

FALLINGWATER.
A FRANK LOYD WRIGHT
COUNTRY HOUSE
Edgar Kaufmann Jr.,
Mark Girouard, Christofer
Little, Thomas A. Heinz
The Architectural Press,
Ltd., 1986. 190 pp.



**KATSURA VILLA. THE
AMBIGUITY OF ITS SPACE**
Arata Isozaki, Osamu Sato,
Yashuhiro Ishimoto
Rizzoli International
Publications Inc., 1987. 267 pp.

Parece lógico comentar dos libros sobre dos casas de campo que tantos críticos han querido emparentar hablando de la relación entre interior y exterior, la composición abierta, la escala humana, el concepto del recreo y su relación con la sensualidad y demás planteamientos similares. Pero mi intención no es hablar aquí de sus analogías, ni hasta qué punto una es heredera de la otra. Me interesa lo que estos libros aportan, y que al fin y al cabo es su aspecto más sobresaliente: la documentación fotográfica entendida como narración, como una forma más de comentar un edificio, de interpretar una realidad.

La bibliografía de la arquitectura, como la de otros muchos temas puede subdividirse en *géneros* en los que poder clasificar cada libro y ello pese al reduccionismo de la realidad que supone. Uno de los más antiguos e importantes es aquel que trata de describir una obra con el principal soporte de la imagen. Pero si hasta ahora ésta sólo era un acompañamiento al texto, una *ilustración*, no es hasta la pasada década con la aparición de revistas como el GA cuando el relato fotográfico empieza a adquirir una independencia casi necesaria. Hay quienes defienden la visita o en su defecto el cine como las mejores o más directas maneras de conocer los edificios. Pero ello eliminaría la posibilidad de incluir las vivencias, el contacto tranquilo con la arquitectura, esa forma que tienen los edificios de ir poco a poco encantando al usuario después de la primera impresión. Y posiblemente sean las fotografías y los planos la forma actual de la que disponemos para suplir o complementar estas carencias, dejando que sean la suave contemplación y el tiempo las que nos permitan descubrir o reinventar las sugerencias de una perspectiva, de algún aspecto o de algún detalle de una obra. Y es precisamente esta atenta y reflexiva actitud la que nos puede permitir diferenciar *la moda* en la arquitectura (que nos hace pensar que algo puede ser correcto por el simple hecho de atender a las pautas formales de un cambio de gusto), de la arquitectura.

En los últimos años hemos asistido a un profundo cambio en los libros de este género. Desde los libros con pocas, pequeñas y confusas *estampas*, hasta los que ahora comentamos, un profundo cambio social se ha producido. En un período en el que las ideologías se difuminan y no interesan, son las formas y su representación las que intentan ser el vehículo de diferenciación entre las personas. Es por ello que en la llamada *cultura de la imagen* los medios de comunicación han sufrido un notable desarrollo. Vivimos un constante bombardeo de ilusiones que nos dictan, nos sugieren y que

inconscientemente nos llevan a una determinada forma de vida, de entender las cosas, de tal manera que ninguno podemos dejar de sentirnos mediatizados a la hora de comprar un producto o dar una opinión sobre un tema. Esto ha provocado que la industria editorial, como otras muchas, haya sofisticado sus engranajes que adoptados a la nueva situación han permitido la difusión de magníficas imágenes de arquitectura. Y el peligro no deja de ser otro que aquel que lo ha engendrado, la vulgarización intentando adaptar destellos de imágenes inducidas a una situación que no lo admite pero fomentado por una sociedad que cree poder exigirlo.

A la hora de estudiar una fotografía, conviene tener en cuenta que detrás de ella se encuentra generalmente una intención. Tanto en el encuadre como en la disposición de la luz, objetos y situaciones aparentemente imperceptibles pueden adquirir un determinado valor. Estamos viendo interpretaciones personales, es una forma de descripción. Al igual que en un texto, un conjunto de fotografías pueden suponer una narración intencionada que enfatizará aquellas sensaciones, sugerencias y aspectos que el autor desee relatar. Si la vista es el principal sentido que el hombre utiliza para aprehender un edificio, parece lógico pensar que el relato fotográfico así entendido (todavía en sus comienzos) sea un género de gran futuro en la bibliografía de arquitectura.

