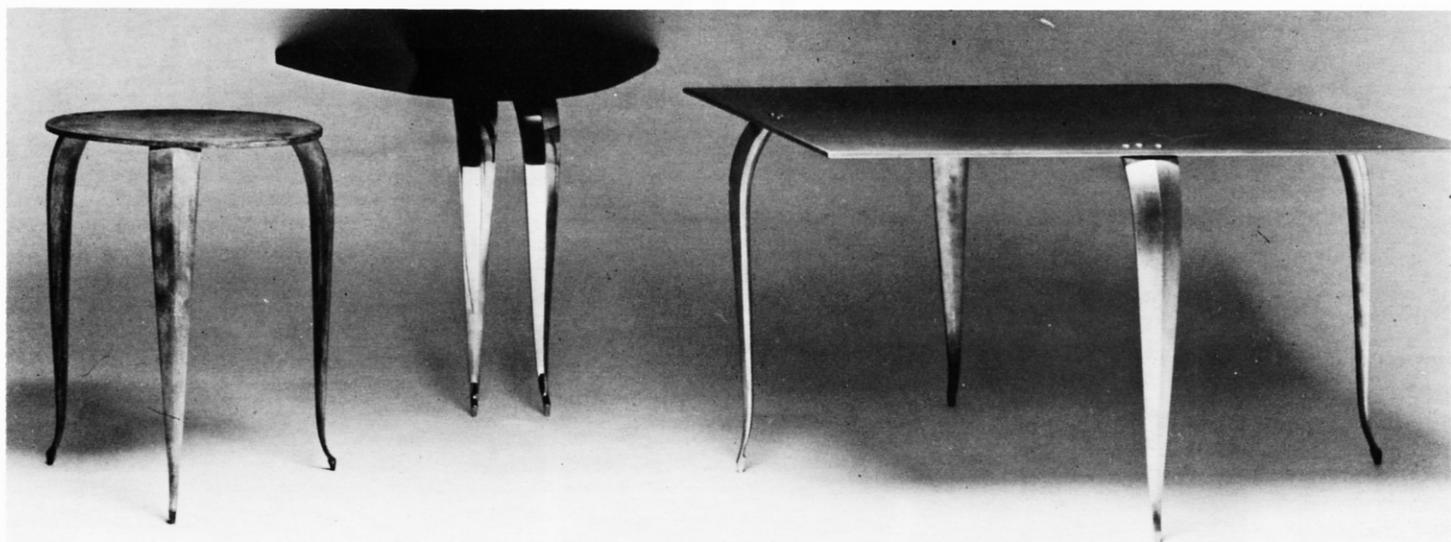
En contraste con las últimas colecciones y diseños de muebles, recuérdese por ejemplo la de Memphis, en las que lo *anti-buen gusto* y lo permisivo daban el tono, en ésta de hoy de Madrid se impone un aire de fidelidad a "lo moderno". Esta fidelidad, que por otra parte no es extraña a la tradición de esta ciudad, poco permeable a veleidades del tipo



Mesa de Lozano.



Abajo, mesas de Feduchi, Martín Begué, Moreno Mansilla y Soto.



post-moderno, se inscribe dentro de esa tendencia *neo-moderna* de la arquitectura contemporánea, detectable en todo el mundo.

Si analizamos uno a uno los proyectos, veremos que la fidelidad de que hablamos, significa la permanencia de unos principios —sinceridad constructiva, expresión de la estructura, formas orgánicas...— elaboradas en un tiempo que abarca desde los días del movimiento inglés Arts and Crafts, hasta el organicismo. La reelaboración manierista está presente en menor medida. Así, la *mesa* de Alcat, está directamente inspirada en Mackintosh, aunque su uso e imagen vienen complicados por un pedestal-luminaria empeñado en una redundante manifestación de la estructura.

A Baillie Scott viene dedicada la *silla* de Pérez Aciego y Quesada, mueble que a mi juicio pierde su bonita escala al prolongarse su respaldo excesivamente como consecuencia de ambiciosas aspiraciones naturalistas.

Deudas con estos artistas y otros contemporáneos continentales tiene la *peana* de Andrey, sobria y sencilla pero ajena a las intenciones que inspiran esta colección.

El *escritorio* de Luengo y Miralles, es una cuidada reelaboración —muy al día— de temas de los años cincuenta, que a su vez eran reelaboración de temas cubistas. Así lo explican en su memoria: "...volver a ordenar los datos previamente seleccionados, atendiendo en esta ocasión no a su cronología, sino, lo mismo que la memoria actúa frente al recuerdo, a la importancia de los acontecimientos". Los autores demuestran conocimiento y experiencia con la industria del mueble.

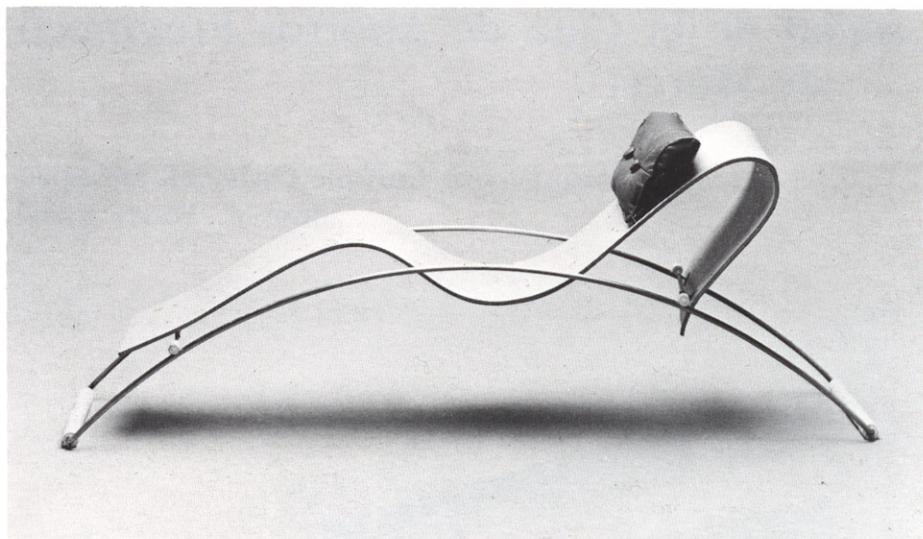
La fidelidad a lo moderno es explícita en la *mesa* de Lozano a través de sus juveniles y emotivas citas a Terragni y a Rietveld, y en la presencia de temas modernos como el análisis de los planos o su condición desmontable que la convierte en el mueble más convincente de

los expuestos desde el punto de vista de su fabricación.

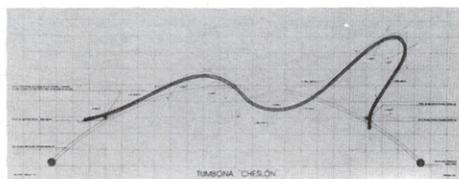
La familia orgánica de lo moderno viene representada por el *atril* de Corrales, Espinosa de los Monteros y Becerril. Esta preciosa pieza, resulta muy sugerente y más convincente separada de su destino. Sería un bonito... arco de triunfo. Como atril se le pueden poner inconvenientes de estabilidad y de uso. Piénsese en la conveniencia de que un mueble de este tipo oculte las piernas del conferenciante o en la necesidad de disponer de un vaso de agua, imposible sobre el plano inclinado.

Le Corbusier y acentos estructuralistas y cinéticos están presentes en la "*chess-lón*" de Casas, Mera, Merello, Ortiz y Torres Carvalho. A este mueble lleno de gracia y elegancia sólo puede ponerse el inconveniente de su difícil y costosa construcción.

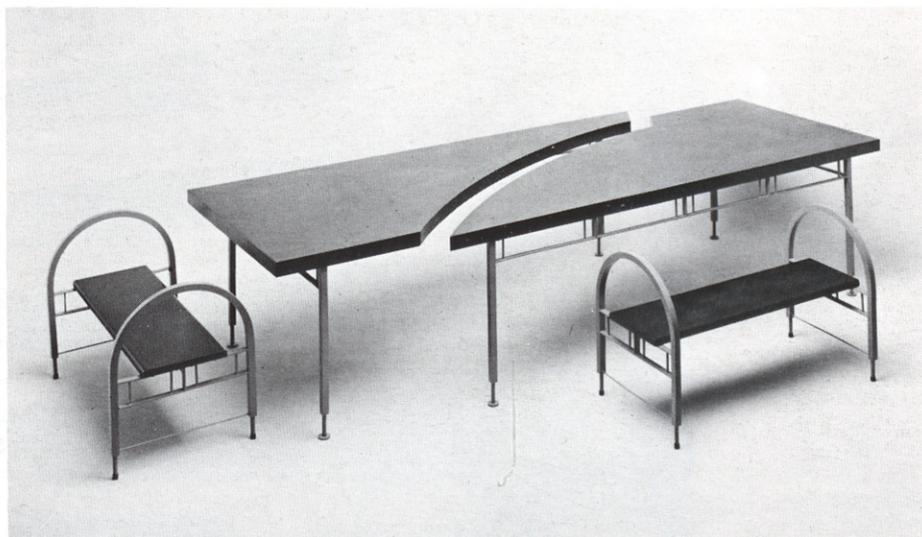
Herreros, Maroto y Tuñón presentan dos muebles; una *mesa* y una *banqueta* muy estructural, cuyo uso por una o dos



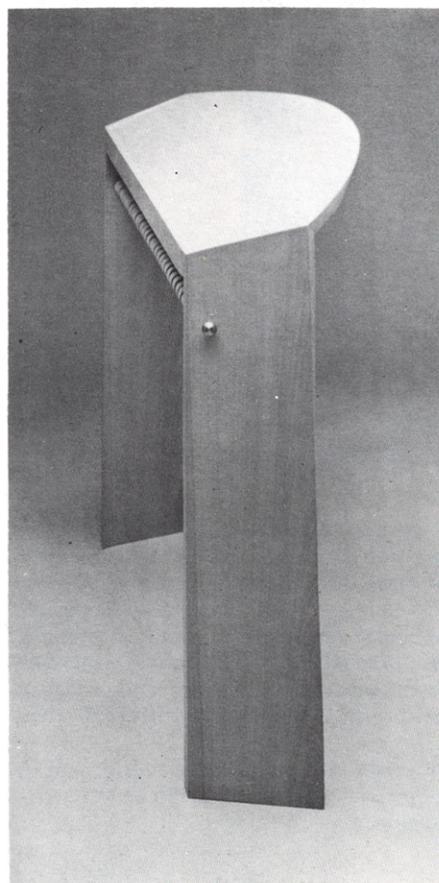
*Derecha, mesa y asiento de Herreros, Maroto y Tuñón.*



*"Cheslon" de Mera, de las Casas, Merello y Ortiz y Torres Cavalho.*



*Abajo, atril de Becerril, Corrales y Espinosa de los Monteros.*



personas queda dudoso. La mesa, mucho más lograda y también moderna en su precisión constructiva, supera sin embargo esta condición gracias al conseguidísimo gesto conceptual de partir el tablero. Sobre todo porque plantea la ambigüedad —que la enriquece— de si se trata efectivamente de un tablero partido, o por el contrario nos encontramos ante dos extraños planos que tienen la propiedad de ensamblarse. Hay que añadir a lo dicho el valor de "juego" que la mesa contiene, en virtud de las variadas y divertidas posiciones en que los dos tableros pueden disponerse. Una excepción dentro del conjunto es el proyecto que presentan Feduchi, Martín-Begué, Moreno-Mansilla y Soto. Proponen una serie de posibles mesas, que han de constituirse a partir de dos elementos: una pata que se diseña y que puede utilizarse con altura y en número variable y un tablero también variable y adecuado a la ocasión.

En este caso la clave moderna no viene dada por la arquitectura —o por los

elementos propios de la arquitectura— sino por la pintura. La referencia a la idea duchampiana de máquina soltera, presente en el diseño de *pata*, es voluntaria y evidente. Sin embargo, por alcanzar esta imposible condición de pata universal, se propone la relación de homotecia entre la pata de la mesilla de noche y la de la mesa del comedor. Una será, ya lo saben los autores, la dimensión propia de la pata que se presenta.

Ponemos, pues, punto final con un diseño en el que lo figurativo —de inspiración zoomórfica— viene a enriquecer un repertorio —el moderno— cuya seriedad gusta de vez en cuando ver relajada.

*Gabriel Ruiz Cabrero*

# Proyecto para la sede social de la Caja de Ahorros Provincial de Murcia

Arquitectos: Enrique Carbonell Meseguer  
José M. Torres Nadal



En diciembre de 1976 la C.A.P. de Murcia convocó un concurso de anteproyectos para la construcción de su sede social y oficina principal.

En mayo de 1977 un jurado formado por Fco. J. Sáenz de Oíza, José Ant. Corrales y Helio Piñón nos concedió el primer premio.

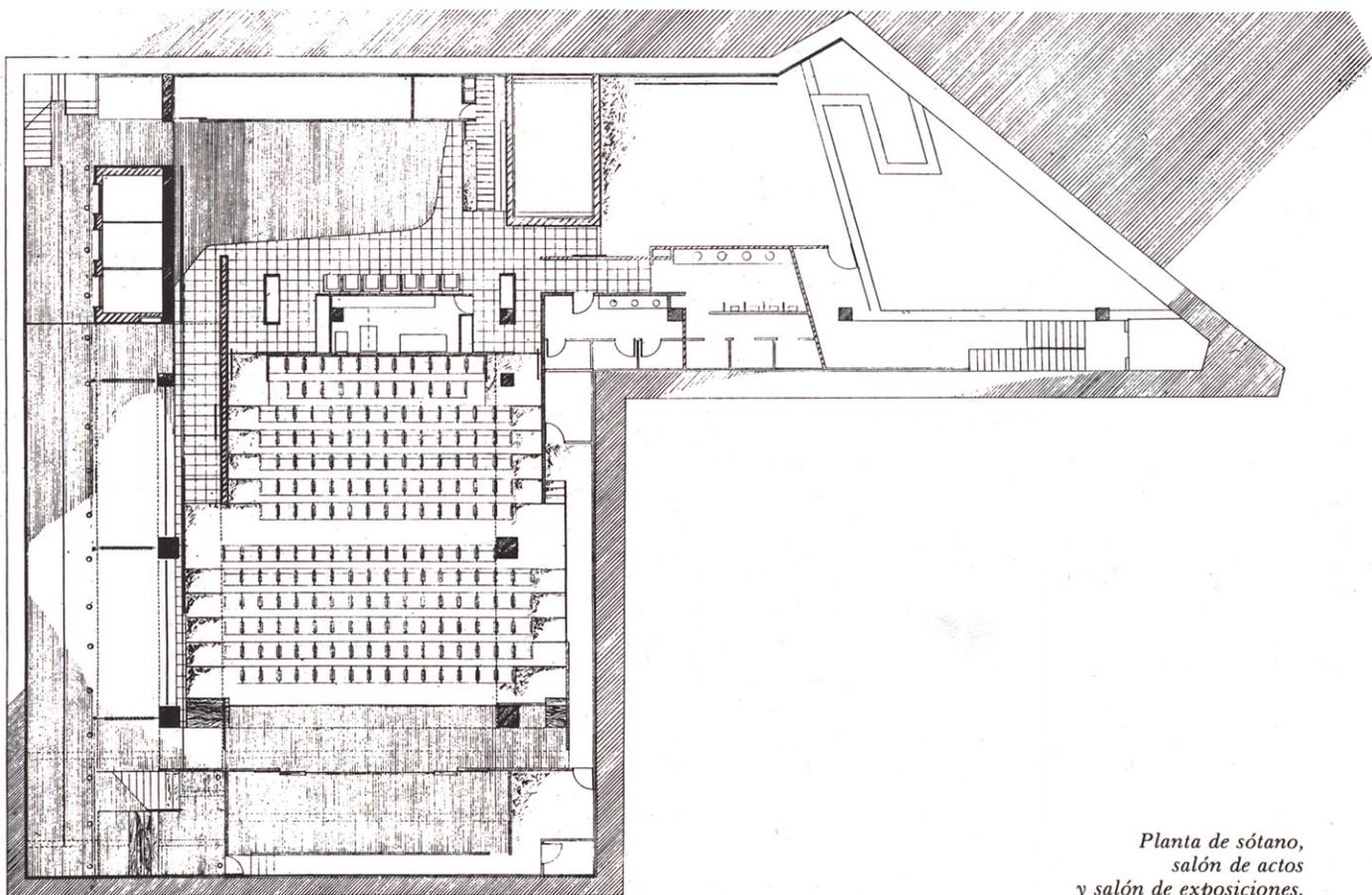
En mayo de 1983 se acabó la construcción de toda la obra: salón de actos, sala de exposiciones, oficina principal en la planta baja, y el resto de los 11.000 m<sup>2</sup> dedicados a oficinas de la sede social.

Si al escribir esta nota hacemos una referencia tan explícita del tiempo, es porque tal vez sea esta condición la única de todas las vicisitudes e historias que se nos cruzaron, la única, que no ha quedado convertida en una anécdota o un recuerdo.

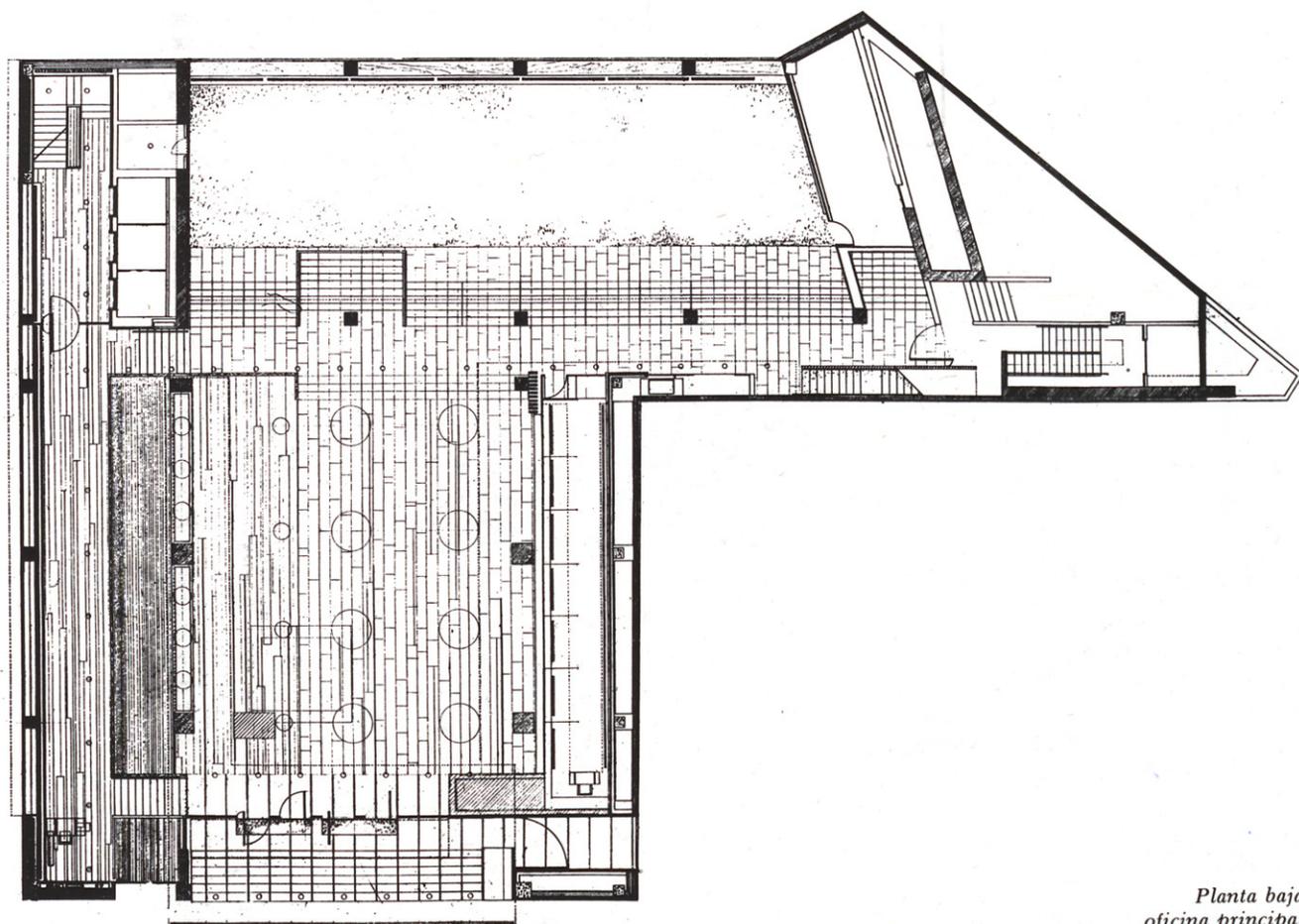
Fue éste el justo, el preciso, pero en su lento discurrir de cada día nos proporcionó una inmensa ventaja: modificándonos nosotros, lo modificamos todo. Bueno o malo el tiempo del proyecto llevó nuestro tiempo. Todo el ejercicio de deshacer y hacer, en ese acomodarse diario de la vida y el trabajo, visto ahora, no carece de coherencia; algo así como si el tiempo nos hubiese ayudado, como quien no quiere la cosa, a elevar ese trabajo tan concreto a un nivel de significación más genérica.

El resto de toda la historia está incluido, es común con el resultado. Pero ello es algo que, evitando el riesgo de la repetición, más que dicho sólo puede ser mostrado.

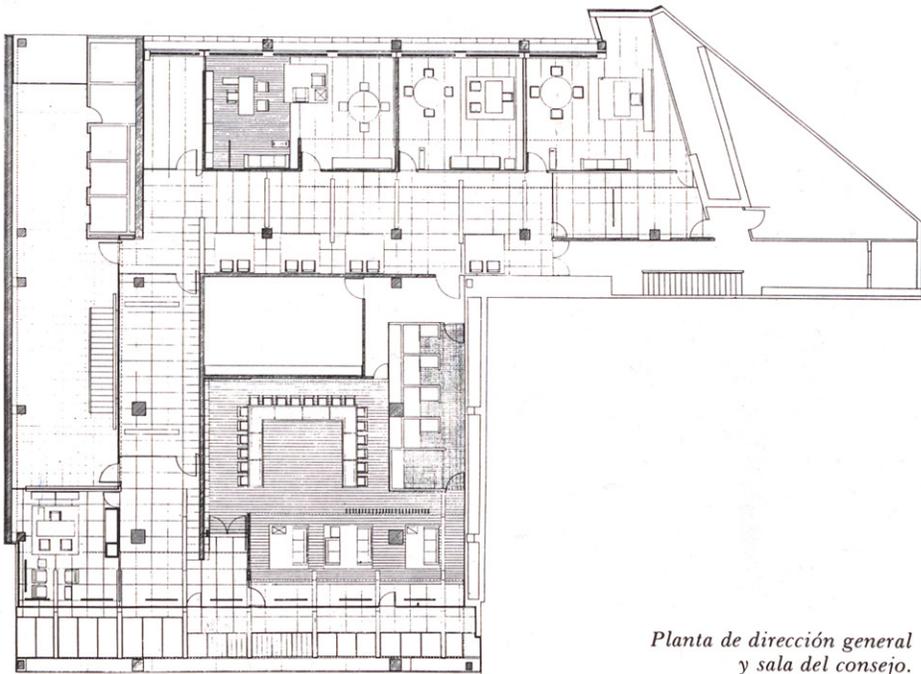
J. M. T.



*Planta de sótano,  
salón de actos  
y salón de exposiciones.*



*Planta baja,  
oficina principal.*



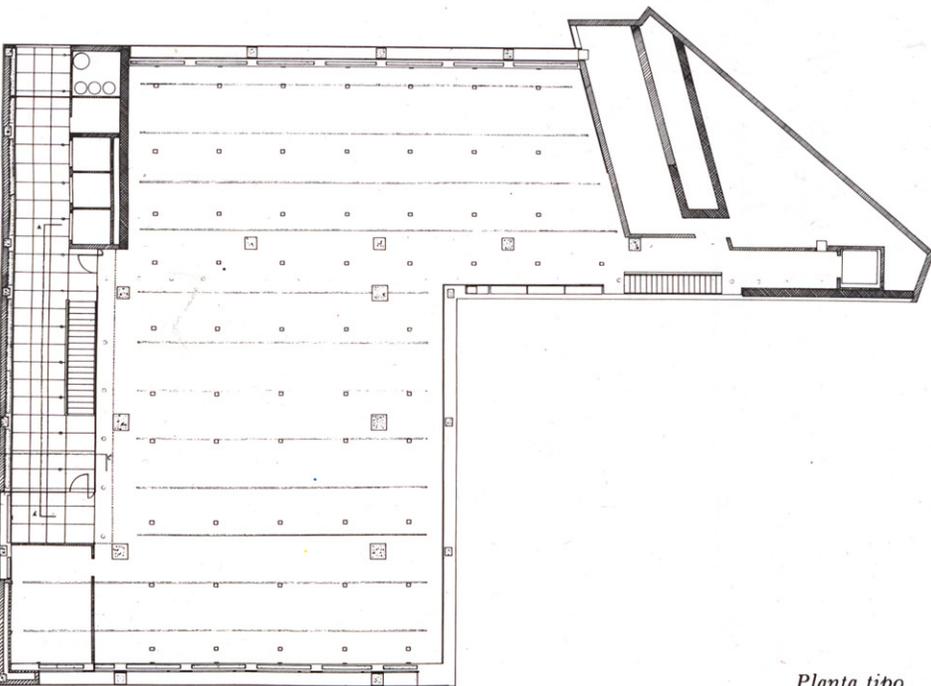
Planta de dirección general  
y sala del consejo.

El edificio de la Caja de Ahorros de Murcia es, en su imagen urbana más inmediata, una reelaboración, veinte años después, del Gobierno Civil de Tarragona de Alejandro de la Sota. Y lo es, claro, conscientemente, como lo ha sido en tantos miembros de las últimas generaciones que han querido mirarse en el espejo del maestro madrileño. Su influencia traspasa a veces, como en este caso, los límites estrictos de la Escuela de Madrid para alcanzar a la región murciana y a la Escuela de Barcelona, dando prueba de cuanto su lenguaje puede tenerse precisamente como uno de aquellos a los que acudir para defender el continuismo de la modernidad.

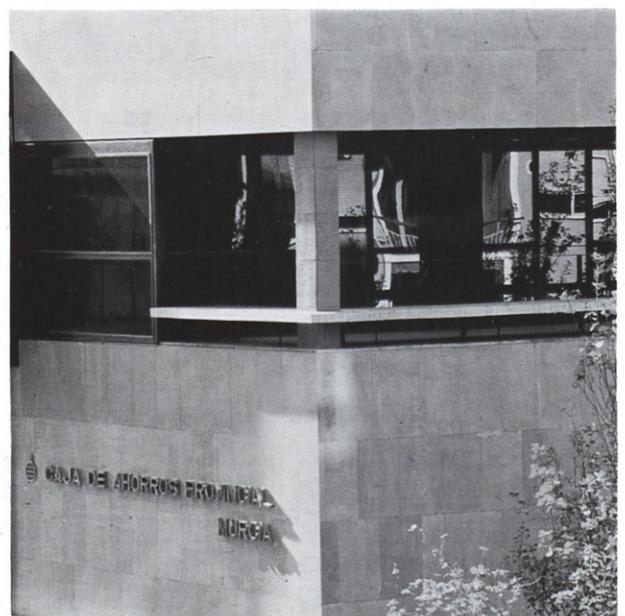
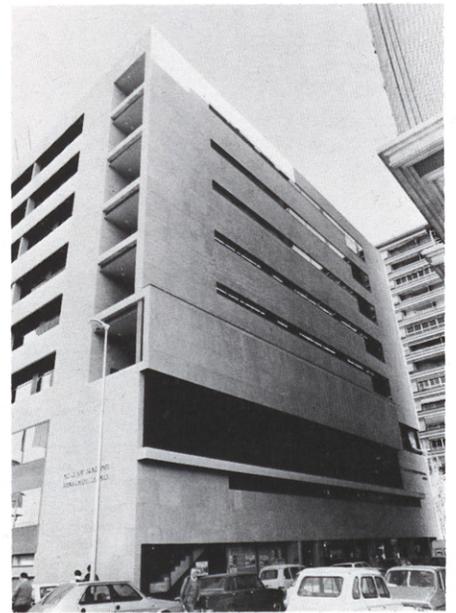
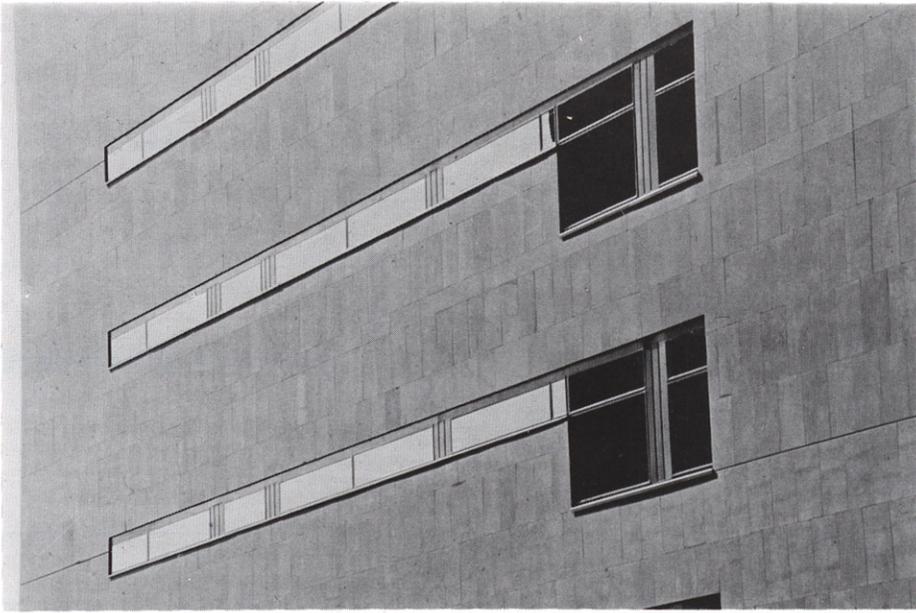
Pero el De la Sota de Tarragona ha sido aquí desarrollado, apurado. Se le han añadido precisiones y matizaciones procedentes de Terragni y, en general, del racionalismo italiano. Se ha suprimido la plasticidad de composición de la fachada principal para hacer una propuesta aún más rígida, dura y metafísica, sin que se renuncie del todo a los gestos neoplásticos, y de modo que, finalmente, el sentido de la composición sea muy similar al modelo elegido.

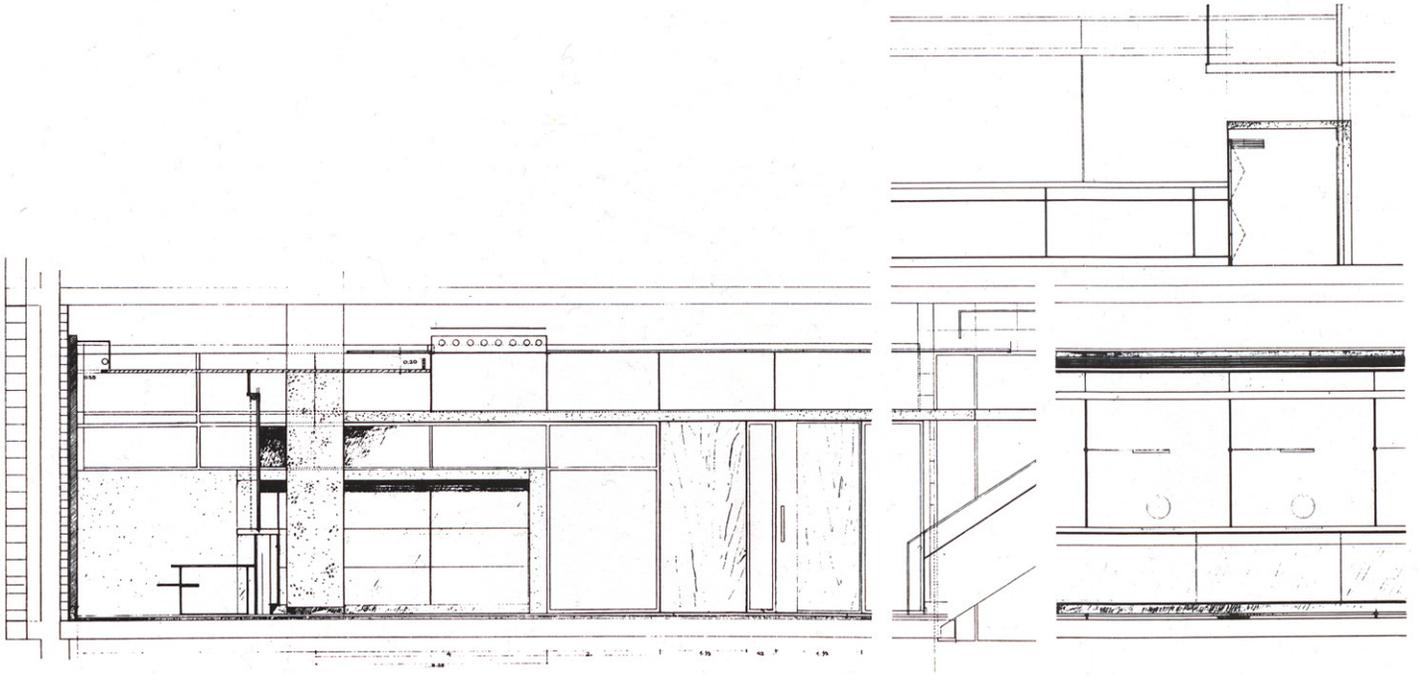
Pero si Sota y Terragni siguen presidiendo también los dibujos de la planta, y concretamente, el valor que en ella forma la estructura, la matización a que se somete el dibujo, con ligeros ecos *aaltianos*, explica intenciones más complejas llevadas al interior, intenciones que aumentan aún al observar las fotografías o ver el edificio en la realidad. Pues si en este interior el impulso racionalista queda llevado al máximo, tanto el peso dado al color como el modo concreto de diseñar algunos detalles enlazan el espacio resultante con un modo actual de entender la modernidad compuesto por más ingredientes de los que a primera vista se presentan.

No sólo Sota o Terragni; también el eco sutil de proyectistas como Viaplana y Piñón, entre otros. Y que hacen de este proyecto uno de aquellos que compone el amplio frente que, de la mano del ejemplo de Siza Vieira, llega hasta Alvar Aalto como el otro extremo de lo que encabeza, en realidad, Mies. Un frente que reivindica la modernidad como arquitectura en desarrollo, y que no repara en su condición tardía o postrera, sino, por el contrario, en su valor de nuevo, de opuesto a lo antiguo. Un *neo-moderno* suave, pero tajantemente militante.

