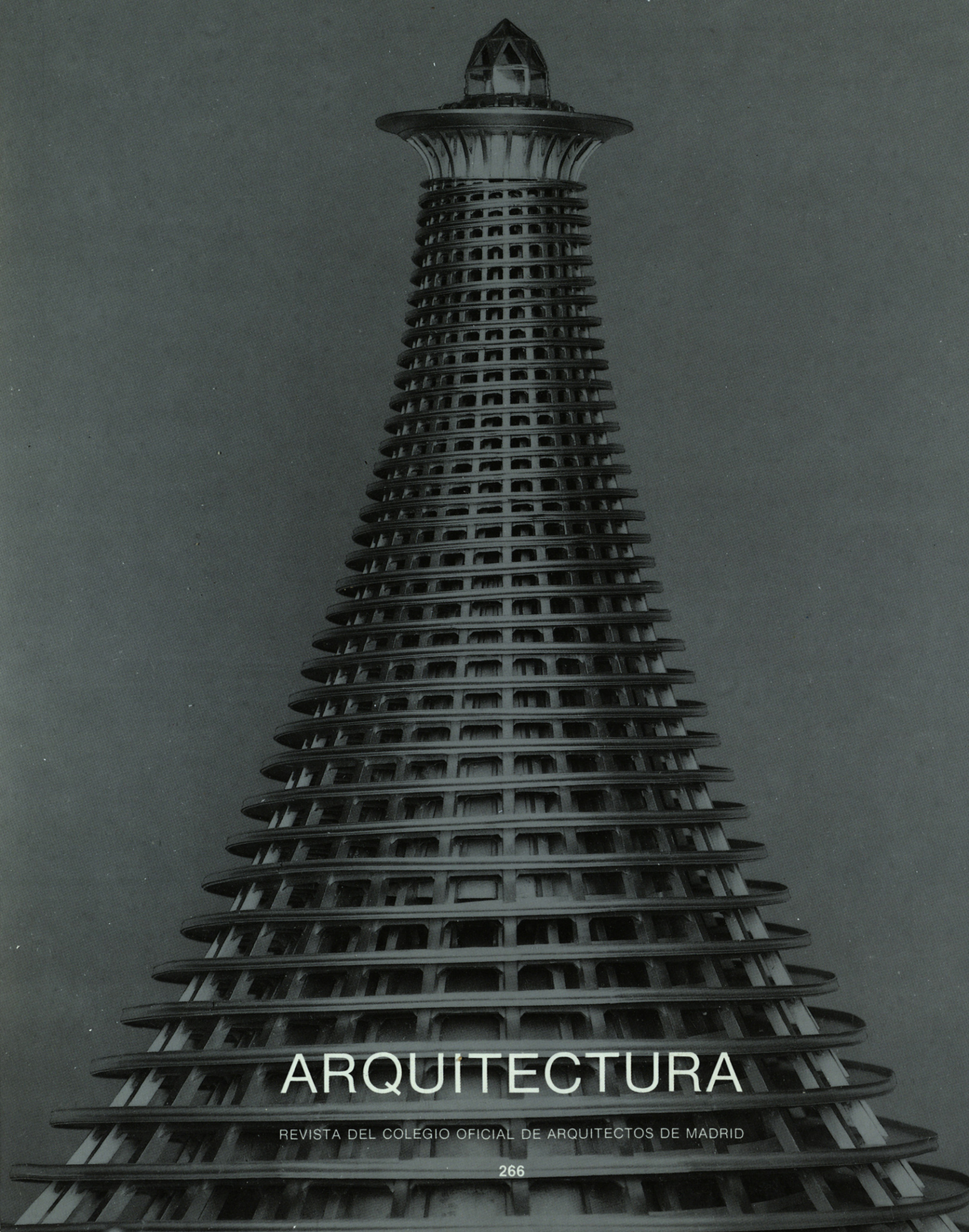


ARQUITECTURA

REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

266

ARQUITECTURA
REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

Número 266. Mayo-Junio
Año LXVIII IV Epoca

Dirección y Redacción
Sara de la Mata
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

Colaborador en redacción
Ricardo S. Lampreave

Diseño gráfico y producción
Fernando Porras-Ysla
Federico Soriano

Secretaría
- Redacción
  Lourdes Arrillaga
- Administración
  Jacinta Cruz
  Angel Soto
- Publicidad
  Mercedes Medina
  Julia Delgado

Corresponsales
Barcelona: Octavio Mestre
Palma de Mallorca: Martín Lucena
Nueva York: Warren James
París: Charles Poisay
Milán: Carmen Murúa

Editor
Enrique Sobejano

Publicidad
Olga Ortega
Barquillo, 12 28004 MADRID
Tel.: 521 82 00 - 233 54 99

Distribución
Barquillo, 12 28004 MADRID
Tel.: 521 82 00 - 232 54 99

Talleres gráficos y fotocomposición
Helios, S.A.
Conde de Cartagena, 18 28007 MADRID
Tel.: 551 38 94

Depósito Legal: M-617-1958

Fotomecánica
Valsoa, S.A.
Marqués de Monteagudo, 18 28028 MADRID

Precio del ejemplar: 943 ptas.
IVA 6%: 57 ptas.
Precio IVA incluido: 1.000 ptas.
Suscripción anual (6 números): 6.000 ptas.
Extranjero: 73 $ USA.
Ejemplares atrasados:
50 ptas. más del precio de portada más IVA.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria es copatrocinador de la edición de la revista, en cuanto mantiene suscripciones para todos los colegiados residentes.
Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión del equipo director de la revista.
La dirección de la revista se reserva el derecho de la publicación de los originales enviados.
Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos y originales gráficos siempre que se cite la procedencia.
Las reclamaciones caducan a los cuatro meses.

Portada: Maqueta Faro de Colón, de Casto Fernández Shaw (M.E.A.C.)
Foto: Javier Azurmendi.

EL CONCURSO DE ARQUITECTURA. LAS FICCIONES DE LA REALIDAD

Históricamente, los grandes concursos de arquitectura han constituido singulares testimonios del período cultural en que se produjeron. Vivimos hoy momentos en que se prodigan los concursos. La Arquitectura, la Ciudad —como auténtico escenario de la misma—, o incluso el mobiliario y los objetos de diseño son convocados a la cita del ensayo... Es por ello ésta una buena ocasión para reflexionar en torno a este hecho, probablemente no casual y sí en cambio íntimamente relacionado con la actual heterodoxia, reflejo de una progresiva tendencia a la pluralidad, a la diversidad, lejos de situaciones únicas que en algún momento otorgaron unánime significado a la arquitectura.

En este marco se debate el emergente papel del concurso o consulta, testigo en ocasiones de una incertidumbre, o medio en otros casos por el que se intentan delimitar unos desdibujados objetivos.

Cabría cuestionar no sólo el procedimiento como método en sí mismo, sino el desigual alcance de los resultados. Cabría debatir el porqué del general alejamiento entre aquellos y la realidad construida, y si no es precisamente la ausencia de una demanda concreta la causa de ello. Cabría, asimismo, la reflexión acerca de la disparidad de medios con que se compite, y del planteamiento de las bases, cuyo tratamiento y carácter puede condicionar la prevalencia de la idea generadora del propio concurso.

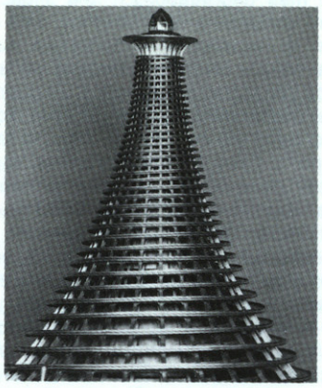
Podríamos, finalmente, preguntarnos si la determinante presencia de **las modas** no caracteriza decisivamente esa —en cierto modo— desvanecida y efímera arquitectura de papel de los concursos.

Sin embargo, abstrayéndonos de los propios resultados, el concurso representa una vía libre a la reflexión, a la aportación intelectual, con un valor intrínseco en su propia génesis y desarrollo, del mismo modo que delimita un marco en el que, tras las imposiciones del lugar y del programa, se ocultan los verdaderos retos que con anticipación deberán ser intuidos...

Recientemente, se han convocado en España concursos y consultas en los que la incidencia en el desarrollo de la ciudad en unos casos, la búsqueda de una idea plasmada en imágenes simbólicas en otros, o la solución a problemas específicos, finalmente, han sido los objetivos que han motivado estos planteamientos. Frente a la opción única del encargo directo, frente a la certeza de un resultado, se busca la diversidad, se apuesta por las diferencias.

ARQUITECTURA ha querido detenerse ante este hecho. Se presentan en este número algunos concursos significativos. Concursos en los que la transformación de un acontecimiento urbano incide en el desarrollo de la ciudad —la Plaza de Castilla, la Manzana de la Diagonal—; concursos convocados para dar respuesta a edificaciones singulares por su ubicación y carácter —la ampliación del Congreso de Diputados—; concursos en cierto modo utópicos —el faro de Colón de 1929—; o, finalmente, concursos de ejemplar resolución y desarrollo en los que la potencia y la rotundidad de la idea ha dado lugar a obras tan significativas y fieles como el Gobierno Civil de Tarragona, objeto hoy de reforma y acondicionamiento.

Alternativa, en fin, a la uniformidad, ¿qué otra fórmula podría ser más apropiada a la condición presente de la Arquitectura? Quedan sobre el papel las propuestas de los concursos, ficciones arquitectónicas en las que yace latente la realidad...



6 **Noticias breves**

8 **Libros**

12 **Guía**

16 **Hablando de concursos de arquitectura**
Juan Daniel Fullaondo

20 **Concurso para la ordenación de la Plaza de Castilla**
Notas sobre un proceso inconcluso
José María Ezquiaga

28 **Concurso para la ampliación del Congreso de los Diputados**
Introducción
Mariano Bayón

42 **Consulta para la ordenación de una manzana en la Diagonal**
Acerca de cinco supermanzanas
Josep María Montaner

58 **Los concursos de arquitectura. La trascendencia de una idea**
Javier Cenicacelaya

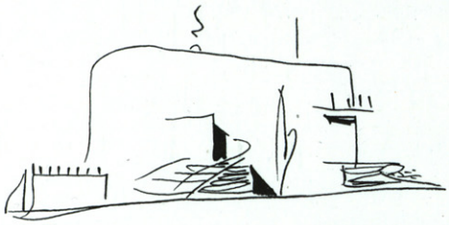
75 **Entre la vanguardia y la metrópoli**
Alberto Humanes

84 **En torno al concurso del Gobierno Civil de Tarragona. Lema: Ana**
Sara de la Mata

88 **Gobierno Civil de Tarragona**
Alejandro de la Sota

108 **Entrevista a James Stirling**

NOTICIAS BREVES



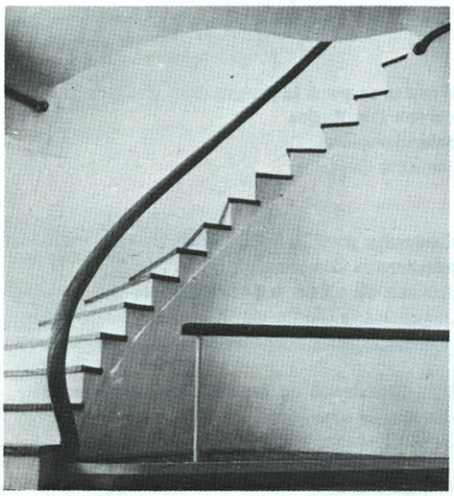
REQUIEM POR DOCTOR ARCE

El 12 del pasado mes de Abril fue demolida la casa de la Avda. Doctor Arce, 20. Construida en 1953 por don Alejandro de la Sota, constituía una de las mejores realizaciones de la arquitectura moderna de nuestra capital.

A pesar del tiempo transcurrido y del escaso eco que su desaparición parece haber despertado, ARQUITECTURA no quiere dejar de reseñarlo con la preocupación que lógicamente debe despertar.

Existe un sentimiento generalizado en el que la conservación del patrimonio histórico urbano no ha introducido todavía a estos primeros edificios modernos, ya sea por desconocimiento de su existencia o por una incomprensible falta de aprecio cultural por ellos. Esperamos que se pueda establecer un debate donde se los permita participar como otro valor más de la ciudad, plasmándose en una más correcta catalogación de estas obras.

Sin embargo, de la vivienda de Doctor Arce, sólo nos quedarán unas pocas fotografías.



SAENZ DE OIZA FINALISTA DEL PREMIO PRINCIPE DE ASTURIAS

Por segundo año consecutivo, Francisco Javier Sáenz de Oíza ha quedado finalista del Premio Príncipe de Asturias de las Artes.

Nombres como Alfredo Kraus, Montserrat Caballé, Antonio Tapies y el arquitecto Alvaro Siza figuraban entre los treinta candidatos al premio. El jurado, presidido por don Antonio Pedrol Ríus, concedió el galardón, después de una votación muy reñida, al escultor Eduardo Chillida, con nueve votos a favor frente a los seis que obtuvo Sáenz de Oíza.

PROYECTOS PARA NAPOLES

Con motivo del 50 aniversario de su fundación, la Facultad de Arquitectura de Nápoles ha creado un *Lavoratorio de Progettazione*, a la vez que ha organizado, en el Palacio Real, la exposición *Proyectos para Nápoles, veintidós ideas para una ciudad.* Once arquitectos napolitanos y otros tantos extranjeros entre los que figuran Aymonino, Botta, Gregotti, Meier, Oriol Bohigas, Portoghesi, Rossi, Siza Vieira, han presentado sus proyectos para la **nueva Nápoles.** Dividida la ciudad en cuatro partes: occidental, oriental, centro histórico y casco antiguo, han elegido diez áreas de intervención y han propuesto uno o más proyectos para cada una de ellas.

Los problemas más graves que tiene que afrontar la ciudad en la actualidad son el crecimiento incontrolable de la periferia y la fuerte disminución demográfica del centro histórico, cada vez más degradado. En una situación urbana tan compleja y contradictoria, esta iniciativa de la Facultad de Arquitectura quizá sirva para mejorar en parte la caótica ciudad.

Entre los proyectos presentados, se pueden diferenciar dos tendencias diversas de la arquitectura contemporánea. Una de ellas, la tesis apoyada por V. Gregotti, sostiene que la Nápoles del futuro debe construirse sobre la base de los vacíos urbanos existentes y con una cuidadosa reutilización de los edificios antiguos. La otra tendencia, al contrario, cree en intervenciones *"lo más densas posible, porque la tensión urbana es la esencia de la ciudad, y el reciclaje de lo existente es sólo una falsedad, fruto de la ignorancia y bestialidad, que destruye la ciudad antigua sin construir la nueva".* Es la tesis de M. Botta, que, para no dejar dudas ha propuesto demoler lo que queda de un antiguo edificio del setecientos, el Hotel de los Pobres, y sustituirlo por una ciudadela de dos o tres plantas. A juicio de tres grandes críticos, Kenneth Frampton, Josep Rikwert y Manuel Solá-Morales, es probable que algunos de estos proyectos sean desarrollados por el *Lavoratorio.* Veintidós proyectos que, además del indiscutible interés cultural que suscitan, representan un paso fundamental para iniciar una discusión abierta sobre un nuevo modo de pensar, proyectar y construir la ciudad.

DISEÑO ESPAÑOL EN EL REINA SOFIA

El Centro de Arte Reina Sofía de Madrid ha sido escenario, durante el pasado mes de Mayo, de una exposición dedicada a la historia y actualidad del diseño español.

La muestra, patrocinada por el Ministerio de Industria y Energía, el Instituto Madrileño de Desarrollo y el Ministerio de Cultura, contenía 200 objetos, otras tantas fotografías y un vídeo. Entre los objetos exhibidos se encontraban mobiliario doméstico, equipamiento urbano, elementos tecnológicos, obra gráfica, envases y embalajes.

La exposición estuvo acompañada de cuatro mesas redondas moderadas por Juan Ignacio Maqueda y coordinadas por Rosa María Pereda y en las que participaron personas relacionadas con el mundo del arte y el diseño.

El contenido de esta exposición, el mismo que se exhibió en el festival cultural Europalia de Bélgica en 1985, será expuesto en todas las comunidades autónomas.

CURSO DE ORIENTACION AL DISEÑO EN EL C.O.A.M.

La Comisión de Cultura del C.O.A.M. organizó durante el pasado mes de Junio un Curso y una Exposición titulada *Orientación al Diseño.*

El objetivo del Curso fue dar una visión amplia y lo más completa posible, por lo que se incluyeron temas que abarcaron desde el diseño industrial hasta la moda.

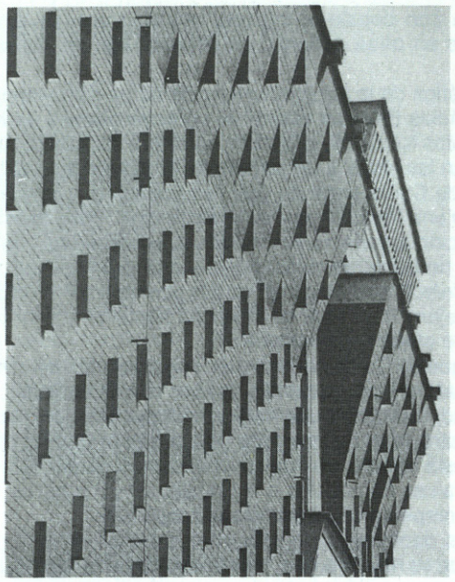
Las conferencias versaron sobre Joyas, a cargo de Víctor Caparrós y Chus Bures; Menaje, tratado por Jaime Edo y Francisco Aldeano; Jardines, comentado por Leandro Silva Delgado y Miguel Arjona; Objetos Urbanos, por Juan Miguel Salado, Luis López Taltabul y Ricardo Sánchez Lampreave; Muebles, por J. Antonio Blanch y Manuel Serrano; Roberto Turégano y José Mª Cruz Novillo hablaron sobre Diseño Gráfico; Tonet Sunyer y Javier Navarro Zubillaga sobre Interior; el tema Objeto Industrial fue desarrollado por Juan Espino y Ricardo Domingo; Moda y Complementos por Jesús del Pozo y Fernando Aguirre Roncal; Automoción, por Aldo Sessano y Francisco Podadera; Rafael Montero Aguera e Iñigo Echenique hablaron sobre Trenes y Barcos, respectivamente.

Como complemento al Curso, se montó una exposición en la Sala del C.O.A.M., que mostró obras, material gráfico y maquetas de los participantes en las conferencias. La organización del Curso y Exposición corrió a cargo de Jesús Aparicio y Rafael Serrano.

EXPOSICION ARQUITECTURA MADRILEÑA MUSEO MUNICIPAL

Dentro del ciclo de exposiciones dedicado a la arquitectura madrileña que se inició con la obra del arquitecto Juan Gómez de Mora y continuó con la de Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva, el Museo Municipal ha expuesto entre el 24 de Marzo y el 20 de Abril una muestra de la arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX. Arbós, Anasagasti, Palacios y Otamendi han sido los arquitectos elegidos por la significación que tuvo su obra durante aquellos años en Madrid. Así, edificios como el Palacio de Comunicaciones, el Círculo de Bellas Artes, la basílica de Atocha o la iglesia de San Manuel y San Benito se exponen como obras que configuraron la ciudad en el siglo XX.

Asimismo el Museo Municipal ha editado un completo catálogo que recoge la obra de estos arquitectos complementada con dos estudios introductorios a cargo de Ramón Herrero Marín y Antonio Fernández Alba.



EXPOSICION DE JOZE PLECNIK EN EL M.O.P.U.

La Dirección General para la Vivienda y Arquitectura ha presentado, durante los meses de Mayo y Junio, en la Arquería de los Nuevos Ministerios, la obra de Joze Plecnik, arquitecto yugoslavo, cuya arquitectura no ha recibido, durante años, la atención debida y que ahora es redescubierta a través de esta primera exposición retrospectiva que consta de 128 paneles informativos, 58 dibujos originales, 14 objetos, diez muebles y cinco maquetas.

La obra de Plecnik se sitúa en el centro de los debates actuales sobre el fin del movimiento moderno y sobre el desarrollo del post-moderno en arquitectura. Sus proyectos se caracterizan por su rigor y coherencia: el lenguaje está constituido por elementos clasicistas con los que se mezclan influencias culturales populares, eslovanas en particular, y se caracteriza por una minuciosa ejecución.

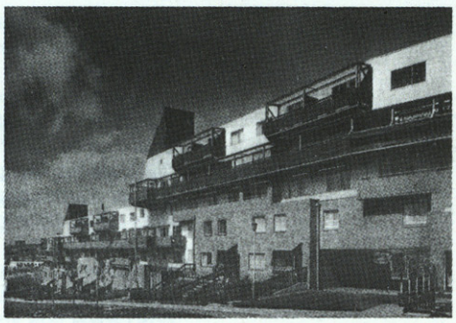
La muestra realizada por el Centro Georges Pompidou de París, en colaboración con la República Socialista de Eslovania y el Museo de Arquitectura de Liubliana, inició en Madrid su recorrido por diversas ciudades europeas y posiblemente esté presente también en Estados Unidos.

TECHNIQUES & ARCHITECTURE: NUMERO SOBRE ESPAÑA

La revista francesa Techniques & Architecture inicia, con el número 371, una nueva etapa con Robert Koening como presidente de la publicación y Hubert Moulet como director general.

Este número monográfico está dedicado a la arquitectura española tratada por regiones. Como introducción a los reportajes que recoge la obra de diversos arquitectos en su mayoría jóvenes aunque no por ello desconocidos, se incluyen sendos artículos de Antonio Bonet Correa y Charles Poisay que analizan el pasado y presente de nuestra arquitectura.

A modo de epílogo el número se cierra con una muestra de diseño de mobiliario español comentada por Manuel Serrano Marzo.



RALPH ERSKINE, MEDALLA DE ORO RIBA

El arquitecto británico, afincado en Suecia, Ralph Erskine, ha sido galardonado este año con la Medalla de Oro del Real Instituto de Arquitectos Británicos (RIBA). En este caso, se ha premiado la labor de un arquitecto, cuya obra —según palabras de Larry Rolland, presidente de RIBA— *"ha agradado mucho al público"*. Los trabajos de Erskine, caracterizados por su compromiso con lo funcional y las necesidades sociales, se han desarrollado fundamentalmente en Suecia e Inglaterra. La influencia del clima nórdico se refleja claramente en la mayoría de sus proyectos, entre ellos el famoso Byker Wall. El último trabajo de este prolífico arquitecto, es un centro deportivo social y una biblioteca para la Universidad de Estocolmo.

La Medalla de Arquitectura es uno de los más prestigiosos galardones concedidos en el mundo a la Arquitectura que desde 1848, viene premiando la labor arquitectónica más relevante. Ralph Erskine fue elegido este año entre una lista de once arquitectos. Anteriormente fueron galardonados con la Medalla, arquitectos como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Mies van der Rohe, Kenzo Tange y James Stirling entre otros.

PREMIOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO, 1986

Como en años anteriores, el Ayuntamiento de Madrid ha fallado los Premios de Arquitectura y Urbanismo 1986. En esta ocasión se concedieron dos premios a la Obra nueva: el Planetario, del arquitecto Salvador Pérez Arroyo y el Edificio de Oficinas en Recoletos, 8, de Andrada Pfeiffer y R. Andrada G. Parrado (ver ARQUITECTURA Nº 262, Sept.-Oct. 1986). La rehabilitación del Edificio de Oficinas en la Calle Mejía Lequerica, 8, de los arquitectos Gabriel Allende y Antonio Ruiz Barbarín consiguió el premio de Rehabilitación. El de planeamiento fue para el Plan Especial de Ordenación del Parque Lineal Manzanares Sur, de los arquitectos J.M. Ezquiaga, S. de la Mata, J. Ortiz y E. León. El premio de Diseño Urbano fue concedido al banco urbano de la plaza de las Provincias, de los arquitectos Pedro Feduchi, Luis Moreno Mansilla y Alvaro Soto. Una tienda en la calle Almirante, 5, de Tonet Sunyen, Jesús Peñalba y Adriana Staldar, fue galardonada con el premio a las Tiendas y locales comerciales; y por último, Vicente Patón, Lola Artigas y Rafael Pina consiguieron el premio a los Montajes temporales por la Arquitectura efímera para el Congreso de Capitales Europeas.

PREMIOS CONSTRUMAT

El pasado mes de Abril, en el transcurso de una cena y con la asistencia del Presidente de la Generalitat de Cataluña y del Ministro de Obras Públicas, fueron concedidos en Barcelona los premios Construmat. El Premio a la mejor Obra de Edificación de Viviendas se otorgó al edificio situado en calle Bertrán, 113, de Barcelona, del arquitecto Carlos Ferraté con una mención para el grupo de 36 viviendas unifamiliares de Cervera (Lérida) de los arquitectos Miquel Espinet y Antoni Ubach; el premio de Rehabilitación lo obtuvo el edificio de Viviendas de la calle Navarro Reverter, de Valvidrera (Barcelona), de los arquitectos Joan Llongueras y María Rosa Clotet; consiguió una mención el edificio sede de la S.G.V. de los arquitectos José I. González Pérez y Antonio Marín Herrera. La otra mención recayó en el Casal Sant Jordi, sede de la Consellería de Justicia de la Generalitat, del arquitecto Ignasi Sánchez Domenech. En el apartado periodístico, el jurado hizo una especial mención a la labor realizada por el arquitecto Ignasi Solá-Morales, por el conjunto de artículos publicados en La Vanguardia, en los que se realiza una gran labor de difusión de *"la vertiente cultural del mundo de la construcción"*.

CURSOS DE VERANO

Dentro de los cursos de verano que las diferentes universidades españolas vienen organizando desde hace algunos años, la Universidad de Salamanca inició sus actividades con el curso *Lecciones de Arquitectura española*, dirigido por J.L. Gutiérrez Robledo y en el que intervinieron entre otros, J.A. Fdez.-Ordóñez, J.M. Pita Andrade y V. Tovar.

La Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en colaboración con la Xunta de Galicia y el C.O.A. de Galicia, bajo la dirección de Leopoldo Uría, celebra durante los días 27 al 31 de Julio, el seminario *Diseño, Mito y Realidad*, así como en Santander, Juli Capella, Juan Cueto y Quim Larrea, abordan el tema de *La arquitectura del cine*.

Estos cursos se completan con exposiciones y tertulias.

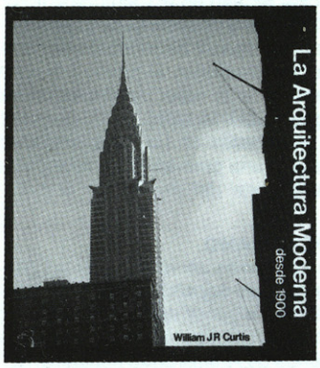
Entre el 6 y 10 de Julio, la Universidad de Oviedo, junto con el Ayuntamiento, el Principado de Asturias y la Fundación José Ortega y Gasset dentro de sus actividades, ha organizado el curso *Arquitectura y vivienda en España 1900-1986*, siendo su director el arquitecto Manuel de las Casas.

ARQUITECTURA VIENESA

En la noticia sobre la arquitectura vienesa publicada en el nº 264-265 de ARQUITECTURA no se incluyó el nombre de José María Rovira, profesor de Historia de Arquitectura de la Escuela de Barcelona, como uno de los dos conferenciantes a que hacía alusión dicha noticia. A su cargo, corrió la conferencia inaugural de la exposición.

EXPOSICION DE ARQUITECTURA CONSTRUCTIVISTA

Por error, se omitió en el anterior número 264-265 de la revista el nombre del arquitecto Antonio Ruiz Barbarín, nº 1 de la promoción 1985, como coautor del montaje de la Exposición de Arquitectura constructivista que se exhibió en la Galería del M.O.P.U. de Madrid.



William Curtis,
LA ARQUITECTURA MODERNA DESDE 1900,
Hermann Blume, Madrid, 1986;
416 pp.

Esta es la segunda historia de la arquitectura moderna de los años ochenta. La primera en inaugurar la década fue la historia **crítica** de Kenneth Frampton (1980; Gili, Barcelona, 1981), para quien la arquitectura del mundo moderno podía considerarse *"como la contrapartida simbólica del cambio ideológico y filosófico"*. Hay en ambos autores una preocupación por las ideas y por su materialización formal en los edificios, pero aquí acaban prácticamente las similitudes y comienzan los distanciamientos.

Frampton comienza con una concepción de la historia basada en una reflexión de Benjamin sobre un cuadro de Klee, en el que un ángel se ve condenado a avanzar hacia el futuro mirando hacia el pasado. A esta concepción contestó Portoghesi poco después (*El ángel de la historia,* 1982; H. Blume, Madrid, 1985) proponiendo a su vez el ángel de Rilke en las *Elegías Duinesas:* un ángel que presencia el paso del tiempo desde la perspectiva del hombre, es decir, como cadena de acontecimientos que se suceden y cambian continuamente.

Para Curtis la historia consiste más bien en responder a las preguntas básicas que todo estudioso debe hacerse ante cualquier período histórico, y en explicar *"qué pasó y por qué, independientemente de lo que pueda pensar la gente de ello"*. En esta postura se advierte su experiencia docente en la Open University, que le ha dejado como herencia una forma de exposición didáctica, clara y razonada de sus fundamentadas interpretaciones analíticas. En su búsqueda del comienzo del período moderno, Frampton se lanza hasta el final de la era barroca (1750), mientras que Curtis afirma textualmente que la arquitectura moderna es *"una creación de finales del siglo XIX y principios del XX"*. Si Frampton se detiene en los fenómenos más **centrales** de la producción arquitectónica, Curtis examina con detalle el impacto causado por las ideas modernas occidentales en otras culturas, en especial las del llamado Tercer Mundo.

La fortuna historiográfica de la arquitectura moderna ha sido extensa y variada. Si en sus inicios Pevsner abordó el carácter pionero de los primeros descubrimientos formales, y Giedion entretejió su concepción del espacio/tiempo con las ideas y las formas de la arquitectura anterior, el planteamiento de Curtis parte de que *"es posible que estemos más cerca del inicio de una tradición que del final de otra"*. Para abordar el estudio de esta tradición arquitectónica moderna, el historiador inglés no confía en una única herramienta metodológica, sino que hace uso de *"enfoques y medios intelectuales diversos"* que le permiten dar en algunos casos una visión lejana y general de toda una corriente y en otros una imagen cercana de obras o personajes.

En conjunto, el enfoque de Curtis se centra en la explicación de cómo una arquitectura que, al parecer, pretendía acabar con la tradición, lo que hizo fue, en realidad, establecer una tradición propia. De este modo, la arquitectura de nuestro siglo no presenta una corriente central predominante, sino que está repleta de nuevas tradiciones parciales que van en busca de sus raíces nacionales o regionales en un proceso de mutua transformación respecto a la herencia del siglo XIX.

Otro de los objetivos declarados de este libro consiste en llenar el vacío existente en lo que se refiere a una *"visión equilibrada y legible del desarrollo de la arquitectura moderna desde sus inicios hasta el pasado reciente"*. El cambio de mentalidad de los últimos veinte años ha provocado la proliferación de historias **revisionistas** que asignan a la postura moderna la condición de herejía autoexcluida del buen camino de la ortodoxia. Para Curtis, éstas no son más que modas pasajeras a las que un historiador no debe sucumbir.

La corriente moderna, además de constituir una tradición, estaba enraizada en la herencia cultural del pasado, por más que les pese a los apologistas de la novedad absoluta. Otro de los tópicos que Curtis se propone desmontar es el de que los arquitectos modernos despreciaban deliberadamente la cultura arquitectónica anterior. Los maestros del siglo XX repudiaban tan sólo la *"reutilización fácil y superficial"* de la historia. El pasado, según el autor, *"no se rechazaba, sino que se heredaba y se comprendía de un modo nuevo"*.

Frente a planteamientos culturales, sociológicos o puramente tecnológicos, Curtis reconoce su debilidad por los aspectos formales y significativos. Su postura es, en cierto modo, análoga a la de Norberg-Schulz en *Arquitectura occidental* (1974; Gili, Barcelona, 1983), cuyo título original —*El significado en la...*— hacía más justicia al contenido del libro. En éste se afirma que la arquitectura ha de entenderse como un conjunto de **formas significativas** (simbólicas). Casi en los mismos términos, Curtis considera que la historia debe *"explicar por qué ciertas formas se consideraron adecuadas para un determinado cometido, y sondear los significados subyacentes"*.

Y esto es lo que hace al describir minuciosamente algunas obras concretas que se han convertido en emblemas y paradigmas de la arquitectura moderna. Mención especial merece la Villa Saboya, a la que se dedica el único capítulo del libro que trata en exclusiva de un edificio individual. Esto es habitual en otras obras, como la antes citada de Norberg-Schulz o la *Historia de la arquitectura contemporánea* de Renato De Fusco (1975; H. Blume, Madrid, 1981), que tras exponer unos cuantos principios generales se centran en descripciones particulares para acercar al lector a la obra concreta. Pero en el caso de Curtis este hecho resulta muy significativo a la vista de la estructura general de su historia. Su predilección por Le Corbusier ya se había reflejado en otras publicaciones anteriores, y ha tenido su culminación en la monografía titulada *Le Corbusier: las ideas y las formas* (1986; H. Blume, 1987).

La estructura del libro casi se puede calificar de **clásica,** ya que se divide en tres partes que corresponden a los períodos de **formación, cristalización** y **transformación y difusión.** Curtis reconoce que la situación actual no es muy halagüeña, pero que tampoco las propuestas posmodernas están contribuyendo a su mejora. Su posición final es que la buena arquitectura no depende del calificativo, sino que *"en realidad, la modernidad puede llegar a ser una distracción, puesto que lo que realmente cuenta es la autenticidad"*.

Jorge Sainz

Helen Rosenau
LA CIUDAD IDEAL
Alianza Editorial
Madrid, 1986

Aceptando el mismo afán recopilador de sus anteriores libros *Design and Medieval Architecture* (1934), *The painter J.L. David* (1948), *Boullée's Treatise Architecture* (1953)..., y pasando por encima determinadas cuestiones ya señaladas recientemente por Luis Fernández Galiano, esta tercera edición del libro *The ideal city: its architectural evolution in Europe,* de Helen Rosenau, quizás tenga la oportunidad de suponer un nuevo motivo de reflexión para plantear todos esos interrogantes que, desde hace ya algunos años, acechan al urbanismo en cuanto disciplina. Interrogantes que la enmarcan, inexcusablemente, en una discusión mucho más amplia, y que parece querer rehusar con su silencio, casi nunca discutiendo las soluciones que preconiza, y, como tantas veces ha dicho, aspirando a una universalidad científica.

Me refiero a esa oportunidad en la reedición como su mejor virtud, porque quizás no tan casualmente, la primera edición apareció cuando existía una confianza generalizada en la planificación urbana. Recordemos la exposición *La arquitectura visionaria* que organizó el MoMA en 1960, mostrando un cierto número de ejemplos de **urbanismo visionario,** muestra evidente del interés prestado a la ciudad del porvenir.

En un momento bien distinto, se reedita por primera vez cuando se comienzan a discutir las limitaciones de esa planificación. Resulta imprescindible, entonces, recordar el papel de la idea de planificación urbana en el pasado. Es el momento de organizar, en septiembre del 77, la sintomática I Conferencia Internacional de Historia del Urbanismo en el Bedford College de Londres.

Hoy, ya desenfocado el objetivo principal del libro, *"...ilustrar el esquema general de una evolución que, además de su interés histórico, puede ofrecer algunas orientaciones para los urbanistas contemporáneos y futuros",* parece más que cuestionable que la relación entre proyecto y ciudad siga estando sujeta a deformaciones ideológicas, en las que la supuesta teoría tenga por finalidad erigir barreras entre la realidad y el qué debe modificarla.

Como, además, la Rosenau está bastante lejos, sin duda, de ser aquel buen maestro de Buckhardt, que, en vez de describirnos minuciosamente la ciudad, nos alzaba con su mano hasta una colina desde donde poder verla con nuestros propios ojos, no cabe más que entender esta traducción de Alianza Forma, para su casi siempre brillante colección, como el querer aportar una cierta luz a estas discusiones, como el querer partir de un pasado, para mostrar su racionalidad, de modo que quede cuestionada la racionalidad del presente.

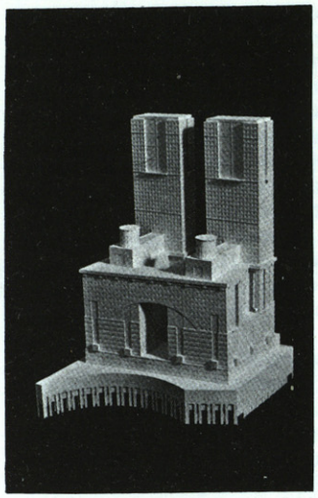
Pero, definido el callejón donde nos encontramos como el fin de lo moderno, la nietzschiana muerte de Dios, el fin de la metafísica, la crisis de las ideologías..., ¿a qué racionalidad referirnos si la creencia en una historia unitaria ha sido sustituida por una multiplicación indefinida de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación?, ¿a qué racionalidad, si el formalismo de todo proyecto histórico coherente se contradice con esta multiplicación de sistemas que han tomado la palabra en la modernidad?, ¿a qué racionalidad, si precisamente esta multiplicación, o esta nueva visión de la multiplicidad, hace que ya no sea posible identificar el progreso con el desarrollo de un determinado ideal de hombre, de un determinado ideal de ciudad?

Lo verdaderamente preocupante, y quizás a eso se deba su inhibición frente a estas cuestiones forzosamente descontextualizados, ante las que, antes o después, parece necesario confrontar los argumentos específicos de la disciplina, es la pasividad con que debate sus propias contradicciones. Más específicamente, cabría aún preguntar con Choay, si la misma idea de un urbanismo científico es sólo uno de los mitos de la sociedad industrial; si esa base científica no ha hecho más que enmascarar los sistemas de valores sobre los que, en último extremo, descansa el urbanismo; si la pretendida objetivación en modelos sólo se explicaba por una nueva situación intelectual; si, a falta de modelos, basta con introducir una ideología en el seno de las críticas del urbanismo...

Por otro lado, la necesidad de respuestas concretas es más que acuciante, dada la activa presencia de la Arquitectura en estos debates, a los que tan gustosamente se rinde. Queda roto así el deseable equilibrio entre ambas disciplinas, propiciando el poder imaginarnos arquitecturas ideales, y ya no ciudades ideales, y forzándonos a pensar, en definitiva, y como se ha dicho, en una ciudad de la Arquitectura, y no, como sería propugnable, en una Arquitectura de la ciudad.

Por todo esto, es por lo que ojalá se pudiera pensar, entre las líneas de este libro, en cómo proyectar la ciudad, en cómo poder responder a todos estos interrogantes, a los que el silencio como respuesta sólo puede condenarnos a seguir trabajando en el lado opuesto de la hoja, en el negativo de la idea que, de sí misma, hoy propone la ciudad.

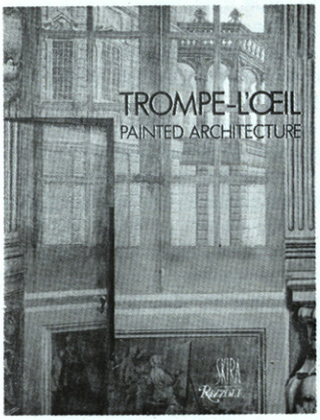
Ricardo Sánchez Lampreave



K.V. Wheeler, P. Arnell y T. Bickford (dirs.), MICHAEL GRAVES. OBRAS Y PROYECTOS, 1966-1985,
Gili, Barcelona, 1987, 335 pp.

Este libro reúne la obra de quien puede considerarse, tal vez, como el más claro ejemplo de la transición formal desde la recreación de los años veinte a la complejidad y contradicción bien entendidas. Graves expone su concepción de una arquitectura figurativa que ha superado las limitaciones impuestas por las geometrías abstractas de los comienzos del Movimiento Moderno. Para él, la arquitectura dispone de unos ciertos elementos articulados mediante una sintaxis, y su distinción y caracterización contribuye a la mejor expresión arquitectónica. Su arquitectura figurativa pretende *"restablecer las asociaciones temáticas"* para así *"permitir que la cultura arquitectónica, libre de trabas, represente las aspiraciones míticas y rituales de la sociedad"*.

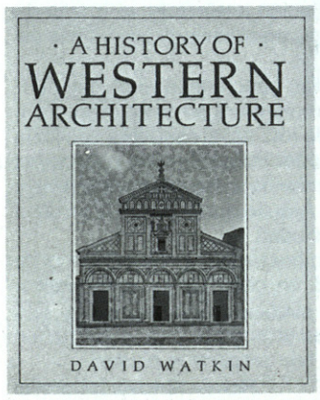
Tras el lustroso despliegue de las obras del arquitecto, Vincent Scully se encarga de dar un repaso analítico a su producción. Si Graves habla de arquitectura **figurativa** Scully matiza la calificación convirtiéndola en **alusiva.** Dado que la arquitectura es, sobre todo, volumen tridimensional y espacio definido, para el crítico el problema del arquitecto ha sido *"cómo hacer de sus alusiones una arquitectura convincente"*. Entre las posibles influencias sobre Graves aparece su relación con Leon Krier y su distinta postura ante el hecho arquitectónico real, y se mencionan también la arquitectura paleocristiana (!), el Manierismo, Ledoux, Furness y Sullivan, para llegar a afirmar que algunos de los diseños del arquitecto permiten identificarle como *"el supremo arquitecto posmoderno"*. J.S.



Miriam Milman, TROMPE L'OEIL. PAINTED ARCHITECTURE,
Skira/Rizzoli Int., Ginebra/Nueva York, 1986; 117 pp.

Trompe l'oeil, quadratura, trampantojo, y, en general, los equívocos visuales deliberados constituyen un tema recurrente en la historia de la arquitectura. Tema, éste, que la autora enfoca aquí desde la dicotomía reversible de la realidad y la ilusión. Ciertamente, para apreciar en todo su sentido el fenómeno de la arquitectura pintada es tan importante atender a **la ilusión de la realidad,** es decir, a la apariencia verosímil, como a **la realidad de la ilusión,** esto es, a la esencia inverosímil. Pero mientras que esta última se percibe desde numerosos puntos de vista, la primera, la auténtica imagen de un mundo inexistente, exige al espectador una renuncia a toda exploración dinámica que no sea puramente visual. A ese mundo imaginario se entra sólo a través de un punto de vista.

Tomando el espacio como hilo conductor, la autora nos ofrece un recorrido temático profusamente ilustrado que pasa por la **sugestión** y la **afirmación** espaciales, y por los ambientes **sagrados** y **lúdicos,** para acabar en la **reconsideración** de ese mismo espacio desde las perspectivas más recientes. Según ella, esta concepción visual e ilusoria debe participar en la creación de *"una arquitectura cuya dinámica fuera capaz de entrar en juego con un espacio ambiguo. Tal vez, pues, el renacimiento de un cierto Barroco..."* J.S.



David Waktin, A HISTORY OF WESTERN ARCHITECTURE,
Barrie and Jenkins, Londres, 1986; 591 pp.

Esta es la primera historia posmoderna de la arquitectura occidental. Si Fletcher y Choisy no limitaron sus historias a su entorno cultural fue por el espíritu universalista del siglo XIX, ya que sus planteamientos históricos relegaban a las demás civilizaciones a un plano más que secundario (Fletcher denominó estilos **no históricos** a todos los no occidentales). Sí lo hicieron, en cambio, Pevsner, Jordan y Norberg-Schulz, el primero desde una perspectiva específicamente espacial y el tercero desde la óptica del significado. Han tenido que pasar más de diez años para que algún historiador se atreviera a acometer de nuevo tan ardua tarea.

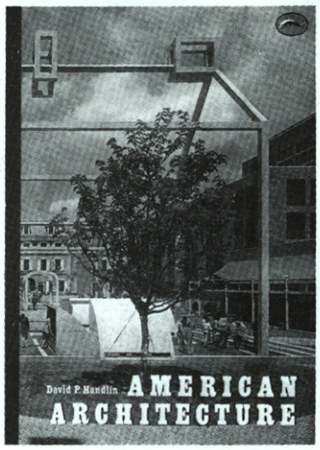
Watkin afirma que ha tenido en cuenta el cambio de talante acaecido en el panorama arquitectónico durante los años setenta. Esto se refleja en el tratamiento más extenso que recibe el período histórico que se inicia a principios del siglo XVIII. Frente al **museo de los estilos,** el autor ve la historia como una **continuidad viva,** como *"un jardín más que un camposanto"*. Historiador de derechas según otros estudiosos, Watkin acepta en parte el análisis marxista pero rechaza su validez universal en la medida en que la historia de la arquitectura de Occidente es en buena parte una historia de **revivals,** y, además, porque él quiere dar el mayor relieve al individuo como diseñador o como cliente. Hay asimismo un valor que impregna todo el libro: el énfasis en la importancia de la tradición clásica, tema muy querido para el historiador británico. J.S.

Alfonso Muñoz Cosme,
VIAJE A TRAVES DE LAS ARQUITECTURAS,
Hermann Blume, Madrid, 1986; 319 pp.

Viajar es una actividad inherente al conocimiento de la arquitectura. Villard de Honnecourt, Brunelleschi, Ruskin o Le Corbusier extrajeron de sus famosos viajes algunas de sus principales fuentes de inspiración y el impulso necesario para desviar el curso de la historia de la arquitectura. El autor nos propone en este libro un triple viaje imaginario —el de los arquitectos, el de la arquitectura y el del viajero— que se superponen en la experiencia de múltiples viajes reales ya finalizados. El **arquitectonómada** es una figura siempre reconocible por su ademán, su atuendo y su deambular atento alrededor de su presa.

Escrito en una prosa más literaria que disciplinar, el libro hace un recorrido por las principales obras europeas de la arquitectura moderna ilustradas con fotografías del autor, lo que nos ofrece una visión auténticamente real de cada edificio, desenmascarando muchas veces el **truco** de algunas imágenes repetidas hasta la saciedad desde puntos de vista insólitos e intencionadamente favorecedores. Volviendo a las fuentes, el autor acaba a los pies de la Acrópolis, donde Atenea —a quien dedica el libro— *"sigue reinando, desde su santuario en ruinas, sobre la arquitectura"*

J.S.