El palacio de Katsura fue construido desde principios hasta mediados del siglo XVII por orden de los más destacados representantes de la familia Hachijo, el Príncipe Imperial Toshihito (1579-1629) y su hijo, el Príncipe Imperial Toshitada (1619-1662). Su construcción duró cerca de cincuenta años y fue realizada por fases. En 1615, la parcela en la que se sitúa pasó a formar parte del patrimonio de la familia Hachijo, y ese mismo año se iniciaron los planos para la construcción de la villa. En 1663, Gomizmo-o (1596-1680) visitó el palacio por última vez y es muy posible que lo que sus ojos vieron sea bastante parecido a lo que hoy podemos observar. El período de autarquía que siguió impidió que hasta prácticamente el XX se tuviesen noticias de este palacio en Europa.

Según André Corboz, desde el nacimiento de la arquitectura moderna, la vivienda japonesa tradicional sorprende por su *modernidad*: sus colores lisos, el refinamiento en la distribución y división de superficies, sus características geométricas y modulares, el alto grado de estandarización de un sistema más que ingenioso. Bruno Taut admirará la *nitidez* de estos edificios, la especulación de volúmenes puros, la supresión del decorado, la reducción de la arquitectura a una pura composición de planos que presuponen la estructuración de elementos simples. Los estructuralistas acentuarán la diferenciación entre piel y esqueleto. Los defensores de la arquitectura orgánica atenderán a la sensibilidad de los valores espaciales, el proceso de simplificación, no tanto sobre la forma en sí o en la construcción como por la supresión de lo innecesario. Y sobre todo por una preocupación constante por la escala humana, el respeto al material utilizado según su naturaleza, su capacidad de crecimiento y la relación que se establece entre *dentro* y *fuera*. Los historicistas dirán que entre la tradición japonesa y la investigación occidental, todo es diferente, tanto en las causas como en los conceptos. La arquitectura japonesa nace durante un régimen feudal, en un clima húmedo, con materiales perecederos y reemplazables, pero ligeros, cuya adopción la dictan los frecuentes temblores de tierras. Sus autores y los que las utilizan no pertenecen a una civilización humanística, no conocen el individualismo, viven en un tiempo cíclico. Para Francastel, el entusiasmo de los occidentales nunca fue motivado por el deseo de aproximarse al estado de ánimo que inspiró las obras descubiertas. Los esquemas que les permitieran asimilar su arquitectura no tenían relación alguna con la mentalidad nipona. Para Masuda ésta es producto de su clima, su geografía, su fauna y flora y su historia. Estos condicionantes son paradójicos: los primeros son septentrionales y tropicales, continentales y oceánicos. Existen semiestaciones muy matizadas y un tiempo muy variado, de tal

forma que para cada clase de lluvia, según las estaciones y el viento hay un nombre (esto contrasta con el pobre vocabulario sobre estrellas). En tal ambiente, los japoneses no tienen libertad de elección y para que ésta exista, para tener cierta posibilidad de rechazo han tenido que confrontar el mundo de la realidad con el de la imaginación. Debido a su sumisión al mundo material el japonés tiene un modo de vida realista y naturalista junto a un gran sentido de la trasposición edificando magníficos mundos imaginarios, como en el jardín o en la ceremonia del té. Para el japonés en el espacio arquitectónico no sólo importa la dimensión objetiva de la estancia. En un espacio determinado puede evocarse cualquier volumen con la ayuda de accesorios figurativos o simbólicos. Estos son capaces de desmaterializar el espacio. La habitación no es más que una escena neutra. Los materiales que componen el espacio arquitectónico (madera, paja, tierra), un rollo pintado, una figura, están ligados a percepciones emocionales muy vivas y transfiguran el sentido de la estancia dándole una nueva dimensión.