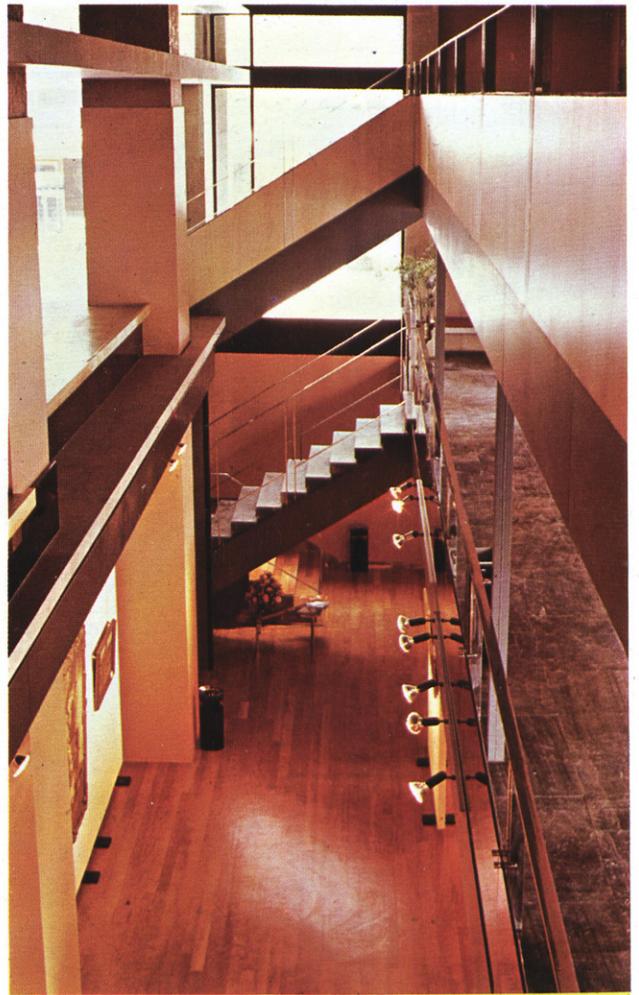
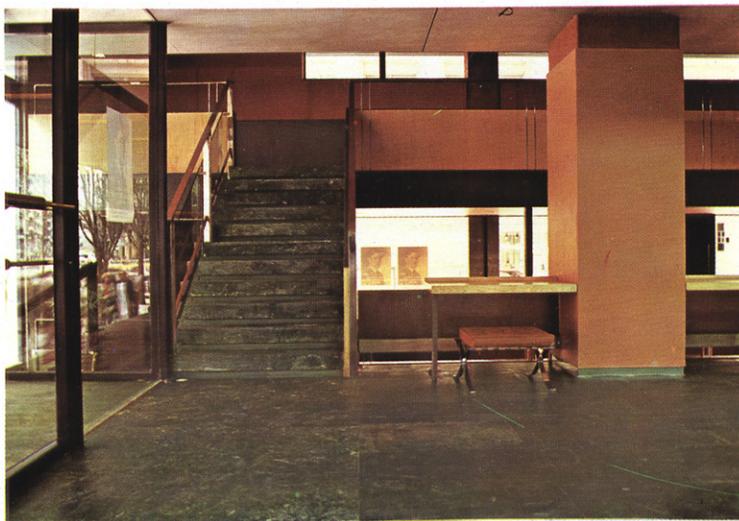


Planta tipo.



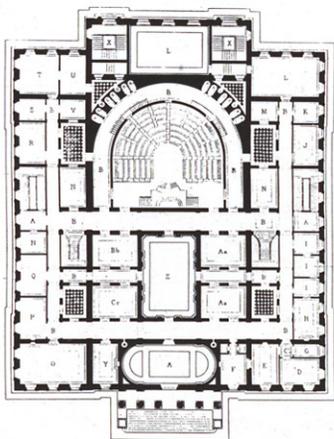


Arriba: Detalles de la zona de servicio al público. Abajo, derecha: vacío sobre la sala de exposiciones. Izquierda, arriba y abajo: Detalle de la zona de servicio al público.





## Exposición en el Congreso de Diputados



Recientemente se ha clausurado la exposición que, bajo el título de "Arte Español en el Congreso", se celebró en el Palacio del Congreso de los Diputados.

La muestra estuvo compuesta por 34 pinturas y 12 esculturas. La obra de los artistas fue seleccionada por un comité formado al efecto entre el Congreso y críticos directamente encargados de ello por los propios artistas.

Las obras estuvieron expuestas en el Palacio de las Cortes, en los salones principales de su planta baja: vestíbulo, salón de conferencias (o de los pasos perdidos), cuatro escritorios y las galerías llamadas tradicionalmente del orden del día (principal de la planta) y de Presidencia (secundaria paralela a la anterior). Estos espacios —vestíbulos, Pasos Perdidos y escritorios— son de una importante riqueza ornamental, obra brillante de estuquistas isabelinos. Son piezas compuestas con apilastrados y órdenes superpuestos, de distintas alturas en proporción a su superficie e importancia, bien conservados desde el diseño de Narciso Pascual y Colomer.

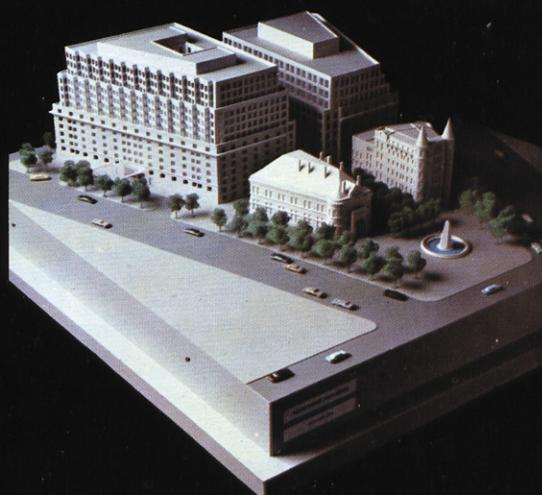
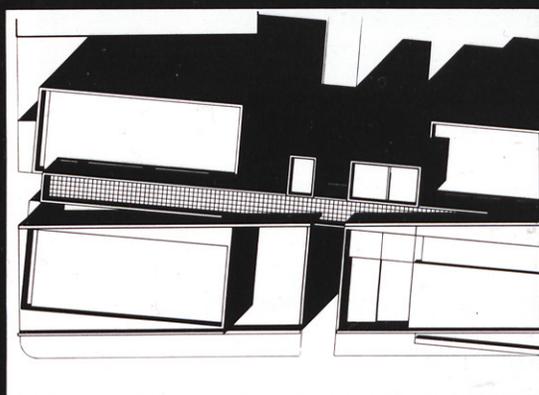
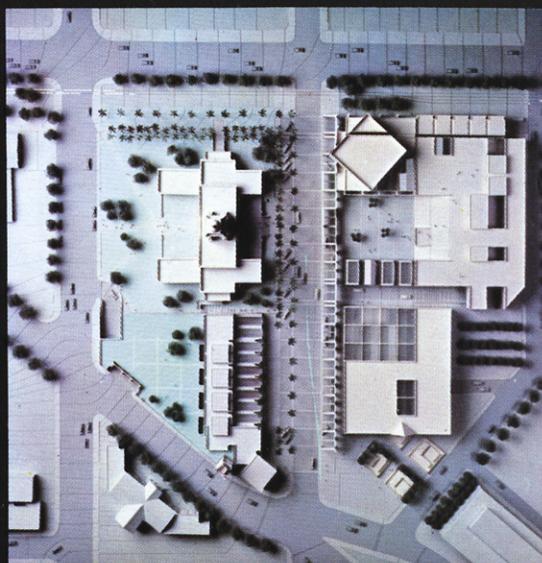
El montaje de la exposición debía hacer compatible la visión completa de los muros y el espacio arquitectónico íntegro con la visión contrastada de las obras expuestas, por lo que se utilizó la luna de vidrio parsol verde 15 mm. de espesor, y de esta forma produjo el efecto deseado.

Entre los artistas, cuyas obras procedían de museos, galerías de arte, colecciones particulares y préstamos de los propios autores estaban los pintores Eduardo Arroyo, Amalia Avia, Antoni Clave, Salvador Dalí, Juan Genovés, Luis Gordillo, Josep Guinovart, Carmen Lafont, Manuel Miralles, Guillermo Pérez Villalta y Antoni Tàpies; y los escultores Andreu Alfaro, Eduardo Chillida, Vicente Larrea, Julio López Hernández, Pablo Serrano y Gustavo Torner.

El Congreso, al organizar esta exposición, no sólo ha tratado de mostrar pintura y escultura, sino también el propio Palacio en toda su riqueza iconográfica y espacial.

El Congreso de los Diputados tiene planteada en este momento una actividad restauradora y edificatoria amplia. En el año 1983, se acometió la restauración íntegra de la biblioteca, magnífica pieza de carpintería neoclásica, asimismo se han restituído a su primer estado dos alas de la primera y segunda plantas, recuperando las bóvedas y los muros de compartimentación y atado del edificio, se ha limpiado y restaurado el vestíbulo principal, etc... Independientemente de la restauración de los sótanos de este edificio, el Congreso está desarrollando en este momento las obras de reutilización del inmueble de la Plaza de las Cortes, 9, fronterero con el Congreso, con destino a la sede de grupos parlamentarios; se trata de ordenar urbanística y visualmente el conjunto de la Plaza de las Cortes y sus alledaños, con objeto de dar unión a este conjunto urbano. En este marco se desarrollaría la ampliación de las instalaciones del Congreso hacia la Carrera de San Jerónimo.

# EISENMAN ROBERTSON *Architects*



# La futilidad de los objetos

## La descomposición y los procesos de diferenciación

Peter Eisenman

La historia no es continua (1). Se compone de presencias y ausencias. Las presencias se dan cuando la historia es vital y continua, cuando extrae su energía de su propio impulso. En arquitectura, la continuidad queda definida por categorías de procesos y de objetos. Estas suelen estar en consonancia con el destino del hombre: el orden universal, Dios y Natura, definido en una continuidad concreta. Las ausencias también son vitales, pero de distinta naturaleza. Las ausencias representan rupturas entre una continuidad consumada y la próxima que aún no ha comenzado. La vitalidad de la ruptura surge de la energía que corre a llenar el vacío. Muchos han sido en el pasado los períodos de ruptura, todos ellos caracterizados por un cambio producido en lo que se percibía como el orden del universo y en las categorías que representaban dicho orden en la arquitectura.

Una ruptura tal se produjo en el siglo XV. Se suponía que, mediante el poder de la razón y de la voluntad, el hombre podía transformar su situación dentro de la relación mencionada, que había sido hasta ese momento jerárquica y teocéntrica: Dios mediaba entre el hombre y la naturaleza. El antropocentrismo fue un cambio radical. Los objetivos que el hombre creó en el Renacimiento intentaban simbolizar este nuevo destino. Así, la forma y el orden de las ciudades ideales de los siglos XV y XVI pretendían simbolizar la forma y el orden del hombre "armónico". Dicho período, no obstante, también significó una nueva conciencia respecto a lo que hasta entonces había sido una elaboración inconsciente de la arquitectura. Fue Alberti quien, con su idea de la composición, articuló por primera vez dicho cambio (2). La apreciación consciente de un proceso compositivo transformó la relación que había entre el objeto y lo que ahora podría llamarse el proceso de diseño. Así se daba una correspondencia directa entre un cambio cosmológico y uno arquitectónico (podrá aducirse que tales cambios cosmológicos siempre han sido reflejados por y en la arquitectura).

De la misma forma, cuando en los siglos XVIII y XIX el hombre empezó a estudiar al hombre, ya no podía considerarse que ocupaba el centro (3). Poco a poco fue alejándose de su antropocentrismo anterior. Esto provocó una nueva situación de ruptura, quizá no tan definitiva como el Renacimiento, pero igual de importante para la arquitectura. Se

debió a la introducción de una afirmación ideológica de intencionalidad previa al proceso creador. Allí donde hasta entonces la teoría y la ideología habían surgido de objetos existentes, sucedía ahora que los objetos contenían y nacían de una ideología afirmada explícitamente (4).

El movimiento moderno fue un nuevo intento de empezar desde cero, de romper con la continuidad histórica de los cuatro siglos anteriores. Fundamentalmente, el movimiento moderno representó una ruptura con la continuidad del clasicismo. Al expresar esa ruptura lo hizo mediante un cambio producido, no sólo en el objeto y en la relación de éste con el hombre, sino también en el proceso, en la fabricación del objeto, transformando así la propia historia interna de éste. La relación jerárquica entre hombre y objeto comenzó a desvanecerse. Los objetos pasaron a ser autónomos. El distanciamiento que como consecuencia surgió entre el objeto moderno y el sujeto creativo se articuló mediante un proceso de elaboración más o menos autónomo (5).

Irónicamente, si bien la *tabula rasa* del movimiento moderno no aparecía centrada en el hombre, era éste quien la había determinado; su sombra mítica se manifestaba más decisivamente de lo que se había supuesto. Más adelante, en 1945, dichas sombras se convertirían en realidades petrificadas, grabadas para siempre sobre la conciencia de la humanidad en las piedras de Hiroshima y en el humo de Auschwitz. Mientras que las rupturas del Renacimiento y del movimiento moderno habían sido provocadas por el hombre en el eclipse de la historia, las rupturas de 1945 fueron provocadas por la historia en el eclipse del hombre (6).

Existe una nueva sensibilidad. Surgió de la ruptura de 1945. Esta sensibilidad no había sido promovida por los postuladores del movimiento moderno, ni tampoco nació de la incapacidad de éstos para realizar la utopía del presente. Por el contrario, surgió de una realidad que el movimiento moderno no había previsto: el hecho de que desde el nacimiento de la ciencia, tecnología y medicina modernas, ninguna generación se había enfrentado como se enfrenta hoy a la extinción potencial de toda la civilización. Esta posibilidad de un final *en el presente* hizo estallar el trinomio clásico de pasado, presente y futuro, y, conse-

cientemente, su progreso y continuidad. Anteriormente, se consideraba al presente como un instante entre el pasado y el futuro. Ahora el presente incluye dos polos sin relación entre sí: una *reminiscencia* de ese tiempo anterior y progresivo, y una *inmanencia*: la presencia del final (del final del futuro), que es una forma nueva de tiempo (7).

En este tiempo nuevo se ha ido desarrollando una nueva sensibilidad llamada postmodernismo (8). Dentro del contexto de este nuevo tiempo, el término no se refiere a un inocuo período posterior al movimiento moderno, como tampoco significa simplemente la desaparición de éste y la resurrección del clasicismo. Lo que propone más bien es un enfoque transgresor o negativo que está en la raíz de su propia definición (9). Sugiere que las relaciones y la naturaleza de los objetos y de los procesos que la historia anterior sustentaba ya no sirven. En la base de esto hay una visión distinta de la historia; lo que antes se entendía como una ruptura entre lo clásico y lo moderno, puede ahora ser apreciado como diversos aspectos de una misma continuidad: primero, en lo relativo a la naturaleza del objeto arquitectónico y de su capacidad de significación; y segundo, en lo relativo a la idea del proceso de diseño.

El objeto arquitectónico tanto clásico como moderno incluye la idea de perfección original. Quiere esto decir que el significado de cualquier objeto concreto se entiende, en parte, a través de una referencia a formas arquetípicas simples. Es esta relación, y no las formas arquetípicas, lo que el objeto concreto representa. En el clasicismo estas formas-tipo eran ideales y "naturales", y se caracterizaban por tener simetrías, ejes centrales y una jerarquía de partes elementales. En el movimiento moderno, las formas-tipo eran platónicas y abstractas, y se distinguían más por referirse a estructuras dinámicas, asimétricas y mecanicistas que a los tipos jerárquicos del clasicismo. Ambos suponen que el significado puede ser inherente al objeto y que dicho significado nace, en parte al menos, de la relación entre el objeto y la forma-tipo. Es decir, ambos suponen un origen estable del objeto como signo; un ordenamiento de signos que, como dice Foucault, es un reflejo del ordenamiento del mundo y del orden de la misma existencia (10).

El proceso clásico, la composición, sugiere que los resultados son tan estables

como los orígenes; el proceso moderno, la transformación, se basa en la idea del proceso como tiempo. Debido a sus supuestas diferencias, la composición y la transformación fueron consideradas como procesos que marcaban una ruptura. De hecho, ambas suponen, no obstante, que las formas-tipo se hallan ligadas a un objeto a través de una historia interna. Ambas creen que estos orígenes son puros e ideales: una los considera naturales y la otra abstractos. Lo clásico buscaba la congruencia con lo natural; lo moderno perseguía lo contrario. Al final, sin embargo, las abstracciones modernas se ordenaron según estrictas reglas compositivas.

En la composición, la idea nacía en un orden exterior al hombre, en la modificación de lo natural por medio de un sistema de reglas y proporciones. En el clasicismo, la autonomía de un edificio no quedaba completa dentro de sí mismo: estaba siempre referida a la condición trascendental de la naturaleza. El clasicismo proponía que el orden natural o ideal era idéntico a una sustancia. Y, supuesto que así era, el objeto aparecía como natural.

La transformación, en su concreto sentido moderno, no podía recurrir de la misma forma a un orden natural o convencional. La transformación, si bien no sugería necesariamente un orden ideal, suponía que el significado de la forma final residía en parte en el propio proceso, en la capacidad del objeto para revelar sus orígenes y procesos y referirse a un tipo original mediante una especie de movimiento mental de retroceso. Era hermético e interiorizado.

De esta forma, si lo clásico y lo moderno se consideraron como parte inherente de la arquitectura, ello fue debido a dos ideas constantes: una, la capacidad del significado de ser inherente a una forma; y dos, la fundamentación de los procesos de la composición o de la transformación en la existencia de un tipo. Estas dos ideas pueden ser consideradas como los aspectos tradicionales y persistentes tanto del clasicismo como del movimiento moderno; y en ese doble sentido ambos comparten los mismos orígenes. Cualquiera que fuera —neoclásico o moderno— el estilo o la ideología expuestos en un objeto, lo clásico contenía una actitud inmutable en lo que respecta a la relación del objeto con el proceso. Así, lo que previamente se consideró una ruptura entre el clasicismo y el movimiento moderno, es ahora, a la luz de estas dos ideas, una continuidad; y, más aún, una continuidad que fundamentó cuatrocientos años de la historia de la arquitectura.

Entonces, si los objetos y los procesos de la continuidad clásico-moderna no están ya sustentados en la sensibilidad actual (de hecho se comentará más abajo

que los objetos y procesos clásicos son los únicos que no pueden relacionarse con las nuevas condiciones temporales), ¿cómo puede establecerse una nueva relación entre objetos y procesos más adecuada a la actual sensibilidad postmoderna?

En primer lugar, la reintroducción de la historia —no sólo como una reacción simplista frente a lo moderno, ni como un clasicismo literal, sino más bien en el sentido de lo negativo que está enraizado en la tradición clásica— introduce potencialmente una nueva dimensión interpretativa de la idea de la historia (11). En segundo lugar, la introducción de lo negativo de lo clásico propone la posible inversión de la naturaleza del objeto, su capacidad de significación y la inversión de los procesos de composición y transformación, borrando tal vez las bases del concepto de tipo. Finalmente, la introducción de la idea de lo negativo de lo clásico evita el punto muerto creado por la supresión de la historia que llevó a cabo el movimiento moderno, al reintroducir a ésta, no como una narración ni como un agente de historización progresiva, sino como una estructura crítica capaz de ser empleada como aproximación a una dialéctica no metafísica.

A cierta distancia del movimiento moderno, parecen haber existido en la historia otros objetos y procesos que han supuesto esa misma negación de los modelos clásicos. En su naturaleza impura (la pureza es una característica de las formas-tipo, tanto clásicas como modernas) proponen otra condición para el objeto y, lo que es más importante, otro proceso de elaboración alejado de la definición clásico-moderna.

Este ensayo es un intento de esbozar ciertos aspectos de este negativo de la composición clásica mediante la *desconstrucción* de una serie de edificios que se emplean como aproximaciones heurísticas de esta sensibilidad; como comienzos, más que como fines, que es lo que realmente son. Dichos edificios revelan —y a la vez empiezan a sugerir— un proceso alternativo de creación llamado *descomposición* (12). Para empezar a situar la idea de descomposición, se pueden proponer tres categorías de objetos, cada una de las cuales sugiere a su vez un proceso creativo con una trayectoria que diverge de la idea clásica de procesos y objetos compositivos. Se puede decir provisionalmente que estas categorías contempladas dentro de la continuidad clásico-moderna, son extra-clásicas.

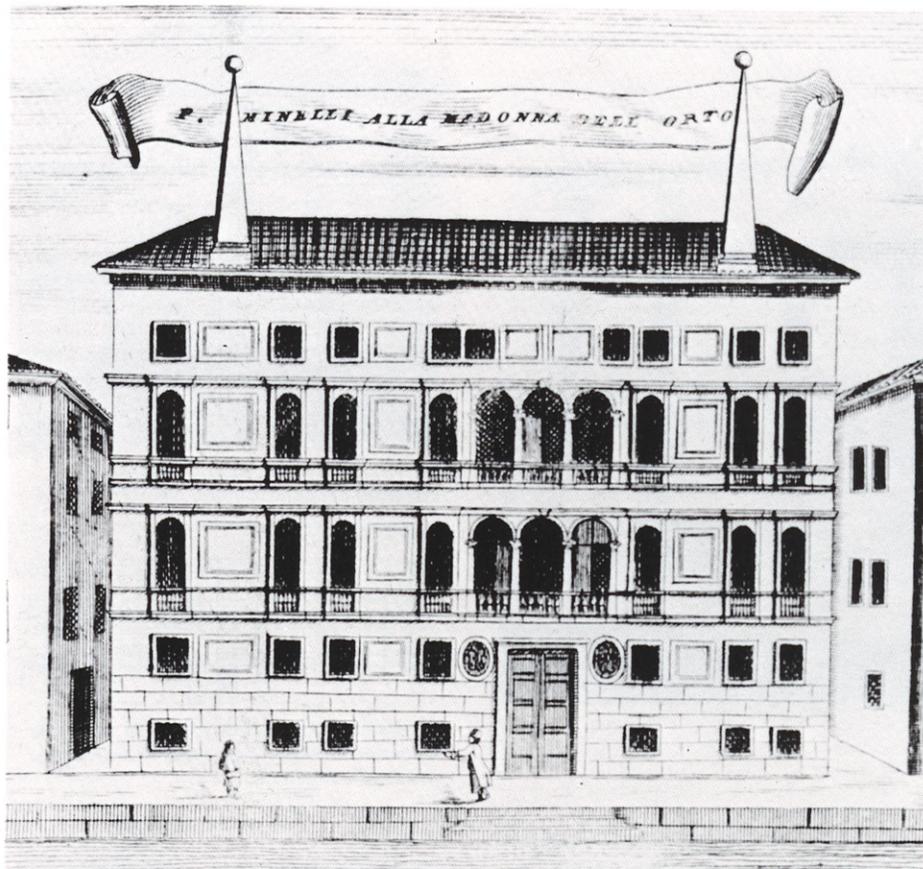
La primera categoría, sin ser compositiva, nace del núcleo mismo del clasicismo. Puede llamarse *pre-compositiva* por referirse fundamentalmente a variaciones en la simetría respecto a su propia existencia natural: ediciones y sustracciones en estructuras simples bilaterales que se producen casi sin que haya un



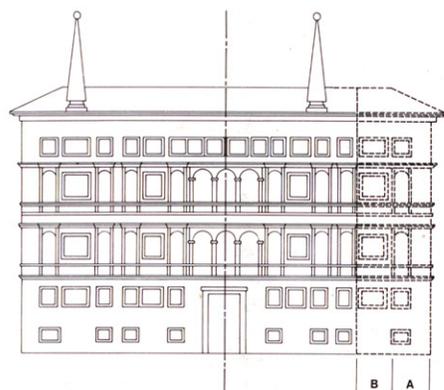
1. Palazzo Minelli (hacia 1709); fotografía de su estado actual.

diseño consciente en planta o alzado. Si la composición en el sentido *albertiano* se refería al orden y a la elaboración de éste (es decir, a la transformación de algún tipo ordenador) la precomposición es, básicamente, el desnudo marco de referencia del orden, y no el producto de la composición. Si bien pueden darse ciertas asimetrías, éstas no representan la transformación a partir de una forma-tipo. Muchos edificios sencillos, clásicos y no clásicos, muestran tal simetría. Un ejemplo puede ser la situación asimétrica de la entrada principal del Palazzo Minelli (fig. 1) en la ilustración de V. Coronelli (1709) (fig. 2). Hay varias explicaciones que aclaran esta asimetría, referidas a un tipo simétrico simple. En primer lugar, la entrada principal suele definir el eje central de un estado ideal previo; tal interpretación supone la eliminación en el lado derecho de un fragmento *AB* de un cuerpo *ABA* (fig. 3). Esta lectura presume la existencia previa de un estado ideal de unidad clásica, un orden del que se suprimió ese elemento del lado derecho. En una segunda lectura, puede definirse un estado ideal mediante dos ejes simétricos a través de los paños de fachada ciegos; esta lectura exige, para restaurar la unidad preexistente, la adición en el lado izquierdo de un fragmento *AB* de un cuerpo *ABA* (fig. 4). En cualquiera de estos dos casos, la situación de los dos pináculos es anómala.

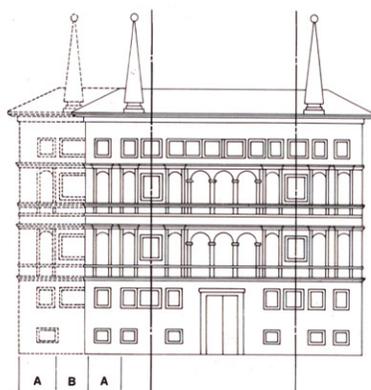
Si por el contrario, los pináculos son considerados como dato, esto es, si definen dos ejes simétricos (fig. 5), surgen entonces dos nuevas lecturas. La primera sugiere que se recupera un estado ori-



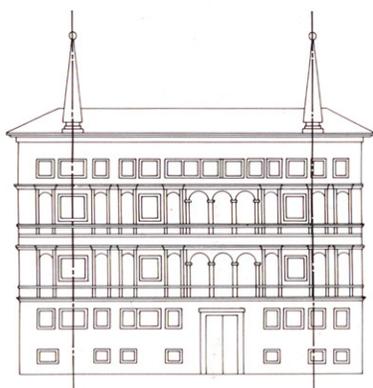
2. Palazzo Minelli (hacia 1709); alzado frontal, de V. Coronelli.



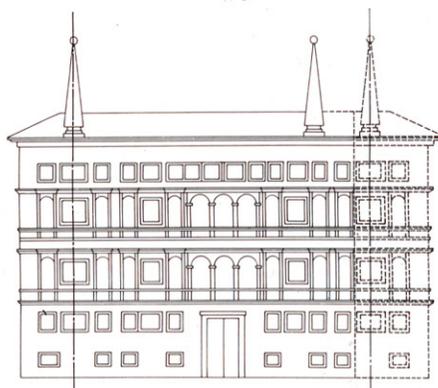
3. Palazzo Minelli; diagrama del cuerpo AB que falta a la derecha.



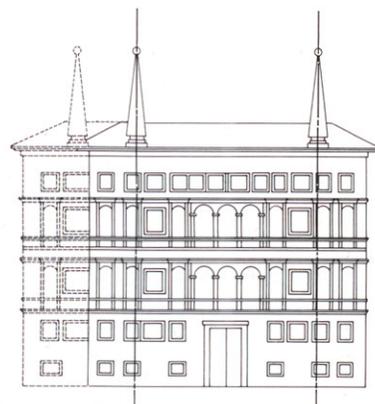
4. Palazzo Minelli; diagrama de la adición de un cuerpo ABA a la izquierda, para crear una condición simétrica respecto a dos ejes.



5. Palazzo Minelli; los dos pináculos como eje de simetría.



6. Palazzo Minelli; movimiento del pináculo derecho para sugerir un dato alternativo mediante dos ejes simétricos.



7. Palazzo Minelli; movimiento del pináculo izquierdo hasta la posición equivalente a la del pináculo derecho, para crear una segunda condición simétrica.

ginal estable al desplazar el pináculo derecho hasta la posición equivalente a la del izquierdo (fig. 6), o inversamente, al mover éste hasta la posición correspondiente a la de aquél (fig. 7). En ambos casos surge un concepto de orden desde la idea de que hay una unidad original, a la que se han añadido o sustraído elementos para producir lo que parece un edificio incompleto. Puesto que, según la definición de Alberti, la composición es finita y no admite tales adiciones o sustracciones, el proceso que ha producido el objeto real no es estrictamente compositivo. El Palazzo Minelli es, en términos clásicos, precompositivo, porque: primero, lo que parecen transformaciones son sólo adiciones y sustracciones; y segundo, no se deriva de una forma-tipo, sino tan sólo de una simetría vertebrada primitiva, habitual en el orden natural.

Una segunda categoría, que empieza a alejar de lo clásico la trayectoria del proceso de diseño, en realidad concierne más a lo complejo que a lo compuesto\*. Los edificios correspondientes a esta categoría, si bien son resultado de un proceso de diseño, hacen referencia al solape y la superposición de dos tipos simples por un proceso de adición. Habitualmente, el resultado no es un orden estable y finito, sino inestable, como en lo precompositivo. Muchos edificios de la Venecia de los siglos XVI y XVII ilustran esta segunda categoría. Son más aditivos que compositivos, en el sentido de que contienen y muestran, más que el propio orden, el proceso de acercamiento al mismo.

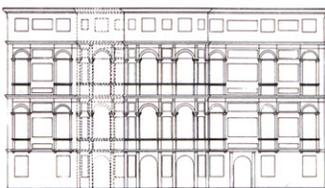
\* (Nota del traductor). En el texto original, se distingue entre "composed" y "composite". El primero significa "consecuencia de un proceso compositivo", mientras que el segundo quiere decir "formado por diversos componentes", simplemente. He elegido "compuesto" para el primero y "complejo" para el segundo, entendiendo éste último, no en el sentido de "complicado", sino con el significado tradicional de "formado por diversas partes". Siempre que en el texto se utilice "complejo" bajo esta acepción aparecerá entrecomillado.



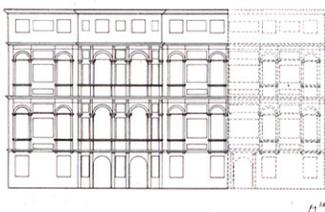
8. Palazzo Surian; estado actual.

El Palazzo Surian (fig. 8) ofrece una versión de lo *complejo*. Una primera interpretación, procediendo de manera similar al caso precompositivo, cuestiona la situación asimétrica del elemento central. Si éste se desplaza un módulo hacia la derecha (fig. 9), se restablece una simetría clásica. Es posible también hacer otras dos interpretaciones similares suponiendo que las dos entradas gemelas del elemento central son en realidad el centro de una unidad simple, en cuyos extremos han sido añadidos o sustraídos otros elementos. O bien el extremo derecho (fig. 10) es una anomalía y puede ser sustraído, como en el dibujo de Antonio Visentini (fig. 11), logrando así que el edificio vuelva a una unidad original; o bien puede añadirse a la izquierda un elemento similar al suprimido en la figura 11, recreando de nuevo una unidad original y estable (fig. 12). Todas estas interpretaciones son simplificadoras, ya que consideran la complejidad de la fachada existente como una irregularidad de un tipo clásico único. Puede realizarse una tercera lectura; también simplificadora, pero que tiene en cuenta gran parte de la complejidad intencional de la fachada, en vez de reducirla a lo inconsecuente. Según esta última lectura, en vez de nacer de la fusión de dos conjuntos simples dispares, el edificio resulta del solape de dos modelos que, al disociarse, revelan la colisión de dos tipos (fig. 13). El edificio puede interpretarse como un tipo centralizado *ABA* (fig. 14), o como un tipo menos centralizado *ABACABA* (fig. 15).

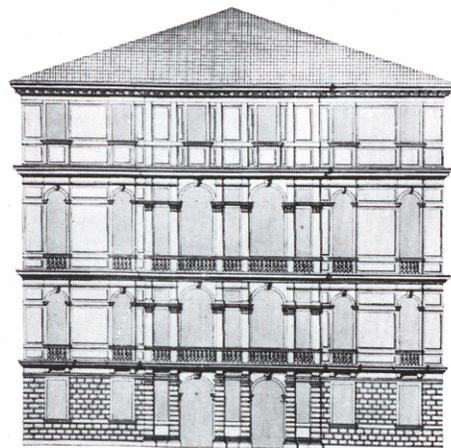
No hay en el Palazzo Surian transformación alguna de los tipos originales. En lugar de una base original, el edificio es simplemente la superposición de dos tipos sencillos. Puesto que la composición implica cierto grado de transformación de un tipo hacia una forma concreta, dicha superposición es simplemente otro aspecto de lo extracompositivo.



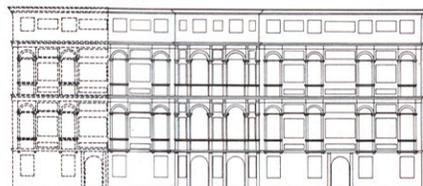
9. Palazzo Surian; desplazamiento del elemento central un módulo hacia la derecha para restaurar la simetría clásica.



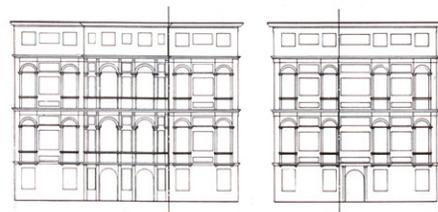
10. Palazzo Surian; supresión de los cuerpos de la derecha para producir una simetría clásica.



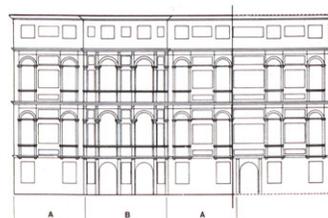
11. Palazzo Surian; dibujo de Antonio Visentini del palazzo como simple y simétrico.



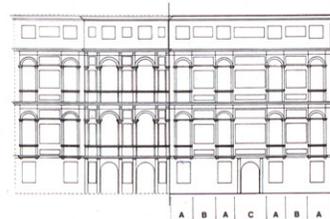
12. Palazzo Surian; adición en la izquierda de varios módulos para crear de nuevo una condición simétrica.



13. Palazzo Surian; el palazzo como superposición de dos tipos.



14. Palazzo Surian; lectura como tipo *ABA*.



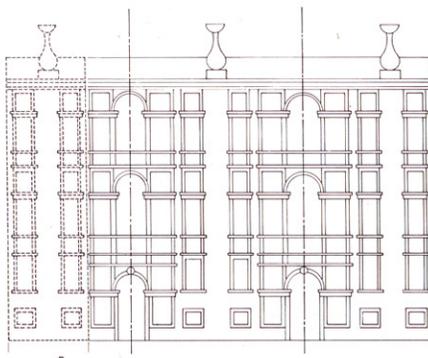
15. Palazzo Surian; lectura como tipo menos centralizado.