David P. Handlin,
AMERICAN ARCHITECTURE,
Thames and Hudson,
Londres, 1985; 288 pp.

Si en términos cuantitativos la arquitectura realizada en los Estados Unidos podría parecer inabarcable, desde la óptica histórica su estudio se puede abordar de un modo unitario, como queda demostrado en este libro. Para el autor, la necesidad de conquistar y poblar un territorio prácticamente virgen ha condicionado la concepción de la arquitectura americana. El carácter peculiar de ésta, su **americanidad,** radica según Handlin en la continua interacción de tres clases de respuestas ante tal necesidad: la definición de un equivalente americano de las tradiciones ya pasadas; la producción de obras inventivas y originales; y la puesta en cuestión de la arquitectura como arte deliberado.

Tomando como punto de partida las herencias de los colonizadores españoles y anglosajones, el autor encuentra en la trayectoria de la arquitectura americana dos puntos de inflexión. El primero correspondería a la constitución de la República, cuando *"muchos americanos comenzaron a pensar en la significación de la arquitectura"*, y el segundo a la transición desde una sociedad tradicional a otra moderna. Handlin termina abordando la cuestión de la arquitectura más reciente como una encrucijada en la que los americanos *"están tratando nuevamente de descubrir quiénes son"*.

J.S.

LIBROS RECIBIDOS

Miranda, Antonio
EUCALIPOLIS
Madrid. 1986. 72 pp.

Bazal, Jesús
ARQUITECTURAS: EL PEINE DEL VIENTO
A Editions
Pamplona. 1986. 83 pp.

LIVIO VACCHINI
Catálogos de arquitectura contemporánea
Gustavo Gili
Barcelona. 1987. 96 pp.

Mandelbrot, Benoît
LOS OBJETOS FRACTALES
Tusquets
213 pp.

Gutiérrez-Cortines Corral, Cristina
ARQUITECTURA, ECONOMIA E IGLESIA EN EL SIGLO XVI
Xarait Ediciones
Bilbao. 1987. 181 pp.

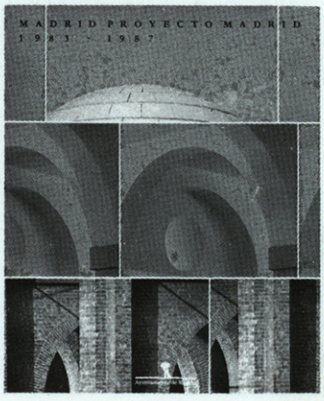
MARCO ALBIM, FRANCA MELG
ANTONIO PIVA
ARCHITTETURA
E DESING 1970-1986
Mondadori Edt. Milano
Edición especial para Sirrah.

FERNANDO HIGUERAS
Xarait Ediciones
1987. 171 pp.

Rykwert, Joseph
LA IDEA DE LA CIUDAD
Hermann Blume
Madrid. 1987. 271 pp.

Ruskin, John
LAS SIETE LAMPARAS DE LA ARQUITECTURA
Alta Fulla
250 pp.

MADRID-PROYECTO-MADRID
Ayuntamiento de Madrid
Madrid. 1987. 440 pp.

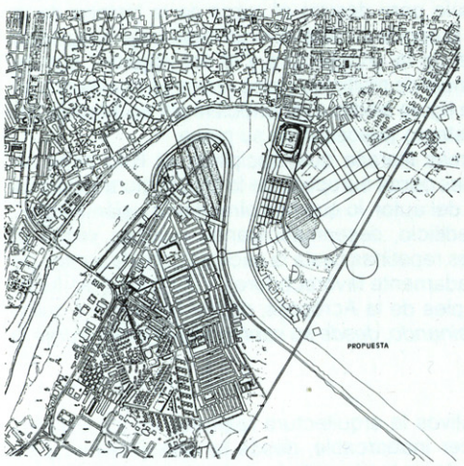


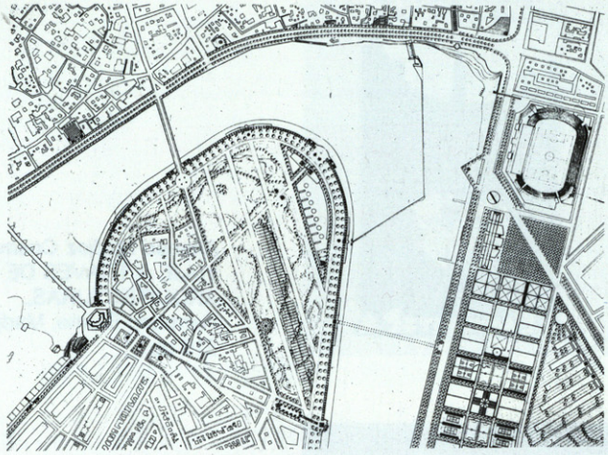
GUIA

Concurso remodelación márgenes río Guadalquivir

Pedro Peña, Jesús Ventura

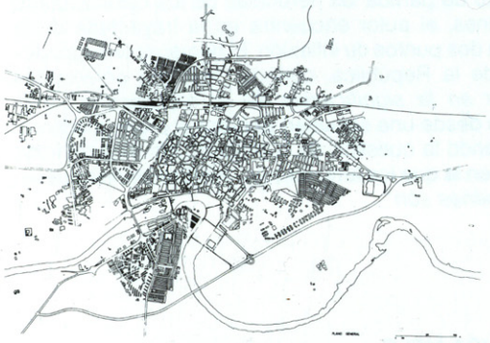
Primer Premio

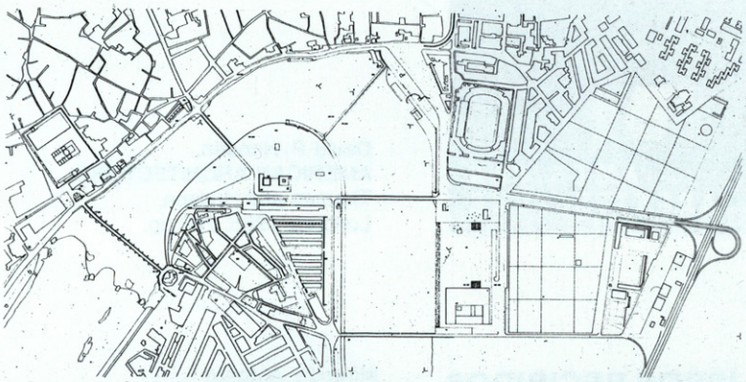




Fernando Antón, Francisco Burgos

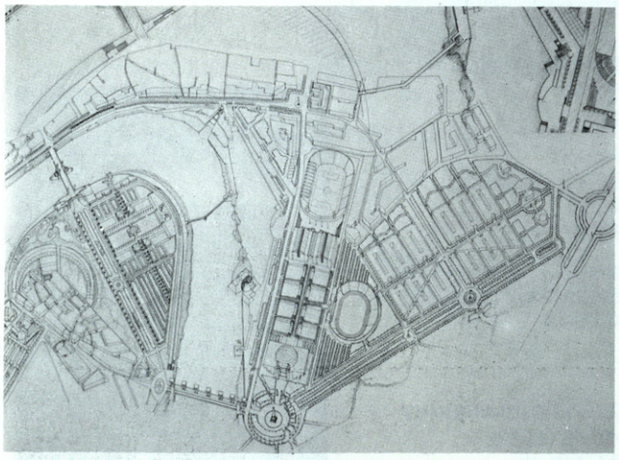
Segundo Premio





Enrique Haro, Jorge Peña

Premio Remodelación Estadio

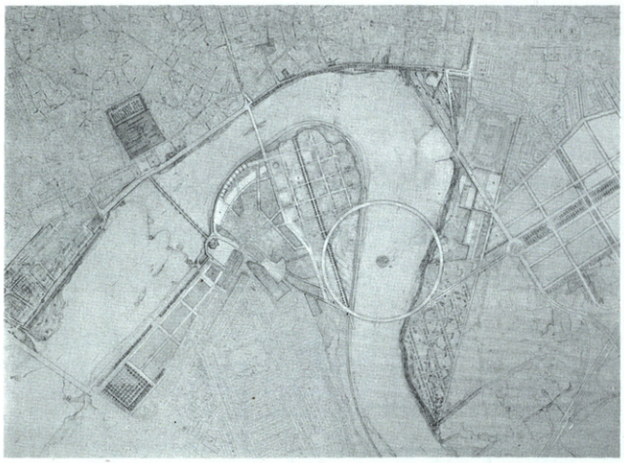


Antonio Casamar

Premio Remodelación Campo Miraflores

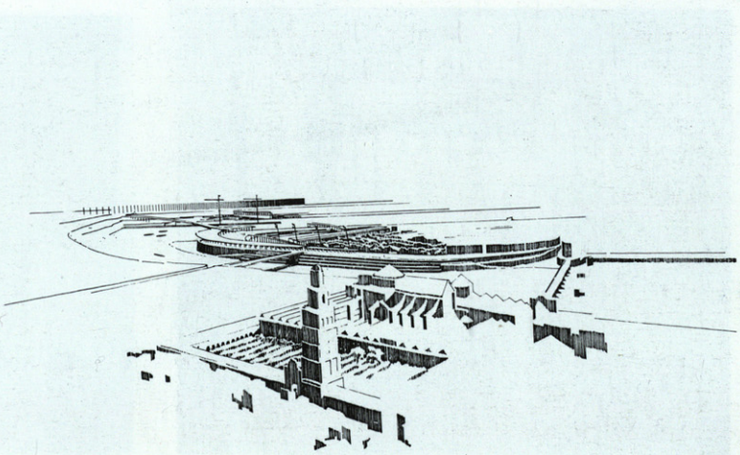
Rafael Casado, Antonio Herrero, Juan Suárez

Premio Remodelación Puentes



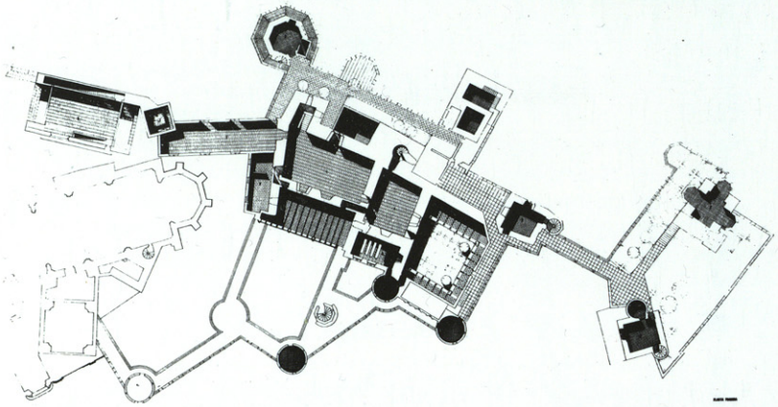
Santiago Conde, Rodrigo Pérez Arce

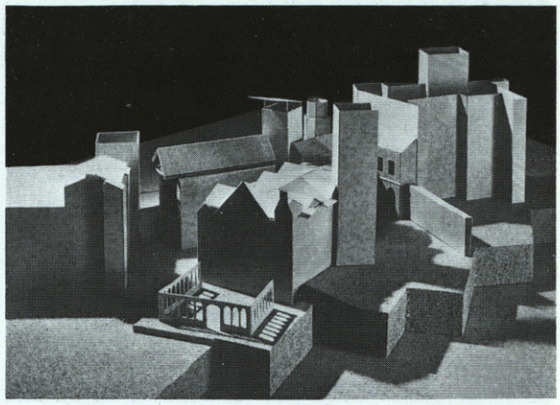
Premio Remodelación Cauce



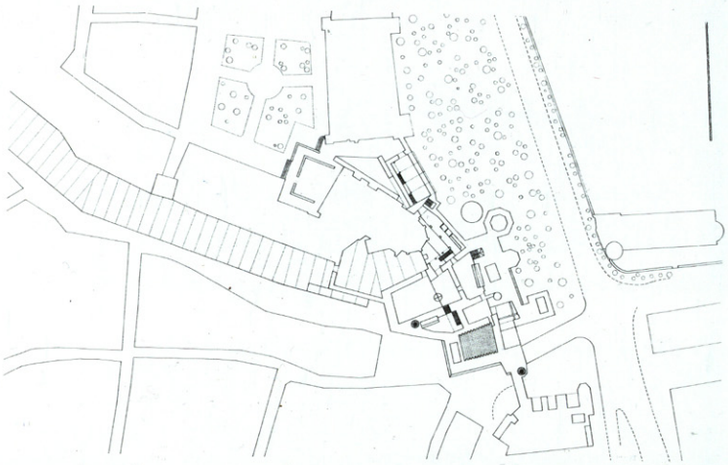
Concurso de ideas para la restauración del palacio de los Reyes de Navarra. Olite.

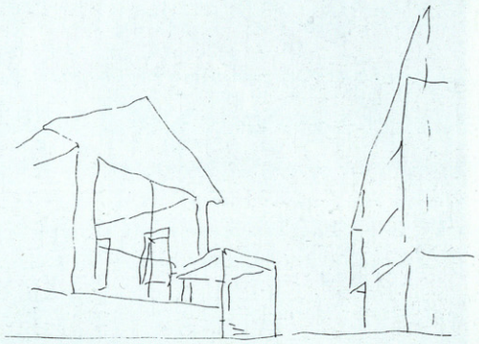
Iñigo Manrique, Francisco Arqués — Primer premio



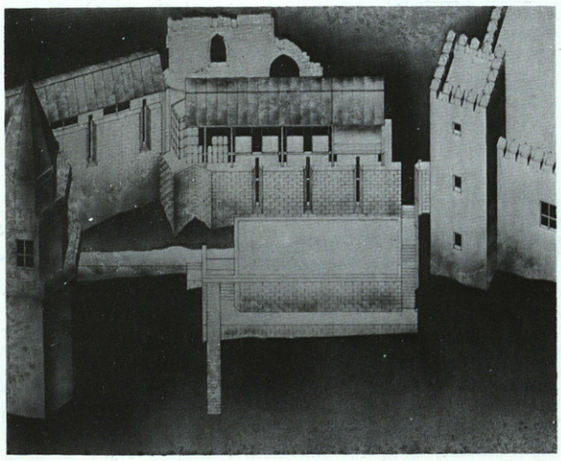


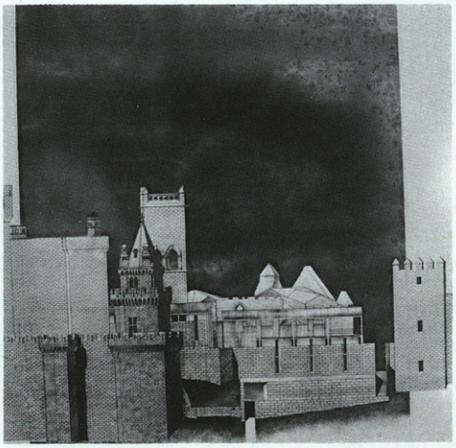
Josep M. Casadevall. Colaboradores: Yves Peña, Pedro Reig — Segundo premio





Alberto Pombo — Tercer premio

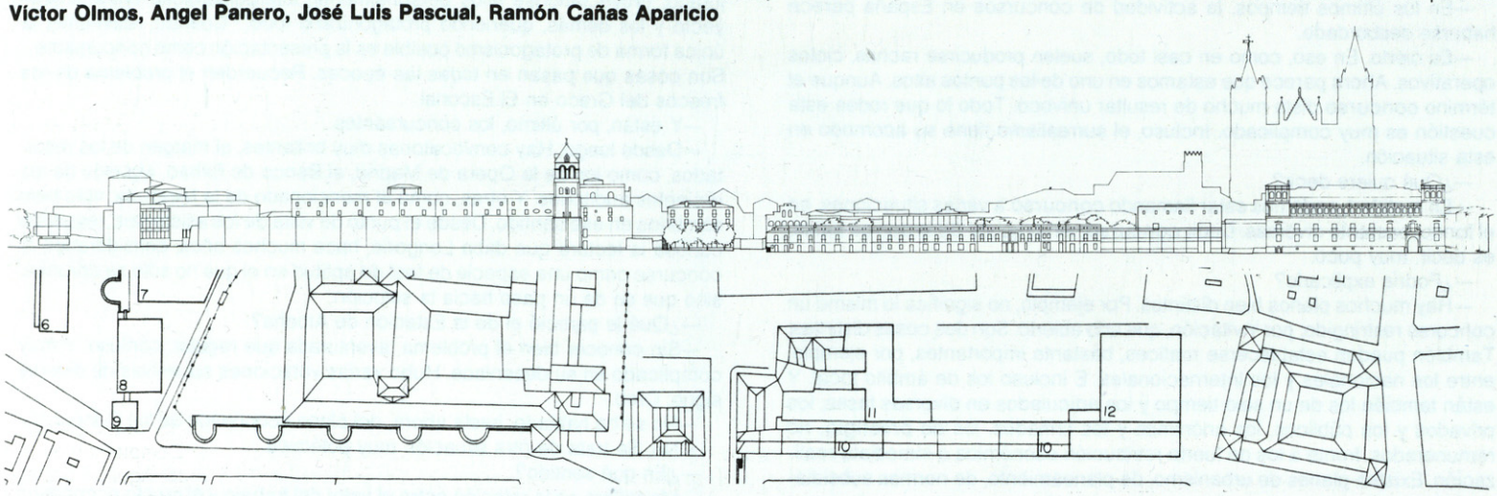




Concurso de ideas en el entorno de las murallas de León.

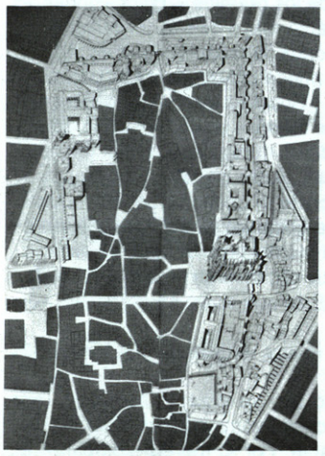
Ramón Cañas, Cruz Iglesias, Rafael Medina, Antonio Moreno, Gloria Ochoa, Víctor Olmos, Angel Panero, José Luis Pascual, Ramón Cañas Aparicio

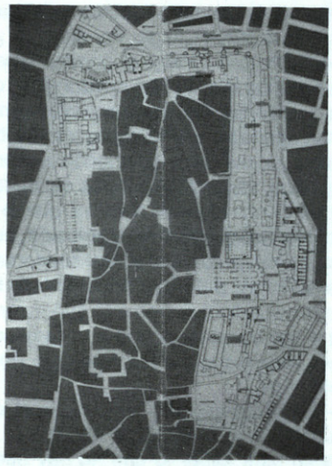
Sector romano. Primer premio



Ricardo Sánchez Lampreave, Lucas Recuenco, Jorge Cuni, Ana Beltri

Sector romano. Segundo premio





SECTOR ROMANO

Accésit. **Eduardo González Fraile, José Lanao.**

Accésit. **Guillermo Cases, Francisco Alcat, Francisco Martín, Carlos Clemente.**

Accésit. **Conrado Capilla, Antonio Vaillo, José Vallejo.**

SECTOR MEDIEVAL

Accésit. **Jesús Gascón.**

Accésit. **Angeles Aguilar, Marisa Aranguren, Pepo Seghers.**

Accésit. **Eduardo González Fraile, José Lanao.**

Accésit. **Ricardo Sánchez Lampreave, Lucas Recuenco, Jorge Cuni, Ana Beltri.**

Accésit. **Juan Millán, Javier Plans, Carlos San Antonio.**

Hablando de concursos de arquitectura

Juan Daniel Fullaondo

—En los últimos tiempos, la actividad de concursos en España parece haberse desbordado.

—Es cierto. En eso, como en casi todo, suelen producirse rachas, ciclos operativos. Ahora parece que estamos en uno de los puntos altos. Aunque el término **concurso** dista mucho de resultar unívoco. Todo lo que rodea esta cuestión es muy complicado. Incluso, el surrealismo tiene su acomodo en esta situación.

—¿Qué quiere decir?

—En realidad, podemos estar llamando **concurso** a varias situaciones, en el fondo, bastante diversas. Decir **concurso,** sin precisar de lo que se habla, es decir, muy poco.

—¿Podría explicarlo?

—Hay muchos planos bien distintos. Por ejemplo, no significa lo mismo un concurso restringido, por invitación, que uno abierto. Son dos cosas distintas. También pueden establecerse matices, bastante importantes, por ejemplo, entre los nacionales y los internacionales. E incluso los de ámbito local. Y están también los de un solo tiempo y los articulados en diversas fases, los privados y los públicos, los anónimos y los firmados, los **de prestigio,** no remunerados, frente a los de fuerte retribución económica o inmediata realización. Existen planes de urbanismo, de planeamiento, de normas subsidiarias, de diseño, artesanía, convocatorias para jóvenes y convocatorias para maduros, concursos que se realizan y concursos que no se realizan necesariamente (o que se materializan por otras manos). Otras caracterizaciones distinguirían entre los concursos de ideas, de anteproyectos, de proyectos básicos, incluso proyectos de ejecución. Están también los concursos-subasta en donde la empresa contrata a un arquitecto como figura secundaria... Cada una de estas categorías define un ámbito específico, con su técnica propia... Como si pertenecieran a planetas distintos. No es lo mismo el concurso, por ejemplo, de la Plaza de Castilla que el del Pabellón del COAM para Arco. O el de los Recintos Feriales. O el de las normas subsidiarias de Sabadell. O el del Pompidou. O el todavía nonnato del Museo del Descubrimiento. En el fondo, se trata de situaciones muy distintas, en muchos sentidos. Como si, en último término, repito, se tratara de actividades esencialmente diversas. Como jugar al fútbol y coleccionar sellos. No tienen nada que ver.

—¿Cuál de esos planos le resulta más interesante?

—Cualquiera de ellos puede resultar provocador. E, igualmente, desembocar en el desastre. Como suele ser habitual. Es muy complicado todo. Hay una cuestión de bases y convocatoria. Otra distinta, de jurado y su eventual competencia y ecuanimidad. Una tercera, se centra en los propios concursantes. Los dos últimos pabellones del COAM, el 85 y 86, resultaron espléndidos, el edificio del Banco de Bilbao fue un éxito... Y eso que había otras soluciones igualmente encomiables. En el otro lado, tenemos el desenlace de los Concursos para las Universidades, en los 70, que, con una presentación notable de ideas, desembocó, nadie sabe cómo, en el desastre. Lo dije en su tiempo, arriesgadamente. Tampoco el de la Mezquita madrileña resultó demasiado alentador, por otros motivos. Resulta muy frágil e imprevisible toda esa confusa mecánica que englobamos dentro del generalizado apelativo de **concursos.**

—¿Qué soluciones propondría para mejorar esas situaciones?