Arata Isozaki, en este libro, hará espacial hincapié en las versiones en el que el palacio de Katsura se ha utilizado como ilustración de teorías de la arquitectura. En este siglo reconoce tres estudios meticulosos, tres interpretaciones que abarcan un período de cincuenta años, y que de alguna manera relatan la evolución del pensamiento de la arquitectura moderna en Japón: Bruno Taut, Sute-mi Horiguchi y Kenzo Tange. (Hace notar que curiosamente la construcción de la villa abarcó cincuenta años y se acometió en tres etapas). Desde 1933 hasta 1966, el palacio ha aparecido de muy diferentes modos. En la actualidad las circunstancias han cambiado y el modernismo ha sufrido cambios fundamentales. En una *particular metáfora* Isozaki relaciona las tres interpretaciones con la evolución de la ceremonia del té. *“Bruno Taut corresponde a la escuela Shuko de té. Fue la primera en establecer las reglas al igual que Taut fue el primero en fijar su atención en Katsura. Sute-mi Horiguchi corresponde a la escuela Rikyu. Empleó mucho tiempo estudiando, pero no clarificó su posición respecto al gran maestro, tratando resignadamente de aceptar la coexistencia de elementos opuestos contradictorios (lo nacional frente a lo universal). Finalmente Kenzo Tange responde a la escuela Oribe de té. Su ceremonia es heterodoxa. Como destrucción de la tradición existente, ve Katsura como un ejemplo práctico de funcionalismo y no duda en retocar las fotografías que acompañan su libro eliminando aquellas partes que desentonan con sus planteamientos (no aparece la cubierta en ningún sitio)”*. Continuando la metáfora Isozaki asimila su versión a la forma inglesa de tomar el té: no representa nada original, pero asimila los distintos conceptos del gusto y su conocimiento. *“El kitsch siempre encuentra su lugar”*. Katsura es una compleja mezcla de genealogía, relaciones políticas, estilos arquitectónicos (sukiya y shoin) y las contradictorias relaciones que se dan entre ellos. El estilo *shoin* es propio de las clases dirigentes y supone una evolución del anterior estilo *shinden* aristocrático que se adapta a las necesidades de los militares. El *sukiya* es coetáneo, de carácter popular que sin seguir ningún canon convencional es adoptado por la aristocracia sin gobierno; no tiene necesidades funcionales, es libre y flexible, y adoptarlo supone una velada crítica política. Isozaki resume sus intenciones diciendo que su versión trata de encontrar fundamento a los nuevos conceptos del diseño. *“El espacio está diseñado para el placer y para satisfacer el sentido de la fantasía. Estar en Katsura excede toda descripción. La clara y nítida composición que gustaba a los modernos se ve disturbada aquí y allá por mitos que la envuelven. Es, justamente, un clásico”*.

La Casa de la Cascada es posiblemente el edificio moderno más famoso de América. Anualmente más de setenta mil visitantes acuden a la remota montaña del sudoeste de Pennsylvania donde se ubica. La publicidad y el reconocimiento del genio de Wright despertaron de nuevo la confianza en las posibilidades de la arquitectura moderna.

9

Giedion comenta en su *Espacio, tiempo, arquitectura*, que para Wright la casa es un refugio, un cobijo en el cual el ser humano se pueda retirar como en una caverna, protegido de la lluvia, el viento y la luz. Su vida se consagró al problema de la casa como lugar acogedor. *“Tenía a su disposición la anónima tradición americana, el ejemplo de Sullivan y el concienzudo sentido artístico que Richardson había mostrado en la construcción de viviendas”*. Su mayor servicio prestado a la arquitectura fue haber logrado dar al espacio interior una maleabilidad que se introdujo en el cuerpo rígido y entumecido de la vivienda moderna. Para Henry-Russell Hitchcock en la casa Kaufmann se combinan dos clases de romanticismo, uno hacia la naturaleza que había florecido desde el XVIII, y otro hacia los hechos científicos de la construcción que a menudo se ha contrapuesto al primero. *“Una casa encima de una cascada suena a sueño de poeta, el sueño de un ingeniero hecho realidad”*. Girouard retoma esta línea de pensamiento. *Fallingwater* es quizá el resultado del desarrollo gradual de la imaginación romántica y de la actitud que frente al paisaje natural debe adoptarse al intentar integrar un edificio. Cuando los primeros viajeros ingleses del XVIII empezaron a apreciar los escenarios naturales, su postura no fue crítica. Apreciaban la belleza y convirtieron la naturaleza en el árbitro supremo, pero no se planteaban vivir en ella. La *introducen* en sus casas de campo como elementos decorativos. El tipo de vivienda adecuado será la *cottage*. La idea de pintoresquismo se transplantó inevitablemente a América pero ésta carecía de ruinas y paisajes ricos en connotaciones. En el XIX las ciudades crecientes y el ferrocarril dotaron de visitantes las áreas naturales, las cuales eran consideradas como la principal fuente de limpieza, refresco y recargo espiritual del ciudadano. nace así el deseo de la vivienda en el campo para el disfrute de los períodos ociosos. Fácil acceso al agua para pescar, remar o nadar y una veranda con mecedoras que mirase al bosque o al agua serán los únicos condicionantes de programa y disposición. En 1930 este deseo sigue vigente y la Casa de la Cascada quizá sea la materialización de ese sueño colectivo, de ese ansia de vida integrada en la naturaleza; una casa perfectamente integrada en su entorno con agua, soleada y perfectamente diseñada para dominar e integrar el paisaje. Para Hitchcock las largas horizontales de las placas y los parapetos parecen flotar sobre los árboles. Los cercos metálicos del cerramiento apenas son visibles, disponiéndose paralelos al recorrido de la visión y sin montantes verticales, de tal forma que se produce una fuga lateral, integrando las vistas al espacio interior. La estriada obra de piedra ofrece un brusco contraste con las nítidas y precisas formas del hormigón. El mobiliario de madera humaniza la escala y las texturas superficiales. Benévolo señala la hipótesis de la influencia que el movimiento moderno haya podido tener en Wright y nombra como ejemplo de ello las blancas superficies y el hormigón armado de la casa Kaufmann. Pero estas analogías formales aparecen a distancia en el tiempo sin continuidad, alternando con episodios distintos. Si éstas se han producido las ha transformado profundamente convirtiéndolas en elementos de una visión personal. Ha decidido trabajar en Estados Unidos, pero vivir en Usonia y aceptar tan sólo la parte de mundo real que le pueda servir, para paulatinamente traducir en concreto su mundo ideal. El éxito y publicidad de que gozó proviene del deseo de contraponer la arquitectura americana a la europea, pero pese a este debate ocioso destaca el poder de sugestión de su forma de hacer, íntegra, compacta, exenta de dudas, una meta ejemplar que anima a mirar más lejos. Emil Kaufmann Jr. enjuiciará la casa desde su privilegiada perspectiva de hijo del dueño, aprendiz de Wright y de usuario continuo de la vivienda. Dennis Sharp se refiere a la sección como a la clave de todo el proyecto. La Casa de la Cascada refleja el mejor espíritu de la arquitectura del siglo XX; sin la pericia, los métodos y los materiales de nuestra época hubiese sido imposible su realización.