16. Palazzo Foscari, en Minelli; fotografía de su estado actual.

Un tercer edificio, el Palazzo Foscari (fig. 16), combina aspectos de los dos edificios anteriores, pero sugiere además una tercera categoría que puede llamarse provisionalmente extraclásica porque parece estar en el límite, o incluso en el exterior, de la idea de la composición clásica. En una primera impresión, el Palazzo Foscari es un fragmento literal de algún edificio completo y real (no ideal) que hubiera existido como un todo unitario. Esta interpretación es posible porque siempre que desde un punto de vista dominante clásico se contempla una estructura clásica, es normal pensar en términos de unidad clásica y simetría bilateral. Así, la interpretación inicial supone que se suprimió un módulo del extremo de la izquierda para dejar sitio a un edificio adyacente, posterior y más grande; esta interpretación conlleva la idea de que el edificio habría sido semejante a la reconstrucción mostrada en la figura 17. En esta lectura, los dos principales elementos con arcos, con sus dos ejes de simetría, evocan alguna forma de estado original. Sin embargo, ese estado no es real en los dibujos del siglo XVIII del edificio (fig. 18): con excepción de algunos detalles menores, el edificio está hoy tal y como estaba en esa época.

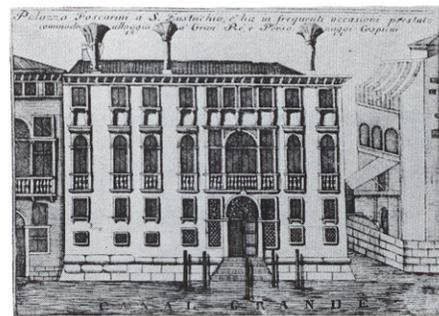
En otra lectura emerge una segunda forma-tipo original simétrica. Si las dos chimeneas dominantes forman dos ejes de simetría, puede añadirse a la derecha, para completar la "composición", un elemento formado por una tercera columna de aberturas principales con arcos, flanqueadas a ambos lados por pe-



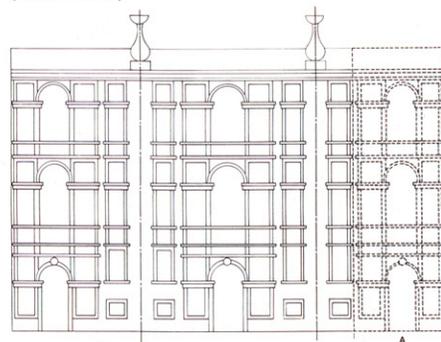
17. Palazzo Foscari; adición de un cuerpo B en la izquierda, para restaurar la simetría.

queñas ventanas (fig. 19). En otra interpretación, parte del módulo extremo derecho (es decir, la serie vertical de ventanas y el paño ciego contiguo) puede añadirse a la izquierda para producir una simetría respecto al eje de la chimenea central (fig. 20). Si estas fueran las únicas lecturas no habría nada más que mereciera nuestra atención.

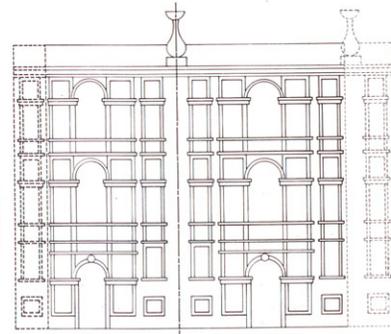
Si se supone que el Palazzo Foscari tal como está construido representa la intención original y completa, y que sólo puede ser considerado un fragmento si se recurre a la tipología clásica de orígenes simples, entonces es necesario descubrir en la yuxtaposición de los elementos reales otras interpretaciones que no supongan meras adiciones o sustracciones, porque, al parecer, han de ser más extensivas. En una de tales interpretaciones, la fachada puede considerarse, leyendo de izquierda a derecha, como formada por elementos alternantes ABAB (fig. 21). Esta lectura separa las



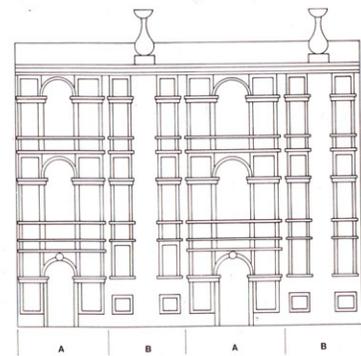
18. Palazzo Foscari; dibujo de V. Coronelli (hacia 1709).



19. Palazzo Foscari; adición de un módulo A en la derecha para crear una simetría simple respecto a las dos simetrías dominantes.



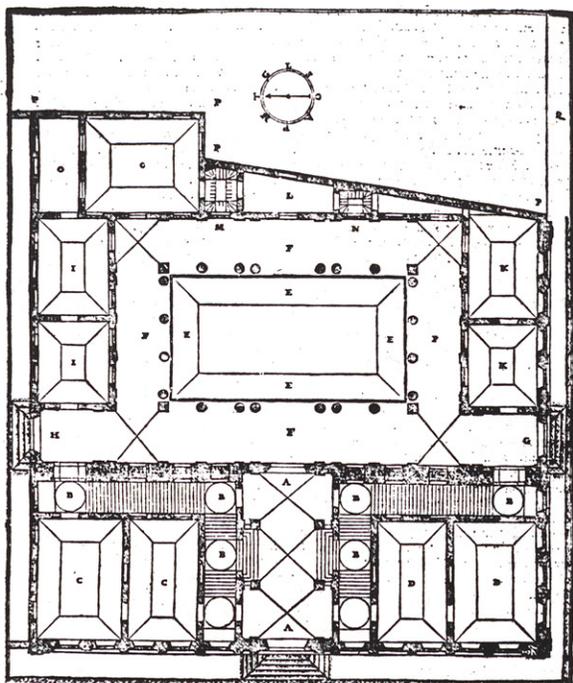
20. Palazzo Foscari; adición de parte del módulo derecho a la izquierda.



21. Palazzo Foscari; lectura de módulos alternantes ABAB de izquierda a derecha.

ventanas exteriores del elemento central de las ventanas interiores del mismo, de forma que aquéllas pueden suponerse relacionadas entre sí a través del paño ciego que hay debajo de cada chimenea, formando un nuevo módulo B. Añádase o sustráigase un módulo B o uno A en cualquiera de los dos extremos y se obtendrá una fachada simétrica, creándose

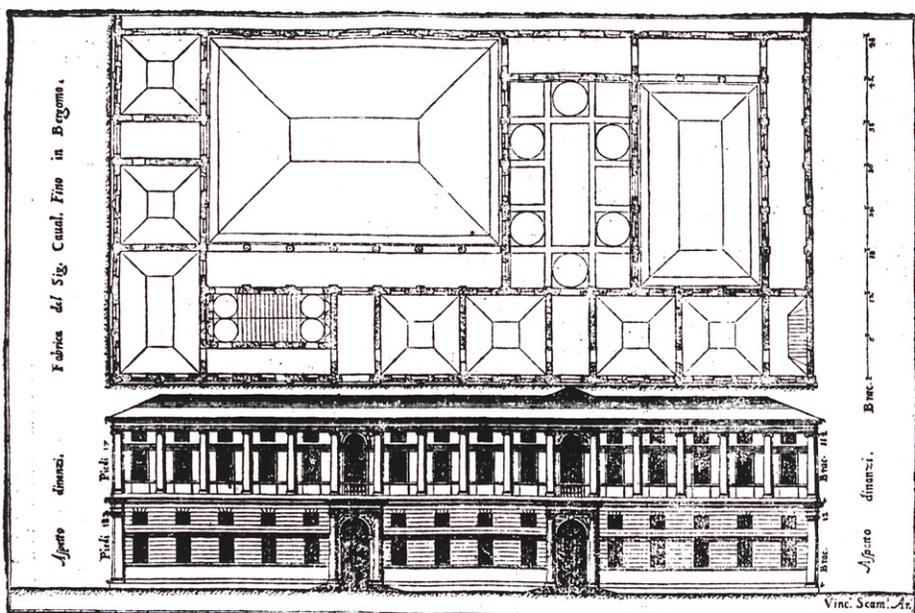
22. Palazzo Strozzi, Florencia (1602); planta, de Vincenzo Scamozzi.



tud (13). Estos volúmenes, que en espíritu pretenden ser un estudio tipológico, intentan recoger muchas de las condiciones anómalas de los palazzi venecianos, y explicarlas como variaciones o transformaciones de tipos clásicos. Las plantas y alzados resultantes son simplistas como en los casos de los palacios discutidos anteriormente (14).

En la base de tales reducciones yace la idea de que todo fenómeno complejo puede ser interpretado por simplificación. Así, la expresión física de una arquitectura —el tamaño, forma, número y situación concretos de ventanas, puertas, paredes y pisos— denota intencionalidad y, por tanto, significado con respecto a ese estado más simple, más ideal o más natural con el que se cree que están relacionados y a partir del cual han surgido por transformación.

La composición clásica supone que cualquier conjunto complejo de datos en una fachada o en una planta puede entenderse invirtiendo el proceso hasta llegar a un cierto modelo ideal o natural, singular o binario. Ese ideal garantiza y explica las transformaciones complejas. Así, las reconstrucciones tipológicas de Visentini son un modo natural o causal de juzgar los palazzi venecianos. Lo importante a observar en el Palazzo Foscari no es sólo una asimetría inicial, la pretendida contradicción de una unidad clásica, ni tampoco una mera complejidad —una condición de "o esto o lo otro" referida a un ideal—, sino más bien el hecho de que propone otra sensibilidad, latente y distinta, que sugiere un mundo de ruptura potencial. Incluso en épocas de ruptura del pasado, los modelos de la *tabula rasa* siempre tenían una base clásica. Cuando no cabe el recurso a un tipo, se cuestionan la naturaleza del proceso compositivo en ejecución y la significación del objeto; y en el período de ruptura actual, estos dilemas empiezan a sugerir, desde su anterior posición en los límites de lo clásico, otras categorías de ser y otros procesos de hacer.



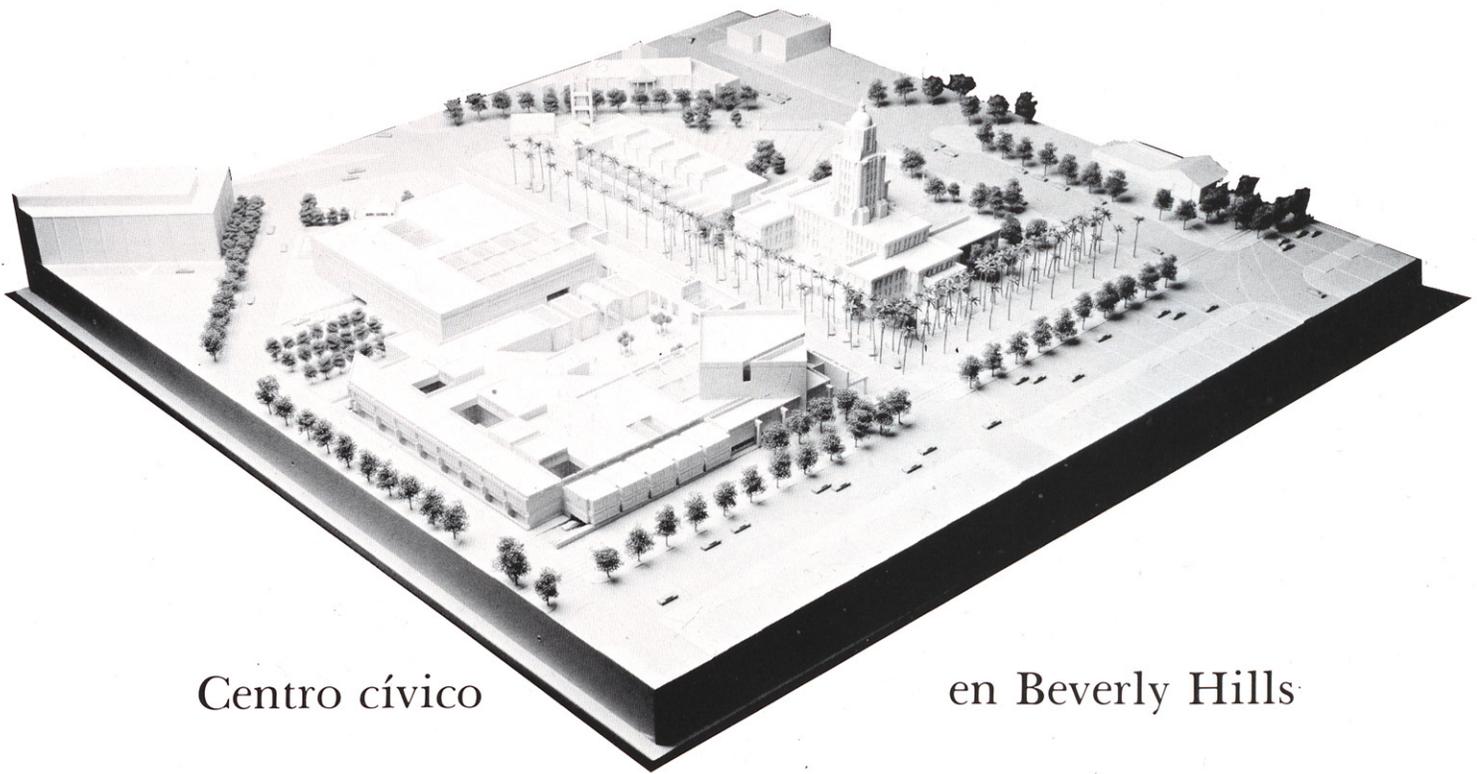
23. Fabbrica Fino, Bergamo (1611); planta, y alzado principal de Vincenzo Scamozzi.

una unidad. Sin embargo, tales posibles adiciones o supresiones siguen siendo extrañas a la idea de lo completo inherente a la composición clásica. La lectura ABAB es una lectura de unidades distintas y sucesivas; la repetición de esas unidades hace cambiar la fachada de una interpretación compositiva a otra como proceso de sucesión. Esta idea de sucesión no se refiere ni a lo precompositivo ni a lo complejo; sugiere más bien una tercera categoría, la extracompositiva, más significativa porque la lectura no nos remite a ningún tipo original.

En la medida en que el proceso de diseño se retrotrae a los tipos clásicos, hay una jerarquía de relaciones. Esta jerarquía produce un conjunto escogido de imágenes e identidades que hacen que la composición produzca objetos fijos y unitarios, y descarte, ignore o reduzca ciertas diferencias que en un contexto clásico producen inestabilidad y cambio. Tales preferencias son parte de una actitud cultural dominante, como puede verse en los dibujos del siglo XVIII, de Antonio Visentini, cuyo *L'Admiranda Urbis Venetae* es un reflejo de tal acti-

Así pues, tras el establecimiento de esta tercera categoría, podrían examinarse en la historia otros ejemplos que no pueden recurrir a un tipo simple. Esto se aprecia al comparar dos edificios de Vincenzo Scamozzi de fecha similar: el Palazzo Strozzi, de 1602, en Florencia (fig. 22), y la Fabbrica Fino, de 1611, en Bergamo (fig. 23); estas obras ilustran la diferencia entre una planta clásica (resultante de un proceso compositivo) y una que es extracompositiva (resultante de algún otro proceso). Aunque hay muchas formas de interpretar el Palazzo Strozzi, todas explican el objeto por referencia a un tipo clásico. La Fabbrica Fino, en cambio, si bien utiliza particiones

(Sigue en la página 50)



## Centro cívico

## en Beverly Hills

“El poblado indio americano tenía su poste totémico en el centro y casi todos los lugares que soportan el sello de una cultura poseen estos objetos simbólicos especiales que funcionan como mensajes codificados de su historia y mitos. Estos objetos normalmente fragmentados o aislados, que se refieren exclusivamente a sí mismos y a su propia historia, muchas veces emergen inesperadamente dentro de la estructura del paisaje o del lenguaje por lo demás racional. Hemos intentado erigir algunos de estos “totems” en el lugar del centro cívico: un fragmento vacío de una torre de prisión, una serie de

huellas en el suelo de la plaza del juzgado de la prisión que hay debajo de ella; la torre de la estación de bomberos que en su interior es una réplica de su anterior estructura; la bella fachada de la vieja estación de bomberos se ha mantenido como portada de la nueva, pero trasladada aislándola a un nuevo lugar; la breve introducción del tejado tradicional de teja roja en la plaza de la biblioteca; y la celebración del último “totem”: el automóvil americano en *Rexford Drive*”.

(De la memoria de los autores)

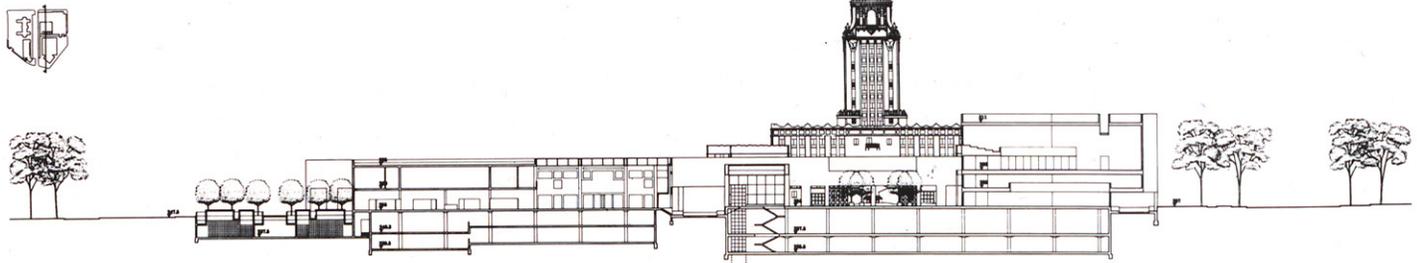
SECTION AT REXFORD DRIVE—EAST ELEVATION

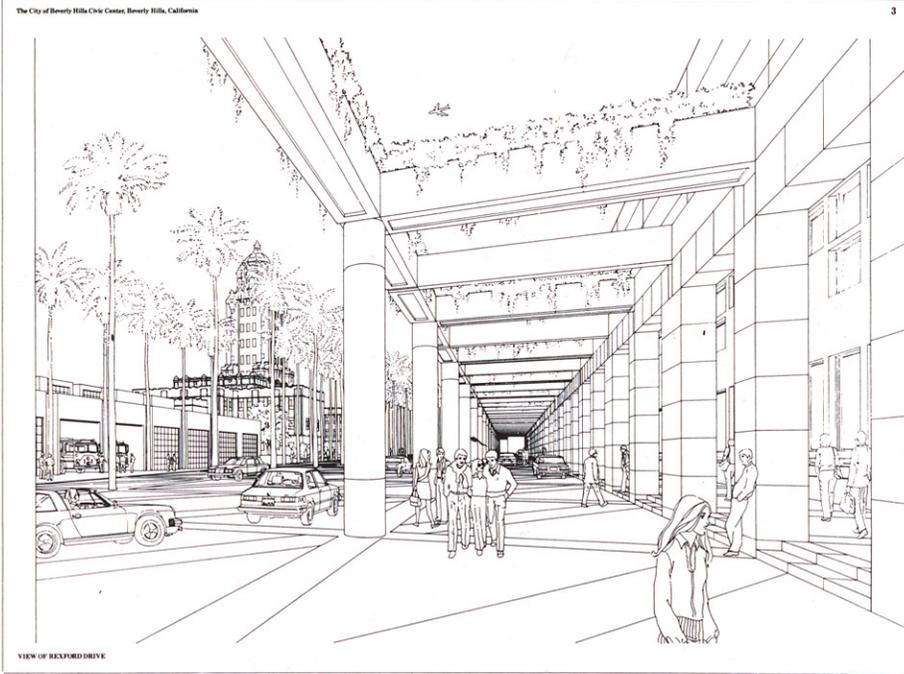


SECTION AT REXFORD DRIVE—WEST ELEVATION



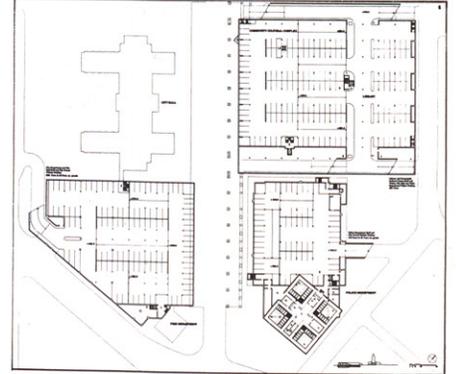
SECTION THROUGH POLICE DEPARTMENT AND LIBRARY COURT



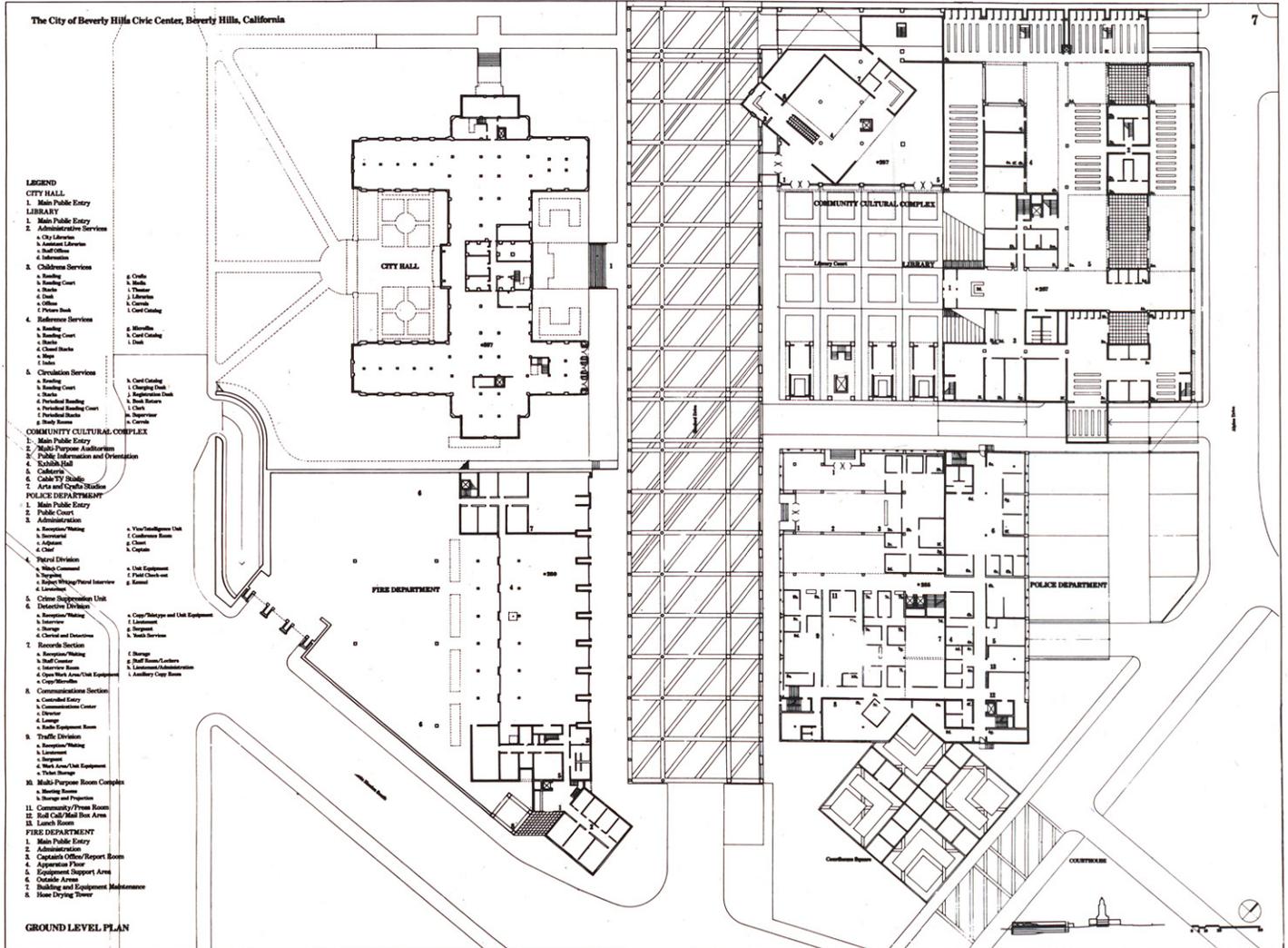


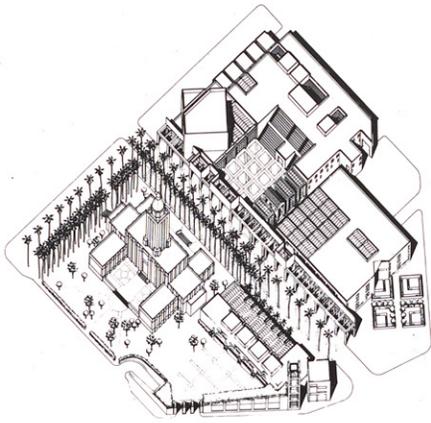
Vista desde Rexford Drive.

Planta de aparcamiento.

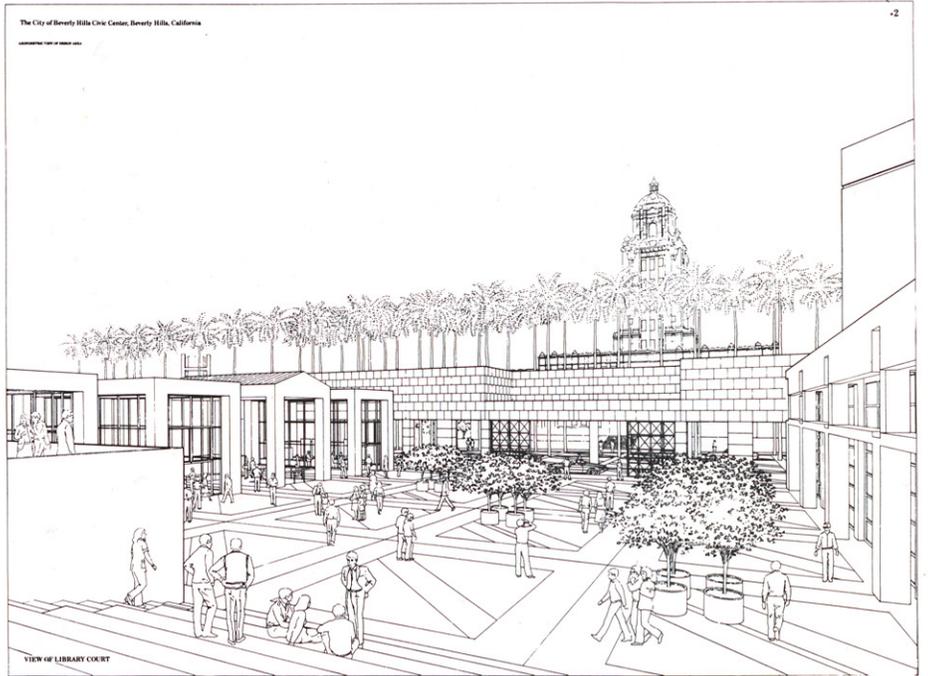


Planta baja.



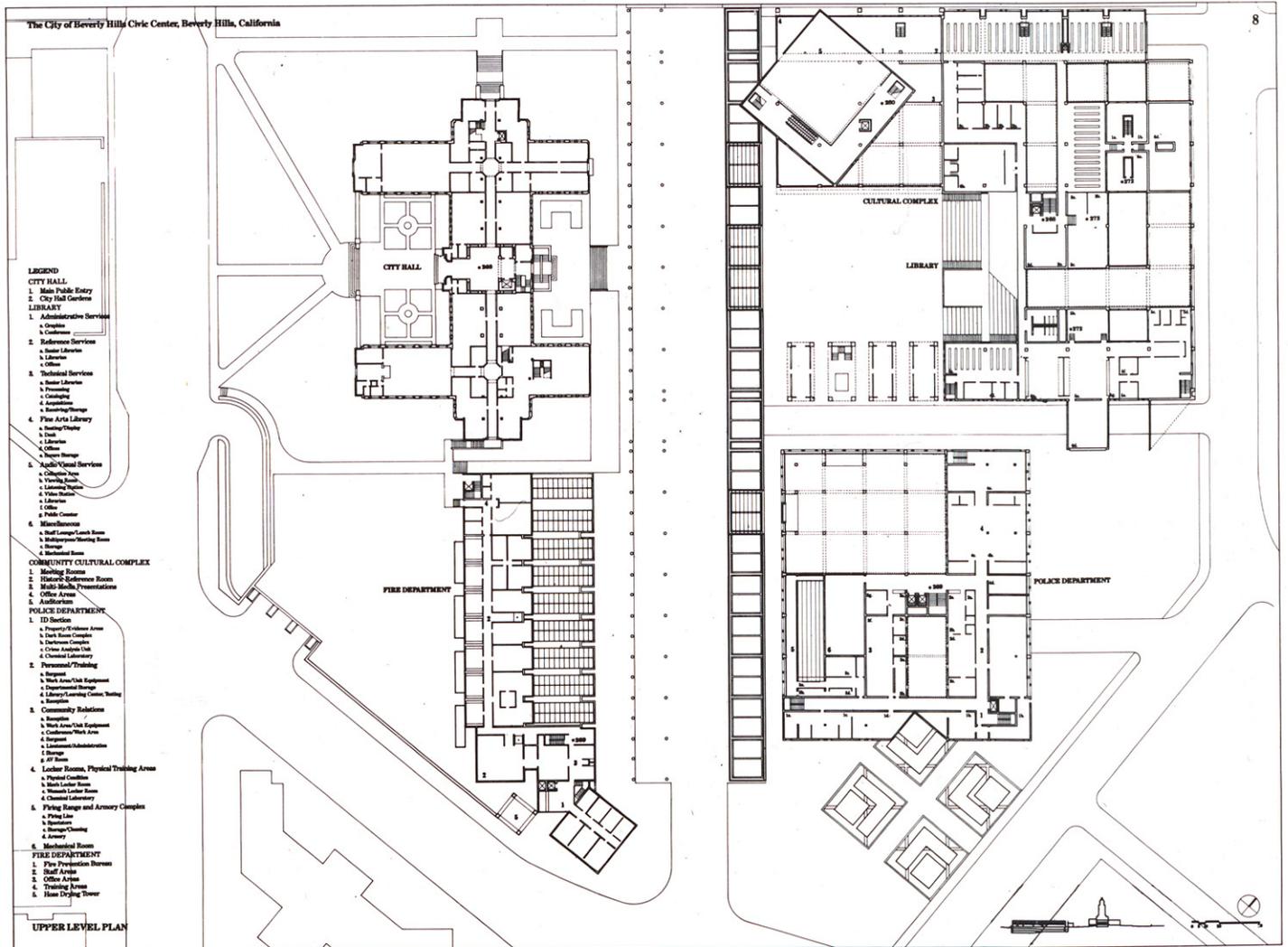


Axonométrica.

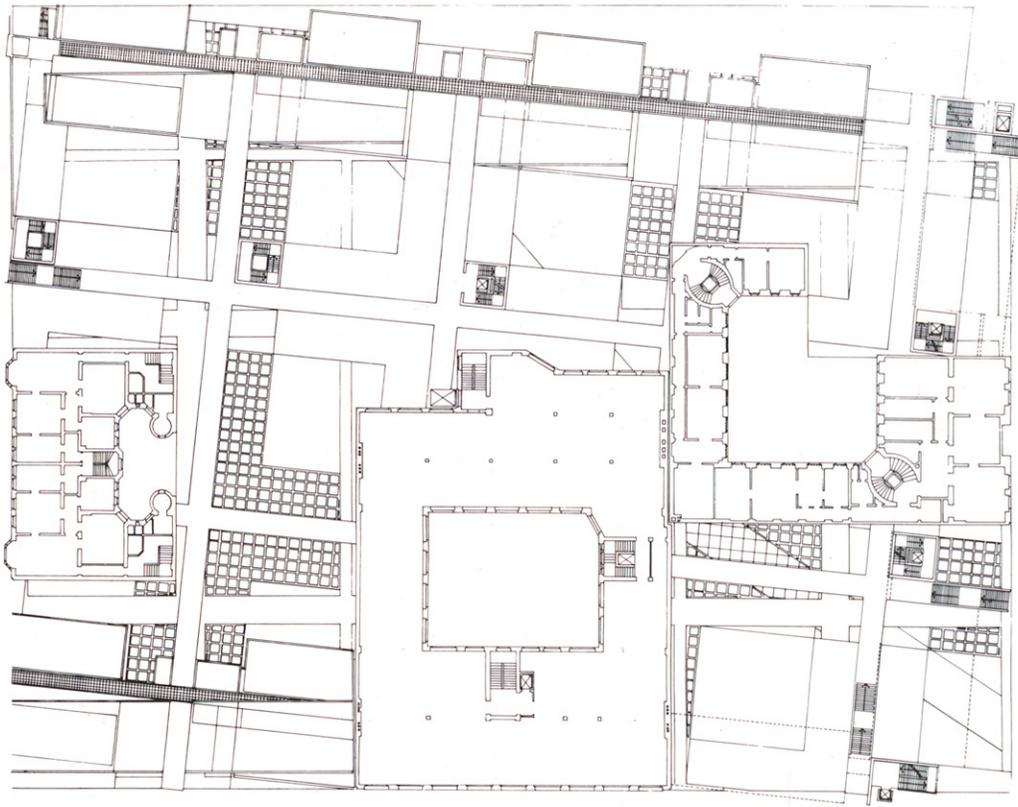


Vista desde el patio de la biblioteca.

Planta primera.



## Viviendas en Charlie Check Point Berlín



### La ciudad de la excavación artificial

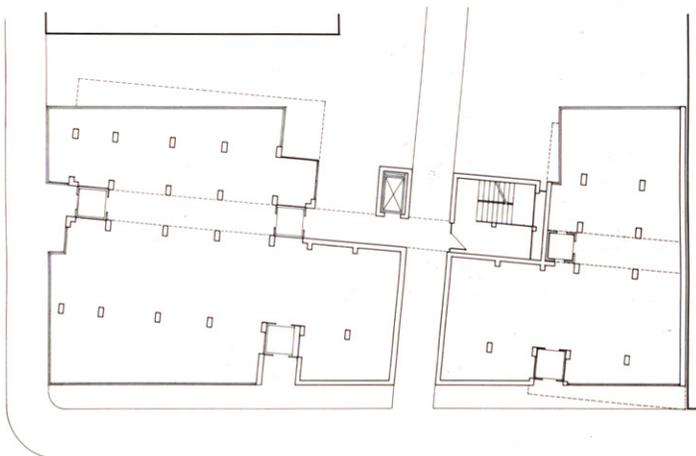
La historia no es continua. Está conformada por pausas y avances, por presencias y ausencias. Las presencias son los momentos en los que la historia es viva, está en "marcha", se alimenta de sí misma obteniendo la energía de su propio momento. Las ausencias son los momentos en los que el organismo motriz

está muerto; los vacíos entre un avance de la historia y el siguiente están llenos de memoria. Donde la historia muere, la memoria empieza.