—No creo que haya normas claras, universales. Es demasiado difícil e irisado el problema. Antes les decía que hay tres situaciones distintas, muy difíciles de manejar. La primera, el tema de las bases, frecuentemente vagas, imprecisas, como auspiciando ejercicios de adivinación. O telepatía, si se quiere. Eso ocurre mucho. No se puede decir que no se ha acertado con lo que se quería cuando esos deseos no se han formulado previamente, con claridad, desde el principio. A veces, da la impresión, penosa, de que los convocantes se han ido aclarando después de haber lanzado la iniciativa. O que lo saben de antemano y se lo han callado. Se ha dicho que si la idea a desarrollar está predeterminada de antemano, el jurado se convierte en **una mera rutina de adjudicación,** y que, si aparte de existir, es detestable, lo que es más bien frecuente, ese concurso se convierte en un arma lamentable de justificación de un dislate. Está también el jurado, con la frecuente intervención de personas absolutamente impreparadas en un terreno arquitectónico o urbanístico. Asistí una vez a una reunión donde un simpático personaje llamaba a los planos, **mapas.** Y también hay, alternativamente, espléndidos arquitectos que resultan horrendos como miembros de un jurado, proyectándose ellos personalmente, interponiéndose entre el proyecto y los demás, queriendo protagonizarlo todo... Cuando, realmente, la única forma de protagonismo posible es la presentación como concursante... Son cosas que pasan en todas las épocas. Recuerden el problema de los frescos del Greco en El Escorial.

—Y están, por último, los concursantes.

—Desde luego. Hay convocatorias muy brillantes, al margen de los resultados, como los de la Opera de Madrid, el Banco de Bilbao, algunos de los recientes auditorios. Y otras, como el mencionado de la Mezquita, más bien sombríos en ese sentido. Desde el punto de vista de los asistentes, resultaba curiosa la lectura que daba Longoria, hace muchos años, considerando al concurso como una especie de test de aptitud en el que no sólo se aprueba, sino que se da un paso hacia la solución.

—¿Qué le pareció el de la Estación de Atocha?

—Sin conocer bien el problema, aventuraría que regular, confuso. Y muy complicado en su desenlace. Hubo varias votaciones sucesivas de diverso signo. Creo.

—No se ha hablado, hasta ahora, del plano económico de los Concursos.

—No. Se trata de otra situación muy polémica.

—¿En qué sentido?

—Me refiero en la relación entre el valor del trabajo y el monto económico de los premios. Si se valorara el conjunto de aportaciones presentadas a convocatorias de gran audiencia (o de importante envergadura) el desfase resultaría evidente. Se ha dicho, a veces, que el gasto soportado por los concursantes es muy superior al importe de los premios y, en ocasiones, al coste de la obra en litigio. Por ejemplo: ¿cuánto vale o cuesta, un centenar de anteproyectos? Y luego si, como a veces ocurre, la solución corre a cargo de otras manos que no han concursado, que puede utilizar las ideas presentadas, a voluntad, etc., la situación se agrava. ¿Cuanto cobraría una oficina con tantas aportaciones de tanteo, etc.? Alba se refería a una técnica publicitaria de escasa inversión, ofreciendo al mercado un trabajo que, de ser tabulado en gastos, ascendería a cifras escandalosas. Suele ocurrir en muchas ocasiones. El convocante, a veces, puede declarar el concurso desierto, puede hacer lo que quiera con la solución, puede encargar el proyecto y la dirección a otras personas, puede descontar el monto del premio de los honorarios del futuro, definitivo, encargo (con lo que el concurso no le cuesta nada), puede en definitiva, hacer lo que quiera... Esto que estoy narrando, por kafkiano que parezca, ocurre en ocasiones...

—Y muy grave es, si, como dice, no se realiza ninguna de las soluciones premiadas.

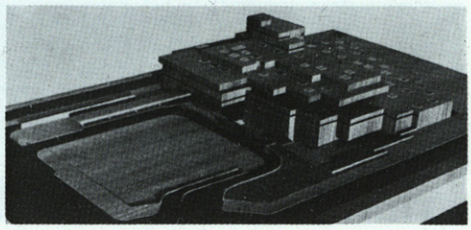
—Efectivamente. Es más habitual de lo que se cree. El camino queda desbrozado y orientado de antemano, muchas veces, por muy poco dinero, incluso para saber lo que no hay que hacer. Por lo menos, comparativamente. El asistente a las convocatorias, con todo eso de que la presentación supone la aceptación total de las bases, etc., se sitúa en una posición totalmente inerme, desvalida, desautorizada a priori. Pero así es el mercado de trabajo. Especialmente en épocas de penuria. Piensen en la indefensión del creador en los **concurso de ideas,** inermes ante la interpretación y uso que, de esas **ideas,** hará el convocante, dueño y señor.

—¿Hay soluciones?

—Tal como están las cosas sospecho que no. A Le Corbusier, le descalificaron en alguna ocasión por no usar en la delineación auténtica tinta china. Parece que utilizó una tinta que, desgraciadamente para él, y para la cultura, no era, lo que se dice, china. Sería Pelikan o algo similar. Uno de los miembros del Jurado la analizó químicamente. La verdad es que todo se puede justificar aunque, de hecho, se ronden planos genuinamente demenciales. O vagamente cómicos.

—No se trata solo de eso. Los premios a veces se realizan de otra manera distinta de la inicial.

—Ocurre a veces. El convocante suele, habitualmente, como antes decíamos, tener las manos totalmente libres. Oteiza solía quejarse del desarrollo ulterior de la Plaza de Colón. Como es sabido, Jorge es, de siempre, muy polémico. Pero suele tener bastante razón. No sé, no conozco demasiado en profundidad ese asunto. Aunque sospecho que él y su equipo lo hubieran hecho quizás mejor que lo que se realizó. Ahora se ha producido otra situación con motivo del Concurso del 92 en Sevilla. Tampoco conozco demasiado bien el tema aunque creo que hubo dos primeros premios, ex



J.A. Corrales y R.V. Molezún. Concurso Palacio de Congresos. 1964.

aequo, Ambasz y el equipo de Pérez-Pita y Jerónimo Junquera, que no sé si han intervenido demasiado en el diseño definitivo. Hay, a veces, una gran sensación de indecisión a la hora de materializar las ideas seleccionadas. No se comprende muy bien esos titubeos después de haber tomado una decisión con toda libertad...

—¿Y los concursos de auditorios, tan en boga?

—Parece que hay una fiebre actual de auditorios. Las autonomías deben disponer de dinero para ello. Todas quieren contar con su auditorio. Aunque también convendría distinguir. Unos de ellos se proyectan hacia el auditorio propiamente dicho y otros, más hacia el tema de congresos. No es lo mismo, en ningún sentido. A veces se han dado por encargo directo, otros en concurso restringido, ocasionalmente, en abierto... aunque soy parte interesada, opino que los resultados, en líneas generales, han sido plausibles.

—¿Por qué?

—No lo sé. Ocurre a veces. Quizás sea cosa de la Divina Provindencia. Muchos desenlaces, tan variados, Navarro Baldeweg, Cano, Oíza, Paredes, Tusquets, etc., parecen razonables. Aunque, repito, los planteamientos de partida han sido muy diversos.

—¿Qué opina del Concurso de la Plaza de Castilla?

—Tampoco conozco bien lo ocurrido. Me parece también confuso en su desarrollo y desenlace. Tenía algo también de adivinanza. Habrá que aguardar a ver lo que ocurre finalmente. A lo mejor les sale bien. No lo sé.

—¿El de las Cortes?

—Me están preguntando muchas cosas que desconozco. Sólo he visto un par de ideas seleccionadas.

—¿Pero tendría alguna opinión al respecto?

—Recuerdo el tema paralelo de Montecitorio, en Roma. Como señalaba Zevi, me preocupan los edificios modernos **ma non troppo,** lo contemporáneo pero **ambientado,** invita al compromiso, al doble juego... Se habla mucho de esa zona de Madrid como el **barrio griego** y todas esas cosas tan bonitas, pero, la verdad, no sé si en ese concreto ámbito hay tanto que conservar **ambientalmente.**

—¿Hay arquitectos especialistas en concursos?

—Posiblemente. Aunque también hay épocas distintas. Más raros son los creadores que se mantienen en el éxito por encima del tiempo y del espacio. Hay gentes de concursos **grandes,** digamos, y gentes de concursos **pequeños.** Digamos. Y gentes que se mueven en ambos, que son los menos. Por otra parte ha habido arquitectos de éxito en los cincuenta o los sesenta que ahora pasan desapercibidos. No es cosa de decir nombres, que, por otra parte, están en la mente de todos. Me atrevería, quizás, a citar a Higueras, tan fulgurante, tan magistral, a comienzos de los sesenta... Algunos todo terreno, sobreviven, Cano, Oíza, Corrales... Y también hay gente más joven muy interesante. La técnica del concurso parece tener sus extraños secretos.

—¿Qué significa para usted el concurso?

—Como antes les decía, concurso es una palabra ambigua. Puede significar muchas cosas diversas. Analizarlo todo, desborda los límites de esta conversación. Se puede hablar de una oportunidad para los que no tienen concretos encargos, la válvula creadora para los jóvenes, laboratorio personal del arquitecto, terreno de libertad, la comarca experimental del creador... Muchas cosas, acaso simultáneamente. Y también un campo para la frustración, un desgarrado compás de espera en épocas de carencia. Hölderlin se preguntaba: "¿Para qué poetas en tiempos de carencia?". Acaso para presentarse a concursos, contra toda esperanza...

—¿Cuáles son los criterios que se manejan, habitualmente, en su resolución?

—Depende. Muchas veces, los sistemas de juicio resultan inconsistentes, irritantes. Por ejemplo, uno muy habitual, que reside en formar, como también indica Zevi, grupos en el jurado, que se encargan de valorar, separadamente, eso que llaman lo **arquitectónico,** lo **técnico,** lo **funcional,** lo **económico.** Se puntúan los subsectores y luego se suma a ver lo que sale. Con angulaciones de ese jaez no es de extrañar lo que frecuentemente ocurre. Como si se juzgara la belleza de una joven, puntuando los ojos, la nariz, la boca, las manos...

—Pero luego surge la polémica, inevitablemente.

—No siempre. La verdad es que el arquitecto, la arquitectura, no importa demasiado en el plano social. Y aún eso poco que importa, se procura, a veces, difuminar. Fíjense que, aunque, en tantas ocasiones, el convocante se reserva, evidentemente, **el derecho de exponer los trabajos** y todas esas cosas, de hecho, muy pocas veces lo hace. Con lo que, en realidad, demuestra sus pocas ganas de hacerlo. De hecho ocurre que la exposición podría suscitar una pequeña polémica y eso, en realidad, no le interesa.

—Sin embargo, a veces, surge esa polémica en los medios de comunicación.

—Si están pensando en lo mismo que yo, esas polémicas surgen por nimiedades. Se desorbitan cuestiones de detalle y se olvidan temas trascendentales. En verdad que la arquitectura es difícil.

—¿Qué balance final ofrece la temática de concursos?

—Hay de todo. Antes lo veíamos. Quizás prevalezca la decepción. Wright recomendaba no presentarse jamás. Y, verdaderamente, hubiera resultado difícil que la construcción del Guggenheim por ejemplo, fuera el resultado de un concurso. Y tenemos la dolorosa experiencia de Le Corbusier...

—También hay situaciones en el otro lado.

—Sí. Alvar Aalto, por ejemplo, en el otro sentido, constituye un fenómeno arrollador. En el concurso del 39, para el Pabellón de Finlandia en Nueva York, ganó los tres primeros premios. Y, después, pudo construirlo. Finlandia es un país extraño. Está lo de Utzon también, aunque eso sí que fue un poco milagroso, con Saarinen de exorcista... Hay casos para todo. Zuazo en el Plan de Madrid y, sin embargo, en realidad, el primer premio quedó desierto...

—Está la posibilidad de encargo directo.

—Que también tiene sus riesgos, como podemos comprobar a diario. La sorpresa puede surgir por cualquier parte. Piensen por ejmplo, en esa curiosa plaza madrileña de Salvador Dalí...

—¿Qué opinión le merece?

—Cómica. Y no sé hasta qué punto voluntariamente. A veces ocurre. Dalí es un creador de primer orden, pero, la verdad, lo que ha resultado de esa idea inicial me parece verdaderamente terrible. O tragicómico, si se quiere. La realidad es que desconozco su verdadero grado de intervención en esa obra. Quizás sea cosa de los años. Hace unos días leía unos fragmentos de una especie de tragedia debida a su mano, **Mártir,** creo que se llamaba, verdaderamente abominable. En fin, vemos que el encargo directo a personajes ilustres también tiene sus riesgos. Y con personas menos ilustres la cosa es peor.

—Antes hablaba de concursos para jóvenes. ¿A qué se refería?

—Por ejemplo, a los mencionados de Arco para el COAM. Ya hemos hablado de ello. Directamente destinado a brillantes recién graduados.

—Y ¿el resultado?

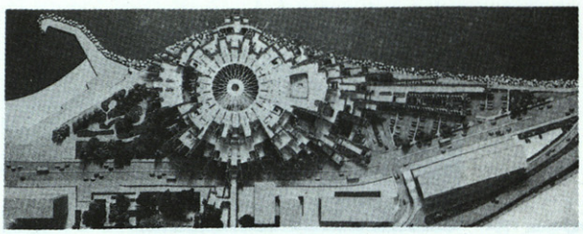
—En los que conozco, de los dos últimos años, verdaderamente espléndido. Se trata de la otra cara de la moneda. Se trataba de convocatorias muy peculiares, provocadoras y, hubiera resultado curioso ver a los consagrados peleando ahí. No creo que lo hubieran hecho mejor. Es peligroso competir con jóvenes de talento.

—¿Qué dificultades planteaban esos concursos?

—Se trata de intervenir en un marco muy complicado. En un encuadre semejante, tan abrumador, como el pabellón de Asís Cabrero, no resulta sencillo levantar la voz, hacerse oír, ver. Quizás sea este el desafío más arduo de convocatorias de ese carácter, tan deslumbrante, obsesivo. Aunque, ocasionalmente, el tono deba restringirse, de alguna manera, tiene que ser diverso, personal, lo que no deviene tan inmediato. Es un problema de difícil solución. Hace unos años, Francisco Alonso Santos lo consiguió fuera del evento de Arco, con una refinada intuición sobre el vidrio. Estos años, Enrique Herrada, Marta Maíz y María Jesús Muñoz, con otros medios diversos, lo han, igualmente, alcanzado. Resulta muy difícil significarse dentro de un marco semejante, tan estruendoso. El 85, se me quedaron en la memoria unas pocas cosas, un pequeño cubo de Albers, la divertida frutería de La Luna y el pabellón de Herrada y Maíz. Lo demás, lo olvidé. Oteiza, por su parte, agregaba, lo de Hamilton sobre Bloom y Joyce. Al año siguiente, lo mejor de todo era lo de María Jesús Muñoz. Sorprendentemente, la prensa, Amón, etc., parecía estar de acuerdo. Parece que hay concursos informulados dentro y después de los concursos. La verificación es la situación real. Caño Roto, por ejemplo, de Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzoño, fue lo mejor del experimentalismo social de los sesenta. Y así todo.

—Pero lo de Arco trataba de obras muy pequeñas.

—Muchas veces ocurre eso, a la hora de cualificar las cosas. El tamaño es lo de menos. Piensen, en otra escala, en el Pabellón de Mies, el de Aalto...



F. Higueras. Concurso Montecarlo. 1969.

Oscar Tusquets planteó también una cosa muy divertida en la Feria de la Linz, haciéndola girar en torno al precio de las diez pesetas de aquellos años. Y era una obra espléndida.

—¿Había puntos comunes entre los dos pabellones del COAM?

—Bastantes. Por ejemplo, el común acento manierista, en cuanto al manierismo puede ser entendido como lenguaje propio de una situación cultural en crisis, con el recurso lingüístico de ocupar, abrumadoramente, a base de expedientes voluntariamente desproporcionados, ambientes muy limitados según una cadena de gestos, a la vez, escuetos y dramáticos. Y el dato ilusionista, escenográfico, como el propio de un prestidigitador espacial ocupando con perspectivas muy distorsionadas. Y la vocación minimalista. Quizás más consciente y desarrollada en el de María Jesús Muñoz. De alguna forma, eran pabellones que, en el fondo, exhibían su propio vacío. Como *Las Meninas*. Había, en ellos, una constante, provocadora trampa para los ojos. En claves diversas, se relacionaban con Carroll, Borges, todos sumidos en isótopos de una pecera, batiscafo, el interior de un globo ocular... Lo que allí se exponía, en el fondo, en ambos casos, allende las sugestiones del muro en el primero de ellos, o la recreación del *Poliedro de la Melancolía* en el segundo, era un doble del propio espacio, como generándose a sí mismo. El espacio se contempla a sí mismo y origina su propio Pentecostés, el mundo del espejo, el laberinto esencial. Otra suerte de la **boite à miracles** de Le Corbusier. ¿Qué hay tras el espejo?, parece que se interrogan sus respectivos autores. Estuvo muy bien aquello. Es una lástima que el COAM no haya seguido este año con la iniciativa de esa convocatoria, tan estimulante para los jóvenes. Se debiera volver a retomar la iniciativa.

—En los concursos de **maduros** ¿se producen, en su opinión, aciertos de este porte?

—A veces, las menos, suele ocurrir. Por ejemplo, la solución de Molezún y Corrales para Bankunión resultó espléndida. Antes indicaba que los auditorios y Palacios de Congresos han tenido, en general, resoluciones interesantes. Y algunas otras cosas.

—¿Existen modas en la técnica de concursos?

—Desde luego. Suelen venir por décadas, diríamos. O minidécadas. Hoy sería impensable el premio de la singular Iglesia de la Merced de Oíza y Lahorga. O lo de la Cruz del Valle de los Caídos. Ahora, ese concurso, lo ganaría, de calle, Asís Cabrero. Años después, el Palacio de Congresos de Madrid vino a ser el triunfante desenlace de una larga trayectoria concursística muy brillante, en los resultados, de su autor. Pero es un premio que, probablemente, ahora no sería el mismo. Había modos y criterios propios de los cuarenta y modos y criterios de los cincuenta. Y, evidentemente, en los sesenta, también diversos de los anteriores. En el filo de la década surgimos algunos de nosotros, la prédica aaltiana de Fernández Alba, Higueras... Son cosas que pasan. Basta ver la lista de Premios Nacionales de Arquitectura para detectar la evolución. Por lo menos, en lo que puede ser considerado como concursos de **prestigio.** A partir del 68, comienzan a surgir nuevas cosas, **Tendenza** y lo demás, más tarde el llamado **post-moderno...** Cada momento tiene su registro y sus entusiastas. Me asombra que un gobernador civil, o un alcalde, puedan tener tantos reflejos culturales, pero así parece ser. Parece que todo el mundo es muy sensible al ambiente.

—Repetidamente se ha referido al tema de las bases de las convocatorias. ¿En qué medida pueden influir?

—Antes lo hemos mencionado. Frecuentemente parece haber como un deseo, por parte del convocante, de no comprometerse demasiado. Y también de no conocer demasiado bien el problema que se intenta resolver. (O de conocerlo demasiado bien, con una solución predeterminada). De ahí la frecuencia de ese carácter impreciso, vago, difuso, adivinatorio... Y también están los errores de criterio. Como cuando, con expresión virtuosa, se prohíben, **a fin de no crear desigualdades entre los concursantes,** las perspectivas, el color, etc. Van a acabar exigiendo que se dibuje con la mano izquierda y con un ojo cerrado. A fin, naturalmente, de igualar oportunidades, según se dice. En el concurso del Cementerio de San Sebastián, en un terreno topográfico y panorámicamente muy complicado, se prohibían las perspectivas, el color, las maquetas, las fotografías... Esa identificación de la definición arquitectónica con la planta y el alzado denota un grave error de base en la comprensión del fenómeno y el espacio arquitectónico. La crítica de Oteiza era, también en ese sentido, totalmente justificada. Una cosa es diseñar una alfombra y otra, diversa, concebir un entorno panorámico. La arquitectura es una realidad muy compleja que requiere, en ocasiones, un ábaco de medios mucho más totalizador que el mero de planta y alzado. Piensen ustedes en lo que se derivaría de una comprensión de Ronchamp, por ejemplo, o del pabellón de Aalto en Nueva York, a base de esos registros únicamente. Piensen en la opinión que obtendrían, a través de esos medios, cualquier persona no esencialmente cualificada en arquitectura, un dignísimo presidente de Diputación, por ejemplo. Y hay otras muchas situaciones diversas. Como antes insinuábamos, el tema de las bases, unido al de las verdaderas intenciones de la entidad convocante, en cada caso, constituye la primera de las alternativas graves de esta cuestión.

—¿Cuáles han sido, en su opinión, los más destacados concursantes españoles en estas décadas?

—Los que más me han interesado, a lo largo de los años, han sido, sin duda, Molezún y Corrales. La mantenida calidad de su trayectoria resulta impresionante. Curiosamente, no se habla mucho de ellos ahora. Es una lástima. Por otro lado, hay gente muy destacada que quizás se avergüence, ahora, de algunos planteamientos de antaño. De hecho, hay primeros premios de otrora que se silencian pudorosamente. O se atribuyen a la fatalidad o a un colaborador trastornado. Ramón y José Antonio han sabido instalarse a lo largo del tiempo y de las modas, con una dignidad increíble, Bruselas, el Concurso de la Opera, la propuesta para la torre Peugeot, Bankunión, se pueden citar muchos otros, son el testimonio de una cadena de proposiciones, en mi opinión, inigualada en España. Ha habido gente muy valiosa, como Moneo, por ejemplo, que hace tiempo no participa en concursos abiertos. La gente evoluciona. Por otra parte es curiosa, o lo ha sido, la escasa voluntad concursística de los grandes arquitectos catalanes, Coderch, Sostres, Bohigas... Bofill, incluso, tan revoltoso siempre, no parece ser muy amigo de las convocatorias abiertas, no sé bien por qué. Helio Piñón y Viaplana viene a constituir, en ese sentido, una suerte de extraña excepción, una **rara avis.**

—Psicológicamente, ¿hay situaciones que favorecen la participación en concursos?

—A primera vista podría decirse que el concurso corresponde, en cierta medida, en muy cierta medida, a una caracterización de alguna forma juvenil. Lo dije hace tiempo. Y juvenil no sólo cronológicamente. En muchos sentidos. Quizás como agresividad inicial, como deseo de delimitar un territorio propio, intentando plantear un crédito profesional, un apresurado historial de solvencia, como idealismo, acaso como aversión de la situación realista del llamado trabajo de cada día, de generosidad ingenua aportando su corazón de creador en la ruleta administrativa... También, válvula de escape para cualquier tipo de ambiciones, para vencer las reticencias establecidas ante un recién llegado, todos somos, en algún momento, recién llegados, desprovisto de un teclado social, habitualmente tan mal admitido siempre, el banco de pruebas de un espíritu estrenándose a sí mismo, como remedio disparatado a una situación de frustración y soledad, la oportunidad abierta al talento, en concurrencia con los consagrados... el momento de gloria... Son tantas cosas...

—Ahora parece estar hablando exclusivamente de los jóvenes.