CODERCH; 1913-1984
Ed. Gustavo Gili. 255 pp.
Barcelona. 1988.

¡Ya está!... ¡Por fin!... La gran deuda, el libro pendiente, el catecismo —por sus obras los conoceréis— o el vademécum... El 'Todo lo que usted quiso saber y no se atrevió a preguntar nunca'... El libro gordo de... o el tomo primero de aquella magna enciclopedia —Maestros del ¡vaya usted a saber!— que se acaba en sí misma. Como aquellas revistas que sólo editan el número cero, como aquellas obras irrepetibles que se muerden la cola y acaban como empiezan... ¡historia interminable!...

Con el formato en que la editorial Artemis de Zurich editó primero las obras completas de Le Corbusier y después, los tres volúmenes de las obras de Alvar Aalto; con la voluntad, tal vez, de equiparar al que fuera nuestro arquitecto más carismático de la postguerra con los maestros internacionalmente reconocidos del movimiento moderno, la Direcció General d'Arquitectura i Habitatge de la Generalitat de Catalunya, publica ahora, este libro-catálogo de la exposición *Coderch*, celebrada en Barcelona, durante los pasados meses de marzo y abril.

Con una edición que lo aleja claramente de otras colecciones de la Editorial Gustavo Gili; con una maquetación de lujo, como así corresponde a la efeméride de entronización —¡llegamos tarde pero llegamos bien!— el libro está ya, en bibliotecas y librerías especializadas. *¡Hacia falta!*, parece ser el comentario más frecuentemente oído...

Tras la aproximación a la obra de Coderch que supusieron los libros de Capitel y Soria, ambos en los setenta, la obra de Coderch decayó y se sepultó, extrañamente, en el más absurdo de los olvidos...

El libro que hoy sale a la luz, se plantea, obra a obra, de la misma manera: un croquis inicial, una gran foto emblemática —¿por cuántas fotos se conoce, hoy, el movimiento moderno?—, los croquis y bocetos de todo el proceso, los alzados y secciones nunca publicados junto a las archiconocidas plantas y un sinfín de fotografías inéditas de ese gran fotógrafo, arquitecto de la luz y de las sombras, que es Català Roca.

El libro es un gran diccionario. Precedido de las correspondientes introducciones y del no menos necesario resumen biográfico. De la A a la Z, se analizan, año a año, las obras más importantes agrupadas temáticamente: Las viviendas unifamiliares en la costa o en medio urbano, los edificios de viviendas, las agrupaciones de bloques, los equipamientos y servicios, para acabar con un resumen cronológico de la totalidad de la producción coderchiana.