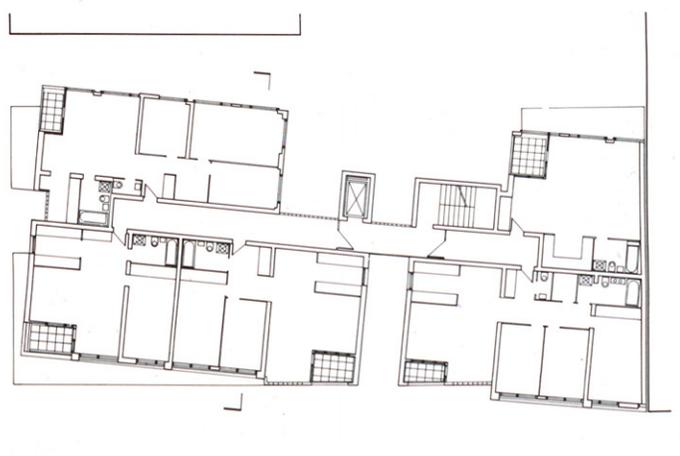
La ciudad europea de hoy es una manifestación de tal presencia de la memoria que evidencia la crisis no solamente de la historia sino de la misma arquitect-

tura. Durante el período del movimiento moderno los centros históricos de las ciudades se convirtieron en lugares de saqueo. Con su destrucción durante la guerra, y después, con la reconstrucción y desarrollo que siguieron a la misma, fueron perdiendo rápidamente su identidad. Como reacción al fracaso de la ar-

*Planta baja.*



*Planta primera.*

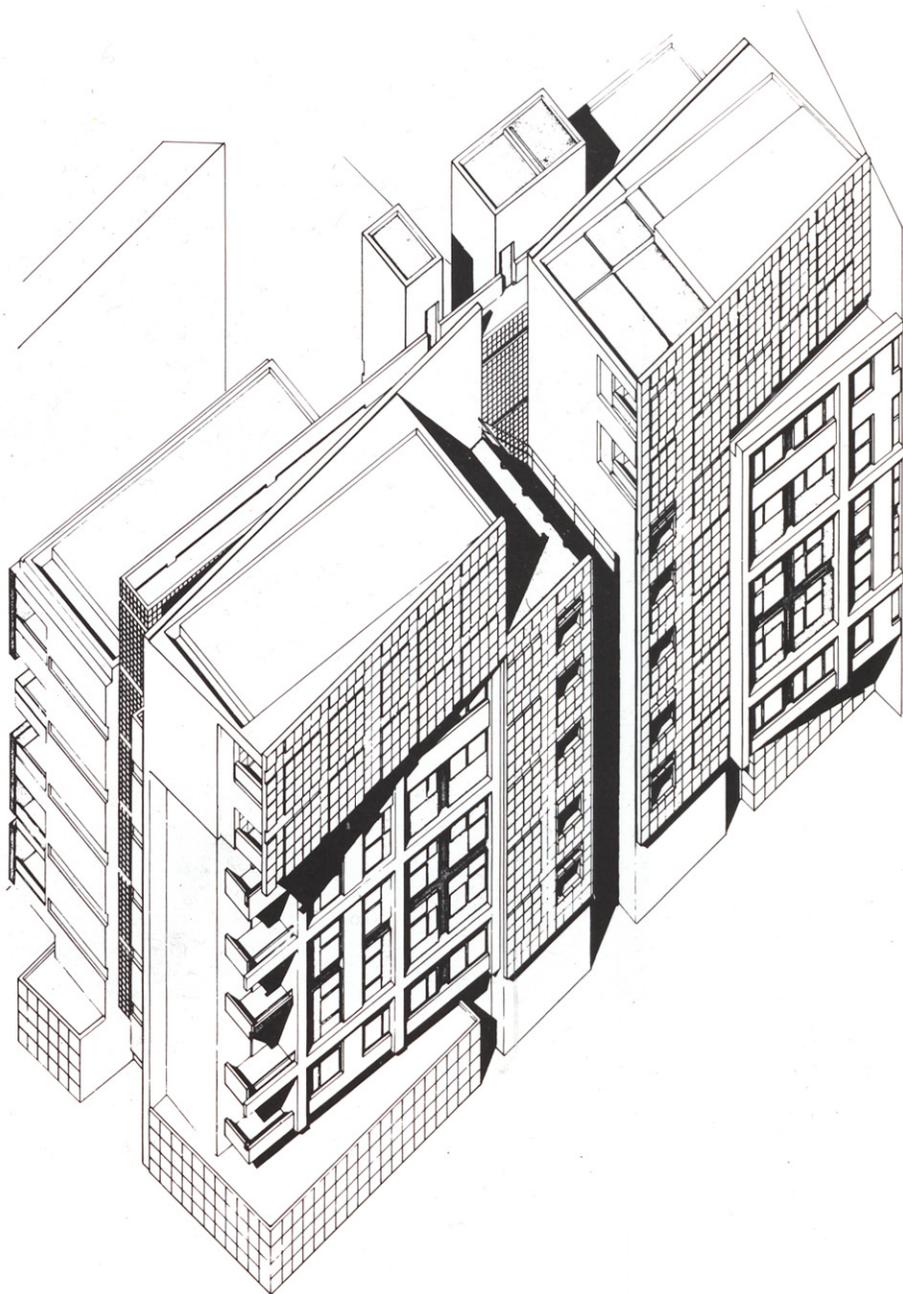


arquitectura moderna para comprender, realzar o siquiera conservar los centros históricos, una nueva actitud "post-moderna" se configuró: los centros se convirtieron en objetos fetiche. En general fueron tratados de dos maneras. O bien algunos fragmentos de la vieja estructura urbana eran preservados como se hace con los restos, las reliquias de un museo de Ciencias Naturales; o, si no, los huesos se reunían con la carne y la piel restauradas o recreadas hipotéticamente, pareciendo más un animal disecado o el diorama de una escena "naturalista". La primera actitud pretendía congelar o embalsamar el tiempo, la segunda darle la vuelta o revivirlo. En ambos casos la historia quedaba reducida a una forma de nostalgia, y reflejaba una inconfesable ansiedad por el presente...

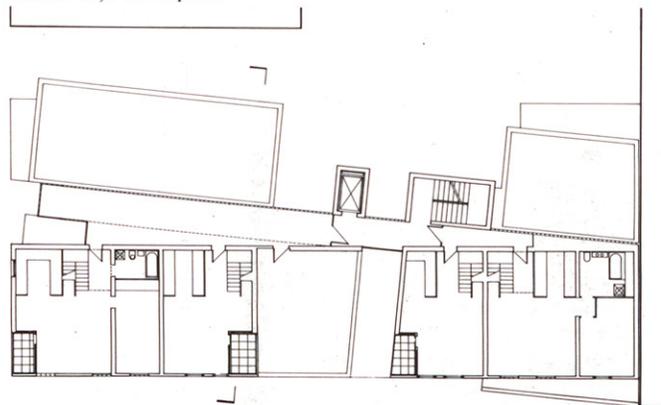
*En el acto consciente de olvidar, uno no puede más que recordar.* Nuestra estrategia para desarrollar este encargo se basaba en dos aspectos. La primera intención era hacer evidente la historia particular de este lugar; esto es, hacer visible su memoria específica, reconocer que una vez fue especial, que una vez fue *algún lugar*. La segunda era admitir que hoy Berlín pertenece al mundo en su sentido más extenso; que su identidad y especificidad han sido sacrificadas en el altar de la historia moderna, que se trata ahora de un cruce de caminos, entre *todos los lugares y ningún lugar*. En el proceso de materializar esta dualidad, la arquitectura intenta erigir a la vez la estructura de algún lugar y de ningún lugar, de aquí y no de aquí: imprimir la memoria de un lugar y negar la eficacia de tal memoria.

Esto nos lleva al concepto de *antimemoria*. La antimemoria es distinta de la memoria sentimental o nostálgica dado que no necesita ni persigue un pasado (de hecho tampoco un futuro). Pero tampoco se trata simplemente de olvidar, porque utiliza el acto de olvidar, la reducción del anterior esquema, para llegar a su propio orden o estructura.

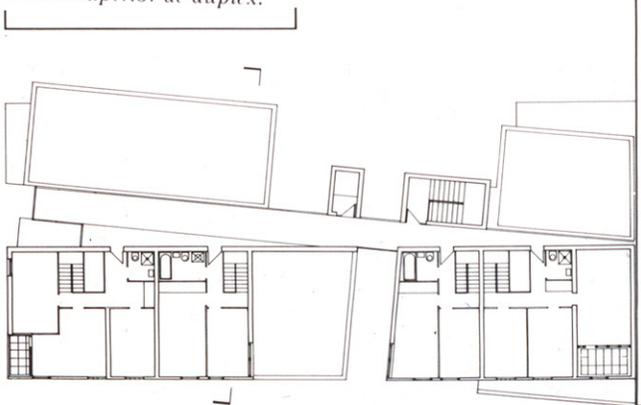
(De la memoria de los autores)



Planta baja de duplex.



Planta superior de duplex.





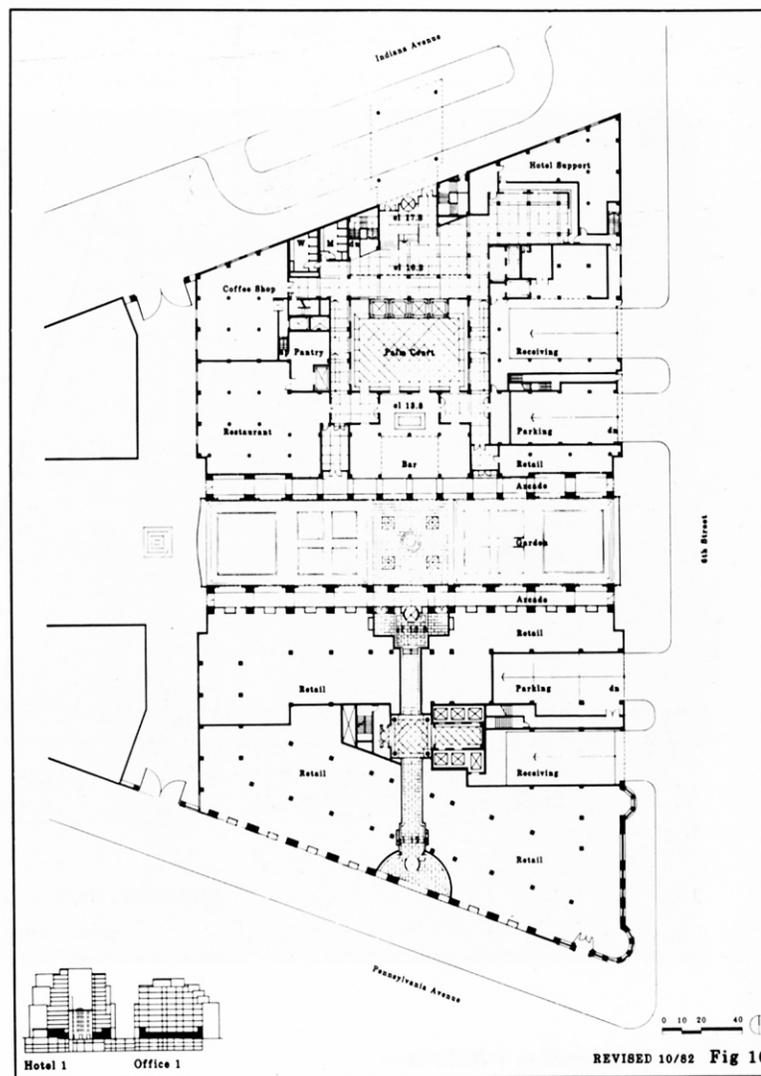
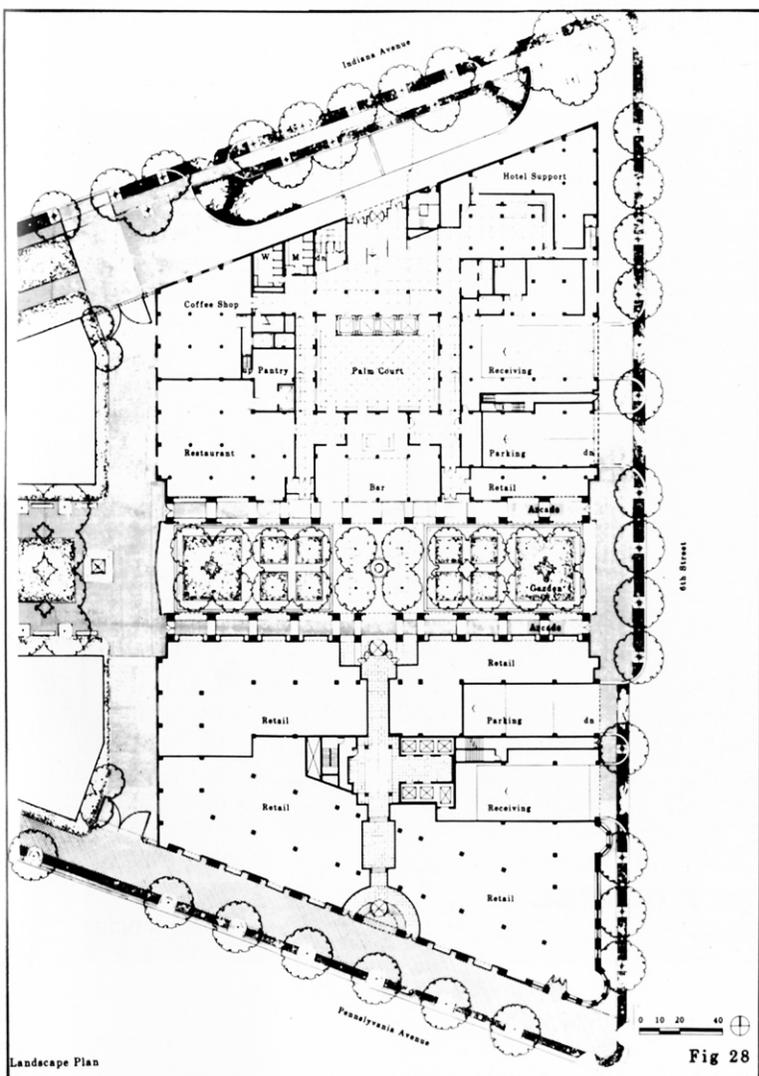
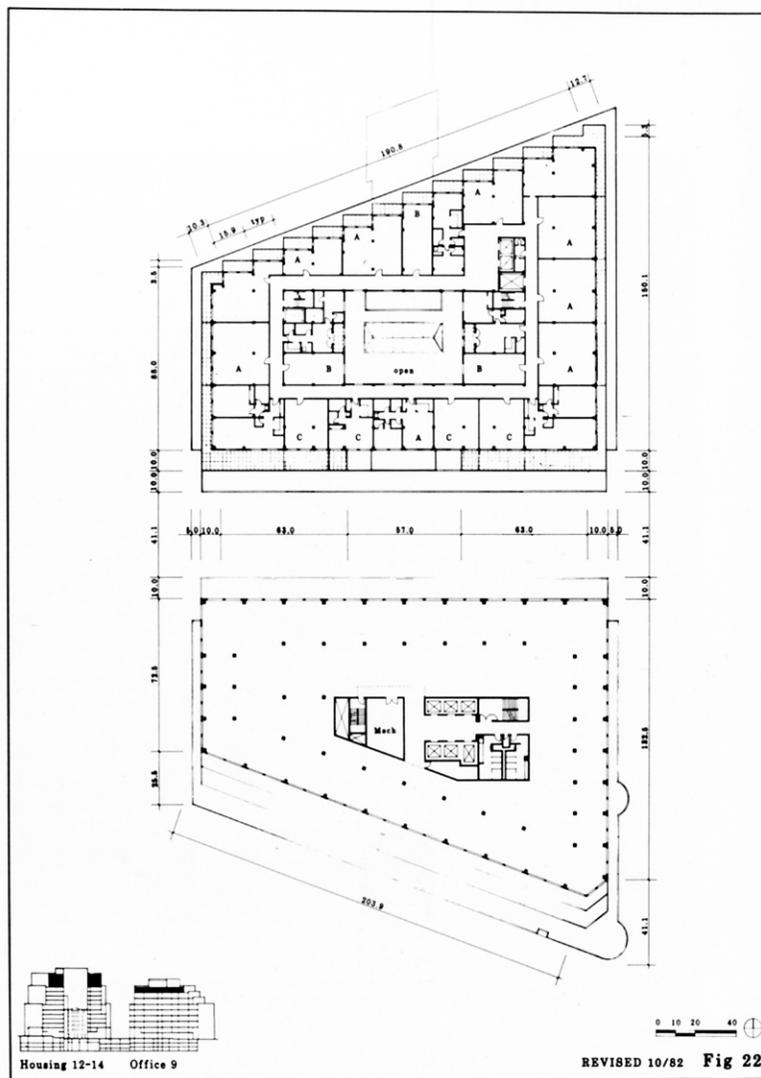
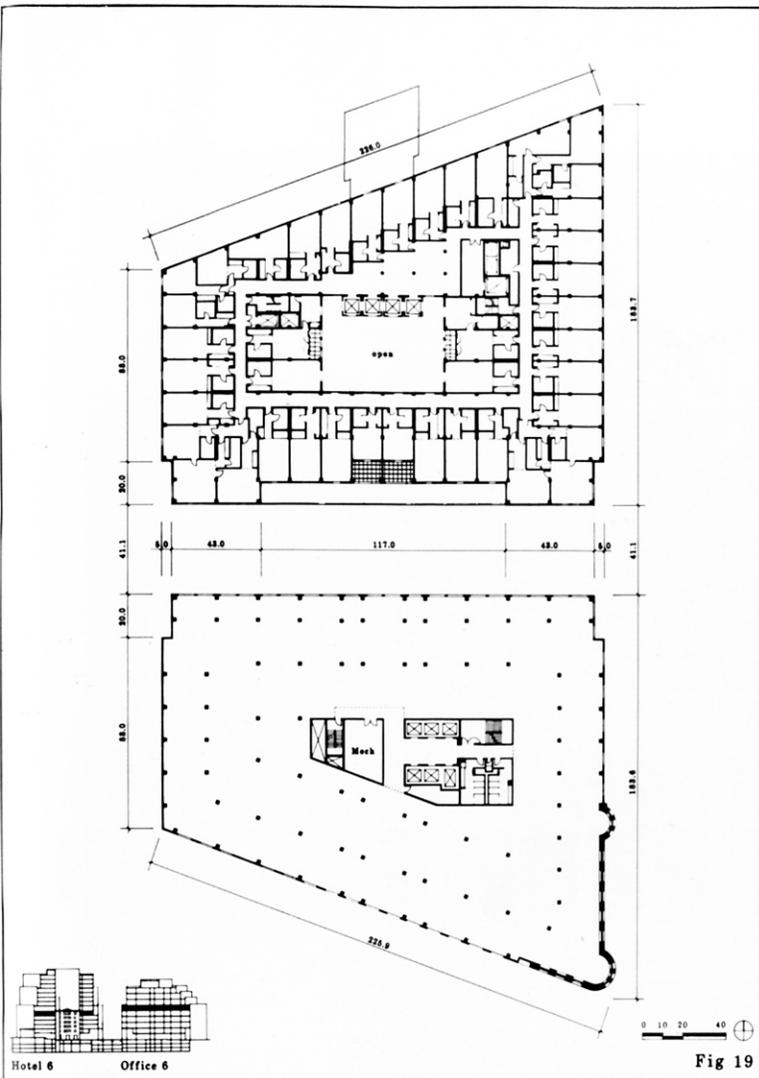
## Pennsylvania Avenue Triangle

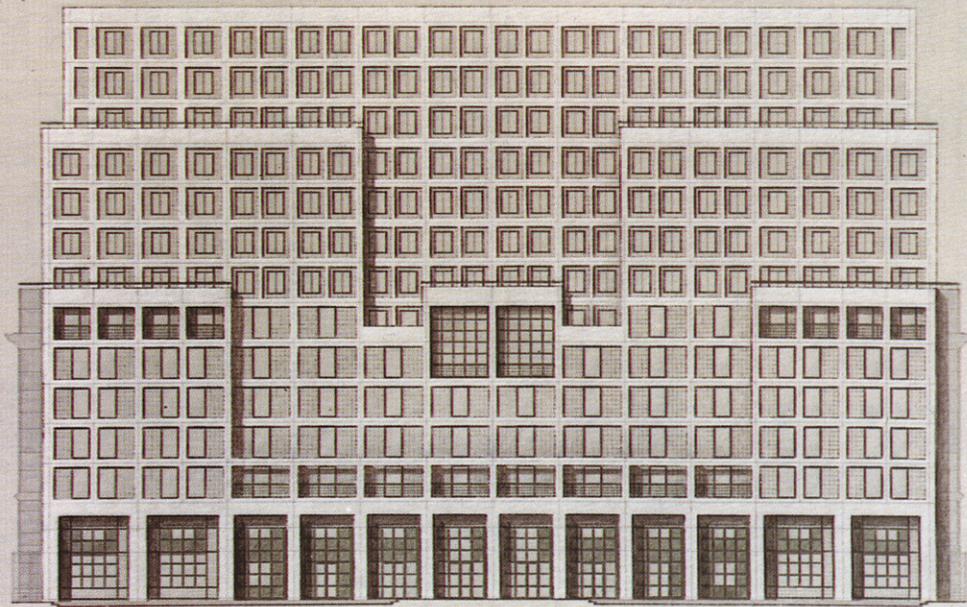
Washington

**E**l complejo se ubica en el solar triangular que producen a su intersección las avenidas Indiana y Pennsylvania. Dos edificios históricos enmarcan la entrada al mismo desde Market Square. Ocupando la mayor parte del triángulo, sobre la Avenida Pennsylvania, se construirá un edificio de oficinas de nueve plantas, y un hotel residencia ante la Avenida de Indiana. En la hendidura entre ambos edificios se construye un espacio porticado y ajardinado.

Encima del hotel residencia se ubican 196 apartamentos, los cuales a través del escalonamiento en diente de sierra que se produce en fachada, podrán disfrutar de bellas vistas.

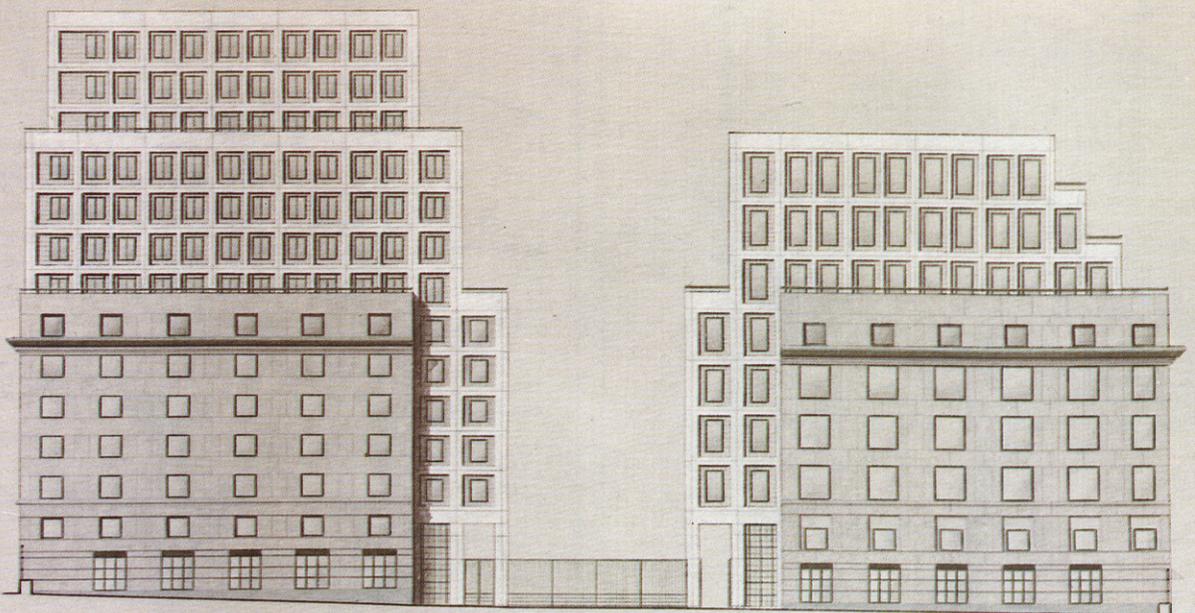
La residencia se abrirá también a un patio descubierto que se produce desde la planta octava. La residencia incluye estudios-apartamentos de un dormitorio y de dos.