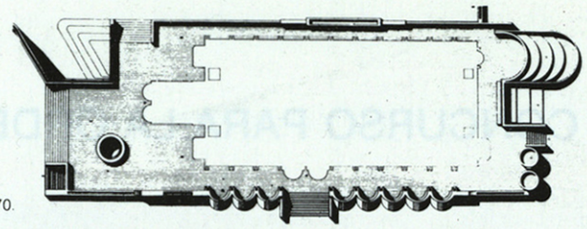
—Hay algo de eso, aunque en este caso, hay situaciones muy difíciles de leer. Hay jóvenes cronológicos y jóvenes espirituales. Fernández-Shaw fue hasta el final de su vida, un niño, prácticamente. Con los más maduros ocurre lo mismo. El joven intenta hacerse oír, levantar la voz. Hay otra vertiente concursística, en la que, verdaderamente, Le Corbusier es maestro, en donde el concurso era, fríamente, la aplicación directa de unos criterios, de una metodología. Esta situación resultaba antes menos habitual. Decía yo mismo, en aquellos tiempos, que predominaba a veces la impresión de que un planteamiento distendido, normal, no conseguiría impresionar las mentes del jurado, que carecerían de capacidad de impacto, convocatoria, estremecimiento... actitudes de ese carácter quizás parten de la vaga sospecha de que cuando se convocan las cosas, se hacen porque no se desea obtener una solución, digamos, cotidiana. Esto sucedía mucho en los años 60. Posiblemente ahora las cosas sean algo diferentes. No mucho, por otra parte.

—¿Existe entonces, ahora menos tensión?

—Tengo la impresión de que ahora el concurso es algo menos imaginativo de intenciones, comienza a ser examinado como una actitud algo más próxima al quehacer cotidiano, al sosegado pulso de la actividad de cada día. Insisto que, por lo menos, ocurre a veces.

—¿Se ha estudiado teóricamente el concurso?

—Paradójicamente, surgen, en ocasiones, publicaciones sobre el tema.



A. Fernández Alba. Concurso Bankunion. 1970.

Sospecho que esta es una, enésima, de ellas. Como queriendo dar un paso atrás y examinar las cosas. Las revistas de éxito suelen hacerlo. Yo lo intenté en Nueva Forma, creo que con motivo del Concurso de las Universidades. Y Carlos de Miguel, en esta misma revista dedicó, a finales de los sesenta, un curioso fascículo a este tema.

—¿Qué recuerda de ese ejemplar de Arquitectura? ¿Han cambiado las cosas desde entonces?

—Eran otros tiempos. Pero curiosamente, los problemas resultan bastante comunes. Sota escribía allí un breve trabajo, bastante idílico, por cierto, muy enfrentado con la visión de Alba, mucho más amarga.

—¿Cuál de los dos le interesa más?

—Por lo menos, recuerdo con mucha mayor intensidad la de Alba.

—¿Cuál era la postura adoptada por Antonio Fernández Alba?

—No la recuerdo bien, pero intentando rememorar algo así como una ácida lectura sociológica, hablando de las pautas del liberalismo clásico, evidentemente evolucionado, la personalidad competitiva, la oferta y la demanda, las formas de lucro cobijadas bajo la coartada de la libre competencia, el trabajo sin salario... Todas esas cosas. Venía a decir, con amargura, que el usufructo del trabajo, excluido los premiados, se usurpaba sin remuneración. Aquí volvemos ya al mencionado y controvertido tema económico. Alba, con su amargo análisis, venía a hablar de un mercado, una conciencia de mercancía, un medio rentable de sondeo, que intentaba acotar el modelo prefigurado, consciente en el fondo, de la calidad de la mano de obra...

—¿Podría detallar más este punto de vista, evidentemente tan negativo?

—Creo que también se hablaba de la inmediatez, la mediocridad establecida, la prescripción de la imaginación, la instauración de los standars más groseros, la mentalidad más mediatizada, el cambio de ordenanzas. Venía a decir que, en muchas ocasiones, los fines últimos del concurso no resultan demasiado explícitos. Una trampa, en definitiva.

—Pero, así las cosas, cabe el no presentarse.

—Sí. Desde luego. Pero eso viene a ser el autoritario, **lo toma o lo deja.** Se ha dicho que la libertad de acción del convocante descalifica cualquier acción después del fallo, cualquier opción que pudiera contrarrestar eficazmente el dictamen. Desde ese punto de vista se ha hablado, elocuentemente, de condiciones vejatorias. El mismo arquitecto decía, también, que esta organización de la ideología competitiva no elude la posibilidad de inmortalidad en los principios, que el autoengaño, que la ilusión juvenil, ofrece sus horas más ricas en ideas y talento, al menosprecio del juicio habitualmente mediocre. Era, en verdad, una lectura muy ácida. A veces, han discurrido las cosas de esa manera. Es una lástima.

—Pero, realmente, ¿han ocurrido las cosas así siempre?

—No. Por ejemplo, por citar algo muy sonado en su tiempo, el concurso de Montecarlo fue muy interesante. El Archigram desbordó a mucha gente de importancia. Por sorpresa. Algunos de ellos españoles, como Higueras. En su mejor momento. Y Sáenz de Oíza.

—Entonces, ¿las cosas no están tan mal?

—Ocurre que la propuesta del grupo inglés no se materializó finalmente. La verdad es que en todas partes hay problemas.

—Usted ha tenido una trayectoria muy destacada en ese terreno. ¿Qué opina desde su propia gestión?

—Prefiero no hablar de mí mismo. La verdad es que ha habido de todo. Hablar de mí mismo resulta, por lo menos para mí, muy incómodo.

—Díganos que aconsejaría a los futuros y juveniles concursantes.

—Les diría que una vez entregada su propuesta, se olviden de ella. Luego, Dios dirá. Hay también actitudes muy diversas para con el concurso. Hay quienes hacen soluciones directamente encaminadas a ganar o lo que ellos creen que es ganar, pase lo que pase. Me parece una posición muy inquietante. Me interesan más la de quienes apuestan, una y otra vez, por sus propios criterios. Como Le Corbusier. O Molezún. A veces, el milagro se produce. Nadie sabe cómo.

—No existen criterios firmes.

—Por lo menos yo no los conozco. Especialmente si pensamos en largos períodos de tiempo. En temas concretos hay estrategias. Por ejemplo, Molezún recomendaba no dar color a ciertas perspectivas para que los miembros del jurado se imaginaran las cosas a su modo. Tal y como ellos querían verlas. Era un consejo muy inteligente. Pero son cosas puntuales. Habría que referirse a temas muy variados. Sólo puede hablarse de eso que ahora se llaman **flashes,** impresiones.

—De nuevo, ¿sugeriría algunas propuestas para mejorar la resolución de esta situación?

—Sería muy aventurado hacerlo. Ahora que me lo preguntan, insinuaría la conveniencia, antes de dar el fallo definitivo, de tener alguna conversación, alguna entrevista, con los más destacados candidatos. Hay muchos que dicen que un proyecto habla por sí mismo. Habría mucho que decir sobre ello. Normalmente unos dibujos son más bien lacónicos. Por ejemplo, habría que recordar a quienes piensan que el proyecto es lo único, que el pabellón de Mies en Barcelona no pareció decir casi nada a demasiada gente durante muchos años. Y no se trataba de un proyecto sino de una realización. La gente ha tardado demasiado en enterarse de algo, de lo que significaba. Muchas veces conviene explicar fatigosamente las cosas para que la gente se entere un poco más o pueda enterarse. No costaría mucho. Van Gogh no vendió un cuadro en su vida. Y, ahora, *Los Girasoles* ha batido el récord mundial. Y no se puede decir que nuestros antepasados fueran todos deficientes mentales. Se trata de cuestiones más complicadas. Pero todo esto lo digo con desánimo. Con mucho desánimo. La verdad es que las cosas tan complicadas son como son. Una vida es muchos días. Habría que hablar también de los concursos que no se convocan, etc.

—Toda esta conversación parece desembocar en una grave desesperanza.

—Tampoco hay que ponerse así. De vez en cuando, nadie sabe cómo, surgen situaciones más divertidas, provocadoras, inesperadas. Afortunadamente.

—¿Por ejemplo?

—Por ejemplo, una reciente conferencia de prensa que leí en los periódicos, hace unos días, verdaderamente sorprendente, dentro del orden de ideas que estamos hablando. El surrealismo en acción.

—¿A qué se refiere?

—Se planteaban diversos puntos, algunos ajenos a las cuestiones que estamos tratando, un mensáfono para un doctor, un telefonema de Plácido Domingo, desde Nueva York, sobre la candidatura de Madrid como Capital Europea de la Cultura... Cosas así. Pero lo que se refiere a nuestro tema era, sin duda, impresionante la convocatoria de un concurso para la construcción, instalación y explotación de un Museo del Descubrimiento, como se decía, en una reproducción exacta de la carabela Santa María que, según se relataba en la prensa, quedara instalada en un estanque de seiscientos metros de largo y divisable desde la M-30. Nada menos. La idea, por lo visto, emana de un organismo que, como reza la reseña, *"ya ha donado dos anclas al Ayuntamiento"*. Y, también, se añade, la reproducción de la carabela *"estará ambientada con figuras de cera y no se descarta algún elemento animado"*. Sí, realmente, el concurso se convoca de esta manera, esto sí que desborda las negras perspectivas de Alba, Longoria, de todo lo dicho. Parece un transplantado al cabaret Voltaire de la Gran Guerra. La plaza daliniana, el propio Venturi y su canto a Las Vegas, van a quedar como reductos realmente reaccionarios...

—¿Se trata de un concurso para arquitectos?

—No lo sé. Pero es igual. Lo que cuenta es la voluntad. Esta irrupción en el plano administrativo de una genuina vocación dadaísta constituye un verdadero, singular mensaje de esperanza. Me cabe la duda sobre lo que pueden ser, realmente **los elementos animados,** que, según parece, no se descartan. Vamos a ver lo que ocurre finalmente si la transcripción de lo dicho es, de alguna manera, exacta. El surrealismo, más o menos inconsciente, deliberado, es, de hecho, una de las grandes vías obligadas en la cultura de este siglo. Esto sí que puede ser uno de los acontecimientos de la época. Nada menos que un concurso surrealista a priori. Dudo que la clase arquitectónica se encuentre preparada para un desafío semejante.

CONCURSO PARA LA ORDENACION DE LA PLAZA DE CASTILLA

Notas sobre un proceso inconcluso

—"¿Por qué la construcción de Tecla se hace tan larga?
—Para que no empiece la destrucción".
Italo Calvino. *Las ciudades invisibles.*

1.

A lo largo de su historia, corta pero extraordinariamente densa en iniciativas y proyectos, la prolongación de la Castellana ha llegado a constituirse en uno de los espacios emblemáticos de la ciudad y todavía en gran medida en el principal eje vertebrador de la misma. Permanece inconcluso hasta hoy, sin embargo, lo que deberá constituir la cabecera de este espacio singular: la Plaza de Castilla, a modo de síntoma de las complejas tensiones que gravitan en la definición urbana del área.

El primer problema que se detecta al abordar la cualificación urbana de este espacio radica en la contradicción entre la centralidad geométrica de su trazado en planta y la desarticulación de los volúmenes que la circundan, en particular el desequilibrio e incoherencia entre el gran vacío en el que se levanta el depósito del Canal de Isabel II y los edificios (juzgados y oficinas) situados a ambos lados de la embocadura de la calle de Bravo Murillo.

Esta situación no es fruto del azar sino de la génesis contradictoria de la prolongación de la Castellana de la que la Plaza de Castilla no es sino el gran vestíbulo final. Recordemos cómo en los proyectos de Zuazo-Jansen de 1929 y 1931 la vía se configura como recta y simétrica a partir de la inflexión producida en el acoplamiento con la Castellana pre-existente a la altura de la base del antiguo Hipódromo (aproximadamente en la actual plaza de San Juan de la Cruz). Esta geometría del trazado concuerda con el carácter rígido y simétrico del diseño de los volúmenes, basado en una secuencia de bloques lineales paralelos entre sí y perpendiculares a la nueva vía, organizada en dos tramos diferenciados y un remate situado precisamente en el Hotel del Negro (Plaza de Castilla), donde dos grandes edificaciones singulares (una de las cuales se destina a Estación ferroviaria) marcan el punto singular del quiebro en la directriz del Eje, que discurre en un nuevo tramo recto hasta Fuencarral.

Los sucesivos proyectos van a respetar la concepción del trazado pero van a introducir concepciones diversas en cuanto a las tipologías edificatorias que deben ser adoptadas. Así el Proyecto de la Oficina Técnica de 1931 mantiene la disposición de los bloques pero intensifica la ocupación del suelo. El Plan General de 1944 engloba los bloques lineales en un perímetro edificado conformando **super-manzanas** que ofrecen una fachada continua al nuevo Eje y la rectificación de 1947 opta decididamente por la tipología de manzana cerrada. Finalmente en 1954 es convocado el Concurso para el diseño del Centro Comercial AZCA al tiempo que se rectifica de nuevo el diseño de las edificaciones para adaptar las manzanas regulares del plan anterior (ahora tenidas por **monótonas**) a los nuevos criterios de **modernidad** basados en la edificación abierta y la asimétrica compositiva.

Consecuencia de la incoherencia tipo-morfológica del área es la incertidumbre e indefinición a la hora de determinar el carácter de la Plaza. Lógicamente a las diversas alternativas proyectuales antes mencionadas corresponde un diverso concepto de lo que ésta significa. Por otro lado el Concurso ha puesto de manifiesto que dichas alternativas están lejos de pertenecer al pasado y en gran medida se manifiesten todavía como cuestiones abiertas. En concreto, destaca la opción entre entender la Plaza como **puerta de la ciudad**, es decir como límite de los confines de lo urbano, o más bien por entenderla como punto de articulación o de inflexión de una ciudad que se prolonga. Es precisamente esta incertidumbre básica la que ha situado, a mi juicio, muchos de los proyectos de mayor calidad y esfuerzo en un nivel de propuesta de arquitectura urbana, en detrimento del tratamiento de los aspectos inmobiliarios de orden privado. Por ello situándonos en este orden de lo urbano, y no pudiendo descender en el espacio de estas notas a una pormenorización del análisis funcional y estético de las propuestas, es posible señalar paralelismos entre las elecciones ahora manejadas y anteriores iniciativas.

Así Zuazo en 1929 entiende la Plaza como encrucijada viaria focalizada hacia el Norte, en la que los edificios de remate cumplen un papel de telón y en cierta medida de puerta demarcando el límite de la ciudad trazada. Tal es la consciente opción de Abalos y Herrero: materializar el tránsito entre la incertidumbre de la ciudad carente de forma y el espacio más coherente del Paseo, dotando a éste de un cierre de perspectiva producido por dos volúmenes simétricos y escalonados, que tras una geometría prístina y rotunda ocultan la complejidad de un programa concebido a modo de ciudad dentro de la ciudad.

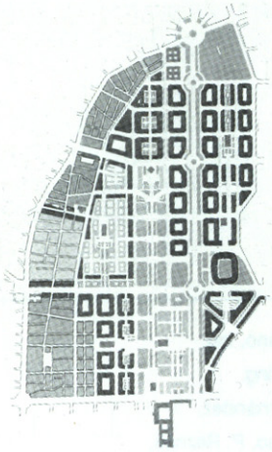
El proyecto de la Oficina Técnica de 1931, por el contrario, formaliza la Plaza como ágora o vestíbulo urbano, materializando las esquinas de un rectángulo, más virtual que real, que se rompe en el eje Norte-Sur y en el cruce transversal, idea retomada, en cierta medida en los proyectos de los equipos encabezados por Iñiguez de Onzoño, Manuel Berlanga o Paco Alonso, en los que se opta por una discriminación de tráficos que permite la ampliación de la Plaza y la liberación de las estructuras edificadas que, por ello, pueden ser expresivas en sus geometrías de intenciones poéticas diversas.

Será el Plan de 1947 el que concluirá la definición actual de la Plaza concibiéndola como encrucijada en estrella, al introducir los nuevos ejes de la Avenida de Asturias (que conectaría con la N-VI), San Aquilino y Agustín de Foxá (que enlaza con la estación de Chamartín). El diseño de la prolongación de la Avenida en los años 50 aportará la idea de acentuar la direccionalidad de la lectura de la plaza situando dos torres gemelas en los triángulos simétricos delimitados al Norte de la misma. Idea que será llevada a sus últimas consecuencias en 1967 al concentrarse en estos solares un volumen de 486.000 metros cúbicos (producto de permutas de edificabilidad con otros solares de la prolongación de la avenida) materializado en sendos rascacielos de 44 plantas, cuya realización llevaría consigo la transformación del trazado de la Plaza en una nueva prolongación pasante del trazado de la Castellana.

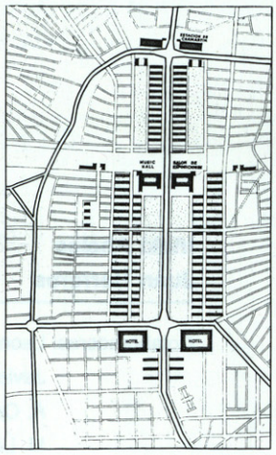
Los proyectos de Battlé/Roig y Eduardo de Antonio pretenden recuperar visualmente la centralidad de la Plaza, enfatizando para conseguir este efecto la disposición de los volúmenes, con objeto de configurar un recinto, y la presencia virtual de los ejes suprimidos. A uno y otro recurso acuden, respectivamente, los proyectos de Julio Cano Lasso y José María Gómez Santander/Javier Sebastián Nuño, que sin embargo aportan, como elemento destacado la presencia de dos volúmenes gemelos que encuadran el ingreso en la Plaza, retomando de una manera más elaborada que su antecedente la idea del rascacielos como tema primario de la composición.

Finalmente en el polo opuesto destacan los proyectos del equipo de José Antonio Corrales y Alberto Martínez/Beatriz Matos, que ofrecen la posibilidad de compatibilizar soluciones convencionales en el trazado de la Plaza con formalizaciones volumétricas equilibradas en su escala y composición —en busca de una cierta ascesis formal en un caso y de la riqueza de la complejidad geométrica en el otro— posibilitando un tránsito dulcificado entre esos dos mundos que, después de todo, pueden no resultar conceptualmente tan distantes.

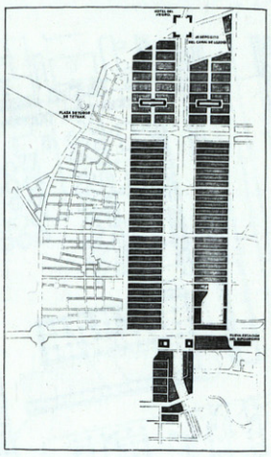
José María EZQUIAGA



2.



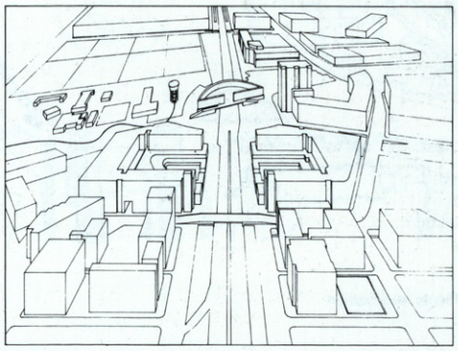
3.



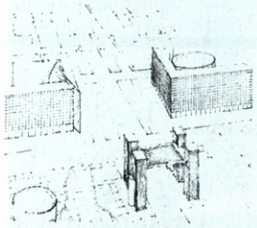
4.

5

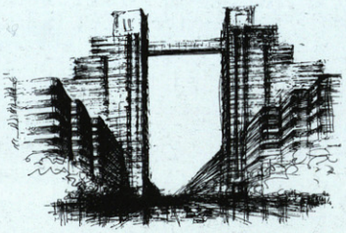
1. Perspectiva del Hotel del Negro
2. Plano de zonificación 1948
3. Anteproyecto de Zuazo-Jansen
4. Anteproyecto de la Oficina Técnica Municipal
5. Maqueta del nuevo acceso a Madrid por la carretera de Francia (1951).
6. Propuesta del equipo de M. Berlanga
7. Propuesta de Iñiguez y Pardo
8. Propuesta de Cano Lasso
9. Propuesta de F. Alonso
10. Propuesta de Batllé y Roig
11. Propuesta de J.A. Corrales



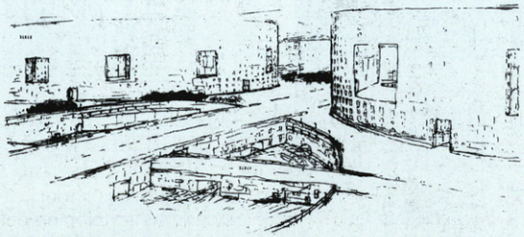
6.



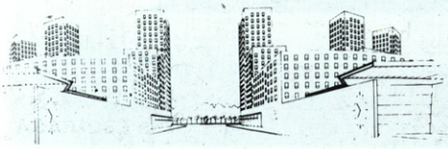
7.



8.

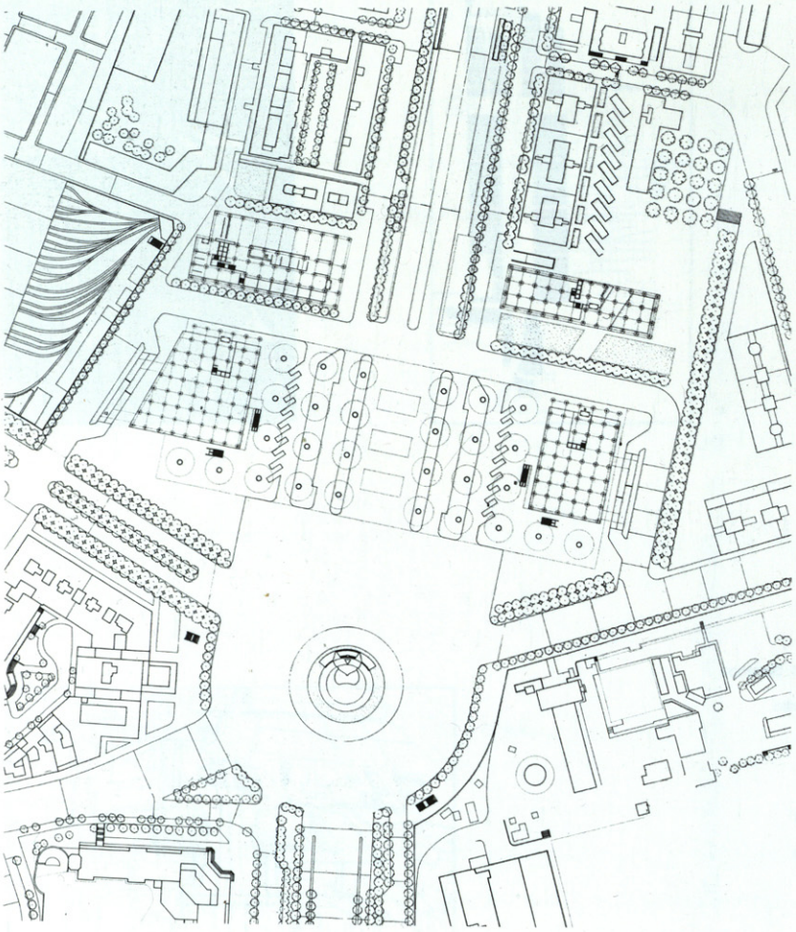


9.



10.

11.



Planta de situación

Iñaki Abalos
Juan Herreros

Colaboradores: Leonardo F. Troyano, ing.
Javier Manterola, ing.
A. Cantis, J.M. Fernández,
M. Lamas, P. Lasso, P. Reznak,
A. Zaera.

El lugar: un hervidero de circulación, el puerto de un gran río. Pero, también, elevándose, un lugar desde el que mirar lejos: hacia el Sur, la ciudad y el sol. Hacia el Norte, la sierra y el cielo.