No hay prácticamente textos, como se decidiera desde el primer momento, excepto los pocos que él escribiera ¡tantas veces difundidos!

y otros sobre él que, aunque ya publicados, no dejan de ser por ello menos interesantes. Destacaría, por inéditos, los emotivos apuntes sobre Coderch de su sacerdote y amigo J.M. Ballarín y la soberbia elegía que ese gran poeta que es Joan Margarit le dedicara.

La obra de Coderch se nos presenta, pues, desnuda, descarnada, como los muros de cal al sol de la tarde que tanto le gustaban al maestro.

Se nos explica, se nos muestra el proceso, *la pierna atada a la mesa* que suponíamos existió y de la que, ahora, ya tenemos constancia. No importa que el dibujo sea bonito o feo. Ayudó al proceso, ayudó a ser y ya por esto tiene sentido...

Sé del ingente trabajo que la elaboración del libro ha supuesto para Carlos Fochs, para Gustavo Coderch dirigiendo a todos aquellos alumnos de la Escuela del Vallés que, becados, vaciaron durante dos años el archivo Coderch y sin cuyo trabajo ni el libro ni la exposición que organizamos hubieran sido posibles. Sé de su rigor, de sus dudas y de su encomiable esfuerzo.

Recuerdo que el que *nuestra exposición* no se convirtiese en colgar este catálogo, hoja a hoja, panel a panel, fue el objetivo por el que Emilio Donato luchó, denodadamente, con el mejor de los criterios. Porque primero fue el libro (las primeras pruebas las vimos después del verano del 87) y luego la exposición, por más que, por explicaciones que no vienen al caso, la exposición no haya dispuesto de su catálogo hasta bastante después de acabada la misma. Con lo que de paso se ha enriquecido, también, el catálogo... Pero eso poco importa ya, porque salvando las distancias, a nadie le preocupa hoy, cuándo Miguel Angel acabó su Sixtina sino el cómo la dio por acabada... Porque las prisas y las contingencias sólo abruman si se les mira sin perspectiva alguna...

Esta primera edición va a constar de 1.500 ejemplares de los cuales la Generalitat, que paga la edición, se quedará 1.000 para sus compromisos oficiales, saliendo el resto a la venta. La Gustavo Gili, por contrapartida, se reserva los derechos para, en un breve plazo, sacar su edición bilingüe en castellano e inglés, de esta primera edición que ahora se nos ofrece, exclusivamente, en catalán.

De cualquiera de las maneras no hay problema alguno de lenguaje: Tanto el lápiz de Coderch, como la cámara de Català Roca no hablan otro lenguaje que el que les es propio y, por encima de idiomas, ellos sí son universales.

No voy a valorar aquí, ni el material presentado, ni las obras respectivas de Coderch y Català Roca.

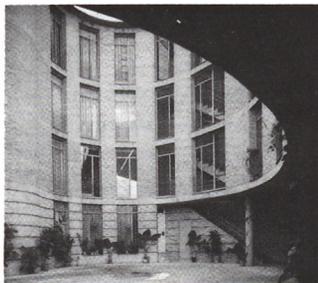
La verdad, se me hace tan difícil imaginarme la Casa Ugalde si no es en las fotografías de Català, que todas las veces que la he visto al natural pienso cuánto se parece o no a las soberbias imágenes que de ella nos ha brindado su fotógrafo amigo...

Creo, sinceramente, que a Coderch le gustaría este su libro —que hoy presentamos en sociedad— y eso me tranquiliza...

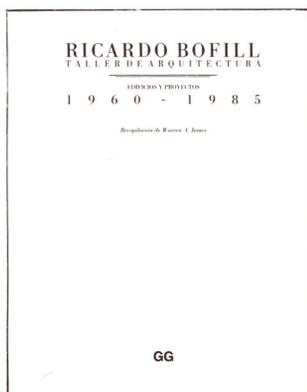
Sólo criticaría, por más material inédito que presenta la publicación, tanto material que se ha quedado en el tintero y que uno conoce al haber tenido la suerte de trabajar con él, durante un año largo. Coderch no acaba en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (existen unos estudios de tipologías de viviendas más que interesantes), por más que no todo el resto ayudase a explicar mejor la obra de José Antonio Coderch.

Sólo sugeriría la posibilidad de que, en un futuro, no muy lejano, se editase una edición *paperback* que estableciera un bonito diálogo con el libro aquel que, hace años, le fue dedicado a Gaudí —único arquitecto español que ha merecido tal *galardón*—.