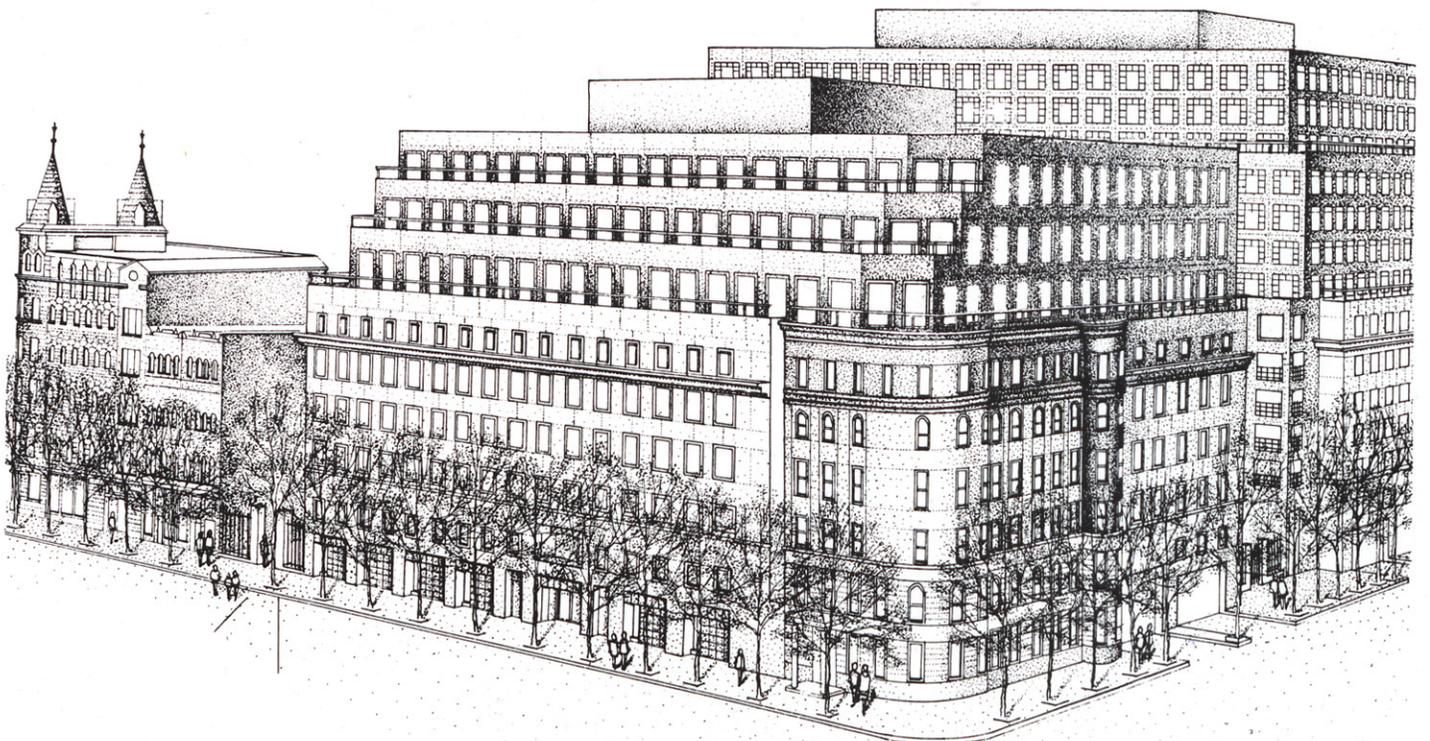
**PENNSYLVANIA AVENUE TRIANGLE**

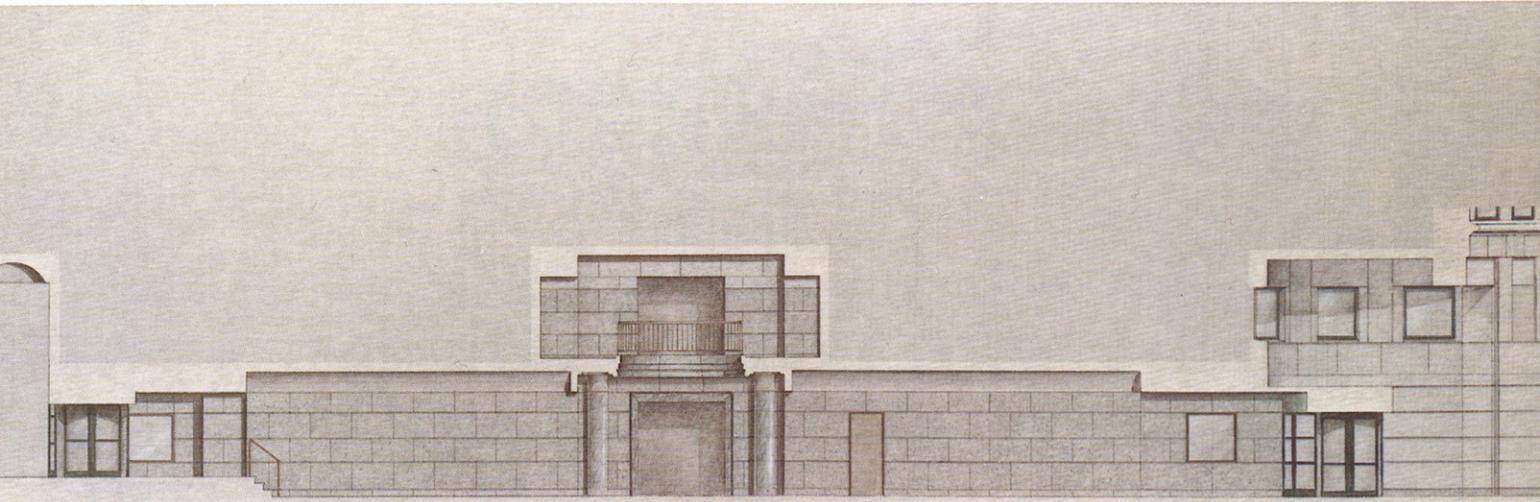
HOTEL ARCADE ♦ ELEVATION



**PENNSYLVANIA AVENUE TRIANGLE**

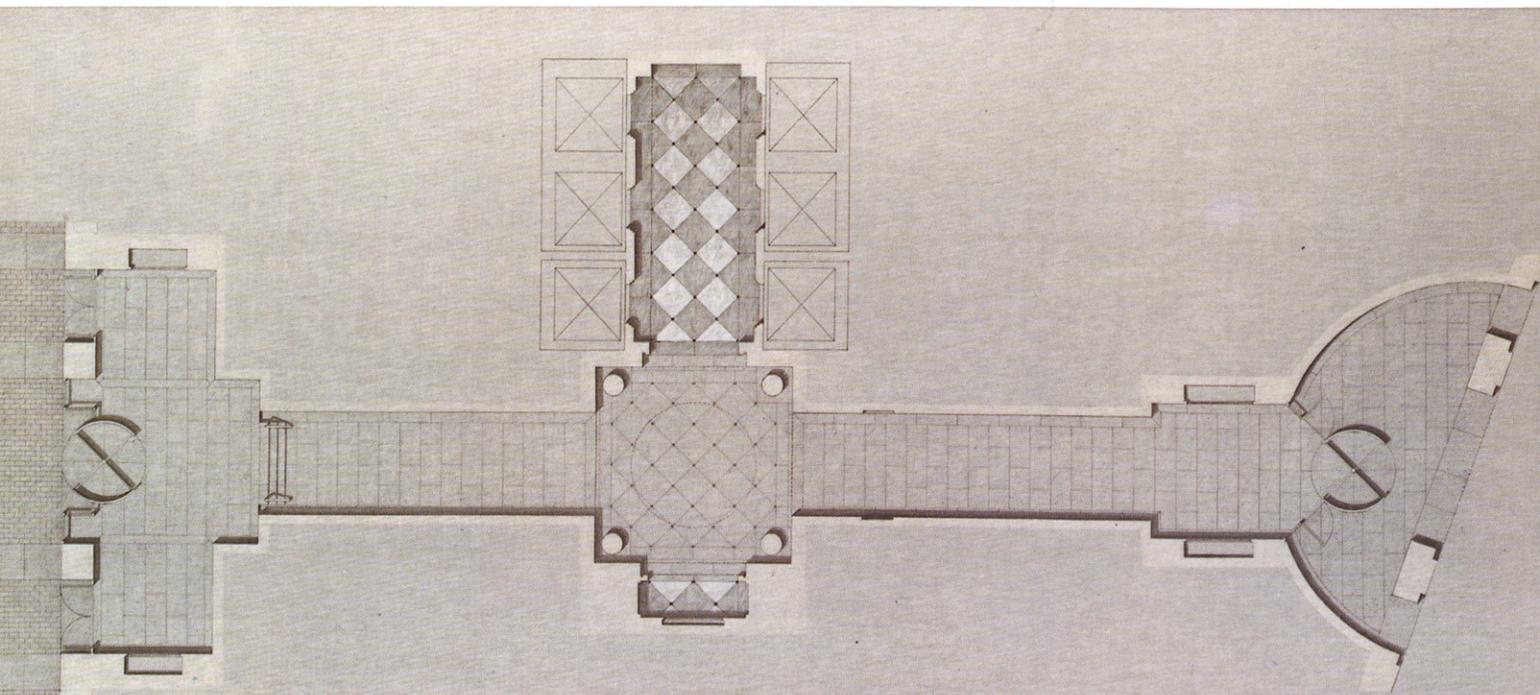
SEVENTH STREET ♦ ELEVATION





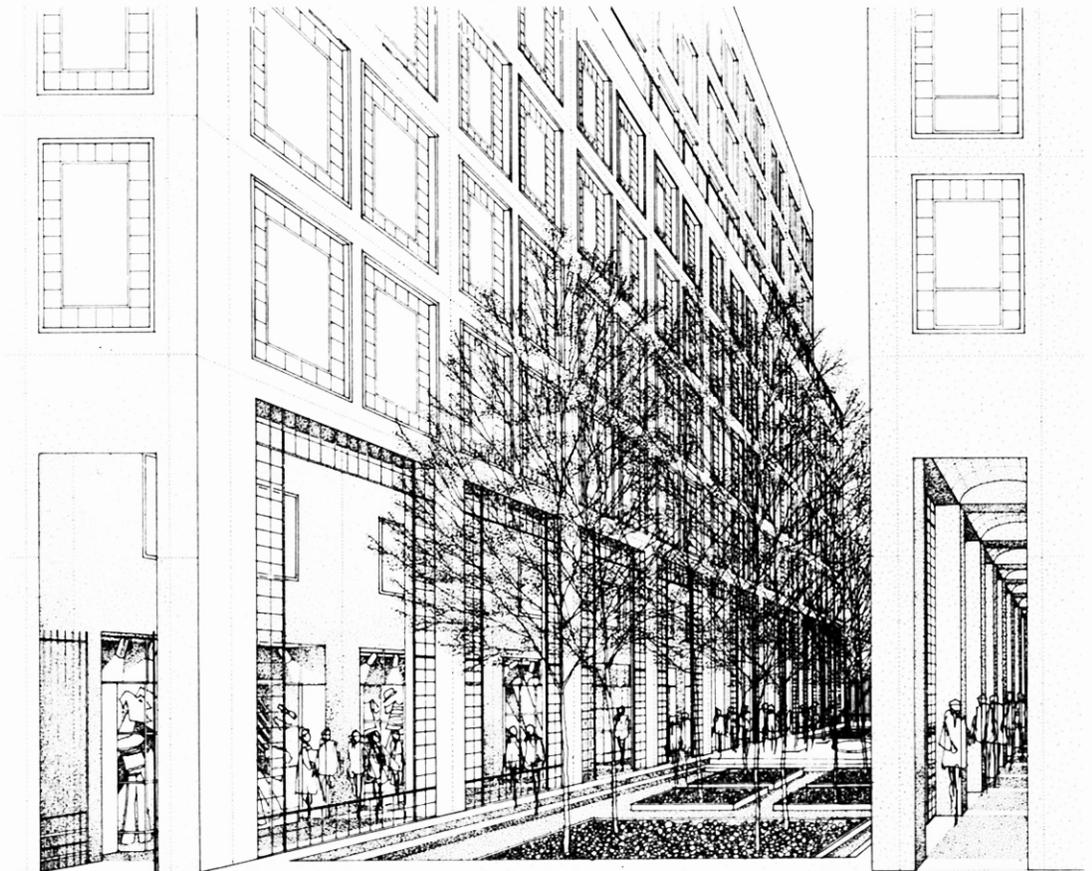
**PENNSYLVANIA AVENUE TRIANGLE**

LOBBY ♦ SECTION

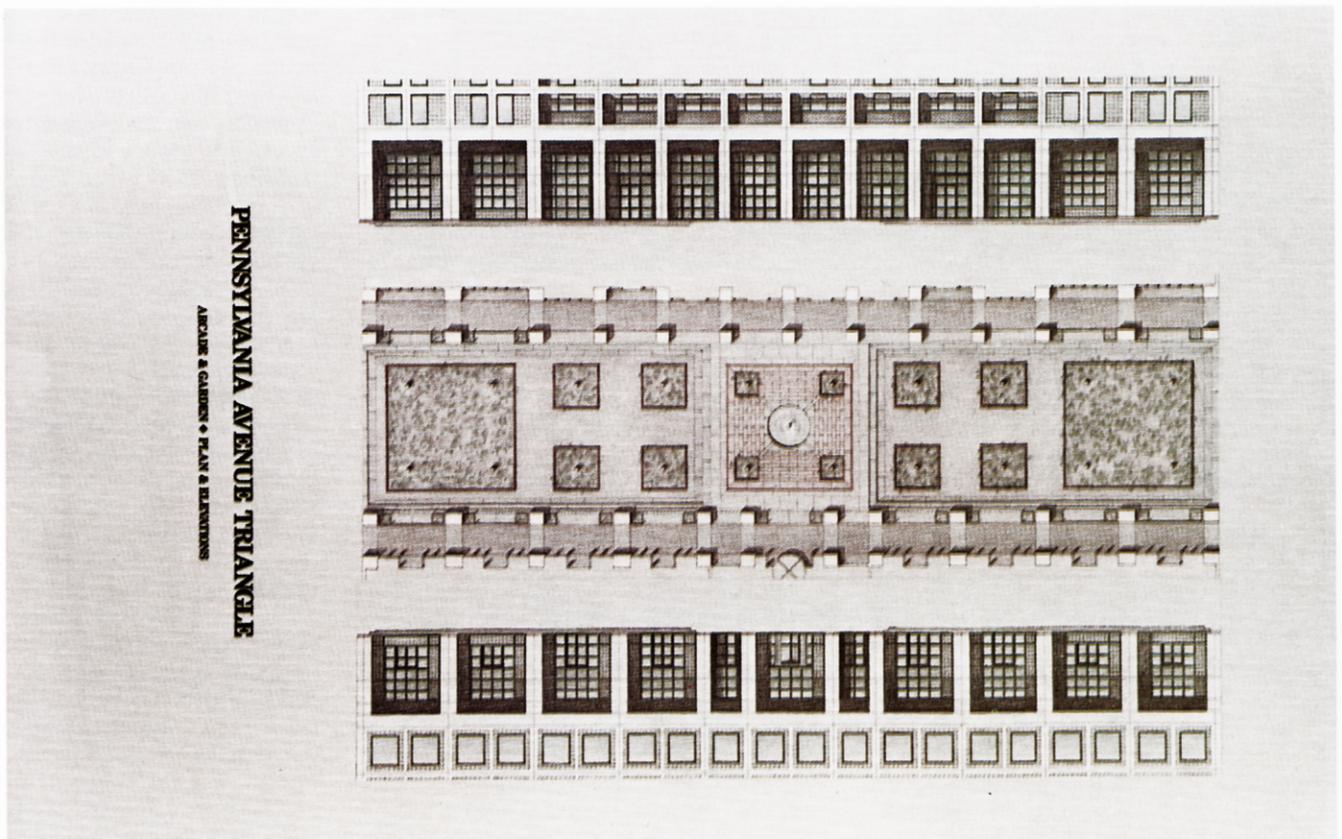


**PENNSYLVANIA AVENUE TRIANGLE**

LOBBY ♦ PLAN

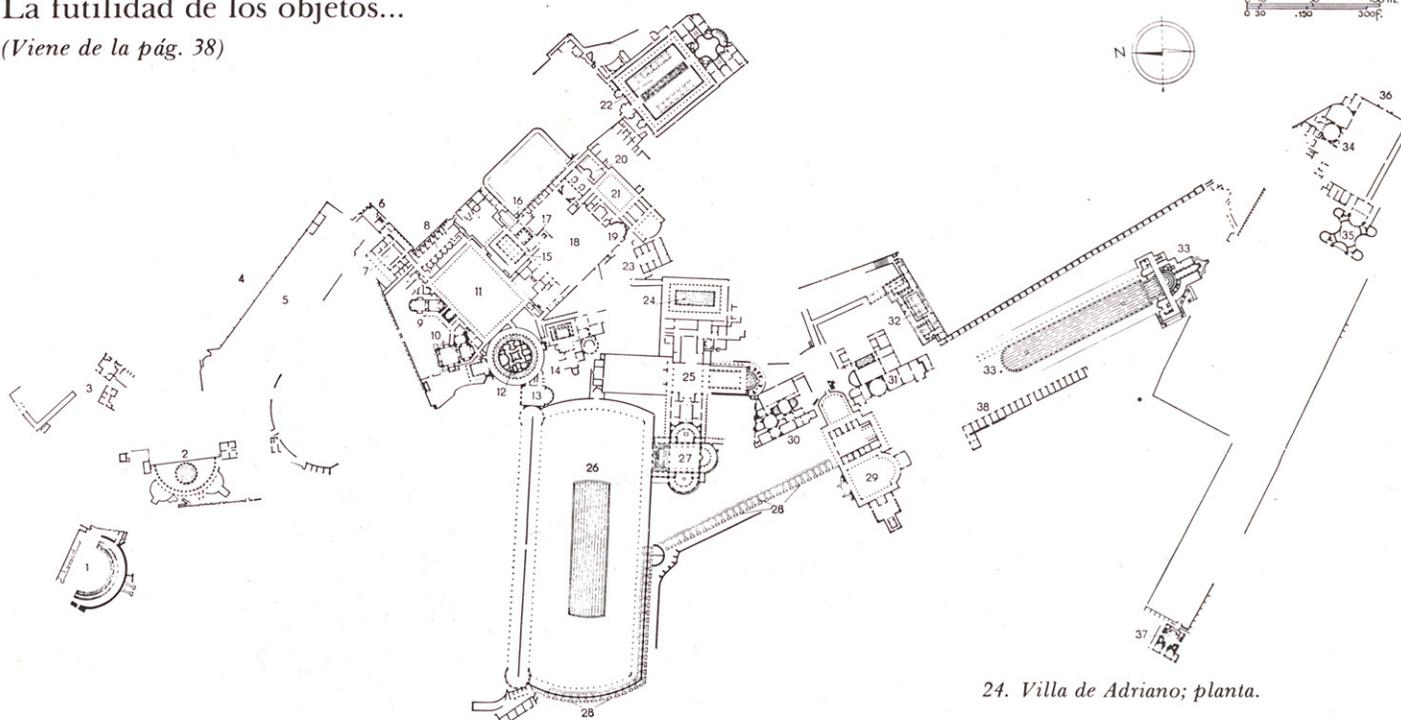


*Planta y vista de la calle porticada.*

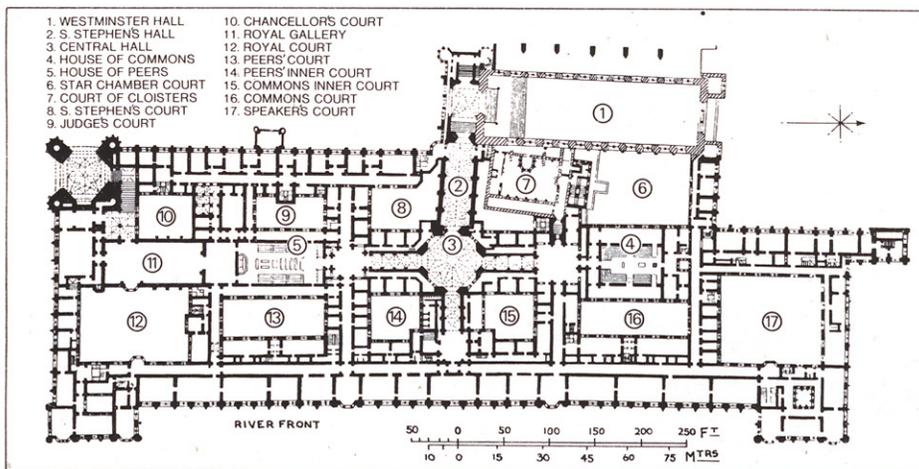


La futilidad de los objetos...

(Viene de la pág. 38)

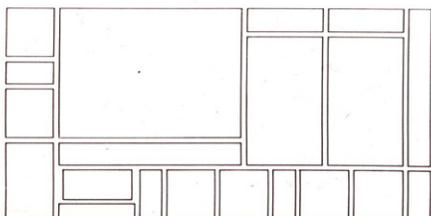


24. Villa de Adriano; planta.



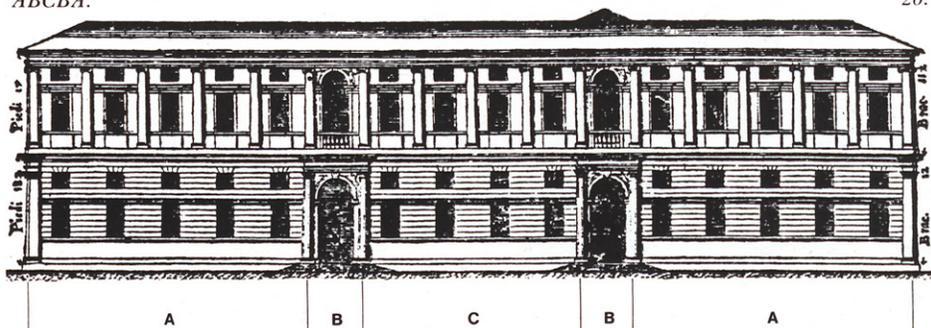
25. Planta del proyecto de Charles Barry para el concurso del Parlamento británico.

26. Fabrica Fino; diagrama que muestra los espacios como positivos y volumétricos y las paredes como límite externo de los volúmenes.



26.

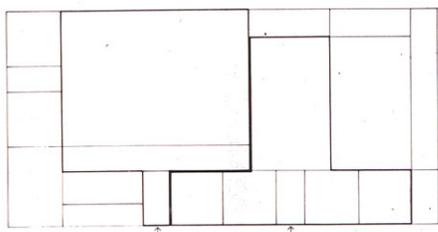
27. Fabrica Fino; alzado con simetría ABCBA.



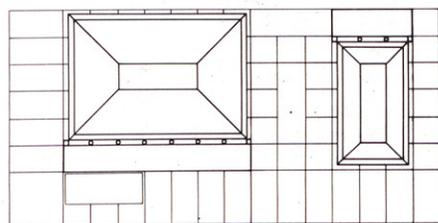
volumétricas similares (podría incluso decirse de ella que contiene los orígenes de la idea de Louis Kahn del *espacio como estructura* —articulación de una serie de volúmenes contiguos—), tiene cualidades extraclásicas. No hay un centro de gravedad único, ni ejes de simetría desplazados, ni tampoco un orden global. Y aunque esto no es infrecuente en conjuntos tales como la Villa de Adriano (fig. 24) o en el esquema narrativo propuesto por Charles Barry para el Parlamento británico (fig. 25), sí resulta anómalo, sin llegar a la arbitrariedad, en el contexto de lo que parece ser una composición clásica.

Si entendemos que en Palladio hay un ordenamiento de los volúmenes como cuentas de un rosario estructurador e invisible, y que en Louis Kahn hay una parrilla de espacios servidores y servidos derivada de la sombra funcionalista y tecnológica del *Beaux-Arts* (también presente, en menor grado, en el Le Corbusier de la villa en Garches), entonces las ordenadas relaciones volumétricas de la Fabrica Fino no son ni palladianas, ni académicas *Beaux-Arts*, ni tampoco corbusianas. Se trata de un orden de espacios emparillados e intersticiales completamente distinto.

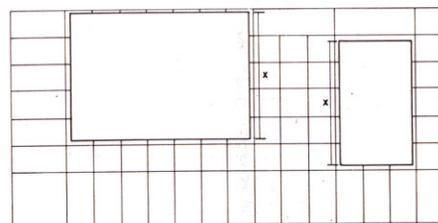
En un análisis formal tradicional y clásico, los espacios estratificados de Palladio se interconectan por la proximidad y alineación de los huecos de puertas y ventanas, el encajonado de las paredes define los espacios negativos o huecos. En un contexto semejante, los espacios de Scamozzi pasan a ser positivos y volumétricos, mientras que las pa-



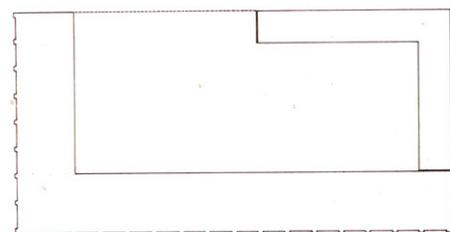
28. Fabrica Fino; simetrías parciales en forma de dos figuras en T entrelazadas.



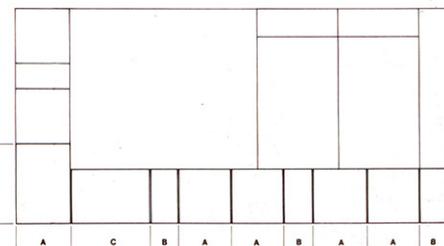
29. Fabrica Fino; diagrama de los dos espacios mayores con bóvedas esquifadas planas. Diagrama de las hileras de las columnas y antesalas.



30. Fabrica Fino; diagrama proporcional que muestra la relación entre la longitud y la anchura de los dos espacios principales.



31. Fabrica Fino; diagrama de las dos bandas exteriores diferentes.



32. Fabrica Fino; diagrama de la diferente alternancia espacial en las bandas externas.

redes son, más que contenedores, los límites de los volúmenes (fig. 26). En la fachada de acceso (fig. 27), dos segmentos espaciales definen dos ejes simétricos dobles de entrada, con una simetría de tipo *ABCBA*. Hay dos grupos de módulos *A* macizos en cada extremo y dos de un solo módulo *B* hueco que flanquean al grupo central de cuatro módulos *C* macizos. Sin embargo, tras esta fachada simétrica existe una ordenación espacial que contradice e incluso traiciona tal análisis formal clásico. Podemos apreciar un indicio de esto en la pequeña prominencia triangular que aparece en la cubierta, encima de la entrada de la derecha. No se trata de un simple error de dibujo, ni de una modificación funcional, sino de una señal de lo que hallaremos en el interior.

En la planta, frente a las entradas izquierda y derecha, hay dos simetrías parciales que poseen la forma de dos elementos en T entrelazados (fig. 28). La entrada izquierda está en el segmento vertical de su T; la derecha está en el segmento horizontal de la suya. He aquí la primera indicación de ese *otro* orden, puesto de relieve por el siguiente análisis: cada vez que se buscan semejanzas clásicas o igualdades de forma, figura o número, surge la confusión. Todas las igualdades de la Fabrica Fino contienen diferencias. Un ejemplo: los dos espacios mayores poseen una antesala, una hilera de columnas y una bóveda esquifada plana con una banda periférica (fig. 29), que los demás espacios carecen. Estas igualdades quedan confundidas por el hecho de que, conceptualmente, mientras que la entrada a uno de los espacios se produce por el frente, la entrada al otro es por detrás. Es interesante observar que la longitud de uno es igual a la anchura del otro (fig. 30).

Hay también dos bandas externas de espacios (fig. 31) que rodean a los dos espacios principales. Funcionan como espacios servidores y servidos, como paso y meta; se caracterizan por igualdades: son espacios centrales, cuadrados, abovedados, con forma de pabellón, ritmados por espacios rectangulares sin abovedar. Una de las bandas en forma de L, la más grande, ocupa el lateral izquierdo y el frente del edificio; la otra banda en L, más pequeña, abarca parte de los lados posteriores y derecho. La banda izquierda y frontal está marcada en el exterior por intervalos regulares de pilastras planas, mientras que la banda derecha y posterior, no. Sin embargo, esta regularidad de las fachadas frontal e izquierda resulta de nuevo negada por la estructura de los espacios internos. Estos empiezan con una alternancia entre un cuerpo rectangular *B* y dos cuerpos cuadrados *A*. Leyendo de derecha a izquierda, hay un ritmo *BAABAAB*, interrumpido por un cuerpo *C* (la escalera) y otro cuerpo

anómalo que ocupa la esquina inferior izquierda. En una visión frontal, esta última anomalía se interpreta como un cuerpo cuadrado *A*; sin embargo, si se mira desde la izquierda, se lee como un cuerpo rectangular *C* (fig. 32). Así, y tal como sucedía en el Palazzo Foscari, el único orden que se puede descubrir en estas bandas es el de una sucesión inconclusa de espacios. Tal lectura niega las jerarquías del clasicismo, optando por un orden secuencial o seriado que toma en consideración no sólo las meras diferencias de tamaño entre cuerpos semejantes, sino más bien el intervalo, el vacío implícito (lo que se ha excluido) entre elementos diferentes. Esta sucesión alternante e inconclusa es extraña al canon clásico de simetrías y asimetrías, de ejes simples o múltiples. La idea de que el objeto está incompleto y que puede completarse mediante la adición de un cuerpo o la sustracción de otro tiene de nuevo su origen en el prejuicio clásico de una imagen ideal.

Mientras que en los ejemplos venecianos los edificios parecen resultar de la superposición de dos o más tipos, de la transformación de unas ciertas condiciones básicas más simples, no es éste el caso de la Fabrica Fino, que, mediante una suspensión del tiempo progresivo, sugiere otro aspecto de esta tercera categoría. La planta está formada por una serie de preciosos fragmentos congelados en el movimiento y en el tiempo, que parecen dispuestos a reordenarse en cualquier instante según unas nuevas condiciones igual de inestables e incongruentes. Estos fragmentos no son ni arbitrarios ni gratuitos. Hay en ellos una fuerte sensación de un orden *inmanente* que rechaza toda interpretación que no vea en la planta más que un conjunto complejo de fragmentos. Asimismo, tampoco se trata de una complejidad surgida de la transformación de una unidad clásica, como sería el caso de los ejes entrelazados y complementarios en la planta del Palazzo Pellegrino. En la Fabrica Fino hay un orden centralizado, simétrico o estable, pero es un orden incompleto incapaz de explicar el edificio en su conjunto, ni desde un origen simple ni desde uno múltiple. Lo que nos hace percibir el conjunto o sus elementos como una serie de fragmentos no es más que nuestra voluntad de entender el orden como la transformación a partir de una forma-tipo. Por el contrario, estos fragmentos sugieren "diferencias" suspendidas: es posible que el proceso compositivo que las controla, en vez de hallarse en los límites de lo clásico, se encuentre en el núcleo de algún *otro* orden.

Existe otro aspecto de esta tercera categoría extra-compositiva que puede apreciarse en el bloque de apartamentos Giuliani Frigerio que hizo Giuseppe Terragni en Como en 1939 (15). Este aspecto se



33. Bloque de apartamentos Giuliani Frigerio, Como (1939), de Giuseppe Terragni.



35. Giuliani Frigerio: fotografía en la que las esquinas abiertas revelan una lectura por planos.

refiere a un modo de interpretación extraño al canon clásico/moderno. Inicialmente, puede observarse un diálogo moderno entre volumen real y volumen implícito, especialmente en la fachada norte (fig. 33). Ninguna de ambas lecturas volumétricas es lo suficientemente dominante para ser tomada como referencia primaria; el volumen y el plano coexisten ambiguamente y de manera irresoluta. Mientras que en la visión frontal —que es cuando el edificio aparece más macizo— predomina la lectura volumétrica (fig. 34), en una visión oblicua —en la que las esquinas abiertas revelan un sistema de planos estratificados— es la interpretación por planos la que prima (fig. 35). Dicha lectura moderna centra la atención en el desplazamiento desde el plano de referencia o dato arquitectónico clásico —que proporcionaba al espectador una estructura con la que interpretar el objeto— hacia un dato que actúa internamente estructurando las incongruencias del objeto. No obstante, no es el contexto de un dato interiorizado —esencialmente moderno— donde el bloque de apartamentos adquiere su importancia para esta discusión, sino en la circunstancia de que el edificio sugiere otra forma distinta de lectura, explicitada en las simetrías y asimetrías sin resolver de la fachada norte.

La posición asimétrica del volumen de tres plantas que sobresale de la fachada sugiere en primer lugar un conjunto de orígenes simples. En la dimensión anterior-posterior existe una alineación del citado volumen con el borde delantero del marco doblado, lo que sugiere un tipo original con un eje de simetría (fig. 36). Sin embargo, estos dos mismos elementos no están alineados según la dimensión izquierda-derecha. Puede pro-

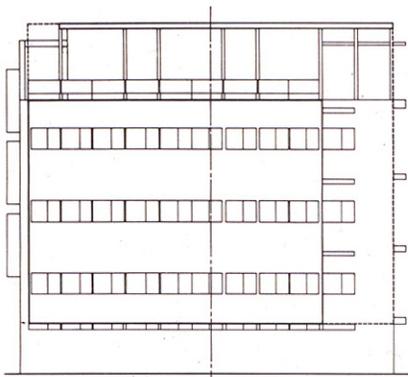


34. Giuliani Frigerio; vista frontal, en la que parece más macizo.

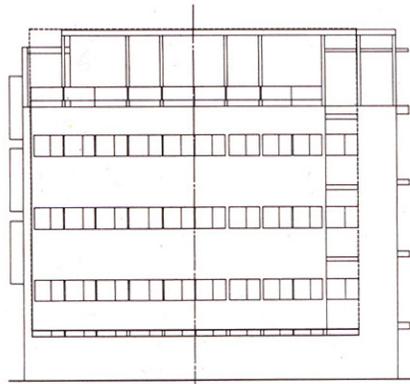
ducirse esta alineación extendiendo el marco superior hasta el límite izquierdo de la fachada (fig. 37). Ahora, sólo el volumen de tres plantas se halla en situación asimétrica. Los dos cuerpos anómalos del lado derecho pueden proporcionar una pista para explicar tal situación. Según una interpretación, el volumen de tres plantas ha sido desplazado una distancia *B* hacia la izquierda (fig. 38). Esta interpretación adquiere validez si se consideran las tres ranuras horizontales que hay en el segundo módulo *B* empezando por la derecha como raíles metafóricos por los que el volumen de tres plantas ha sido desplazado un módulo hacia la izquierda (fig. 39). Obviamente, mediante el movimiento inverso puede retornarse el volumen a una posición simétrica, cubriendo así las ranuras y eliminando el cuerpo anómalo *B*. Esto

resuelve las irregularidades anteriores, pero introduce nuevas lecturas anómalas en términos de la interpretación clásica. Por ejemplo, la longitud de las ventanas horizontales de la planta baja sugiere otro eje de simetría como elemento ordenador de una condición anterior (fig. 40). Entonces, añadiendo un cuerpo *B* a la izquierda (fig. 41) y moviendo el marco doblado un módulo hacia la izquierda y el volumen prominente un módulo hacia la derecha se consigue una condición original, estable y simétrica con una lectura global *BBABABABB* (fig. 42). Todos los elementos de esta yuxtaposición derivan de una condición simple, estable y simétrica. De esta forma, un proceso de transformación más complejo y menos obvio resuelve provisionalmente las condiciones de asimetría inicialmente presentes en la fachada. Hay, no obstante, otra irregularidad, más inquietante aún, que no se resuelve recurriendo a una polaridad formal de simetría/asimetría o de plano/volumen. Está indicada por el sistema de módulos *A* y *B*, que es excéntrico e incompleto. Si se lee de izquierda a derecha en la parte superior, se aprecia una disposición *BABABABB* en la que hay un cuerpo *A* ligeramente más estrecho que dos cuerpos *B* (fig. 43). Lo que de verdad nos descubre otra forma de lectura es el cuerpo *B* adicional que hay a la derecha.

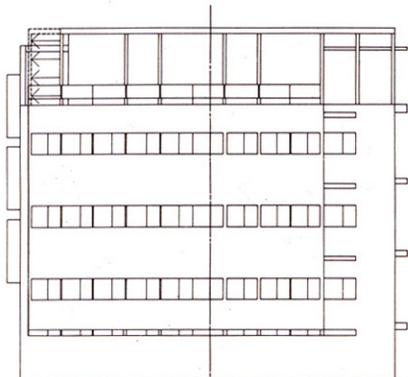
Cuando un sistema de módulos es asimétrico e incompleto, suele suponerse que es el resultado de la transformación de una o más formas-tipo estables. Por ejemplo, en el esquema (fig. 44) la alternancia *BABA* puede considerarse el resultado de una única transformación: si se invierte el proceso, desplazando el cuerpo *A* hacia la izquierda una distancia *B*, aparece un tipo ideal *CCC*, simétrico y sin ambigüedades (fig. 45). Si



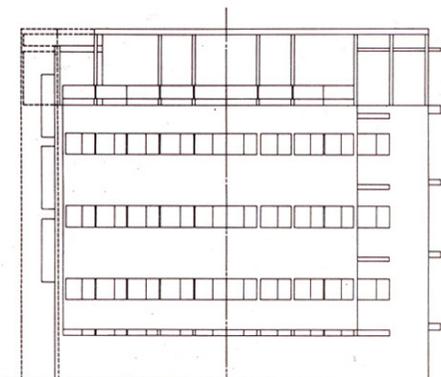
36. Giuliani Frigerio; tipo original con un eje de simetría.



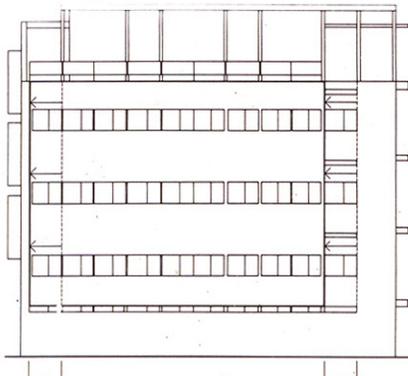
40. Giuliani Frigerio; retorno a la fachada del cuerpo anómalo B.



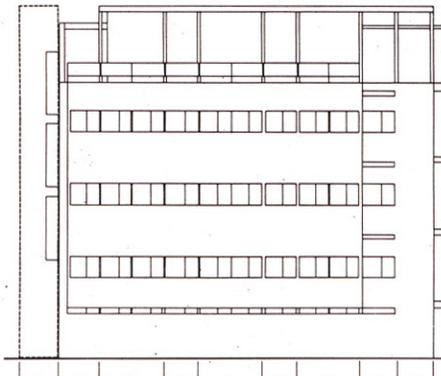
37. Giuliani Frigerio; condición básica alternativa sugerida por una lectura del marco doblado superior.



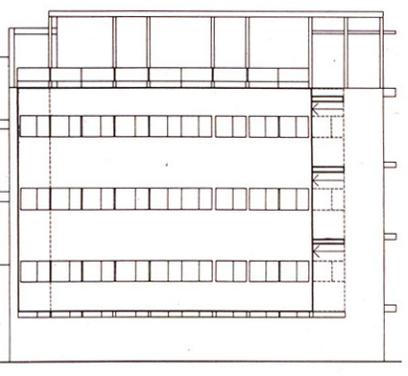
41. Giuliani Frigerio; cuerpo anómalo B en la derecha, consecuencia del desplazamiento.



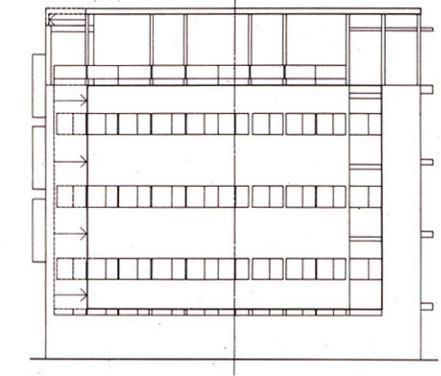
38. Giuliani Frigerio; otra simetría, resultante de la consideración de dos cuerpos B a la derecha exteriores al marco doblado.



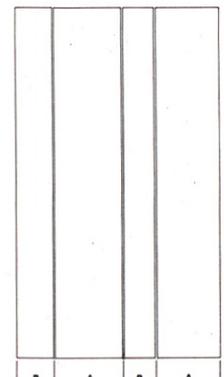
42. Giuliani Frigerio; lectura de módulos BBABABBB.



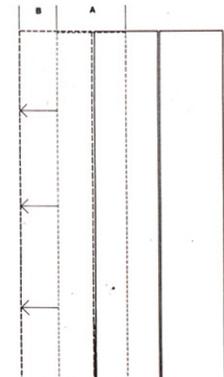
39. Giuliani Frigerio; raíles existentes en el segundo módulo B de la derecha.



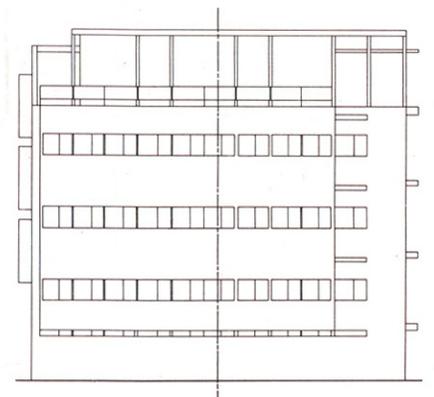
43. Giuliani Frigerio; lectura de la parte superior.



44. Giuliani Frigerio; lectura de módulos BABA resultante de una sola transformación.

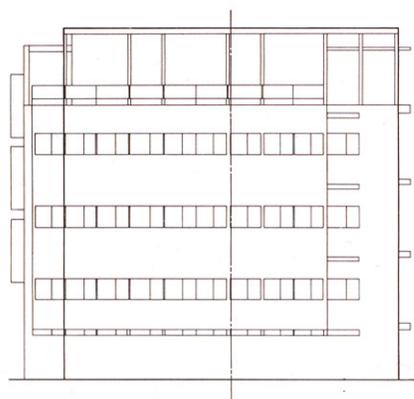


45. Giuliani Frigerio; condición básica simetría de tipo CCC.

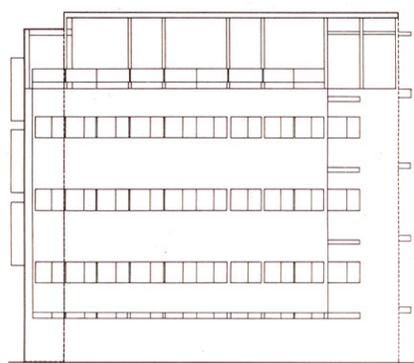


46. Giuliani Frigerio; eje de simetría físico.

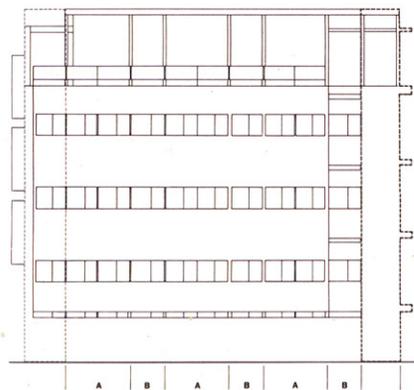
bien parece que la compleja estructura de módulos de la fachada norte del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio puede explicarse de esta manera (como la superposición de dos sistemas que se solapan y que pueden desengancharse para revelar una condición original bastante simple y estable), en realidad no es así. En primer lugar, el eje de simetría (fig. 46) que atraviesa el centro físico real de la fachada no pasa por ninguna de las líneas de pilares ni de montantes. Más aún, el contorno incompleto del marco doblado encima de la fachada parece sugerir la existencia de otros ejes de



47



48



49

simetría que podrían definir otros estados originales. Si se considera, por ejemplo, el marco doblado como definidor inicial de un estado ideal previo, entonces se sugiere todo un conjunto de lecturas. Primero, el eje de simetría no es el mismo que en el ejemplo anterior (fig. 47). Segundo, hay ahora un cuerpo *B* adicional —esta vez a la izquierda (fig. 48)— que no está incluido dentro del marco doblado. Este cuerpo adicional debe ser mentalmente devuelto al interior del marco, o bien ser interpretado como una imprevista adición a las circunstancias originales definidas por el marco. Sin embargo, hay otra asimetría justo debajo de la parte horizontal del marco. Lo que ahora resulta ser una

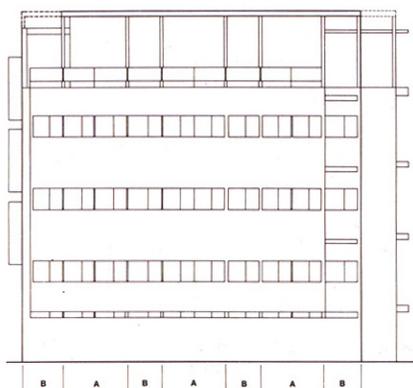
anomalía es el segundo cuerpo *B* —el de más a la derecha—: si no existiera, habría una alternancia *ABABAB* (fig. 49). Por ello, en vez de sustraer un módulo de la izquierda, la opción sería desplazar el marco un módulo hacia la derecha (fig. 50). Así el marco será simétrico en relación a la alternancia regular *BABA-BAB* que hay debajo de él, siempre que sea posible reincorporar mentalmente también el módulo adicional *B* de la derecha (fig. 51) al conjunto de la fachada (fig. 52). De esta forma se obtiene un marco doblado, *simétricamente* colocado en la parte superior justo debajo del cual hay, no obstante, una serie de módulos *alternantes* que ocupan toda la fachada. He aquí, entonces, dos lecturas autónomas e incongruentes; de orden distinto. Una es clásicamente simétrica y define la composición; la otra es lineal y alterna, y niega la composición. La fachada norte del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio es, pues, indicio y materialización de un objeto inmanente más complejo e impuro que su presencia física; no es susceptible de reducciones ni de depuraciones para conseguir algo más simple. El bloque de apartamentos no alcanza jamás una condición *cero* ni neutra.