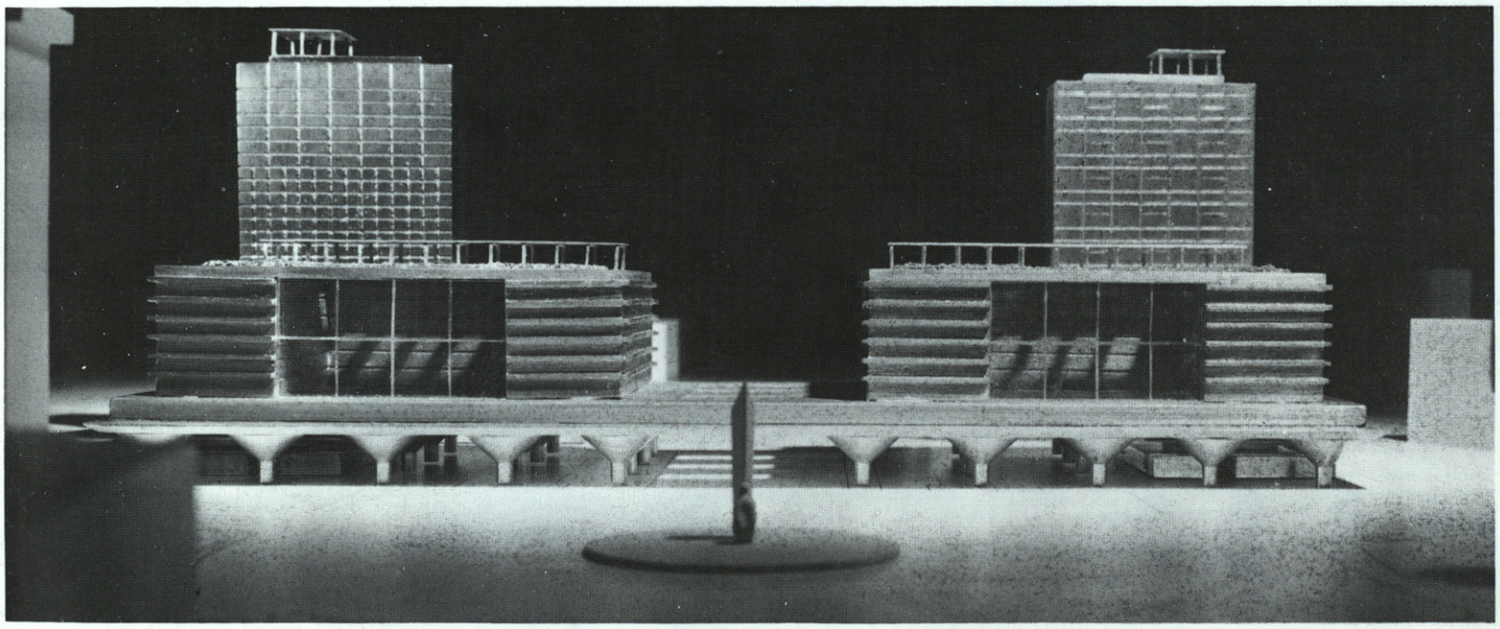
La disposición de los solares incita a ideas de extrema sencillez. Construir una plataforma elemental; bajo ella el movimiento del hormiguero, ajetreo y pulso nervioso de la ciudad. Ahí los jardines, los lugares estáticos: de trabajo, de residencia.

Una sección escalonada: sucesión de atalayas. La ciudad jardín vertical: viviendas, apartamentos, habitaciones de hotel alejadas del tumulto, pero disfrutando de su belleza. Cerca del suelo los intercambios, el trabajo organizado.

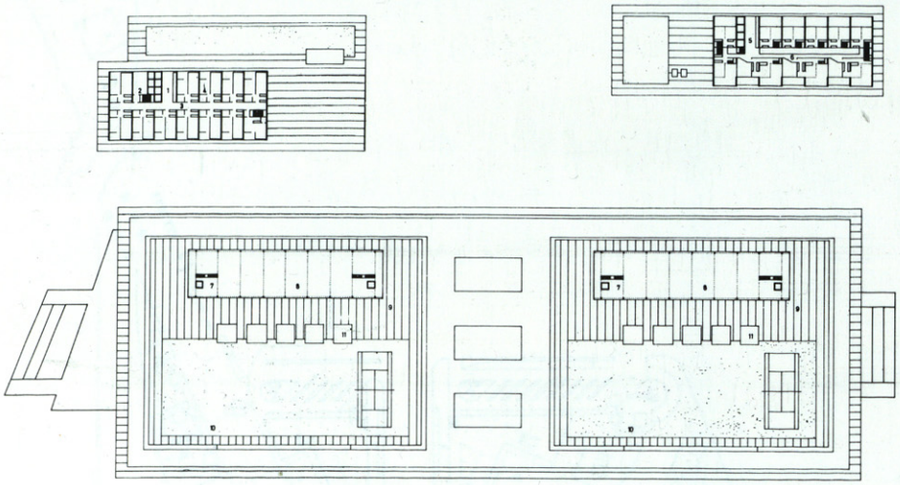
Construir hoy: no interferir el funcionamiento de la ciudad. Razonar las técnicas para tal fin.

Lo ideado con claridad emociona al espíritu abstracto. No es necesaria la retórica, poner o quitar monumentos. Es esfuerzo más que suficiente ordenar el espacio, disponer cuidadosamente las partes y evitar la confusión. Construir tan sólo la ciudad necesaria.

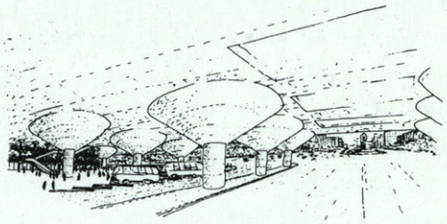
(De la Memoria del Proyecto)

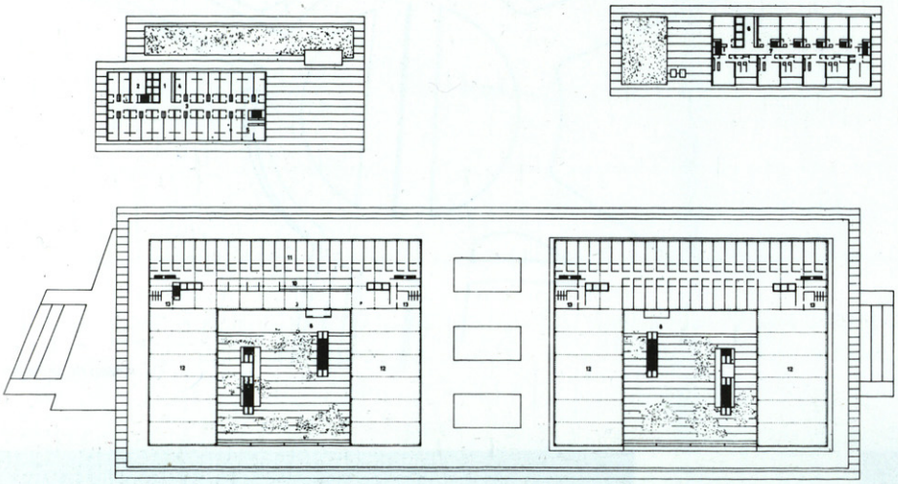


Maqueta TESTA Foto: Pando

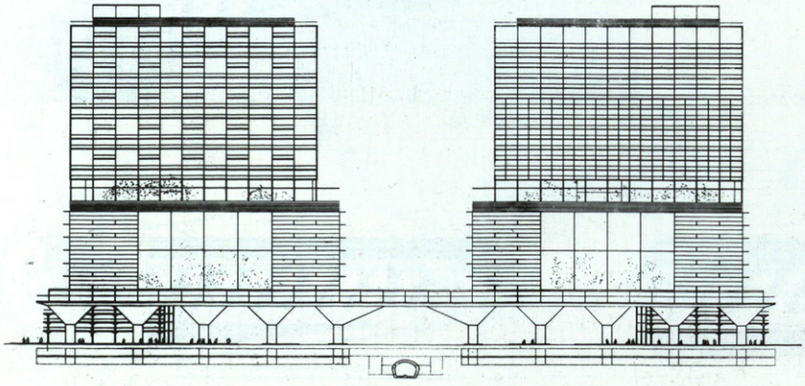


Planta cota +769,6

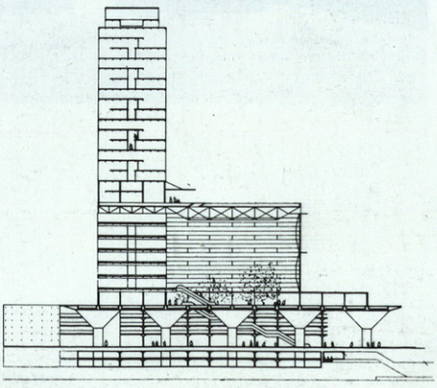




Planta cota +744,4



Alzado sur



Sección transversal

Alberto Martínez Castillo
Beatriz Matos Castaño

Las necesidades de programa junto con el eminente carácter dual del solar que se ve atravesado por el Paseo de la Castellana, nos da pie para plantear la propuesta como un recorrido de llenos y vacíos que se duplicasen.

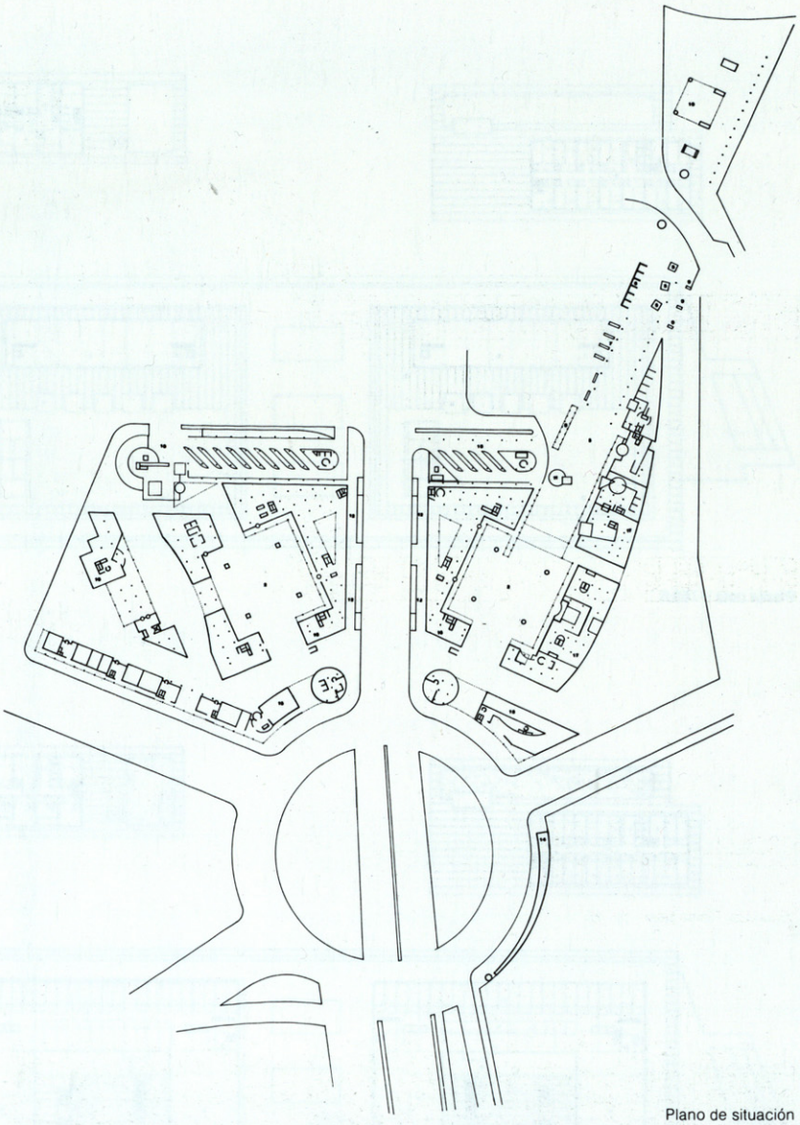
La escala con que se afronta una intervención en la ciudad contempla como modelos dos elementos de relevante importancia. Por un lado, y como sujeto principal el peatón. Pero por otro lado y con la importancia que le caracteriza el automóvil.

Hemos querido que la comprensión del espacio para ambos se unificase. De ahí surge una vez más la dualidad espacial del concepto Plaza entendido como vacío configurado en sí mismo para el automóvil con una escala megalítica, y por otro lado la Plaza como vacío más controlado en el espacio y en el tiempo que el peatón recupera de una forma más humana.

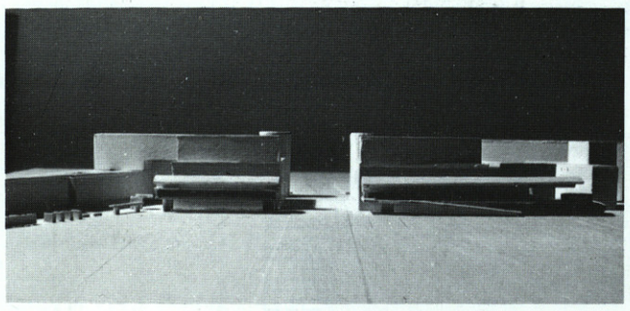
Siempre se habla de encuentro y de ágora con carácter estático. Ahora retomaremos el otro concepto que el proyecto desarrolla, el dinámico, el de recorrido a través de la linealidad que suponen los dos paseos peatonales que tiene la propuesta.

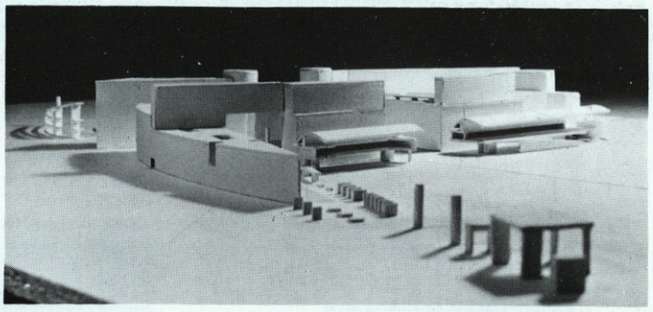
En todo recorrido es relevante el lugar de donde se parte y al que se llega. El inicio de núestro recorrido es a través de dos grandes huecos, que junto con la secuencia de espacios que se dilatan y se contraen nos desemboca en una de las piezas claves de la propuesta como es el Intercambiador de Transporte.

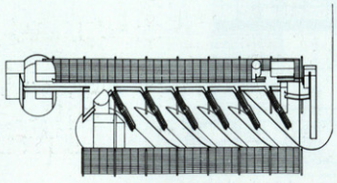
(De la Memoria del Proyecto)

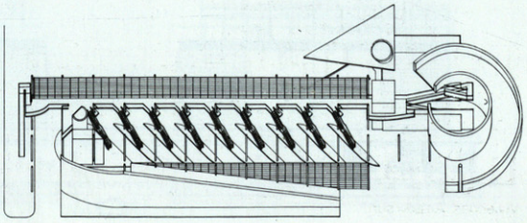


Plano de situación

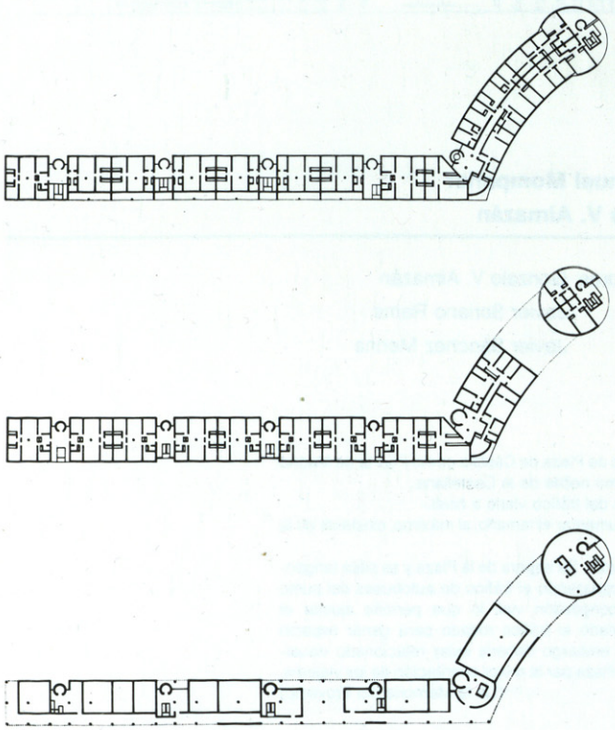


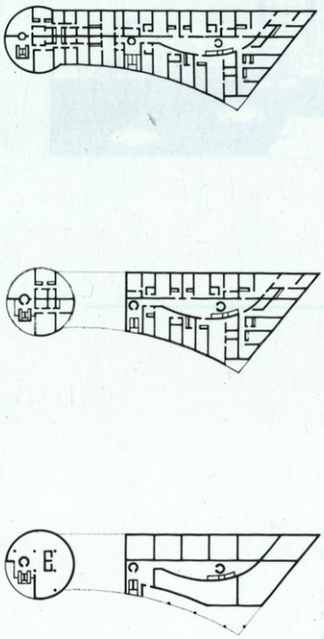




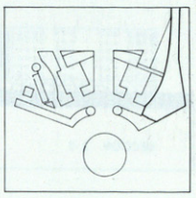


Intercambiador

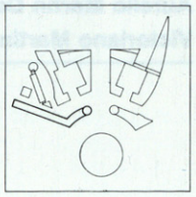




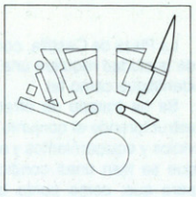
Viviendas. Planta baja, tipo, alta



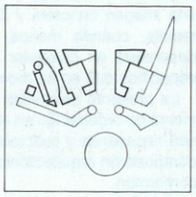
Parque



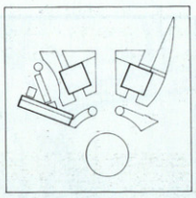
Viviendas



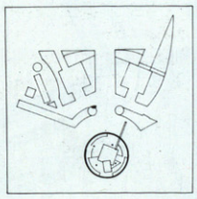
Hoteles



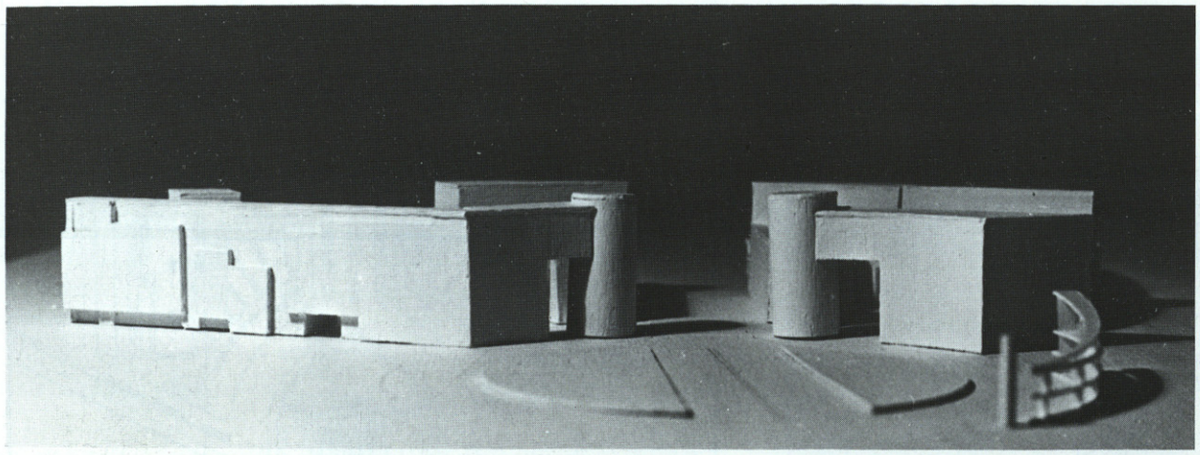
Oficinas

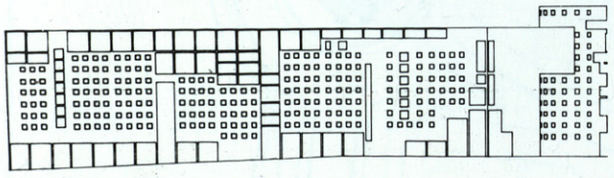


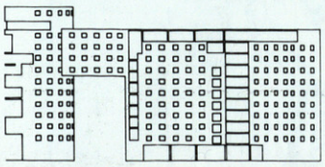
Aparcamiento



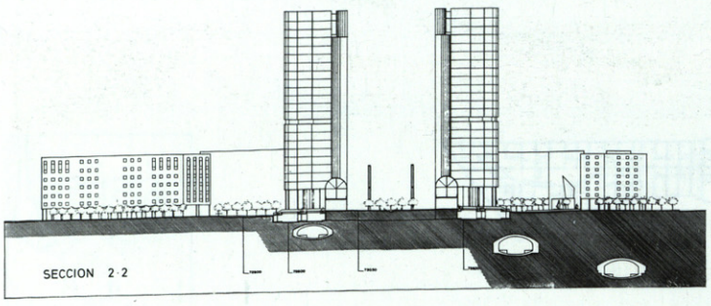
Aparcamiento (1ª fase)







Viviendas. Alzado sur



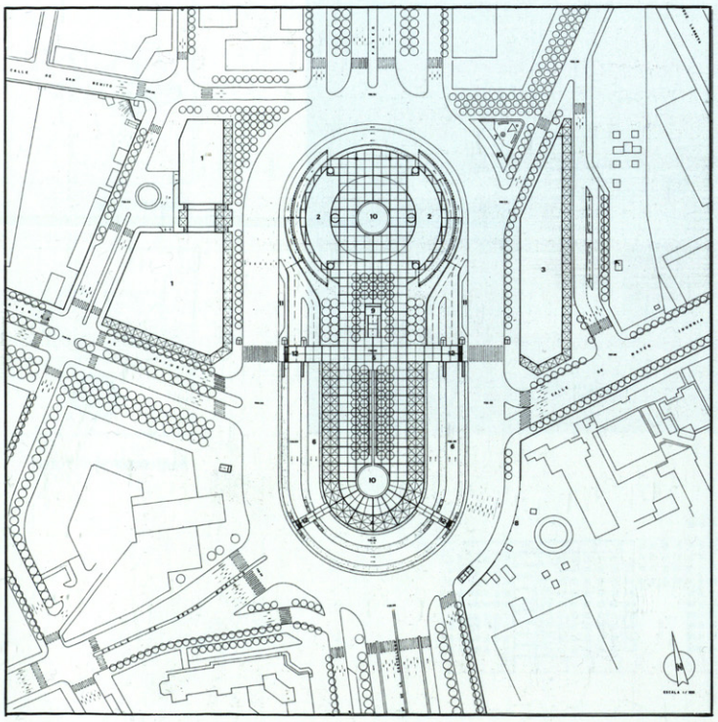
José Mª García-Peral
Aurelio Martín Delgado
Victoriano Martínez Vidal

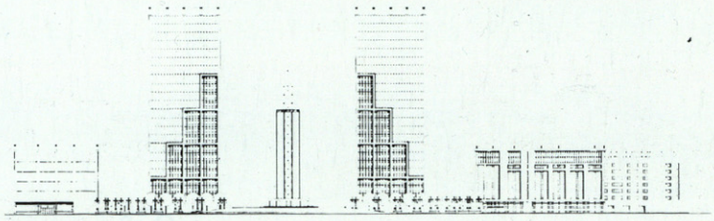
La Plaza de Castilla, como punto singular y Puerta Norte de la ciudad requiere una ordenación que la caracterice e identifique como tal.