Sólo denunciaría, finalmente, mi miedo a que, una vez cumplida la deuda pendiente, se archivara a Coderch en un cajón, amarillease el póster y se cerrara el libro y pensáramos que ya está, que ya lo sabemos todo sobre él, cuando todo está por conocer, siempre por inventar de nuevo, como nos enseñó el maestro desde su trabajo continuo y su ejemplar actitud...



CRUZ / ORTIZ
G. Gili, Barcelona, 1988; 96 pp.
Introducción Rafael Moneo



RICARDO BOFILL.
TALLER DE ARQUITECTURA.
EDIFICIOS Y PROYECTOS
1960-1985
Warren A. James
Gustavo Gili, 1988 (Rizzoli
International Publications, 1987).
239 pp.

Este libro recoge la obra de los arquitectos Antonio Cruz y Antonio Ortiz en el período 1974-1978. Se presenta en orden cronológico y en dos apartados. En el primero se desarrollan los proyectos y obra construidas más relevantes de su producción, desde las viviendas en la calle Doña María Coronel hasta la estación de ferrocarriles de Sevilla, pasando por las viviendas en Villanueva de Ariscal, la Escuela de Bomberos de Jerez, la ampliación del Ayuntamiento de Ceuta y las viviendas en la calle Hombre de Piedra. Un breve escrito de Cruz y Ortiz resume las consideraciones de los arquitectos en cada proyecto y antecede a una documentación gráfica que aporta lo imprescindible para comprender el proyecto. En segundo lugar y bajo el epígrafe *otros trabajos*, se reseña la fecha, objeto y alguna ilustración del resto de su producción.

En la introducción de Rafael Moneo se analiza el conjunto de la obra hilvanando reflexiones sobre proyectos concretos. Califica su arquitectura de realista y directa "...capaz de aceptar las limitaciones de la realidad, de cumplir programas y normas sin dejar por ello de incorporar los intereses disciplinares". Frente a la obra construida (principalmente viviendas) se pregunta si Antonio Cruz y Antonio Ortiz serán capaces de mantener la vigencia de sus principios en los últimos proyectos en los que "...la escala cambia al pasar decididamente de la esfera de lo privado a lo público".

G.N.

Catálogo cuidadosamente editado que recoge la principal producción del Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill en el período 1960-1985. Tanto en la introducción, en los textos de presentación de la documentación gráfica y en la entrevista que el recopilador Warren A. James hace a *este hombre de talento*, se explica perfectamente su particular punto de vista sobre la arquitectura. Para Bofill *el arquitecto puede vivir las ciudades y los edificios históricos como obras del presente y su mente está libre para proyectar el futuro formal de la sociedad*. La selección de dibujos y fotografías es la adecuada a las intenciones, ilustrando y completando las ideas expuestas. Se trata de explicar al lector la trayectoria del Taller de Arquitectura que en otro lugar J.D. Fullaondo resumía "...hablando de una serie de fases bastante precisas. El momento inicial, quizá más italiano, post-racionalista podríamos decir. Las villas de Calpe, por ejemplo o sus casas de pisos. Paralelamente, el momento de la Escuela de Barcelona, lo que decía Zevi sobre —la magia del falso Gaudí— y todo lo demás, Venturi, el primer post-modern, el grupo conocido como —posible— Escuela; más tarde, la evolución posterior en Francia, la proyección internacional, el monumentalismo y esas cosas...". Y en palabras del autor "la de Bofill hasta el momento representa veinticinco años de un trabajo que debe juzgarse, analizarse y criticarse según sus propios méritos, al margen manifiestos, eufemismos e ilusiones".

G.N.

LIBROS RECIBIDOS

EL RASCACIELOS.
La búsqueda de un estilo.
Ada Louise Huxtable.
Editorial Norea.
Madrid, 1988, 127 pp.

PADIGLIONE ITALIA.
12 progetti per la Biennale
di Venezia.
Edizioni La Biennale di Venezia.
Electa. Italia. 263 pp.

TRANSFORMACION DE UN FRENTE MARITIMO.
Barcelona. La Villa Olímpica, 1992
Martorell, Bohigas, MacKay, Puigdoménech.
E. Gustavo Gili, S.A., 120 pp.
Barcelona, 1988.

BIZANCIO. ESTILO Y CIVILIZACION.
Steven Runcima.
Xarait Ediciones. 225 pp.
Madrid, 1988.