La condición original es tan inconsistente y mutable como las arenas movedizas: por un lado hace que el objeto parezca fluido, transitorio e inestable, mientras que por otro tiende a una situación estática y geoméricamente simple, rechazando una interpretación única para una condición más compleja. En el caso de la fachada norte del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio no parece existir ninguna condición original estable de la que pueda surgir o leerse tal historia interna. El objeto como estado inicial de complejidad y el proceso como voluntad de simplificación son conjugados mediante la arquitectura: celebran interminablemente un proceso que no pueden completar.

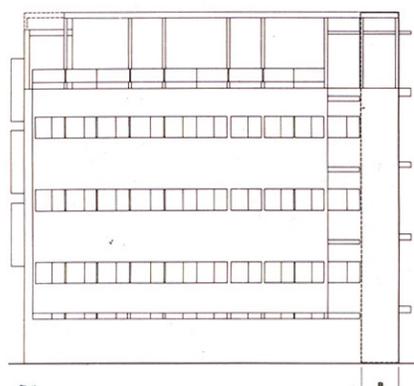
La lectura *ABABAB* del Palazzo Foscarini había creado la posibilidad de un nuevo modo de lectura; sin embargo, dentro del contexto de la interpretación clásica, era una anomalía. La lectura *ABABABB* de la fachada del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio, en cambio, no es una simple anomalía de un orden moderno suspendido en el tiempo. Se trata de algo intencionadamente incompleto, incluso desde un sistema de interpretación moderno. Mientras que las ideas modernas de dispersión, incongruencia y fragmentación están en última instancia pensadas para dotar al sistema de una conclusión, el bloque de apartamentos Giuliani Frigerio es un conjunto de fragmentos fundamentalmente incompleto. Cada vez que se propone visualmente una condición original, al intentar resolverla en el edificio

real resulta refutada. A veces parece que el desplazamiento de un módulo o de un volumen daría como resultado un solo eje de simetría; sin embargo, cuando de hecho se realiza ese movimiento mental siempre hay algún otro elemento que deviene inestable y que sugiere otro eje de simetría. Tales ejes incongruentes son en sí mismos una definición directa de la idea de diferenciación: indican la imposibilidad de regresar a una forma-tipo. Representan el distanciamiento del objeto de sí mismo. El objeto vertebrado ya no representa la naturaleza vertebrada del hombre. Si el objeto moderno está *alienado* respecto a su implantación social, este *otro* objeto sugiere ahora una alienación de sí mismo, de la antigua congruencia entre objeto y proceso. Esta es la *negación* definitiva de lo que para el clasicismo y la modernidad era un proceso dialéctico referente a la relación entre una forma-tipo y un objeto físico.

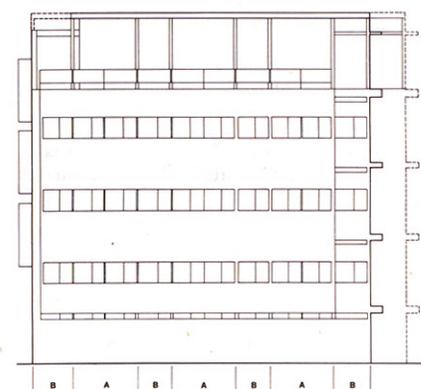
En los períodos de continuidad histórica anteriores a la ruptura de 1945, las categorías extraclásicas semejantes a las que aquí se han propuesto se consideraban provisionales y transitorias; ello está en la propia naturaleza de los procesos históricos. El Palazzo Foscarini, la Fabrica Fino y el bloque de apartamentos Giuliani Frigerio contienen todos ellos ciertas suposiciones fundamentadas en elementos conocidos: simetrías, relaciones modulares, etc. No obstante, también contienen algunas relaciones que parecen separarse del canon establecido de una continuidad concreta. Estas desviaciones se han producido y podrían producirse en cualquier momento de la historia. Esto no significa que tengan que suceder. La diferencia es que, ahora, estos fenómenos periféricos o extracompositivos que anteriormente habían sido considerados desviaciones se han convertido en fijos y obligatorios. Con la ruptura histórica actual y la desaparición del tiempo progresivo, lo que hasta ahora había sido tomado por aberrante se convierte en síntoma de esa *otra* sensibilidad. Por esto, ahora es posible —tal vez incluso necesario— contemplar tales aspectos extracompositivos como algo diferente. Aquí es donde nace la idea de la descomposición como negativo de lo clásico, y lo que provisionalmente se denominaba extracompositivo puede ahora definirse mejor como el negativo de la composición. Ya que en el pasado la concepción clásica entendía que la arquitectura se originaba en un nivel *cero* (en una forma-tipo), pueden considerarse la composición y la transformación como vectores positivos que parten de ese punto *cero*. En la descomposición no hay ni forma-tipo ni nivel *cero*. Si acaso, el proceso de la descomposición puede entenderse como un vector negativo que regresa al nivel *cero* (al objeto, en este caso). Este vector en sentido con-



50



51



52

vencional del objeto. En el pasado los objetos, con su duración pasiva, poseían un significado precisamente porque había un futuro capaz de resistir un análisis temporal lineal. Al no existir tal futuro, el objeto no contiene ya un significado en el sentido tradicional. Ya que la capacidad del significado para radicar en un objeto es algo consustancial a la idea de lo clásico, cuando se rechaza tal capacidad se produce la negación absoluta de dicha idea.

En el objeto clásico, lo que posibilitaba la existencia de un significado en cualquier conjunto formal —por simple que éste fuera— era precisamente la referencia a una forma-tipo. En la descomposición, al no haber forma-tipo, no hay ya relación entre el objeto y eso que antes hacía posible el significado. En este sentido, la descomposición exige ahora una suspensión de nuestros anteriores modos interpretativos.

La idea de la *descomposición* como negativo de lo clásico permite ahora leer la fachada norte del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio como lo que en realidad es: en vez de ser una extracategoría, periférica o extrema, del canon clásico/moderno, es ahora la excepción que se convierte en punto de partida de ese *otro* orden. Incluso dentro del contexto de este único edificio, el proceso de descomposición, si bien es algo mucho más complicado de discernir, posee de hecho un significado potencialmente mucho mayor para la condición actual del hombre. La descomposición se clarifica al considerar que el bloque de apartamentos Giuliani Frigerio no puede ser leído como una secuencia lineal en el tiempo. No hay ningún orden en las visiones que de él se tienen. Estas son intemporales; no se suman entre sí; no son sólo la suma de una serie reconocible de condiciones geométricas o especiales. Mientras que la arquitectura clásica se entiende a medida que uno se desplaza por el espacio y gracias a la acumulación de un conjunto de percepciones inicialmente estructuradas por un arquitecto, el bloque de apartamentos Giuliani Frigerio está relacionado con el acto de entrar, salir y rodear el edificio de forma inconsciente y aleatoria, grabando cada vez la información de forma refleja en una memoria totalizadora. Pero como la arquitectura ya no es algo completo sino una serie de fragmentos —de diferencias objetivas—, el papel del individuo ya no es de tipo discursivo. Ya no se le pide, como sucedía desde la época de Alberti, que explique la experiencia real de la arquitectura. Por el contrario, la arquitectura existe fuera de su experiencia. Se explica a sí misma. No obstante, hasta aquí seguimos dentro de la categoría de objeto moderno.

La descomposición va más lejos: propone un proceso de creación radicalmen-

te distinto tanto del clasicismo como del movimiento moderno. La descomposición supone que los orígenes, los fines y el mismo proceso son esquivos y complejos, en vez de estables, simples o puros (clásicos o naturales). Sin embargo, la descomposición no es simplemente la manifestación de lo arbitrario, intuitivo o irracional, ni tampoco la creación de algo simple a partir de algo complejo. Al proponer un proceso que, básicamente, es el negativo de la composición clásica, la descomposición revela (o desmembra) relaciones inherentes a un objeto concreto y a su estructura, que anteriormente estaba encubiertas por la sensibilidad clásica. En vez de partir de un tipo original e irlo elaborando hacia un fin previsible, la descomposición comienza con una aproximación heurística del final, de un final que es inmanente al nuevo objeto/proceso. El resultado es un objeto de otra clase, un objeto que incluye un futuro inexistente, por oposición a un pasado irrecuperable. En cierto sentido, funciona analíticamente, pero no según el análisis formal clásico tradicional.

Mientras que el análisis de la composición y de la transformación tiende a consolidar relaciones objetivas entre elementos, el análisis de la descomposición suspende tales relaciones. Ya no resulta práctico analizar los módulos y el orden de los mimos, que eran los elementos más importantes en la tipología clásica. El módulo es ahora un mero contrario, una aproximación a su negativo dentro de un proceso de vacíos y diferencias. Como sucede en la Fabrica Fino, el orden o naturaleza del objeto reside en el proceso que crea sus diferencias (los vacíos implícitos entre módulos). Se trata ahora de una naturaleza basada en el proceso, no en el ser; ya no se fundamenta en la sustancia del objeto. En la descomposición, el orden ya no es idéntico a una sustancia. Ahora reside en el modo en que los elementos son creados y conservados, es decir, en su proceso. Es una forma de elaboración autónoma, diferente de la del movimiento moderno o de la del clasicismo.

Si en el pasado se recurría a la naturaleza para sugerir continuidad, hoy los productos de aquella han empezado a crear unas condiciones en la que dicha continuidad está llegando a su fin. Lo que anteriormente era autónomo y coherente no es ahora menos autónomo ni menos coherente. La descomposición propone una autonomía tan universal como la clásica o la moderna. Simplemente, es parte de un universo diferente. Se trata de una nueva naturaleza dentro de un estado no natural.

La desaparición de la identidad y del significado del objeto señala una inutilidad, una futilidad respecto a sus anteriores condiciones de existencia. Si la natu-

trario es, en cierto modo, el negativo de lo clásico. Pero también es algo más que una simple negatividad; ya no es posible devolver el objeto a un canon aceptable ni impulsarlo hacia un futuro imposible: ya no hay ni futuro ni pasado. Por ello, el negativo está incluido en el objeto en forma de positivo *inmanente*. El objeto y el proceso ocupan ahora el mismo tiempo y el mismo espacio. La descomposición muestra las trazas preservadas de un proceso que no está directamente relacionado con algún pasado ideal —del cual sólo conserva el recuerdo— y cuyo futuro sólo existe en el presente. En un *presente sin futuro*, en una inmanencia *inminente*, desaparecen el significado y la identidad extrínseca con-

raleza del objeto ha cambiado, entonces éste ya no puede representar proposiciones típicas, sino sólo replicarlas. El objeto fútil y el proceso de descomposición no son ya, respectivamente, un objeto arbitrario y un proceso anómalo, ni constituyen tampoco una mutación del clasicismo. En esta nueva época se han convertido, como por accidente, en el sentido de la arquitectura actual.

Peter Eisenman

3. Michel Foucault, *The Order of Things*, Vintage, págs. 344-348.
4. Charles Rosen, *The Classical Style*, W. W. Norton & Co., 1972, pág. 171.
5. La transformación como proceso moderno ha sido definida por Francesco Dal Co: "... es un diseño que intenta recuperar las trazas de un orden, que ahora es privado, desde su propia perfección original". Véase Francesco Dal Co, "Notes Concerning The Phenomenology of the Unit in Architecture", *Oppositions* 23, IAUS, 1981, págs.
6. Esto difiere de la idea de Robert Jay Lifton de que "... a diferencia de lo que sucedía con las antiguas imágenes mentales (incluidas las relacionadas con las grandes catástrofes medievales), el peligro proviene ahora de nosotros mismos, del hombre y su tecnología. La fuente no es Dios ni la naturaleza". Véase: *The Psychic Toll of the Nuclear Age*, Robert Jay Lifton, *New York Times Magazine*, 26 septiembre, 1982, págs. 52-66.
7. El término "inmanencia" se emplea aquí con el sentido kantiano: inmanencia como opuesto a trascendencia. (Véase *Crítica de la razón pura*). El término "inmanencia" se refiere aquí a una realidad presente pero latente, a un objeto presente sin considerar su futuro ni su pasado.
8. Tal como hoy se entiende en arquitectura, el término "postmodernismo" (generalmente con P y M mayúsculas), es una especie de reacción biyectiva al movimiento moderno. Si lo moderno parecía abstracto, lo postmoderno es literal; si lo moderno era elitista, lo postmoderno es popular. Tal y como aquí se emplea, el término en cuestión (de una sola palabra y con p y m minúsculas), se refiere no tanto a un estilo cuanto a una realidad temporal, a un período que define otra sensibilidad distinta de la previa condición moderna. Como signo, se utiliza aquí con carácter polémico y provisional. Con su empleo se pretende, de manera polémica, liberar un término que hasta ahora sólo había significado la reacción contra lo moderno. Y es provisional en la medida en que no puede definir adecuadamente la ruptura que separa a la sensibilidad actual de la del movimiento moderno.

No obstante, ya que, como se verá, esta sensibilidad se ha dado también en los siglos XVI y XX, puede afirmarse por el momento que ningún término con prefijo temporal (como post-lo que sea) es hasta ahora suficientemente adecuado para esta discusión.

9. El aspecto negativo del postmodernismo tal como aquí se emplea está más próximamente relacionado con la discusión en "Re: Post", de Hal Foster, *Parachute*, 26, primavera 1982, págs. 11-15. Este término "negativo" es fundamentalmente distinto del que emplea Francesco Dal Co. Dice Dal Co que el término "clásico" se ha convertido en "la espina dorsal negativa del proceso contemporáneo en arquitectura" Para él no es lo clásico lo que ha cambiado, sino su relación con la arquitectura contemporánea. Lo que aquí se propone, en cambio, es que son los procesos compositivos, y no la relación entre lo clásico y la arquitectura contemporánea, lo que ha cambiado: lo que,

en cierto sentido, ha sido invertido para dar lugar a una idea del negativo. (*Op. cit.*, Francesco Dal Co, págs. ).

10. Herbert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault Beyond Structuralism and Hermeneutics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1982, pág. 19.
11. La concepción de lo negativo que aquí se propone, si bien es semejante a la de Francesco Dal Co (*Op. cit.*, Francesco Dal Co) o a la de Manfredo Tafuri (en *Heterotopia*) y Piranesi (en *Spero e Labirinto*), contiene además otra idea. Es más una aproximación heurística a otro (...), el cual, como se aducirá, es immanente a cualquier objeto. En este sentido, se halla fuera del empleo tradicional, metafísico y dialéctico, del término "negativo". No se trata ni de una inversión ni de una cosa contra otra, sino de algo que está incluido en otro algo sin llegar a ser este otro algo. La idea es que el primero de estos dos ha sido cubierto por nuestra necesidad de interpretar la positividad como un orden dominante resultado de la dialéctica clásica.

La idea de descomposición que aquí se presenta difiere sustancialmente de la que propuse en mi artículo en *Architecture and Urbanism*, enero 1980, o en mi libro *House X*, Rizzoli, Nueva York, 1982.

12. El término "descomposición" no es más que una aproximación heurística a lo que en realidad se pretende. En primer lugar, debe distinguirse del empleo interno del término en el sentido de algo que se descompone (...). En segundo lugar, debe ser (...). La descomposición debe considerarse aquí el negativo de la composición, entendiendo "negativo" en el sentido anteriormente explicado. Es decir, es algo latente o immanente dentro del proceso de composición (luego *no es* ni composición ni anti-composición), si bien está dentro del sentido dialéctico y no metafísico que Derrida utiliza en su apreciación de la diferenciación.

Para un análisis más detallado del proceso descompositivo entendido en un contexto sintético (no analítico), véase mi libro *House X* (*Op. cit.*).

13. Este es el título de una colección de dibujos en tres volúmenes de Antonio Visentini. Los dibujos de Visentini que aquí se reproducen están sacados del libro de Elena Bassi *Palazzi di Venezia*, La Stamperia Di Venezia Editrice Venubio, 1976.
14. Lo interesante de los dibujos de Visentini es que su calidad reductiva no significa necesariamente que se haya suprimido alguna parte ni que falte algún elemento de la construcción real. Como ejemplo, véase el Palazzo Ladia (*Op. cit.*, Bassi, pág. 245). En cada uno de los casos, mediante adición o sustracción se logra adaptar la realidad a algo que se asemeja más a un tipo clásico o ideal.
15. Hay que decir que esta discusión acerca de la fachada norte del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio difiere sustancialmente de mi artículo en *Perspecta*, 13/14, 1978. Para una discusión más completa de este edificio (que los historiadores contemporáneos han pasado por alto), véase mi próximo libro: *Giuseppe Terragni, Transformations, Decompositions and Critiques*, The M.I.T. Press, 1983.

Traducción de Carlos Albisu.

## NOTAS

1. Compárese con la frase inicial de Franco Reua en su introducción a *Il Dispositivo Foucault* (Vuva Libreria Editrice, 1977, pág. 7). Considera la historia discontinua ("la storia e discontinuita"). La distinción entre la discontinuidad negativa y el "no-algo" es importante para la discusión que sigue.
2. León Battista Alberti, *On Painting*, Yale University Press, Nueva Haven y Londres. Ed. Rev., 1966, págs. 67-85. Téngase en cuenta que los aspectos concretos de la definición de Alberti que aquí se comentan se refieren a:
  - a) La circunscripción, es decir, la naturaleza de los componentes o el lugar que el objeto ocupa.
  - b) La composición, esto es, la regla u orden según la cual los elementos forman un todo.
  - c) El hecho de que los componentes deben compartir ciertas características comunes, tales como tamaño, función, clase o color.

## El Hospital como Arquitectura Moderna



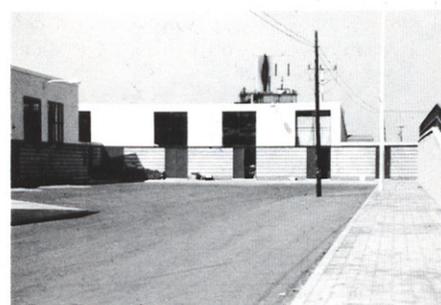
Proyectos y obras de Alfonso Casares y Reinaldo Ruiz Yébenes



Si se puede hablar en España de una voluntad firme en mantener la práctica de la *manera* arquitectónica moderna, entendida ésta tanto en lo estilístico como en sus instrumentos menos visuales, esta es, sin duda, la voluntad que anima la arquitectura hospitalaria de Alfonso Casares y Reinaldo Ruiz Yébenes. No es casualidad que una continuidad tal con los métodos y figuraciones de la modernidad se haya desarrollado en el tema de hospitales, y hasta podríamos pensar que es precisamente este tema, árido y complejo, el que busca la arquitectura moderna como método, como instrumento que ordena acertadamente la complicada

*Sigue en la pág. 62*

*Arriba y a la izquierda, ampliación del hospital de la S. S. en Palencia abajo, hospital de Avila.*



# Hospital de la Seguridad Social Melilla

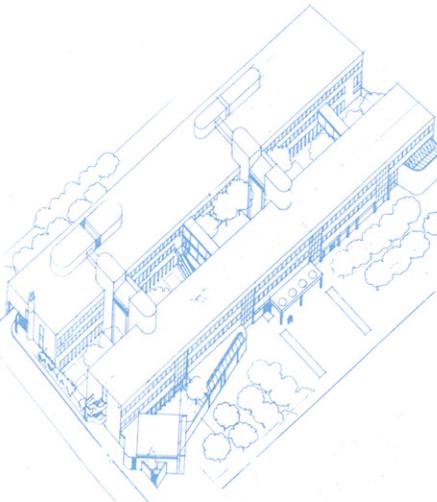
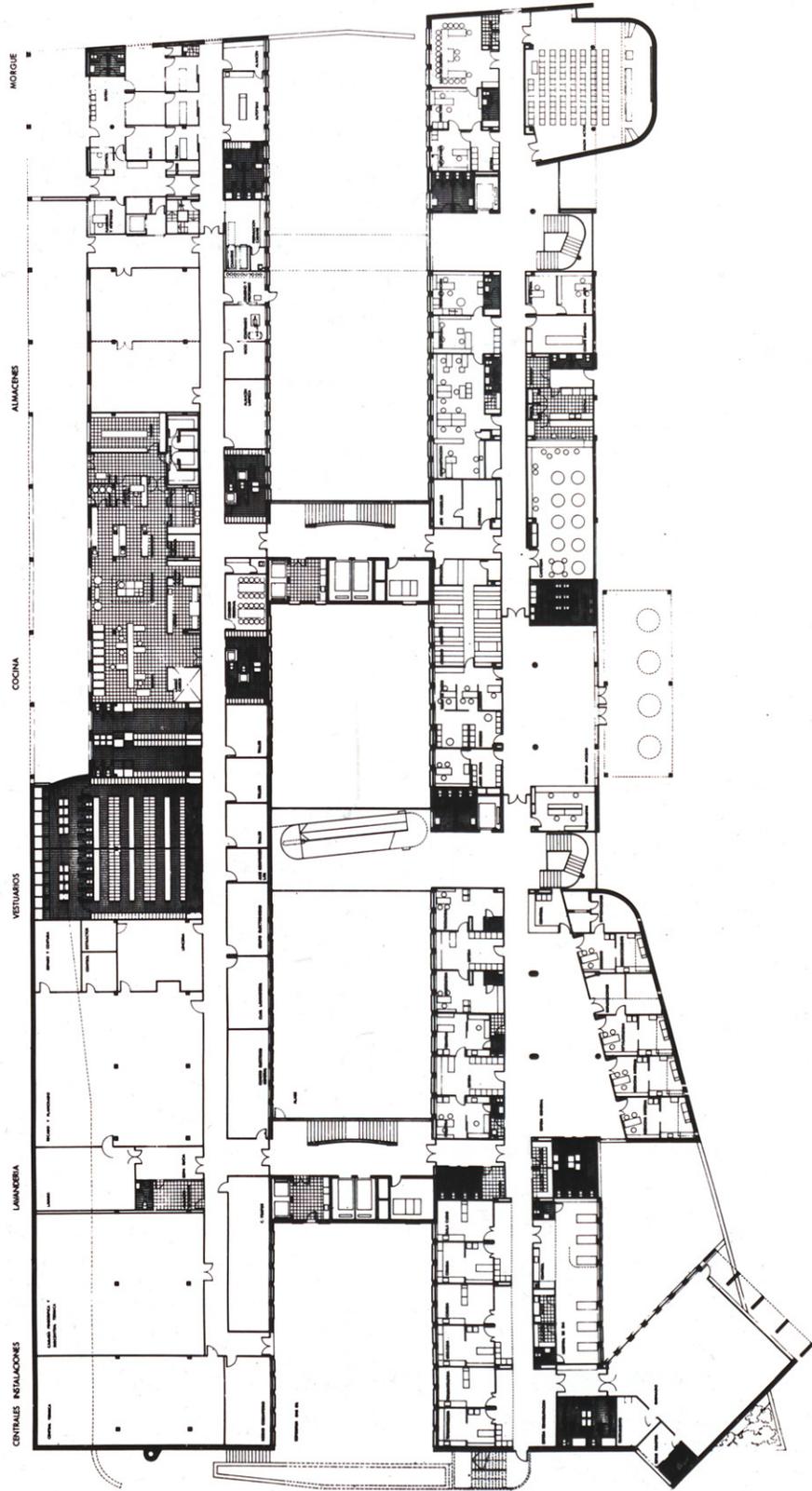
Alfonso Casares  
Reinaldo Ruiz Yébenes

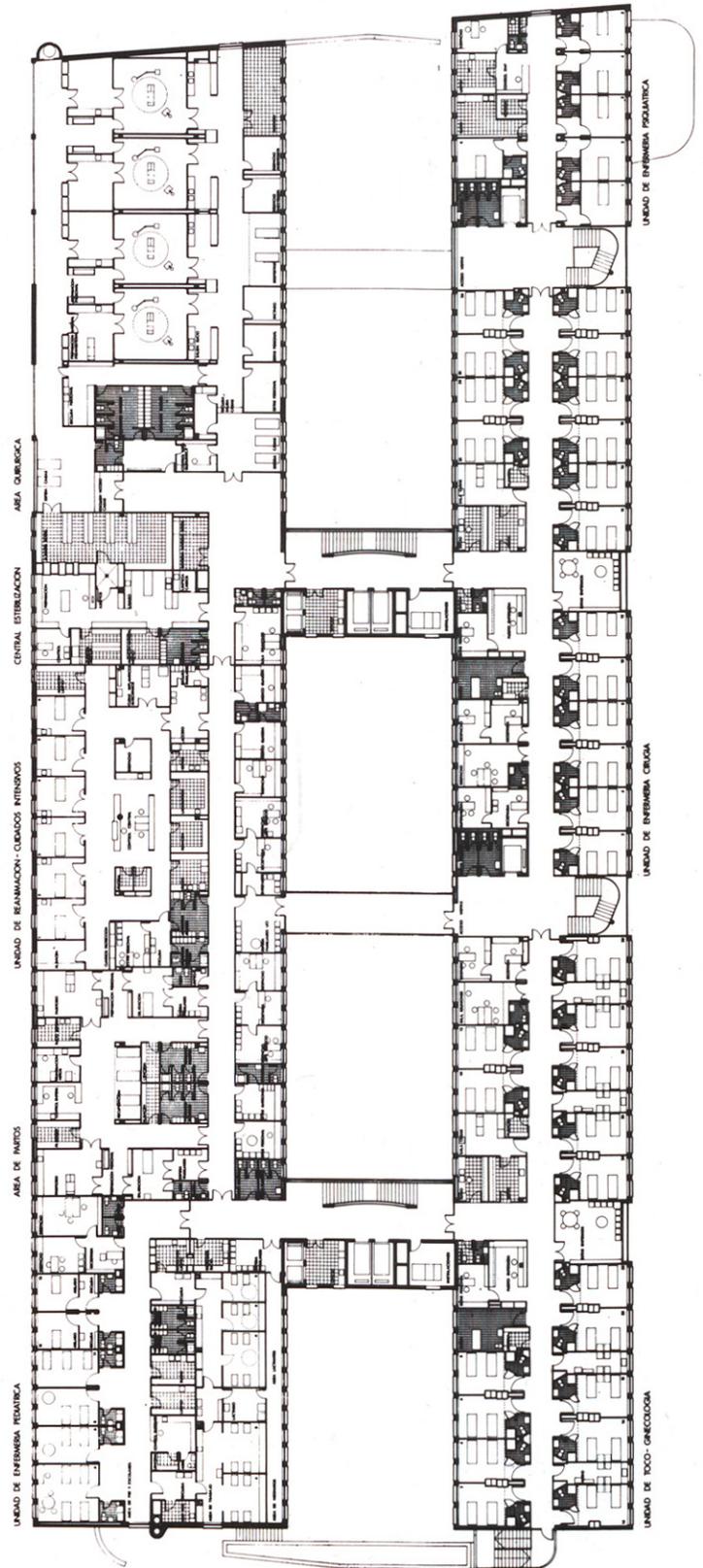
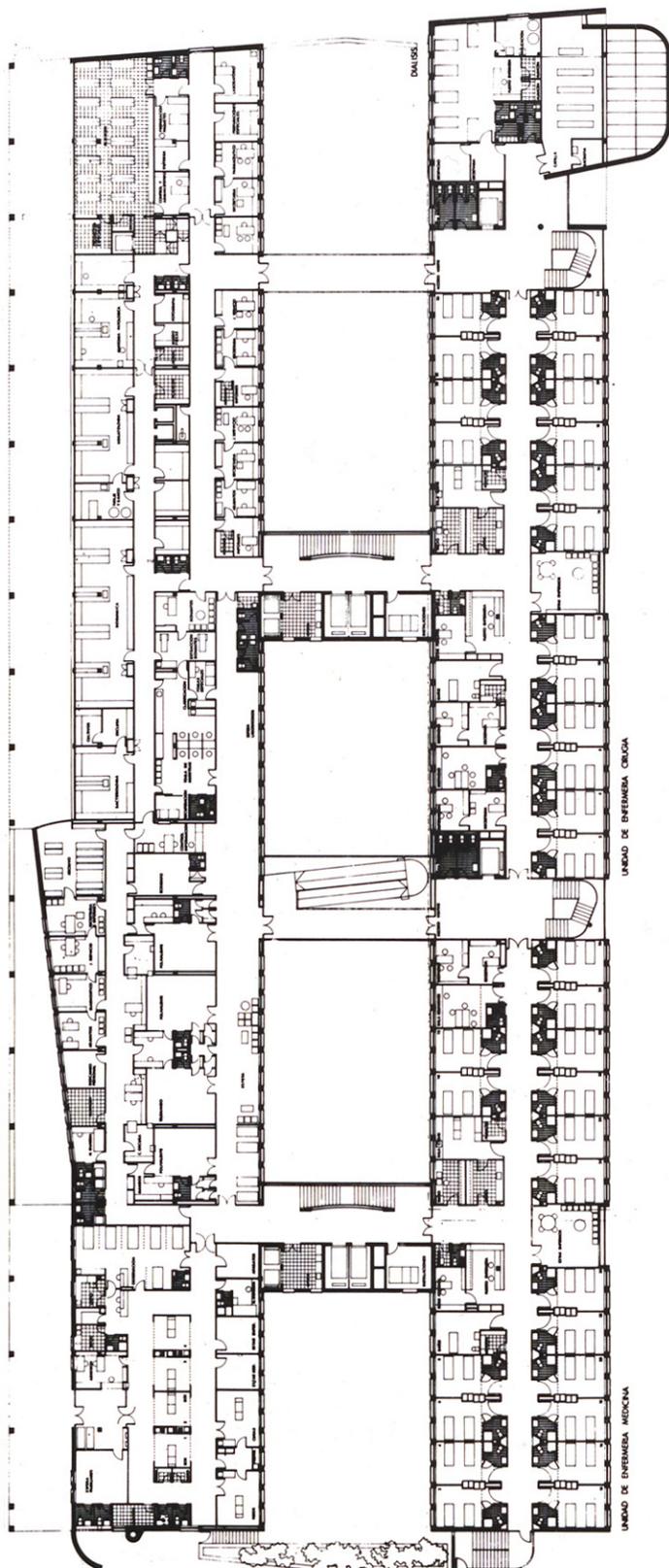
Promotores: Seguridad Social  
Capacidad: 150 camas  
Superficie: 13.000 m<sup>2</sup>

Fecha del proyecto:  
Diciembre de 1983

*Derecha, Hospital de la Seguridad Social en Melilla. Plantas baja, primera y segunda.*

*Abajo, Hospital de la Seguridad Social de Melilla. Axonométrica.*





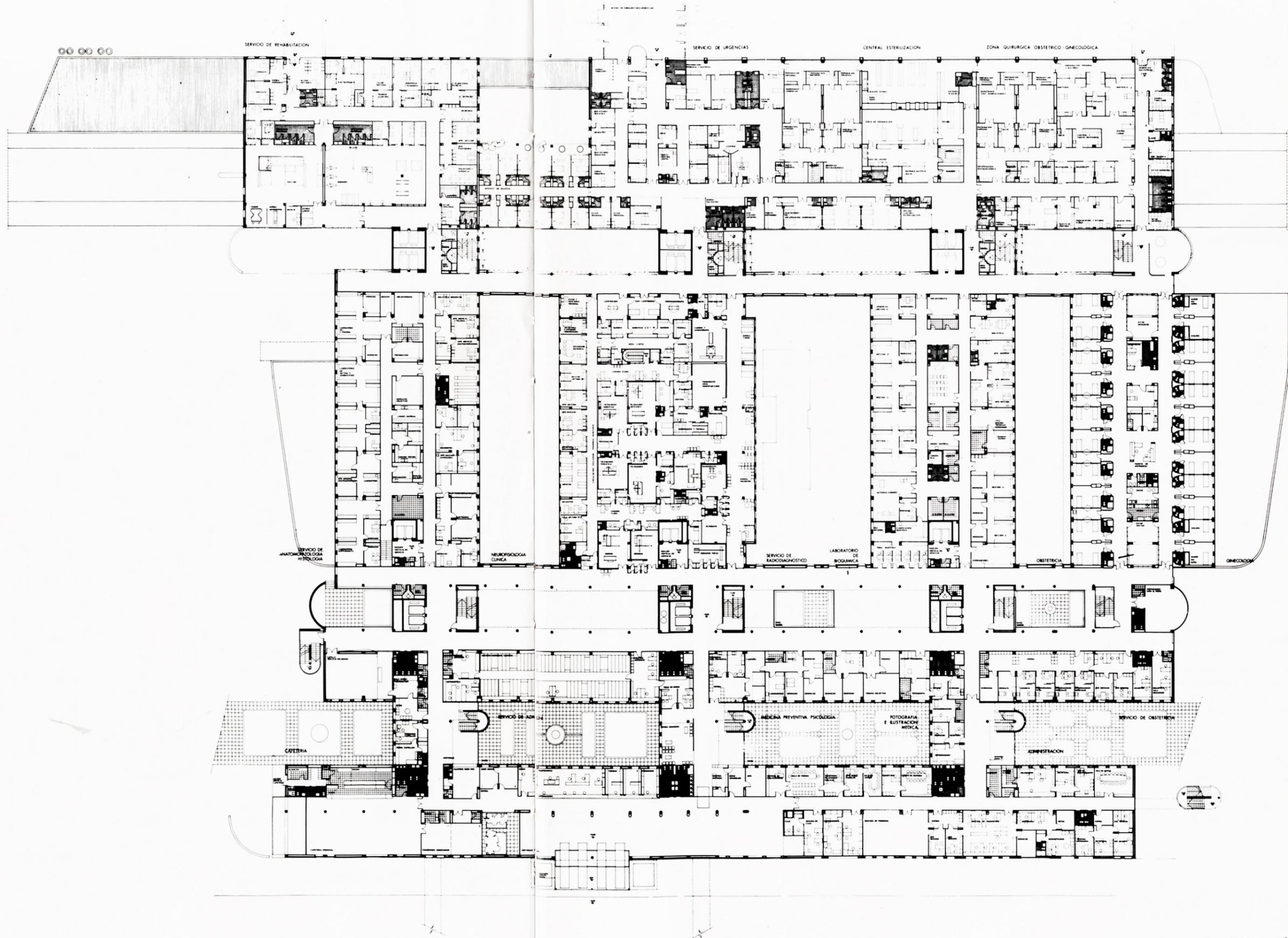
# Hospital Universitario de Alicante

Alfonso Casares  
Reinaldo Ruiz Yébenes

Promotor: Diputación Provincial de Alicante

Proyecto inicial: 550 camas

Superficie: 55.000 m<sup>2</sup>



*Hospital Universitario de Alicante. Planta baja y axonométrica del conjunto.*





Hospital Universitario de Alicante. Vista de la maqueta.