Se ha tratado de ofrecer una ordenación del sector, estructurando el conjunto, introduciendo una serie de servicios y equipamientos y ordenando una volumetría para la que se fijan unas condiciones vinculantes y suficientes para que, como punto básico de partida, encaucen la redacción de los futuros proyectos de edificación. Se insiste en el hecho de entender que una oferta basada en una imagen concreta y definida de dichas edificaciones, resulta, cuando menos, aventurada y ficticia, ya que dependerá en cualquier caso del programa concreto y específico que en su momento se determine para ellos.

La presente propuesta constituye, por tanto, un documento de ordenación en el que se introducen las condiciones necesarias y suficientes para garantizar la adecuada composición arquitectónica de los edificios que en ella se conforman.

(De la Memoria del Proyecto)





José Manuel Momparler
José Luis V. Almazán

Colaboradores: Gonzalo V. Almazán
Javier Soriano Rams
Javier Sánchez Merina

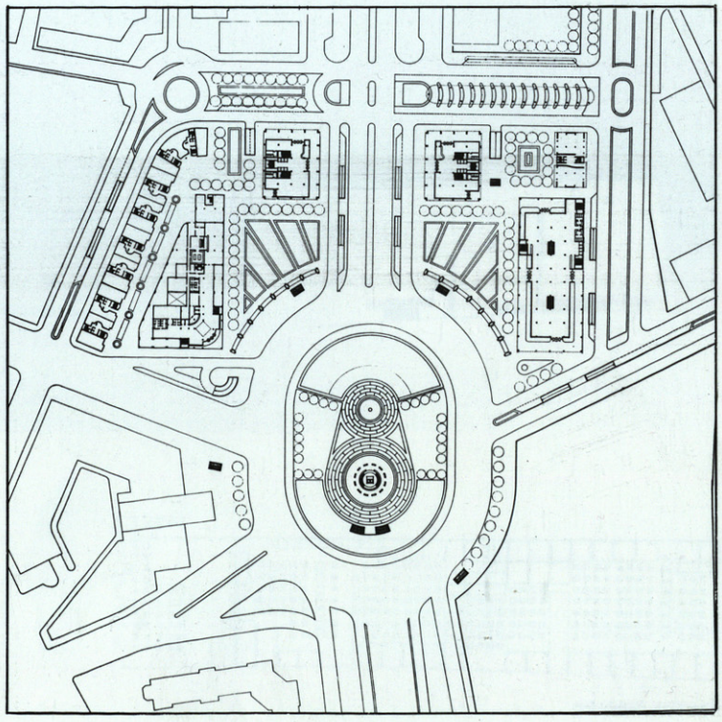
El concepto de Plaza de Castilla como Puerta de Madrid y final del tramo **noble** de la Castellana.

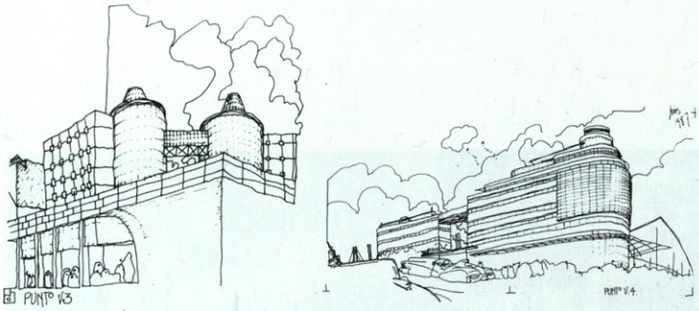
La solución del tráfico viario a nivel.

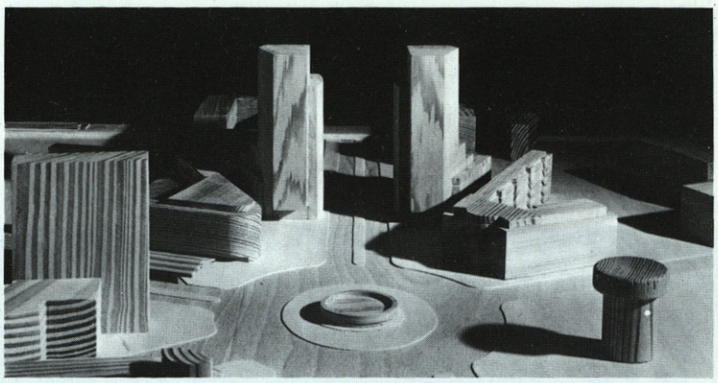
La Plaza. Aumentar el tamaño, al máximo, existente de la misma.

Intercambiador. Se separa de la Plaza y se sitúa tangencial a ella, desplazando el tráfico de autobuses del punto de máxima congestión vial, lo que permite ajustar el tamaño destinado al tráfico rodado para ganar espacio peatonal. Sin embargo debería estar relacionado visualmente con la Plaza par la mejor orientación de los viajeros.

(De la Memoria del Proyecto)







Eduardo de Antonio
Pepa Feu Picolo

Colaboradores: Mariano Vázquez Espí, arq.
F. Ramos Llinás, ing. caminos
Luis García Gil
Luis M. Díaz, estudiante

El esquema radioconcéntrico es utilizado como una estructura de espacios libres que mediante la utilización de un repertorio tipológico de filtro (estoa, soportal, plazoleta, pasaje, acera-rotonda o bulevar) pretende mediar o transitar desde el espacio público protagonista (Plaza de Castilla) de dimensiones monumentales, hacia las zonas del tejido **cotidianas,** umbrales de los espacios privados.

La rotundidad de la ordenación se confía a las dos manzanas, casi simétricas, estructuradas sobre la superposición de las vías de tráfico rodado de primer orden (futura Avenida de Asturias, Paseo de la Castellana y Mateo Inurria) y las de carácter peatonal: las mencionadas calles-salón (San Aquilino y Agustín de Foxá) y dos pasajes apoyados en edificación de tres alturas con destino a uso comercial (en planta baja y entreplanta) y de oficinas en la tercera.

(De la Memoria del Proyecto)

J.M. Gómez Santander
V.J. Sebastián Nuño
F. Navarro Bidegain

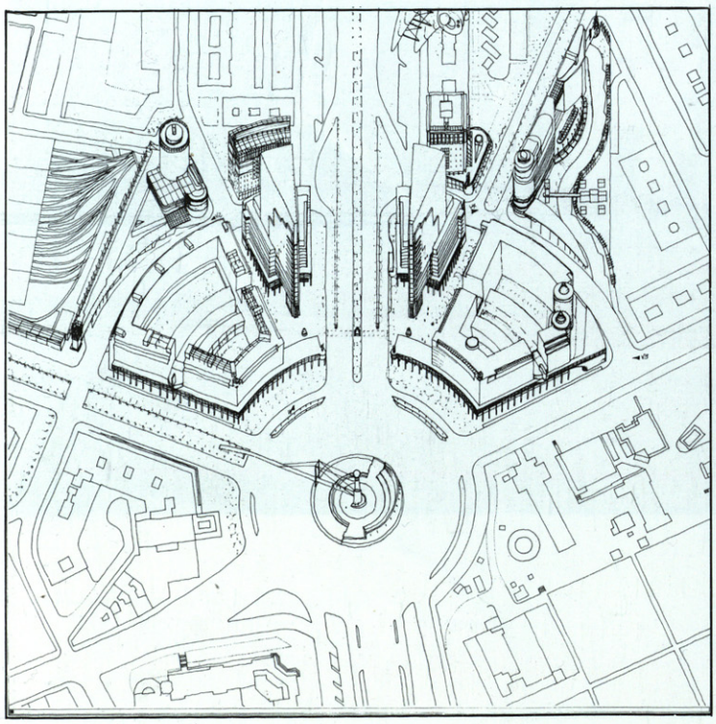
Colaboradores: I. Navarro Bidegain
F. González de la Campa
A. Abella Arratibel
M. Marrero del Toro, arqs.

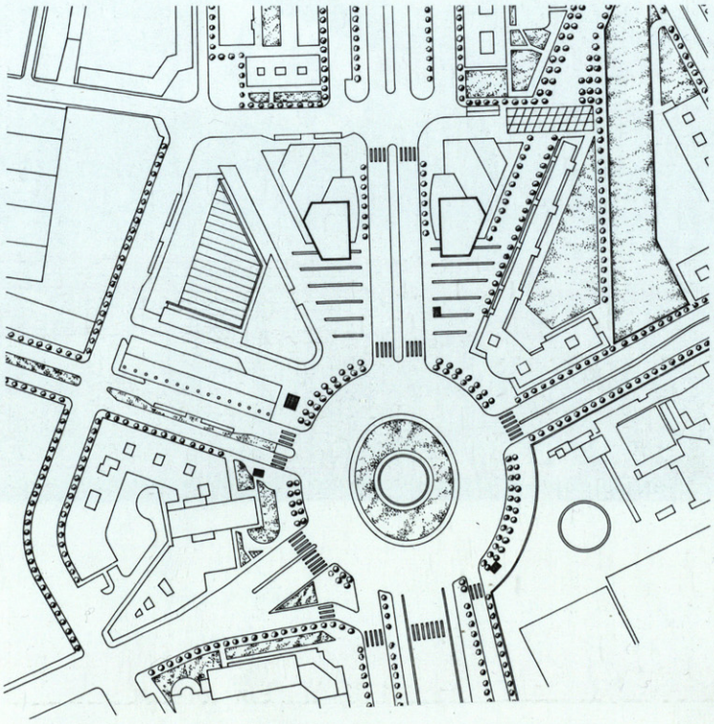
En esta plaza existen tres edificios muy distintos entre sí: Los juzgados, edificio público, blanco y no muy alto: el edificio de viviendas, granate, de 24 plantas, y el depósito de agua, redondo, de hormigón gris.

Cualquier intento para poner de acuerdo entre sí a estas edificaciones, nos parecía descabellado puesto que en una propuesta homogénea se pondrían de manifiesto las diferencias y no la armonía.

En cierto sentido *"para ganar los juegos de tablero, a veces hay que salirse del tablero"*, así, lo nuevo se ha proyectado como un conjunto ordenado en sí mismo, que no necesita de la participación volumétrica de los que ya están. Para ello ha sido necesario ganar profundidad y realizar numerosas operaciones con las distintas escalas que intervienen. Hemos intentado que todo tenga un carácter intencionado y un hilo conductor. Las dos torres actúan como una puerta más de la ciudad.

(De la Memoria del Proyecto)





CONCURSO PARA LA AMPLIACION DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS

Introducción

En la más reciente etapa democrática española, hacia los comienzos de 1983, el Congreso de los Diputados se planteó un amplio programa de adecuación y mejora de sus instalaciones y una ampliación de sus espacios administrativos y de reunión. Una mayor actividad legislativa y de control de la Cámara así lo aconsejaba. Diversas dependencias existentes en espacios anejos al Congreso en los aledaños del mismo debían encontrar acomodo lógico en sus inmuebles.

En ese momento, y con el fin de desarrollar este programa, se nombra arquitecto conservador, cargo para el que fui elegido, como resultado de un concurso restringido de méritos entre los profesionales nominados por diversas entidades públicas y profesionales.

A partir de este momento, el Congreso de los Diputados desarrolla diversas actuaciones de restauración y restitución en el propio Palacio del Congreso, se proyecta y se ejecuta la obra de la nueva sede para los Grupos Parlamentarios, en la Plaza de las Cortes, 9 y se plantea la prolongación de la ampliación actual del Congreso de los Diputados, obra del arquitecto don Antonio Cámara, con la ocupación de toda su manzana, hasta la calle de Cedaceros.

El contenido de la nueva ampliación debería dar cabida sobre todo, además de a un número notable de despachos, a una importante pieza significativa como sería una nueva sala de sesiones y reuniones para cuatrocientos diputados más cómoda y adecuada a largas jornadas de trabajo parlamentario que el actual hemiciclo, que en ningún caso perdería su condición y uso de ámbito representativo de los plenos de la Cámara.

La manzana de referencia ya había sido objeto del interés del Congreso como lógica ampliación futura en desarrollo de la ampliación ya existente, y hacia ella se dirigían las gestiones patrimoniales en aquellos comienzos de 1983 y continuaron hasta su reciente completación.

Alguien en algún momento, y desde luego no en la etapa conocida por mí, planteó la posibilidad de que la ampliación pudiera desarrollarse en un lugar alejado del enclave actual del Congreso, menos comprometido contextualmente. Desde mi punto de vista, se hubiera tratado de una opción imposible. Los espacios parlamentarios, unidos todos en su necesaria conexión, surgen, crecen y se desarrollan en torno a la pieza madre, símbolo de la democracia de los países, que es el edificio del Congreso, de la Asamblea Nacional, en su enclave histórico, en su precisa situación referenciada por el tiempo. Y en torno a ellos crecen las **casas del Parlamento,** inundando palacios contiguos, detrayendo, como en nuestro caso, manzanas o inmuebles del caserío contiguo, y formando un cierto recinto urbano adscrito, por uso, por vocación, e incluso por denominación, al Parlamento. Sería el caso de nuestra Plaza de las Cortes.

Dada la importancia de la intervención y con objeto de propiciar las bases sobre las que se plantearía la misma, se nombró una comisión en la que entraron a formar parte arquitectos responsables del Congreso, de la Dirección General de Bellas Artes, de la Gerencia de Urbanismo de Madrid, y de la Dirección General del Patrimonio del Ministerio de Hacienda.

El primer punto de estudio, dejando a un lado el tema de la elección de la manzana, de la difícil manzana en la que ya estaba iniciado el proceso de ampliación y gestión, sería el tratamiento de los aspectos conservativos para el desarrollo de la edificación. Es decir, evaluar la posibilidad de la conservación a que estaba afecto algún edificio de la manzana, y su compatibilidad con la edificación que se planteaba.

Se desarrollaron por encargo del Congreso unos estudios previos que permitieron tomar postura sobre tal tema: dada la dimensión e importancia de la gran sala, y, sobre todo, dado el carácter de la ampliación que se proyectaba, una auténtica continuación del Congreso, no sólo con despachos como ocurría en el rehabilitado edificio de los Grupos Parlamentarios de la Plaza de las Cortes que se hizo a partir de un edificio de viviendas rehabilitado, sino que en este caso, dadas las características de la ampliación, era impensable y ciertamente ilógica la conservación siquiera de las fachadas de la manzana. En efecto, por muchas razones, de lógica fundamental, de continuidad de forjados, de pura apariencia, de valores simbólicos y significantes, una ampliación del Congreso como la que se proyectaba, con espacios interiores de la entidad de la gran sala, no podía tener su expresión ante la ciudad en la forma de unas fachadas de diversos inmuebles de vivienda, por interesantes que estas hubieran sido.

La oportunidad del trámite de audiencia institucional en la revisión del Plan General de Madrid hizo posible la desafectación de la manzana en previsión de un estudio posterior y un proyecto concreto, que aclararía finalmente la solución.

En los estudios previos elaborados por encargo de la Cámara, pude estudiar los términos históricos y constructivos constitutivos de la escena urbana que dieron sentido a la forma del actual Palacio del Congreso, a su volumen escueto, con su proa emergente, su pórtico y su escalinata presenciando el discurrir de la Carrera en cuesta, frente a la Plaza.

Fue ésta una escena urbana dominada por la larga y sincopada fachada del Palacio de Medinaceli, por los proyectos en la misma línea de Silvestre Pérez y López Aguado o de los Wenceslao Gaviña y Manuel Oraa, ya en la segunda mitad del XIX, y por el Hospital de los Italianos con la referencia barroca magnífica del mejor Ribera en el Palacio de Miraflores contiguo.

De estos estudios previos, se podían obtener algunas consideraciones útiles para el entendimiento de la propia actuación en la manzana:

1. La construcción del Palacio del Congreso se encaja en la escena urbana existente en el momento en que se proyectó. Esta escena ha sido hoy parcial pero sustantivamente sustituida por otra menos conexa.
2. La característica histórica fundamental de la escena urbana de la Plaza de las Cortes y la Carrera de San Jerónimo fue su unidad. Unidad tipológica en los huecos de fachada y la planitud de la misma. Ritmos insistentes situaban en un segundo plano los edificios de la calle por contraste con la proa saliente del pórtico del Congreso, que tomaba así su protagonismo y dejaba al espacio urbano su ambigua calidad de recinto y vía de tránsito.
3. La rivalidad entre los edificios de la calle y de éstos con el Congreso hace perder coherencia y expresividad al conjunto.
4. Las intervenciones deben ir dirigidas a la recomposición de la expresividad conexa de este largo espacio urbano.
5. Las enseñanzas del primer y último neoclásico pueden ser estudiadas en lo sustancial, no en su referencia histórica directa, sino en su apreciación volumétrica, en la austeridad de sus recursos formales y constructivos.
6. La terminología escueta de una arquitectura actual, sin concesión a revivalismos historicistas anecdóticos, puede encontrar fácil encaje contextualizado como fondo neutro de la presencia protagonista del Palacio.
7. La edificación en la manzana no debe superar básicamente en altura a la de la cornisa unificada actual, coincidente con la que tuvo con anterioridad, en la horizontal de las cornisas de Cedaceros actual y de la planta cuarta del edificio ampliación actual del Congreso.

Estos estudios previos, establecidos a un nivel conceptual y diagramático, permitieron fijar una capacidad teórica para el contenedor, pero no se desarrollaron a nivel proyectual.

Con el fin de abrir al colectivo profesional la reflexión del tema, se convocó un concurso de ideas que pudiera enriquecer la línea emprendida por el Congreso, en el que estarían presentes, como jurado, las distintas entidades públicas relacionadas con el ámbito del edificio: Ayuntamiento de Madrid, Comunidad Autónoma, Dirección General del Patrimonio del Ministerio de Hacienda, Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, Colegio de Arquitectos de Madrid, y Congreso de los Diputados.

El interés estaba en obtener la más amplia reflexión profesional, eligiéndose el nivel de ideas, no vinculantes, en dos fases de aproximación: una, la primera, consideraría diez propuestas o caminos distintos, de entre los cuales se elegiría uno.

Según el esquema colaborativo elegido para la redacción del proyecto definitivo, el autor de la idea premiada, junto con el Arquitecto-Conservador del Congreso y un arquitecto nombrado por la Dirección General del Patrimonio, redactarían este proyecto final tomando como sugerencias tanto la idea ganadora, como los estudios previos desarrollados con anterioridad por el Arquitecto-Conservador por encargo de la Cámara, e incluso las ideas obtenidas globalmente en el concurso. Así se suscribió, además, como recomendación por el Jurado en su acta final. Esa colaboración se planteó igualitaria y en coautoria.

Al concurso de ideas acudieron ciento seis trabajos de las doscientas ochenta y cuatro inscripciones. Puede comprobarse que, en muchos casos, el sistema de concurso abierto plantea, por el mero hecho de ser convocado, un cierto enfoque del problema: se convierte en un excitante que no siempre

conviene al tema tratado. Así como hay veces que la total apertura a soluciones cualesquiera conviene al tema, hay veces en que, por la propia idiosincrasia del concurso, se exageran las posturas, se enfatiza en hipérbole lo que, considerado en un esquema menos competitivo, tendría una reflexión más tranquila, más considerada y madura. E incluso se busca la singularidad, la afectación, la notoriedad, cuando de otra forma se hubiera entendido la austeridad, la tranquilidad o la sutileza en la base del problema. Es ya una carga que hay que pagar desde el planteamiento de un concurso en determinados casos.

Las ciento seis ideas presentadas al concurso se debatían, lógicamente, entre la posibilidad de entender un programa, y la estructuración formal de este programa en una manzana triangular, con importante desnivel y una situación acuciante respecto del edificio del Palacio del Congreso. En el fondo, en la mayoría de los casos, existía un intento de racionalizar una estructura respecto de una forma triangular, estructura que, por otro lado, albergaría una gran pieza parlamentaria.

Por lo general, la sala de sesiones veía su forma afectada por la elección de la geometría estructural. En otros casos, el entendimiento del volumen general como un contenedor ordenado, permitía, mediante el uso de estructuras de gran luz, la liberalización de la forma de la sala, con la adopción de las formas teóricas o **clásicas** de la sala-debate-participativa.

Pero no sólo en esa búsqueda geometría-forma estribaba el análisis en términos generales. Los reclamos de la duda fueron mucho más generales, y afectaron a todos los aspectos posibles a tener en cuenta. La respuesta al tema de la conservación posible de las fachadas fue aceptada por algún concursante —cuatro concretamente— si bien de forma no coincidente con los criterios del Plan Especial, es decir, demoliendo alguna de las protegidas, y conservando las que el Plan no defendía. A veces la conservación era intencionada, es decir se tomaba la decisión de restaurar las fachadas y demoler todo el interior, dejando aparecer por algún punto —sobre las cornisas o en algún alzado— el nuevo edificio. Pero otras veces la conservación creo que cumplía una función meramente instrumental, conservando un elemento de fachada —en varios casos la del Banco de Valencia, de la punta de Cedaceros— como forma de expresar la **insurgencia** del edificio, es decir, recalcando la intención de no tratarse de un edificio nuevo, sino de una ampliación progresiva.

La fachada más conservada, lógicamente, fue la del edificio de la actual ampliación. Sobre esta fachada se presentaron toda una serie de ideas basadas fundamentalmente en la aceptación de su trazado, su ampliación con ciertas diferencias, e incluso su total completación regularizada en la manzana.

Pero el debate **moderno-non moderno** que tanta tinta ha dejado correr, y que acuñó el título del libro de Caniggia y Maffei, se dejó ver en el concurso del Congreso con toda su carga reaccionaria. No es de este lugar el análisis de la actitud reaccionaria en la arquitectura, pero debo aclarar que cuando utilizo la palabra no me refiero únicamente al asentamiento de la iconografía historicista conservativa. A veces no es precisamente la base conservativa la que protagoniza el **non moderno.** Puede protagonizarlo, por ejemplo, el simbolismo de un obelisco de cristal o una torre circular de veinte plantas (ambas fueron presentadas al concurso). De hecho no creo que la base reaccionaria en la arquitectura se enmarque únicamente en la disyuntiva **moderno-non moderno.** La elección **modista** de **lo moderno** sería, según este criterio, nuevamente una postura escapista.