Hospital Universitario de Alicante. Planta primera con la Unidad de Cuidados Intensivos y el Area Quirúrgica.

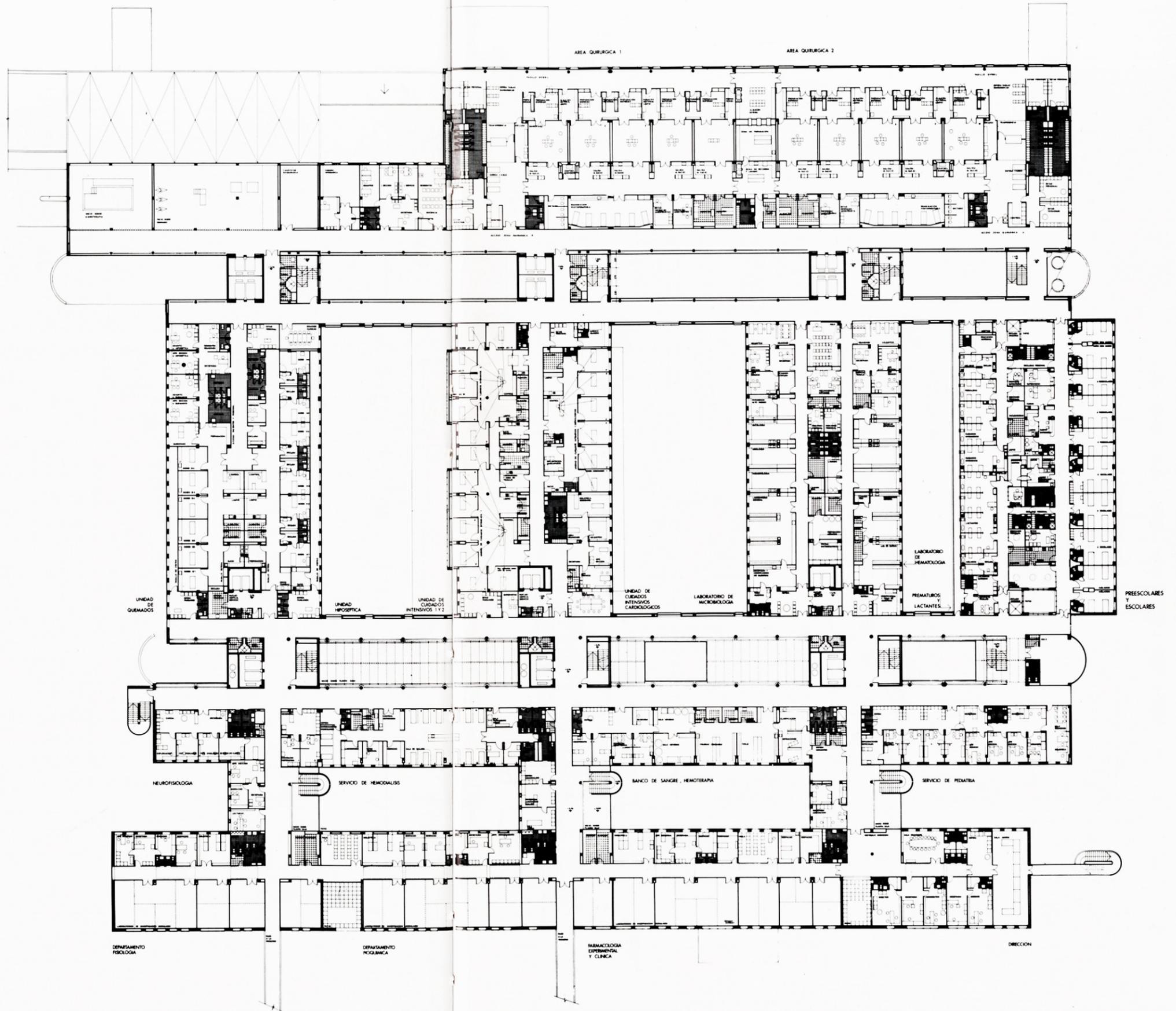
Viene de la pág. 57

realidad que se expresa en el programa. Un pensamiento que enlazaría con la idea ilustrada de *máquina de curar*, y así con un momento en que los tipos tradicionales universales, basados en los patios, son sustituidos por el *panopticon* y la práctica de la *composición elemental* propia de la era académica y que heredaría la arquitectura moderna.

Creo que esta composición queda patente, sobre todo, en las plantas de los hospitales, como los de Melilla y Alicante; y en ellos se refleja tanto el uso que se hace del lenguaje estilístico —de los *elementos de la arquitectura*, como dirían los *beaux-artistas*— como del modo en que se disponen los *elementos de composición* —como estos mismos académicos llamarían a los pabellones y locales a ordenar—. Pues, como en lo académico, lenguaje y disposición se encuentran fuertemente trabados, al tiempo que pertenecen a dos sistemas completamente independientes. Dos sistemas abstractos.

Por un lado, la disposición se ordena según ejes jerarquizados que definen asimismo las circulaciones, disponiéndose los pabellones tanto en peine, como en trama de patios, siendo éstos completamente ajenos a la voluntad clásica del *atrio* como tipo. Esta primera variación de trama abierta o cerrada, se matiza más por el tratamiento interno de los pabellones, o *elementos de composición*, servidos por los ejes, estando éstos

Sigue en la pág. 64.



Viene de la pág. 62.

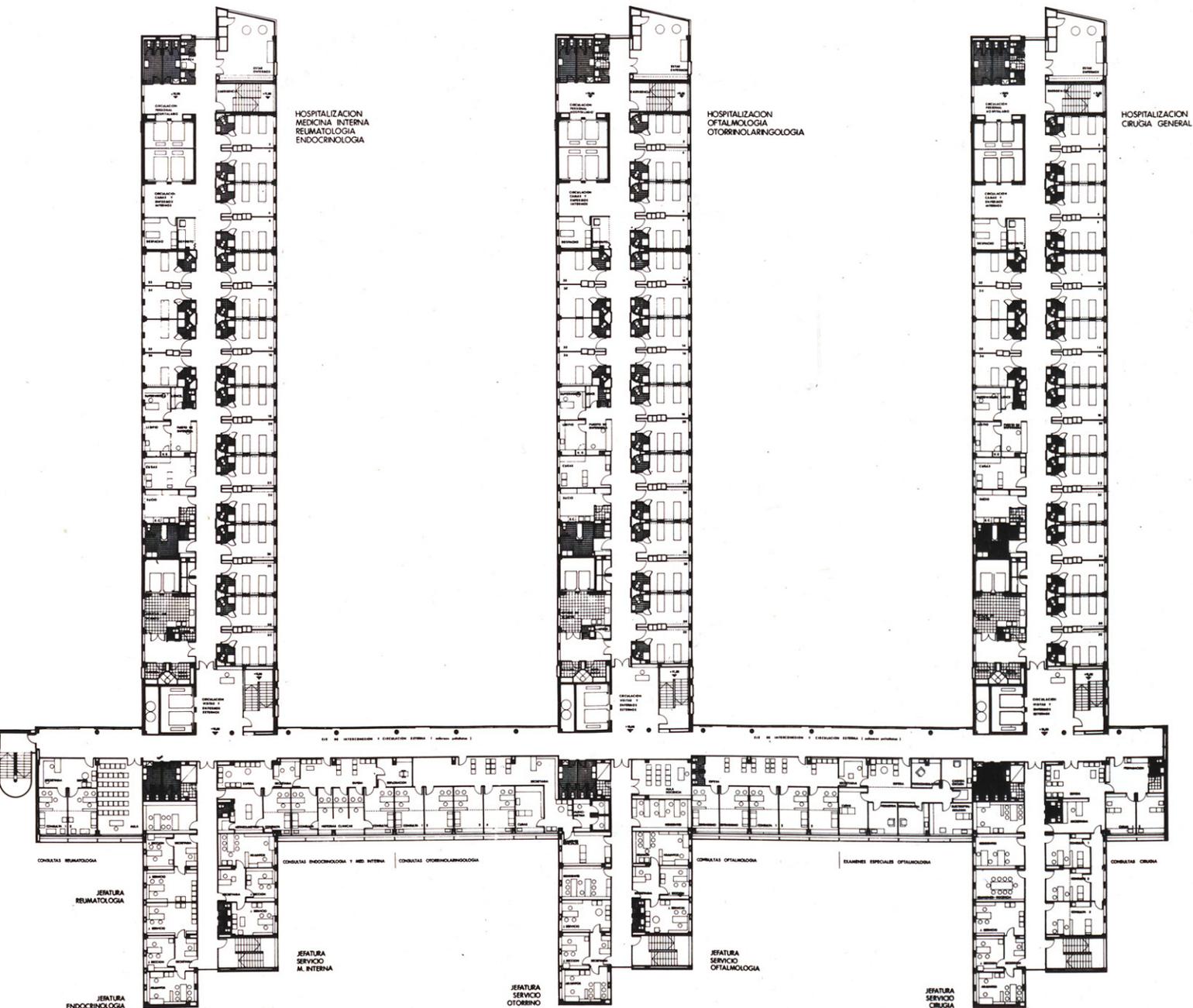
próximos a la doble crujía, pero también a la triple y a la múltiple. El lenguaje es el del estilo internacional, con ciertos resabios de un racionalismo *aaltiano* (en relación con el, tal vez inevitable, recuerdo de Paimio) y está compuesto no sólo por la composición exterior y los huecos —aspecto estilístico que considero de menor relevancia en estos casos— sino, sobre todo, por los planos murales, la estructura, las escaleras y algunos otros elementos. Es la estructura la que, al relacionarse con la disposición, formaliza pabellones *bloqueados*, contrarios a

la planta libre, insinuándose un recuerdo de ésta en las “*enfildes*” de columnas que aparecen en circulaciones o grandes salas. El modo de quebrar o definir volúmenes y remates de éstos actúa extraordinariamente en lo figurativo, dejando escasamente alterado el esquema de la disposición. No aparecen intenciones *espacialistas*, pero puede adjudicarse el modo de entender el hospital como puro conjunto de estratos por necesidad. Cuando hay oportunidad de espacio, como en el salón de actos para el hospital de Zaragoza, hay espacio.

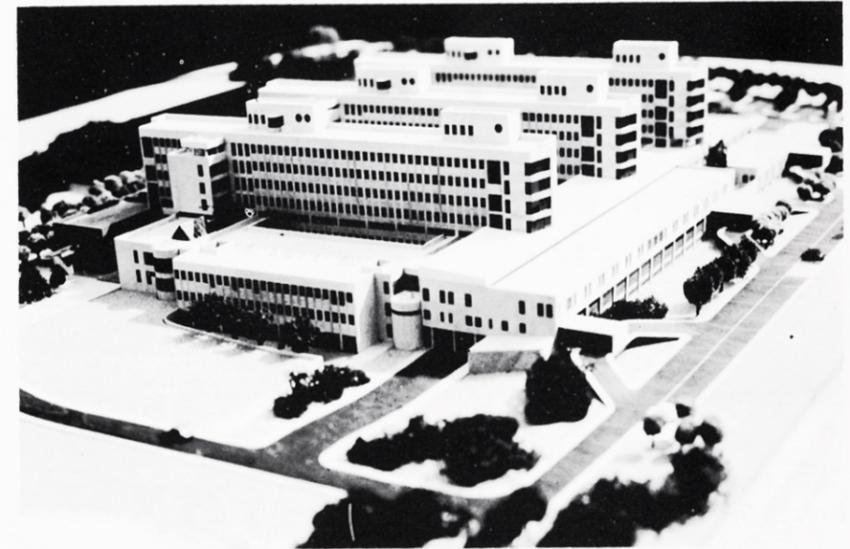
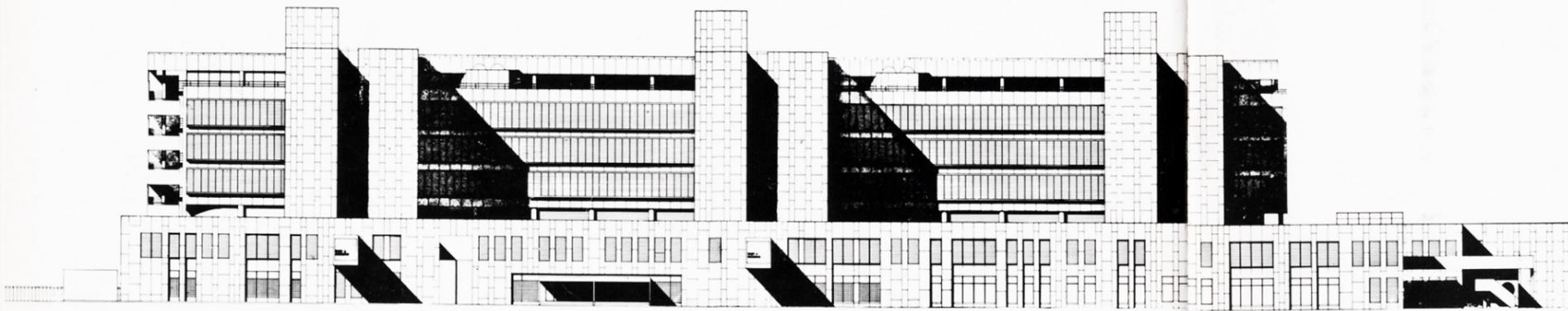
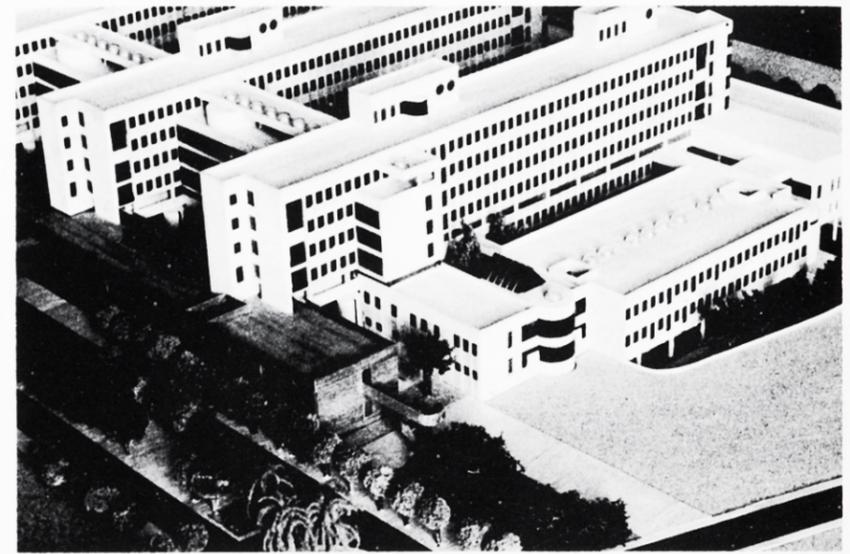
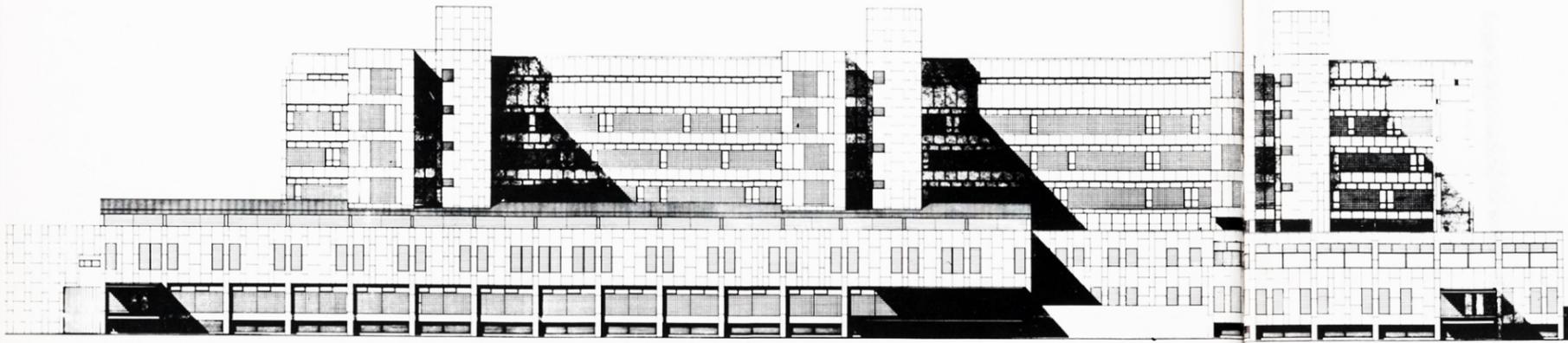
Sigue en la pág. 67.

Derecha, Hospital Universitario de Alicante. Sección constructiva de los patios cubiertos.

Abajo, Hospital universitario de Alicante. Planta tipo con las habitaciones de los enfermos.

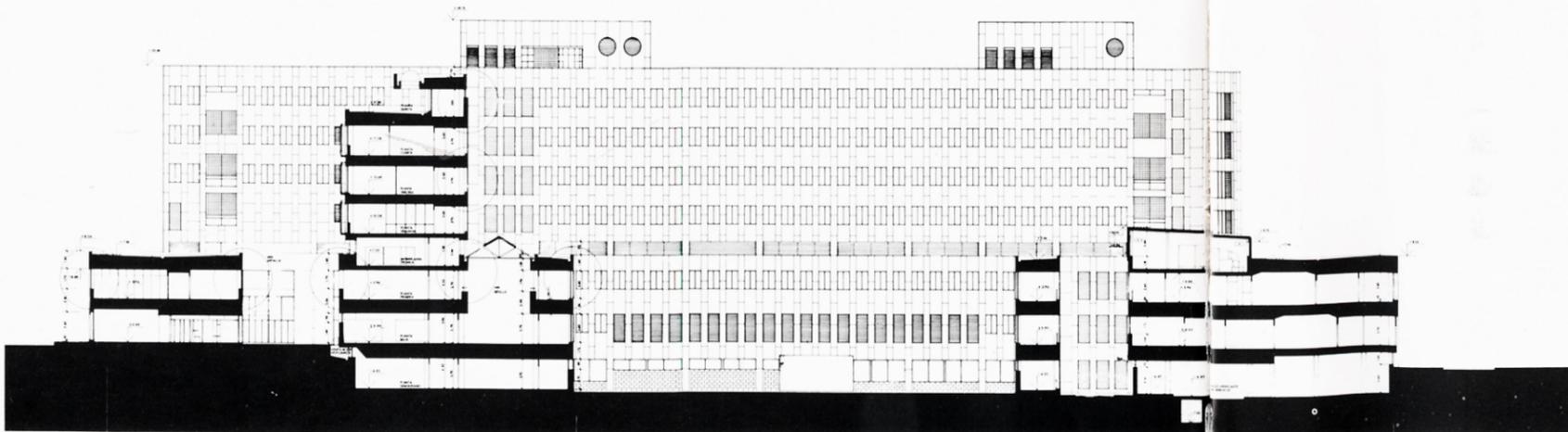






*Hospital Universitario de Alicante. Alzados posterior, principal y lateral.*

*Hospital Universitario de Alicante. Dos vistas de la maqueta. Las tres plantas inferiores están destinadas a los servicios generales mientras que los cuerpos elevados contienen las habitaciones de enfermos.*



*Viene de la pág. 64.*

La modernidad permanece así en los proyectos de Casares y Ruiz Yébenes no sólo en cuanto continuidad con los métodos académicos que rompieron con la tradición, sino en cuanto ligadura de ello a la figuratividad cubista y elementalista, de modo que lenguaje e instrumentos proyectuales llegan a alcanzar, aparentemente al menos, una fuerte cohesión y coherencia.

Es un practicar lo moderno sin tensiones, sin conflictos culturales que hagan intervenir ingredientes perturbadores o complejos. Un *neo-moderno* interesado en exhibir su tranquila continuidad, como si, ajeno a las procelosas y eclécticas aguas de la arquitectura contemporánea, operara en medio de una cultura clásica y lenta, a someter a un suave manierismo en desarrollo.

A.C.

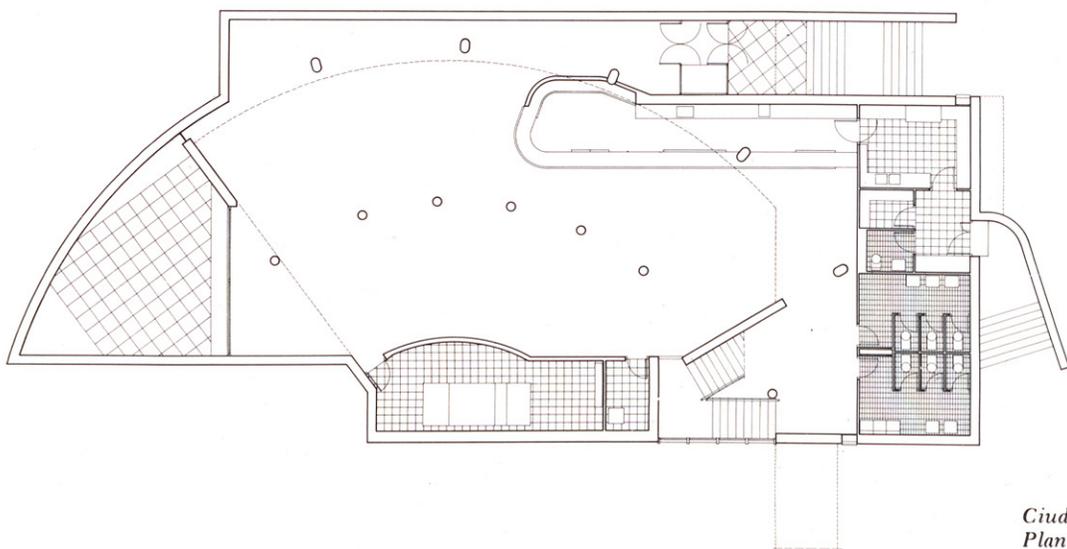
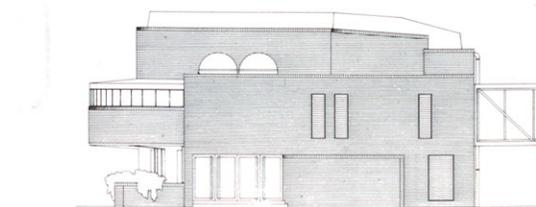


*Ciudad Sanitaria de Zaragoza.  
Salón de actos y cafetería.  
Vista desde el exterior.*

## Salón de actos y cafetería de la ciudad sanitaria de Zaragoza

Promotor: Seguridad Social  
Capacidad del salón de actos:  
200 plazas

Alfonso Casares  
Reinaldo Ruiz Yébenes



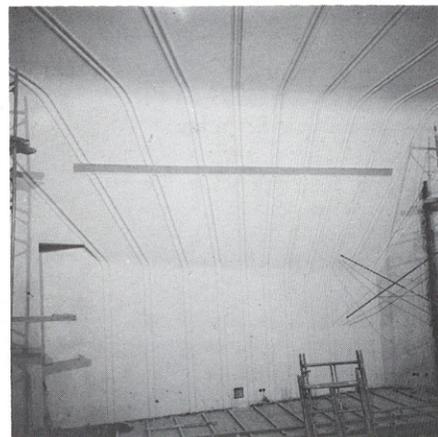
*Ciudad Sanitaria de Zaragoza.  
Planta baja, correspondiente a cafetería.*



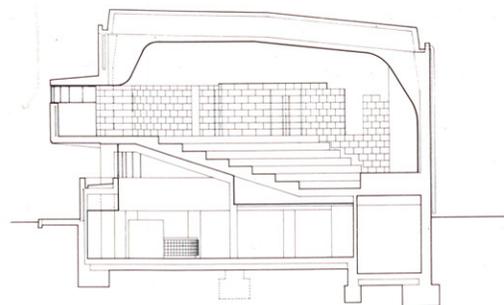
Ciudad Sanitaria de Zaragoza.  
Cafetería.  
Interior.

Izquierda, salón de actos.  
Alzado.

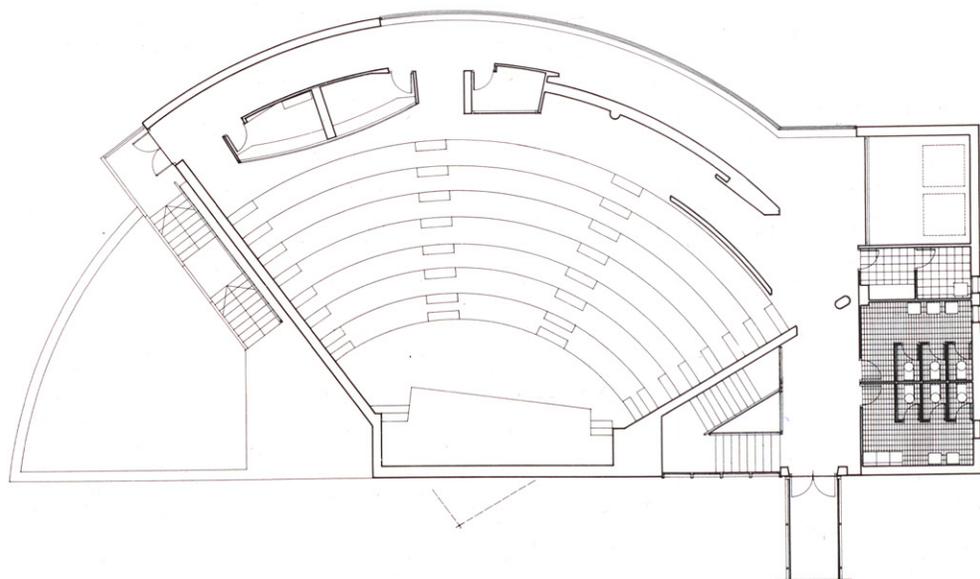
Ciudad Sanitaria de Zaragoza.  
Salón de actos.



Salón de actos.  
Sección.



Derecha. Ciudad Sanitaria de Zaragoza,  
Planta primera, correspondiente  
al salón de actos.

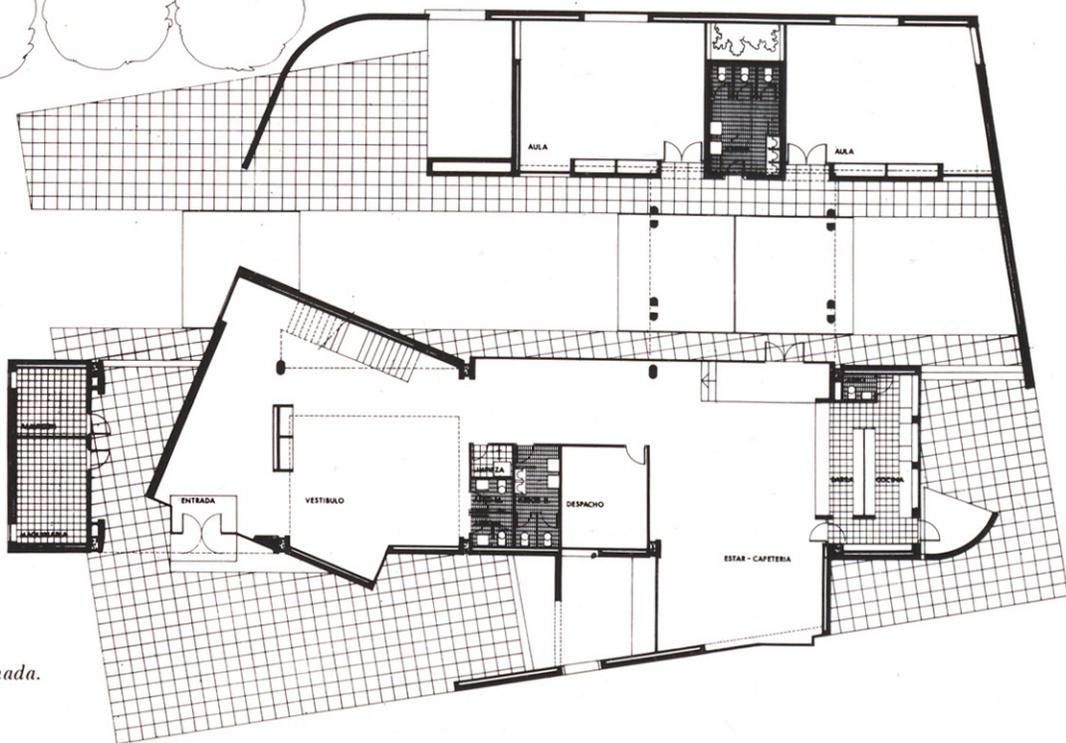
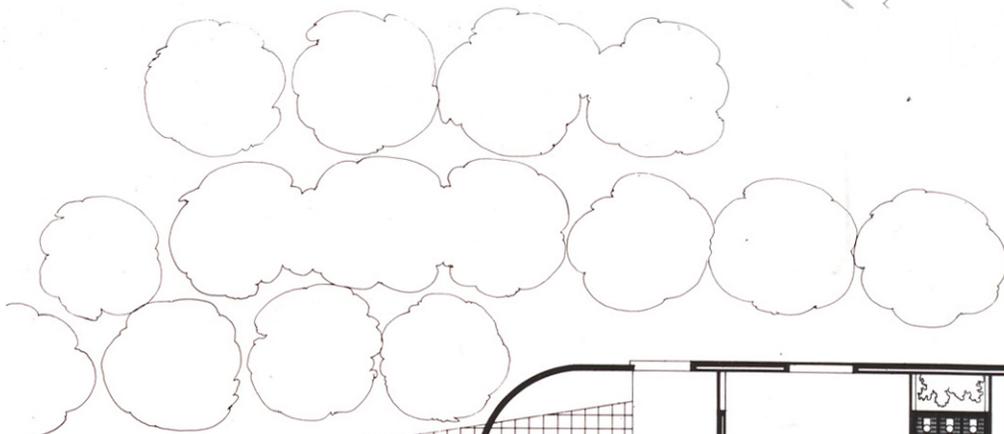
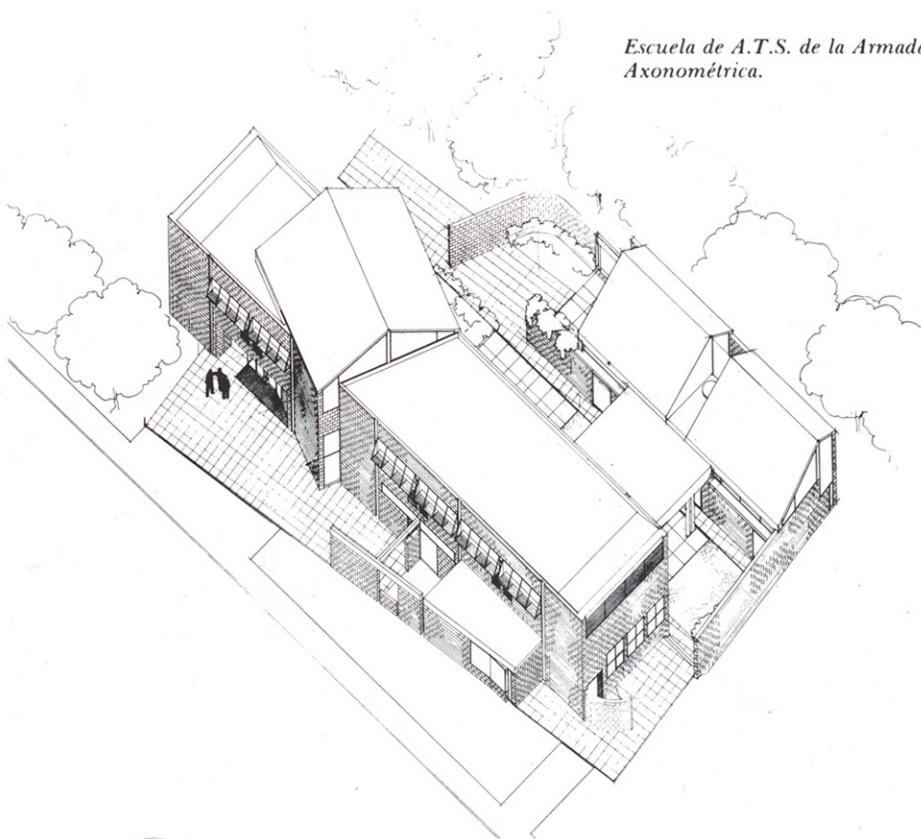


# Escuela de A.T.S. de la Armada

Alfonso Casares  
Reinaldo Ruiz Yébenes

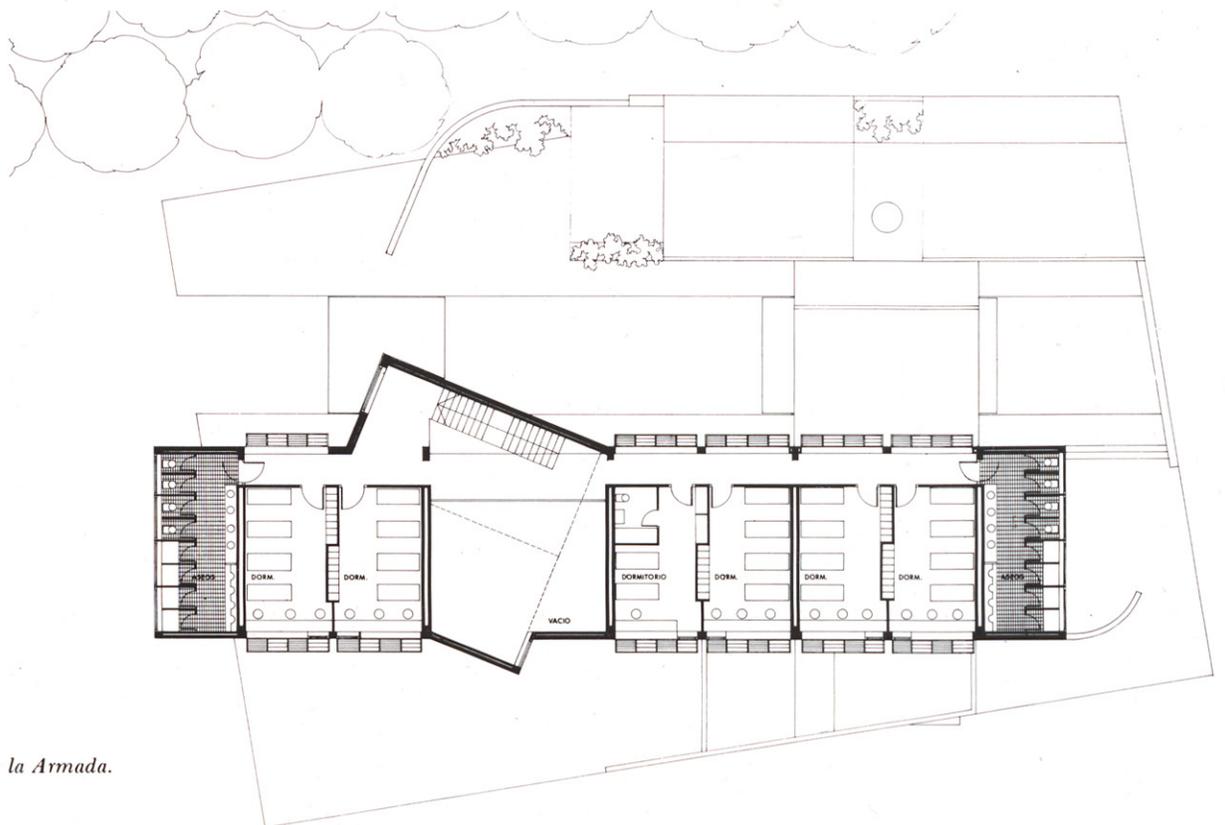
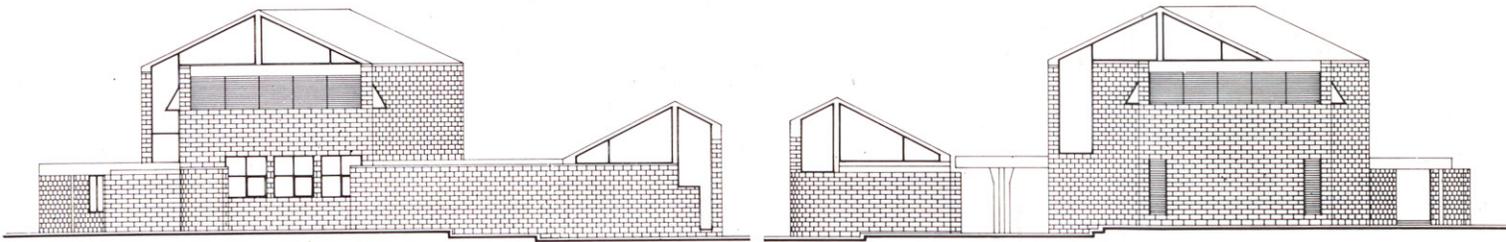
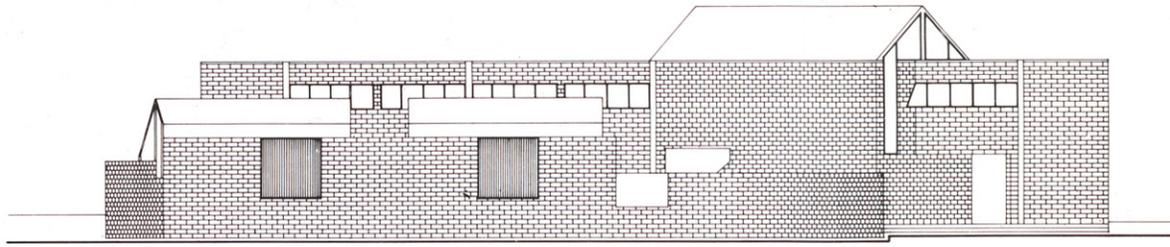
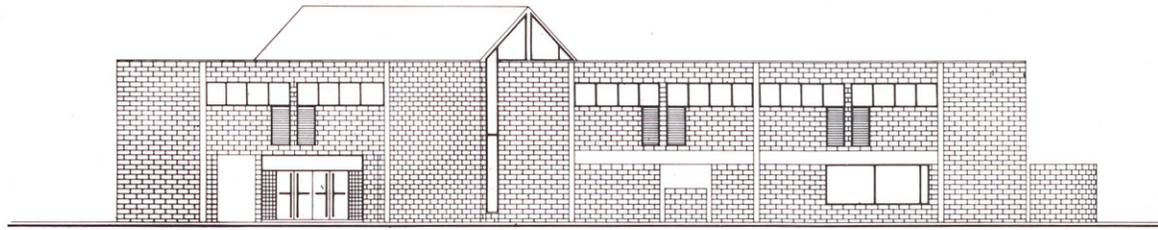
Proyecto

*Escuela de A.T.S. de la Armada  
Axonométrica.*



*Escuela de A.T.S. de la Armada.  
Planta baja.*

Escuela de A.T.S. de la Armada.  
Alzados.

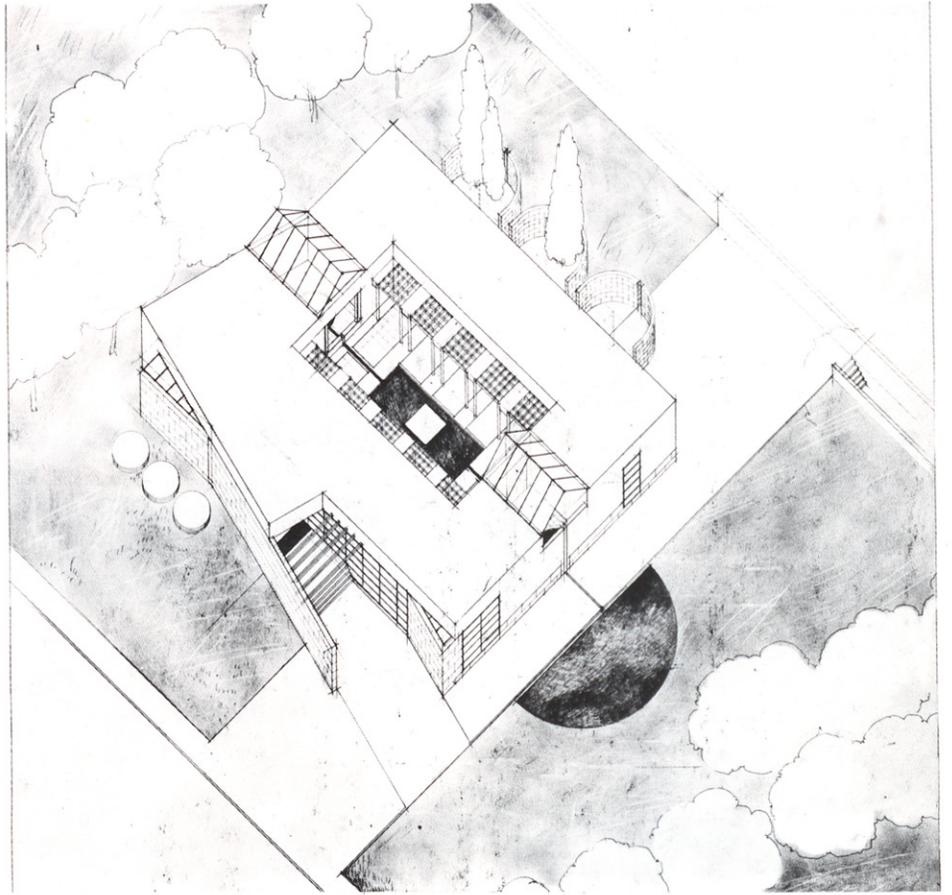


Escuela de A.T.S. de la Armada.  
Planta primera.

# Pabellón de Gobierno de la Seguridad Social de Alicante

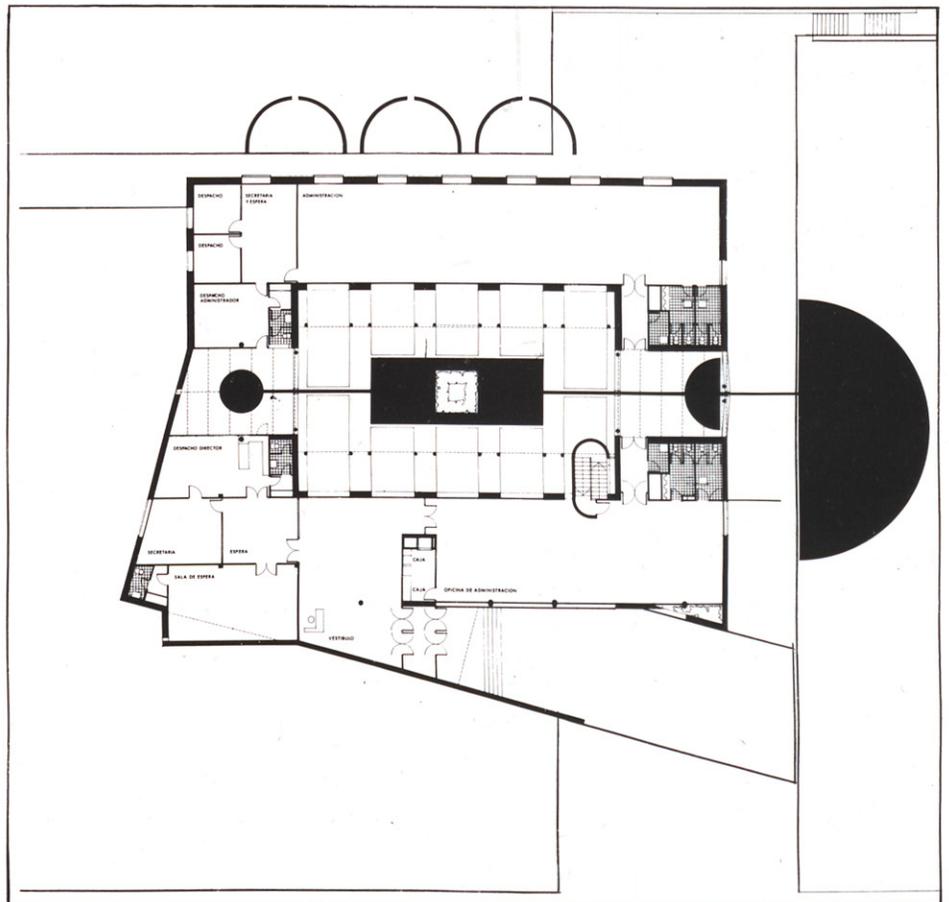
Alfonso Casares  
Reinaldo Ruiz Yébenes

Proyecto



*Pabellón de Gobierno del Hospital de la Seguridad Social de Alicante. Axonométrica. El proyecto se basa en la utilización de un garage existente.*

*Este pabellón se construye aprovechando unos garajes existentes.*



*Pabellón de Gobierno del Hospital de la Seguridad Social de Alicante. Planta baja.*

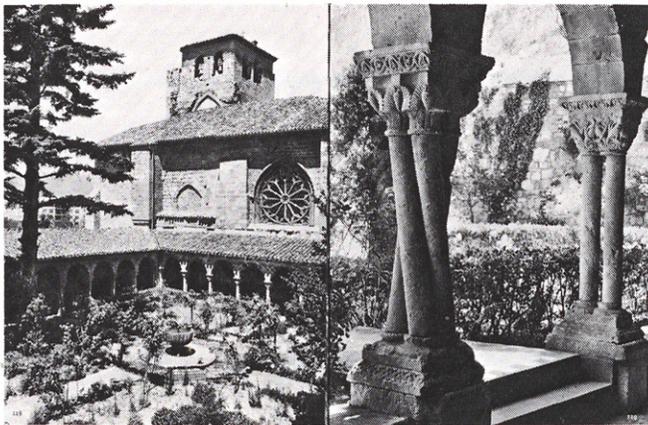
## Libros

LA ESPAÑA ROMANICA  
Ediciones Encuentro.

Después de haber sido publicada hace casi veinte años en Francia la serie de estudios sobre el románico en los principales puntos de Europa, por fin, en España se reedita parte de la misma dándose a conocer los volúmenes correspondientes a la España medieval, incluyéndose los estudios sobre Castilla, los de Cataluña, Asturias y León, Galicia, Navarra, Aragón, el prerrománico y un tomo sobre el mozárabe. Concebidos en un primer momento con la pretensión de desarrollar un turismo interior de *calidad*, se dice en uno de ellos, la realidad es que los volúmenes, editados en su día por *Zodiaque* en su colección *La nuit des temps*, superaron con mucho tal límite y sirvie-

ron de excelente punto de partida para estudios comparativos sobre la arquitectura de la edad media europea. Por ello, la edición hoy en nuestro país de los volúmenes dedicados a los distintos focos del románico debe entenderse como un primer intento para la publicación no sólo de la "España románica" sino de la "Europa románica", puesto que una posible edición de este tipo sería sin duda deseable.

Para información del posible lector pasamos a enumerar los diferentes tomos de esta colección: 1 y 2 Castilla, 3 y 4 Cataluña, 5 León y Asturias, 6 Galicia, 7 Navarra, 8 Aragón, 9 el Prerrománico y 10 el Mozárabe.



Charles Jencks  
KINGS OF INFINITE  
SPACE. Frank Lloyd Wright  
& Michael Graves  
Ed. Academy Editions.  
Londres, 1983.  
103 págs.

José S. Piquer Chanzá  
EL PROYECTO EN  
INGENIERIA Y  
ARQUITECTURA.  
ESTUDIO,  
PLANIFICACION  
DESARROLLO  
Ed. Ediciones CEAC,  
Barcelona, 1983.  
245 págs.

Chr. Norberg-Schulz  
ARQUITECTURA  
OCCIDENTAL  
Ed. Gustavo Gili, S. A.,  
Barcelona, 1984  
240 págs.

MARIO BOTTA. LA CASA  
REDONDA  
Ed. Gustavo Gili, S. A.,  
Barcelona, 1984  
111 págs.

R. M. SCHINDLER  
Ed. M.O.P.U. Dirección  
General de Arquitectura y  
Vivienda.  
Madrid, 1984  
111 págs.

Benito Bails  
DE LA ARQUITECTURA  
CIVIL

Edita: Colegio Oficial de  
Aparejadores y Arquitectos  
Técnicos de Murcia.  
Murcia, 1983  
2 tomos. 1.035 págs.

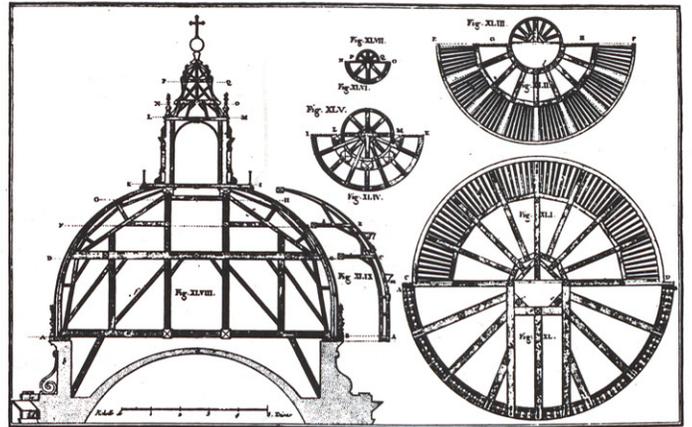
Incluido en la colección de *facsimiles* de la librería Yerba de Murcia, editados con la colaboración del Colegio de Aparejadores y la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma, ha visto la luz el tratado "*De la Arquitectura Civil*", de Benito Bails, publicado originalmente en 1783.

El interés de esta edición radica tanto en la posibilidad de estudiar directamente este gran texto de la Ilustración como en el análisis crítico realizado por el catedrático de Historia del Arte Pedro Navascués Palacio en tomo anexo a Bails.

Navascués nos introduce en la compleja personalidad del

autor dieciochesco que realizaba actividades en campos tan diversos como la música, las matemáticas o el periodismo. La fuerza de la Inquisición había sido muy reducida en tiempos de Carlos III pero aún tenía la llama suficiente para destruir la reputación de un sabio como Benito Bails bajo la acusación de poseer libros prohibidos y afrancesados.

Otro aspecto esencial del estudio de Navascués es el referente a las conexiones entre la *Arquitectura Civil* de Bails y los tratados de Blondel y Milizia. En el ambiente cultural de las academias de San Fernando en Madrid y San Carlos de Valencia había surgido el entusiasmo por la publicación de tratados clásicos de arquitectura que influirían grandemente en la elaboración de los proyectos contemporáneos. El libro de Bails se inserta en este movimiento que intentó acercar la ciencia europea al interior de nuestras fronteras.



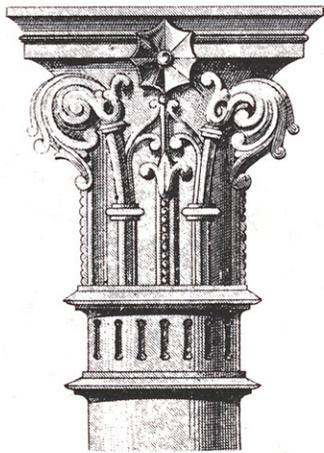
Carlos Sambricio  
CUANDO SE QUISO  
RESUCITAR LA  
ARQUITECTURA  
Ed. Comisión de Cultura del  
Colegio de Aparejadores y  
Arquitectos Técnicos.  
Galería-Librería Yerba.  
Consejería de Cultura y  
Educación de la Comunidad  
Autónoma.  
Murcia, 1983  
243 págs.

William Moris  
20 POSTALES DE  
ARQUITECTURA  
Ed. Adir Ediciones.  
Madrid.

Daniel L. Ryan  
COMPUTER-AIDED  
ARCHITECTURAL  
GRAPHICS  
Ed. Marcel Dekker, Inc.  
Nueva York, 1983  
433 págs.

Piet Mondrian  
LA NUEVA IMAGEN EN  
LA PINTURA  
Ed. Comisión de Cultura del  
Colegio Oficial de  
Aparejadores y Arquitectos  
Técnicos. Galería-Librería  
Yerba. Consejería de Cultura  
y Educación de la Comunidad  
Autónoma.  
Murcia, 1983  
138 págs.

José Rodríguez Montero  
**RECOMENDACIONES  
 PARA PREVENIR LA  
 CORROSION DE  
 TUBERIAS DE ACERO  
 GALVANIZADO EN  
 INSTALACIONES DE  
 FONTANERIA**  
 Ed. INCE. Ministerio de  
 Obras Públicas y Urbanismo,  
 Servicio de Publicaciones.  
 Madrid, 1983  
 81 págs.



**LA RESTAURACIO, ARA I  
 AQUI. MEMORIA 1981-1982.**  
 Actuació del Servei de  
 Catalogació i Conservació de  
 Monuments de la Diputació  
 de Barcelona.  
 Ed. Diputació de Barcelona,  
 Servei de Catalogació i  
 Conservació de Monuments.  
 Barcelona, 1983  
 201 págs.

Jaime Peláez Avendaño  
**MANTENIMIENTO DE  
 LOS EDIFICIOS**  
 Ed. Instituto Nacional para la  
 Calidad de la Edificación.  
 Ministerio de Obras Públicas  
 y Urbanismo. Madrid, 1983

**ALFONSO FRAILE**  
 Ed. Theo Ediciones.  
 Madrid, 1983  
 84 págs.

Joan Bassegoda Nonell  
**EL CIMBORIO DE POBLET**  
 Ed. Publicaciones Abadía  
 de Poblet  
 111 págs.



**La restauració, ara i aquí**  
 Antoni Gonzalez · Gaspar Jaen · Albert Bastardes  
**Memòria 1981-1982**  
 Actuació del Servei de Catalogació i Conservació  
 de Monuments de la Diputació de Barcelona

José María Sostres  
**OPINIONES SOBRE  
 ARQUITECTURA**  
 Ed. Comisión de Cultura del  
 Colegio Oficial de  
 Aparejadores y Arquitectos  
 Técnicos. Galería-Librería  
 Yerba. Consejería de Cultura  
 y Educación de la Comunidad  
 Autónoma.  
 Murcia, 1983.  
 321 págs.

**ISLAMIC ARCHITECTURE  
 AND URBANISM**  
 Ed. King Faisal University.  
 397 págs.

Ramón Gutiérrez  
**ARQUITECTURA Y  
 URBANISMO EN  
 IBEROAMERICA**  
 Ediciones Cátedra, S. A.,  
 Madrid, 1983  
 776 págs.



# BANCO HIPOTECARIO DE ESPAÑA

**L**a Dirección del Banco Hipotecario de España, comunica  
 la apertura de su nueva Sucursal para Cataluña y Baleares, en  
 Avenida Diagonal, 622 Teléfono 322 47 14 Barcelona-21.

# 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 m<sup>2</sup>.
- \* 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.

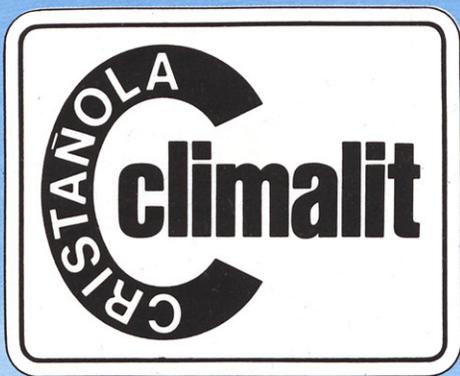
**CLIMALIT** es una patente internacional cuya calidad responde a la tecnología y prestigio de CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.

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

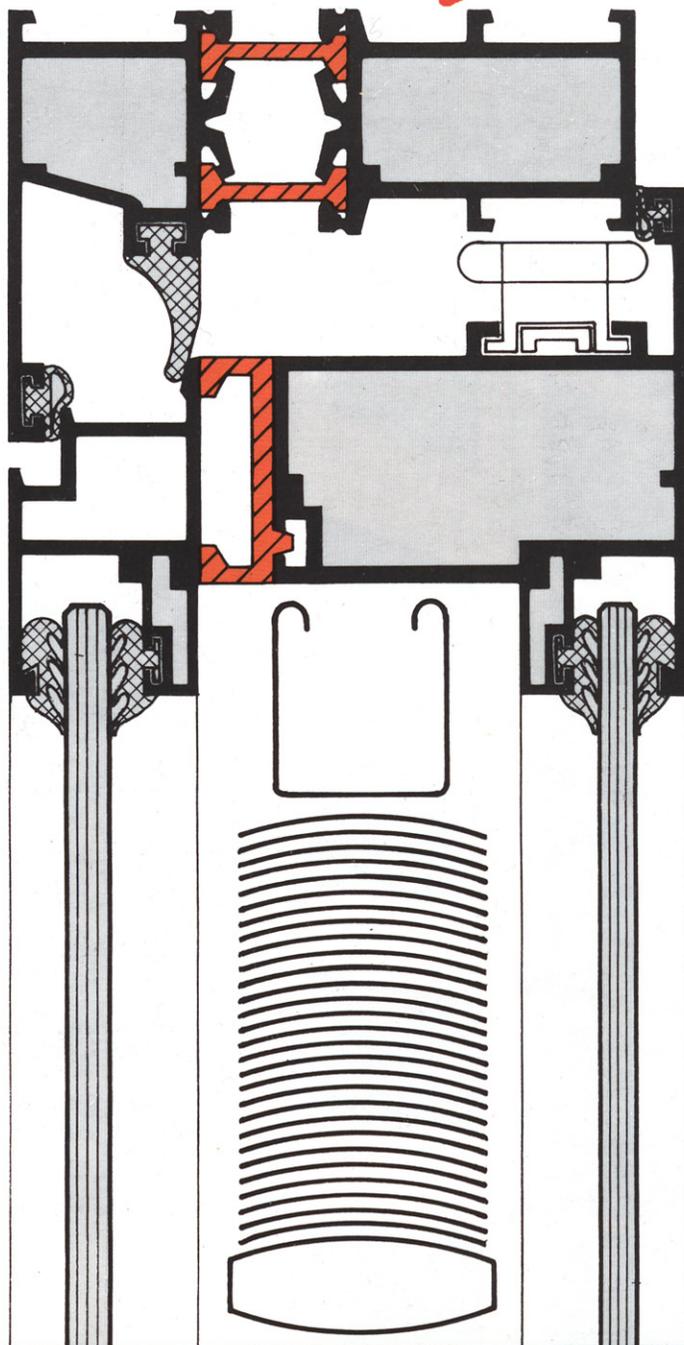
**CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.**

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

*Técnicos y Constructores: UMARAN  
ya entra en sus cálculos*

PREFABRICADOS METALICOS

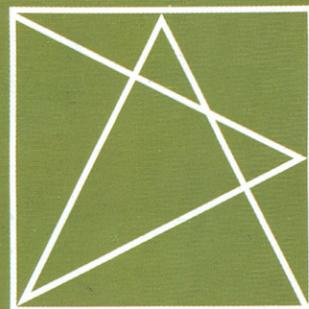
**UMARAN**  
SOCIEDAD ANONIMA



- **doble apertura**
  - oscilobatiente
- **simple apertura**
  - oscilante = ventilación
  - batiente = limpieza
- **cierre**
  - mando único
  - pestillos múltiples
- **hermeticidad**
  - juntas continuas
- **cámara descompresión**
  - impermeabilidad al aire
  - estanqueidad al agua
- **aislamiento térmico**
  - cámara de aire
  - perfiles con rotura total de puente térmico
- **aislamiento acústico**
  - doble vidrio
- **cortina incorporada**
  - monocomando mecánico
  - mando manual
- **acabado superficial**
  - anodizado
  - lacado

*dovicort 83*

**ROTERM**



*Calidad, Precio y Plazo: Optimos  
¡Consúltenos!*

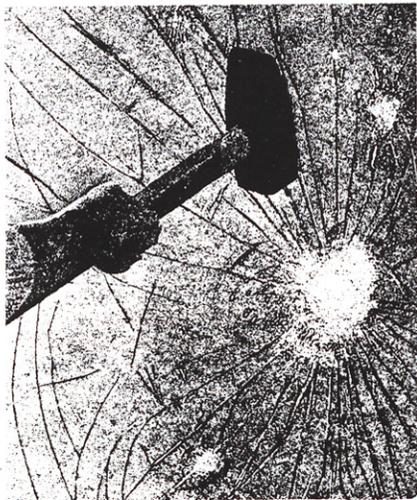
madrid-15  
arapiles, 13, 13.ª b  
tels. (91) 447 51 39 - 445 99 55  
télex 31814 UMSA-E

## LA SEGURIDAD, UNA NECESIDAD PERSONAL Y SOCIAL

Siempre que se requiere una protección contra actos antisociales de agresión y violencia, el acristalamiento blindado STADIP, en diferentes composiciones para los también diferentes grados de agresiones posibles, es el elemento ideal para proteger conservando la transparencia de los cristales de siempre. Creado por CRISTALERIA ESPAÑOLA, S. A., contribuye eficazmente a la seguridad de las personas y de sus propiedades.

### ¿QUE ES EL STADIP?

El acristalamiento laminar STADIP es un producto compuesto por dos o más LUNAS CRISTAÑOLA unidas íntimamente por una lámina plástica especial (Butyral de Polivinilo) que actúa como intercalario entre las lunas, las cuales conservan totalmente su transparencia. Ya ha quedado indicado: dos o más Lunas Cristañola, según el tipo de ataque contra el que se busca protección. Esto determina que en la familia de vidrios laminares STADIP haya cuatro miembros, que son los siguientes:



### 1. STADIP DE SEGURIDAD

Es la función para la que nació el vidrio laminar: en caso de rotura, los fragmentos permanecen tenazmente adheridos al plástico, por lo que no pueden caer trozos de vidrio de dimensiones peligrosas para la integridad física de las personas.

Esta característica, unida a la permanencia del panel, que no cae, hace del STADIP un excelente acristalamiento de seguridad.

### 2. STADIP ANTIMOTIN-ANTIDISTURBIOS

Protección contra actos de mayor violencia. Homologado por la Dirección de Seguridad del Estado, garantiza la seguridad de personas y objetos ante agresiones que pueden llegar hasta el lanzamiento de "cócteles Molotov".



### 3. STADIP ANTIRROBO

Con una composición de Lunas e intercalarios adecuada, este miembro de la familia STADIP es capaz de resistir violentos y repetidos golpes de martillos, mazos, piedras, hachas, etc. Aunque se rompa, el STADIP permanece en pie, impidiendo el paso y protegiendo el interior.

Por supuesto que, como todo elemento de seguridad, un obstáculo de este tipo debe considerarse solamente en términos del retraso que supone a la acción agresiva y no en términos de una barrera inexpugnable. Con muchísimo tiempo por delante, todo puede violentarse en este mundo.

### 4. STADIP ANTIBALA

En composiciones de tres o más Lunas Cristañola, el STADIP es capaz de resistir impactos de proyectiles. Aumentando el espesor y el número de Lunas Cristañola se pueden obtener productos resistentes a los disparos efectuados con armas de alta energía.

### STADIP, ACRISTALAMIENTO DE PROTECCION ACUSTICA

El vidrio laminar STADIP, además de vidrio blindado para la seguridad, constituye un excelente aislante acústico. Además de por su propio espesor, la capacidad de aislamiento acústico del STADIP es superior a la de un solo vidrio del mismo espesor, y esto en virtud del efecto amortiguador de la lámina de butyral de polivinilo y de la combinación vidrio-butyral.

### STADIP, MAXIMA CALIDAD Y PRESTIGIO

STADIP es la primera marca europea, y tan resistente como sólido es el prestigio tecnológico de su fabricante:  
CRISTALERIA ESPAÑOLA, S. A.

## CRISTALERIA ESPAÑOLA S.A.

División Vidrio Plano - Dirección de Marketing  
Paseo de la Castellana, 77, 8.º - Tels. 4560161 - 4561161  
MADRID-16

## CITAV

(Centro de Información Técnica de Aplicaciones del Vidrio)

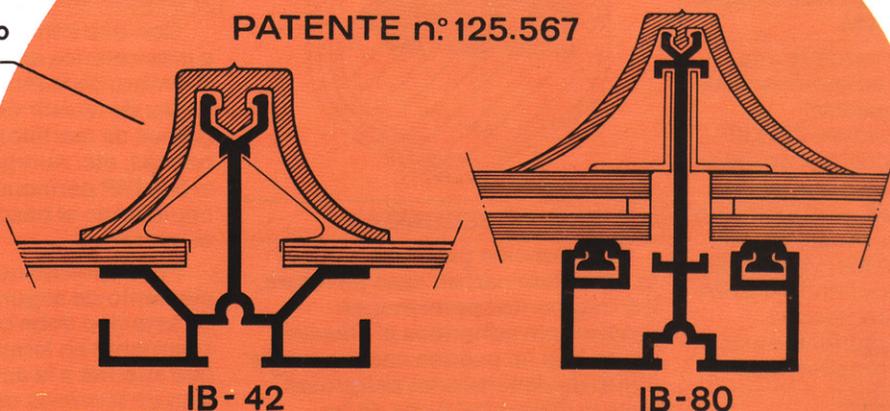
Paseo de la Castellana, 77 - Madrid-16 - Tel. 4560161  
Galileo, 303-305 - Barcelona-28 - Tel. 3218950

Gratuitamente y sin compromiso le estudiaremos una solución a su problema. Consúltenos.

## 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 <sup>4</sup>	1,29 cm <sup>3</sup>	1,1 cm
EJE Y-Y	3,2 cm <sup>4</sup>	1,59 cm <sup>3</sup>	1,1 cm

PERFIL	IB-80		
	M	M R	R G
EJE X-X	35,12 cm <sup>4</sup>	6,6 cm <sup>3</sup>	2,37 cm
EJE Y-Y	12,94 cm <sup>4</sup>	4,7 cm <sup>3</sup>	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.**

# Placas RELON, para no dejar nada al descubierto.

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

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

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

Fabricado por:

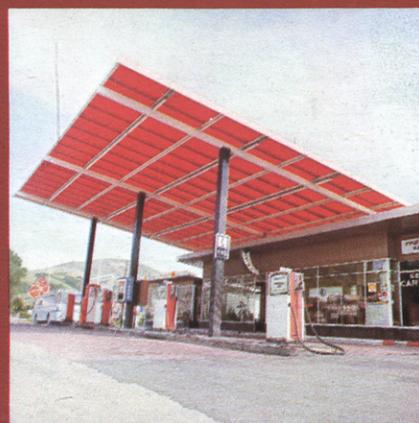
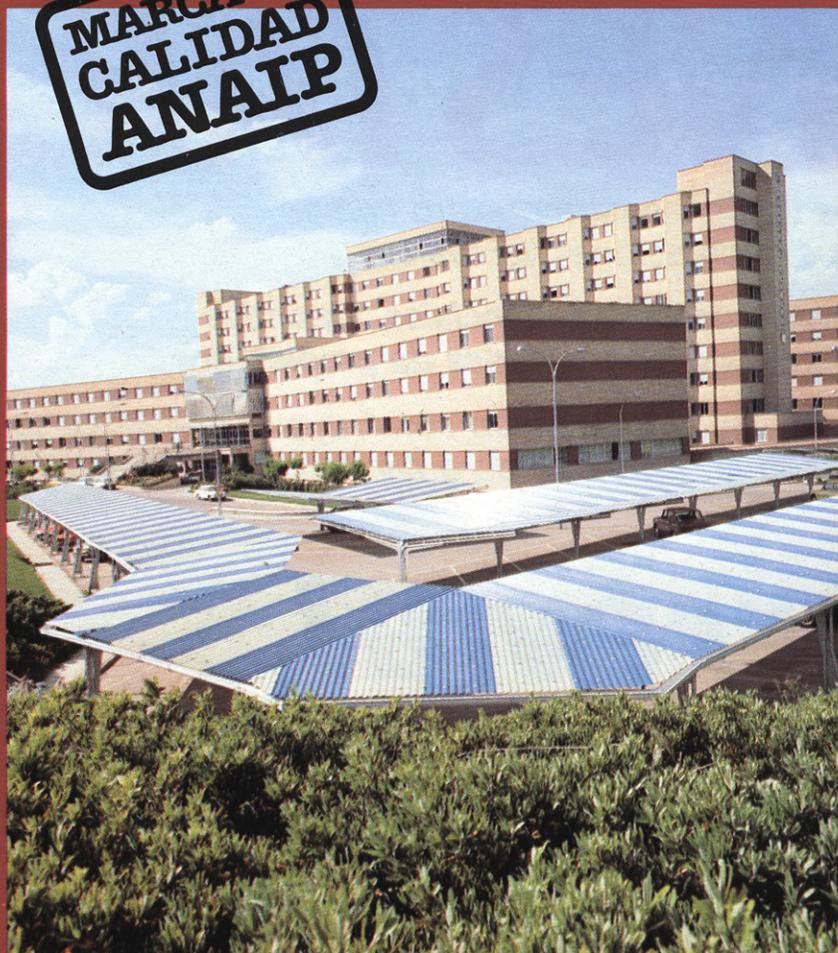
**RIO RODANO, S.A.**

Distribuido por: **SEIESA, S.A.**

MADRID-16  
Edificio Eterra (centro Azca)  
P.º de la Castellana, 77  
Teléfono 456 01 61  
BARCELONA-30  
Torrentes Estadella, 30-36  
Teléfono 345 14 00

# RELÓN®

MARCA DE  
CALIDAD  
ANAIP





# **CONSTRUIMOS** **BIENESTAR.**

*Creamos viviendas para nuestro tiempo  
y sus generaciones venideras.*

***Urbanizaciones, núcleos residenciales, viviendas  
sociales, cooperativas, comunidades de propietarios...***

*Así, la satisfacción de quien construye  
se comparte con la seguridad de quien lo habita.*

***ferrovial***  
***Construimos futuro.***

# 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.**



STUDIO



# AGROMAN

## Empresa Constructora

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