Pienso que los mejores, los más positivos ejemplos de entre los que concurrieron al concurso se basaban en criterios muy directos de adecuación entre el programa y la forma, sin interés por el estilo, ni siquiera por el estilo **moderno** como forma independiente de la racionalidad de la concepción en su conjunto. Así ocurre que, incluso en alguno de los premiados, el estilo **moderno** y el estilo **histórico** son capaces de convivir en sentido estricto, es decir con planteamientos tan superficiales en un caso como en otro, en lo antiguo como en lo **moderno.**

Quizás otra de las características dominantes del resultado del concurso, llamando resultado a la consideración conjunta de todas las propuestas, es el de la actitud en su mayoría evasiva de la aportación. En efecto, una gran cantidad de propuestas daban al problema una respuesta contrastante, irónica, especulativa: todos los sistemas de la forma en la planta y el alzado: pirámides crecientes de cristal, prismas de plantas distintas encadenados, cajas y grandes cubiertas de cristal de sección curva o recta que cubren la manzana y la calle, torres de todos los tipos, hasta las prismáticas de base rectangular de veintisiete plantas. Incluso algún Archigram redivivo. Una búsqueda excitada de la forma. La utilización de la función simbólica como coartada. Grandes cantidades de coartadas...

Tengo que decir, sin embargo, que, a mi manera de ver, una buena partida de las propuestas, quizás con mayor éxito (aunque ese éxito no se haya reflejado en el veredicto final) acercaban sus planteamientos a la búsqueda de un poliedro puro ajustado a los linderos, como contenedor escueto, perfecto, con una altura de cornisa semejante a la que hoy acepta la planta cuarta de la ampliación actual.

Por otro lado, la búsqueda de la forma suponía una toma de postura respecto al uso. La colocación y la iluminación de los despachos sería, según este escrutinio, el elemento más maltratado del conjunto considerando globalmente las aportaciones. Despachos interiores sin luz, pequeñas grietas entre ellos, espacios libres destinados a **oficinas paisaje** para diputados, etc.

Los patios de despachos se podrían clasificar en tres modalidades: largos longitudinales a la manzana, cortos perpendiculares a la Carrera (los más), o vacíos interiores resultantes de la organización periférica de despachos (una buena cantidad).

Otra curiosidad del concurso sería el tratamiento de la proa de Cedaceros. Sin demasiadas dudas, muchas propuestas aplicaban a este punto repertorios de acontecimientos más o menos reconocibles traídos directamente de las revistas de arquitectura, soluciones conocidas, con referencias. Sobre todo fue lugar fácil para enmarques expresionistas de perspectivas forzadas.

No hubo buenas respuestas, salvo alguna excepción, para uno de los ingredientes del debate: la tipología. Un edificio representativo como el que nos ocupa tiene su propia expresión tipológica centrada en su uso y simbolismo parlamentario, distinto del de simple edificio de oficinas o espacios para alquiler (esto a pesar del importante número de despachos) y distinto también del carácter comercial, bancario, etc. Ofrecer una imagen adecuada al uso sin caer en cualquier afección monumentalista directa ni figurativa podría haber sido uno de los intereses del ejercicio.

Lo cierto es que el jurado se propuso no dejar al margen opciones posibles dentro de los distintos enfoques del tema. Y que ello debería estar patente en la selección de las diez ideas finales.

Mariano BAYON

María Rubert de Ventós
Josep Parcerisa i Bundó
Oriol Clos i Costa

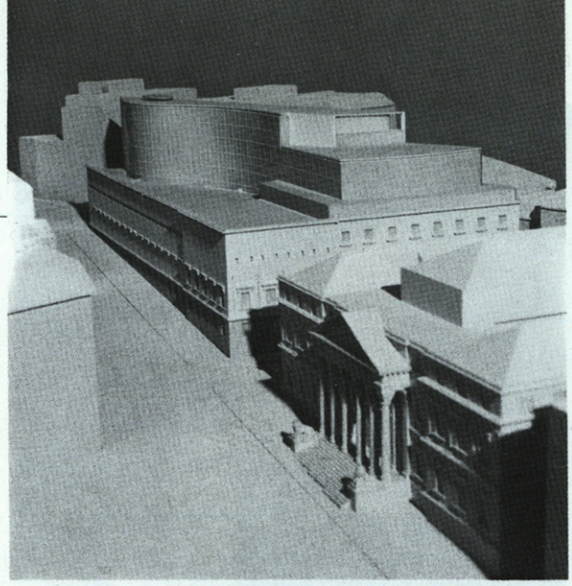
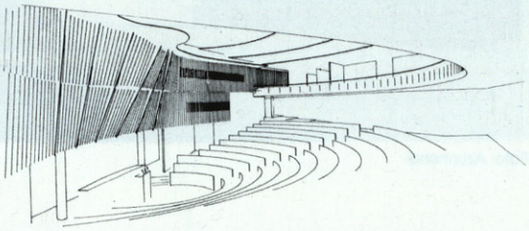
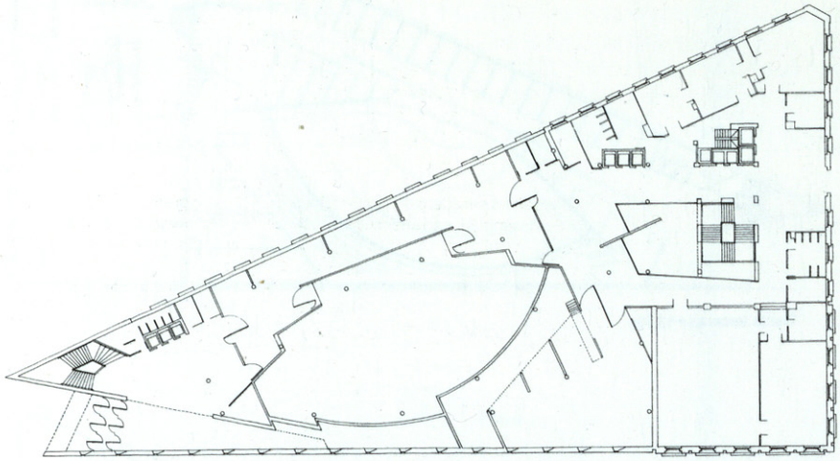
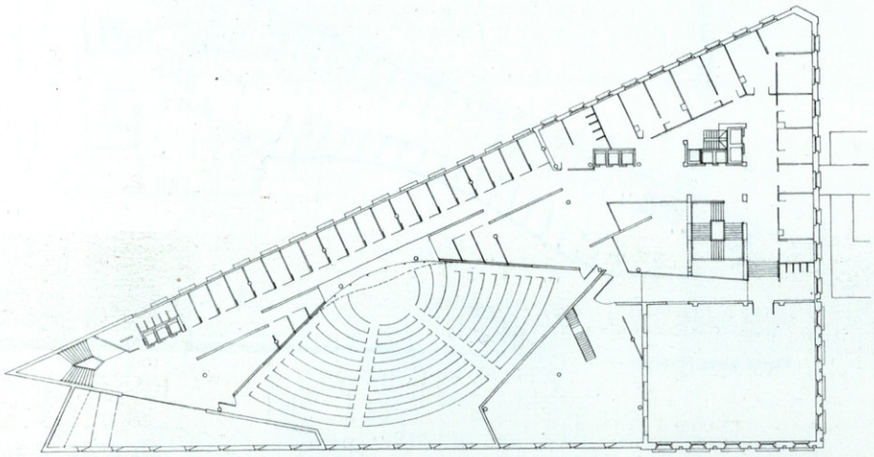


Foto Azurmendi

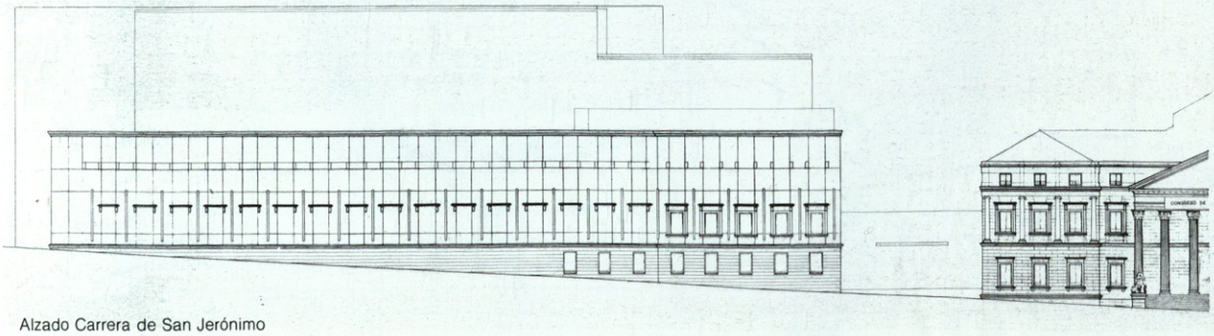




Planta primera (+6,30)



Planta segunda (+10,70)



Alzado Carrera de San Jerónimo

Un cierto modo de ampliar consiste en referir partes nuevas a una presencia previa.

Ante el Palacio del Congreso el edificio de ampliación adopta y recrea el orden elegante de su fachada principal respetando radicalmente su envergadura.

La ocasión de componer la manzana entera como un nuevo edificio evita las servidumbres de patios con dudosa luz y ofrece un orden mayor a la primera ampliación, aún respetando lo fundamental de su construcción.

El edificio, unitario en su orden interior pero dual en su presencia escénica, acomoda el enorme volumen que se requiere para albergar tan denso programa imaginando el frente a la Carrera de San Jerónimo en continuidad solemne con el Palacio, y albergando ahí la Gran Sala de Sesiones, la biblioteca y las demás dependencias representativas. La otra fachada, suavemente ondulada, se aleja de ese lugar y contiene los despachos y oficinas, cafetería y restaurante, en una posición airosa que asegura su eficaz y confortable uso.

Las dos fachadas son diversas. La una, con la gravedad de las cornisas y los sillares clásicos; la otra con la ligereza de los montantes que modulan el cristal. Se aúnan en la horquilla que define la embocadura de Cedaceros; en una encrucijada que lo es también para la arquitectura: el encuentro entre el muro-basamento, memoria del Congreso, y la esbelta quilla que remata el gran fondo acristalado.

En ese lugar se abre un nuevo acceso amable y ciudadano como corresponde al moderno entendimiento del Parlamento, y al mayor trasiego que va a adquirir.

Tan novedosa será su imagen como inédito el perfil de la Carrera de San Jerónimo asomando su Palacio a la Puerta del Sol.

(De la Memoria del Proyecto)

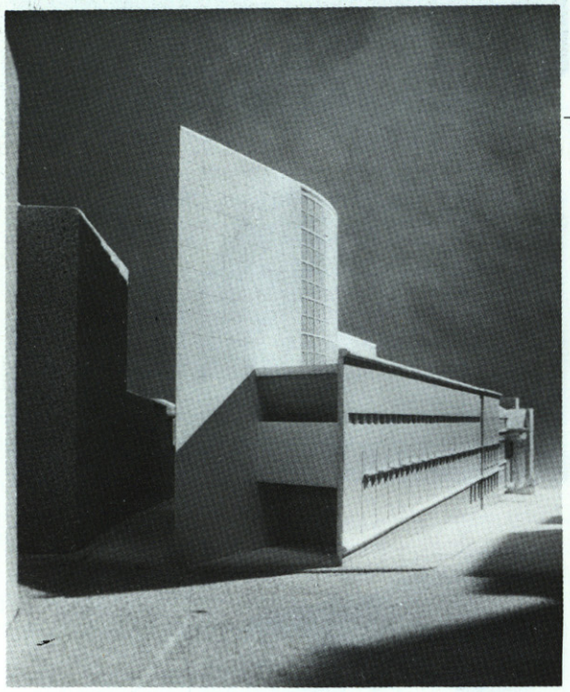
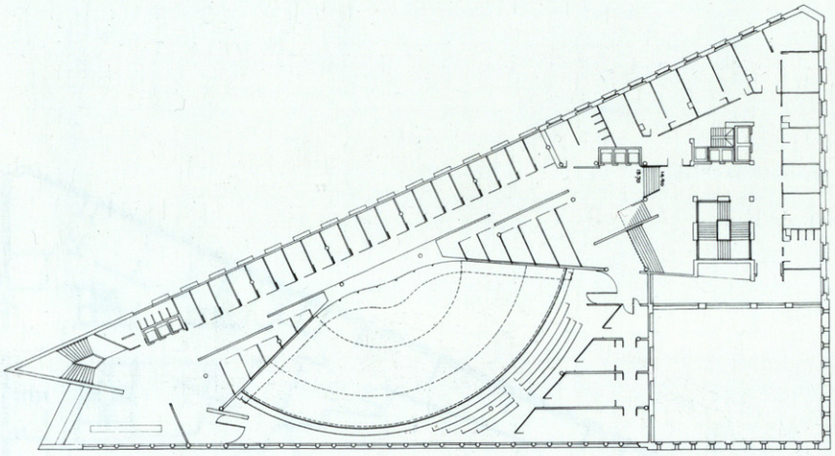
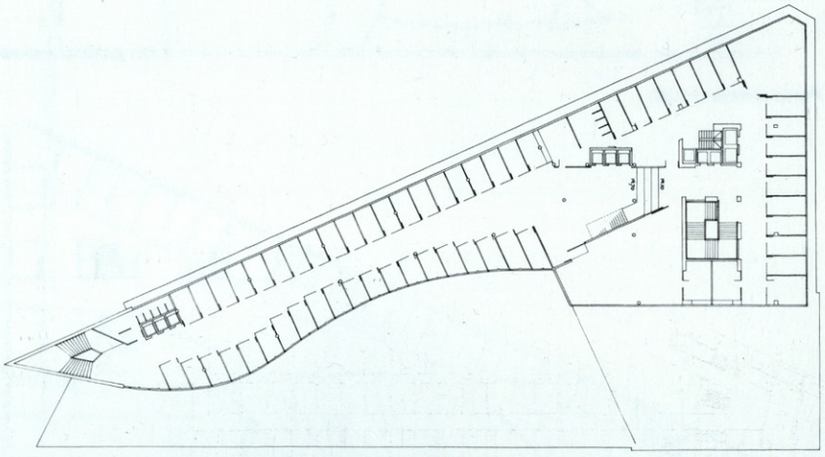


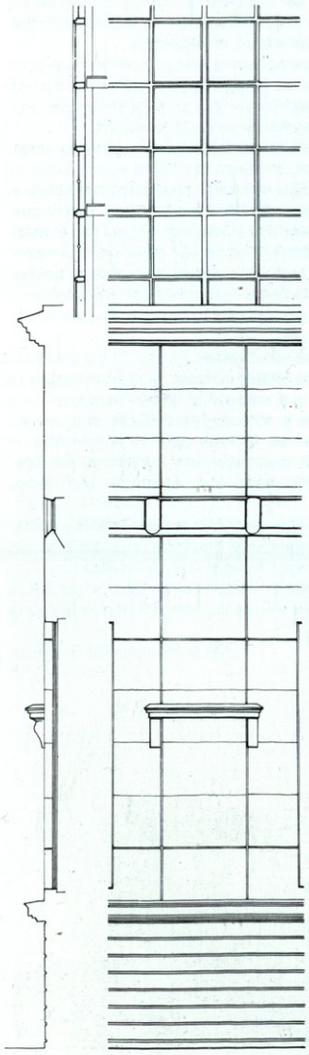
Foto: Azurmendi

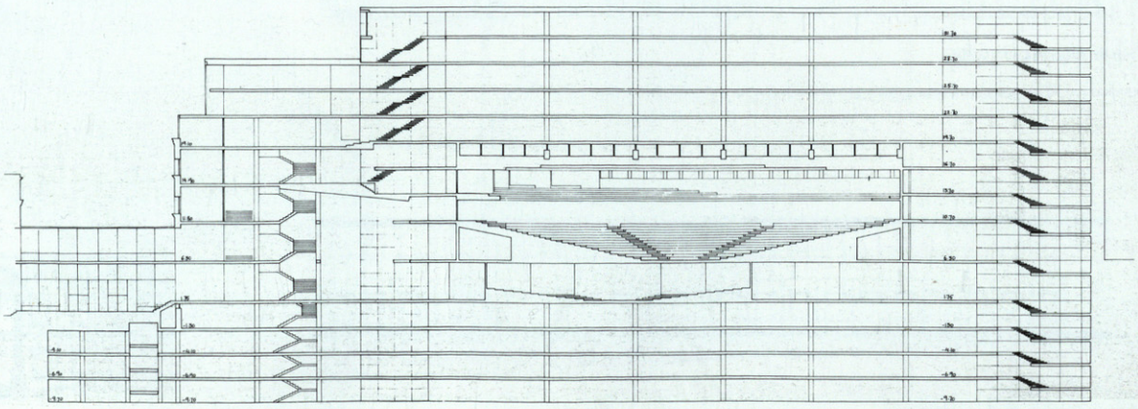


Planta tercera (+13,70)



Planta quinta (+19,10)

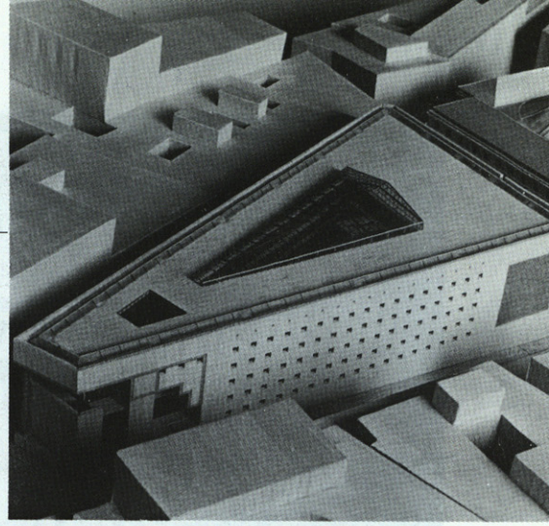


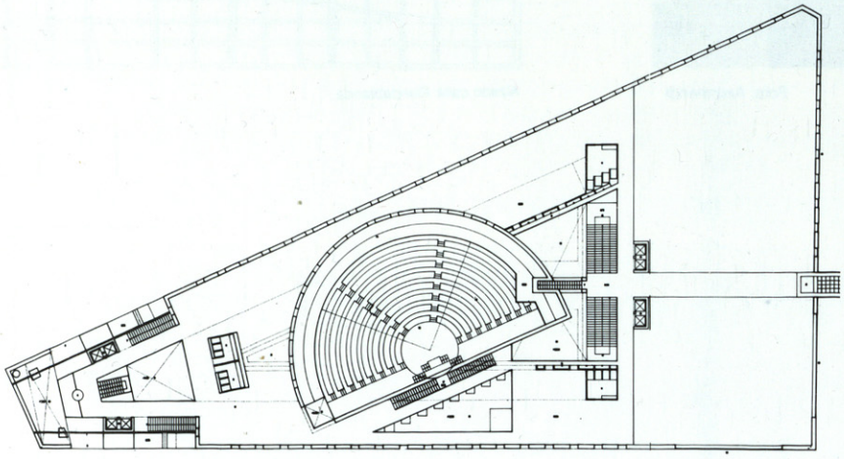


Sección

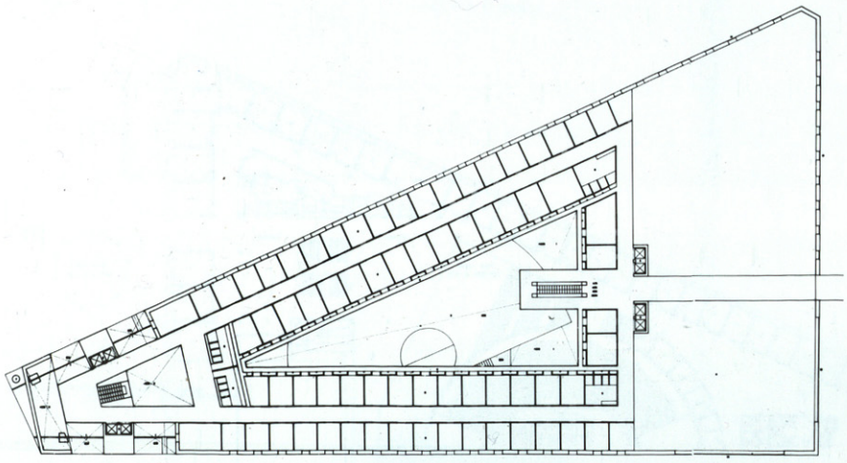
Jesús Mª Aparicio Guisado

Colaboradores: Enrique Andreo Martín
Juan Antonio Casana Cabrera
Juan Hervás Rubio
José Lobato Gómez
Rafael Serrano González
Antonio García Illanas (estudiante)





Planta baja



Planta primera

Un edificio abierto y porticado, una institución: la institución. A su lado un prisma pétreo roto por la luz, piedra inmutable, inamovible, eterna, serena, opaca... atemporal.

Manzana cerrada, en piedra, como la bondad de la piedra requiere. La tersura de una piel para servir a un pórtico, como el terciopelo al diamante que expone, respeta y destaca.

El granito recubre la manzana como si de un cascarón se tratase, incluida la actual ampliación. Es en esta parte —Este—, cercana al Palacio, donde se acentúa la tersura y opacidad, utilizando el alabastro como material translúcido y pétreo, igualando en color y enrasándolo exteriormente con la piedra y colocado sobre unos bastidores metálicos.

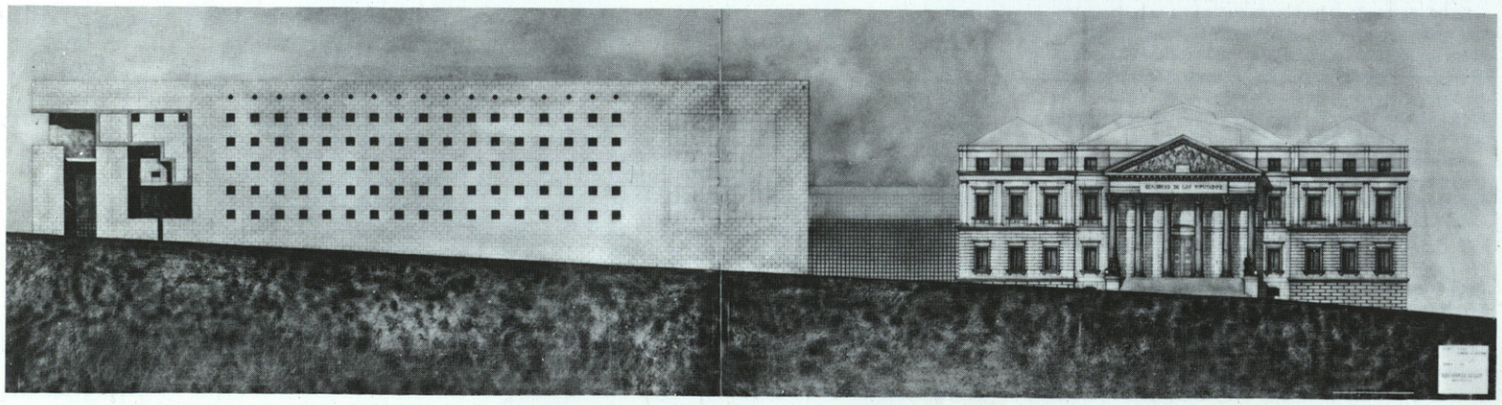
En la angosta parte occidental de Cedaceros, el prisma se abre para dejar pasar la luz, para mostrarse al exterior en sus placas de hormigón prefabricado semirrugoso en despieces aúreos ✓2, en sus perfiles de acero como apoyo de la piedra volada, en su balcón único, en su columna de basalto pulido que puntualiza ese gesto que hace de la cabeza de Cedaceros una síntesis entre la geometría del solar y la del proyecto, juego de bisectrices.

Por otro lado una piel de estanterías de 250.000 libros cierra un patio cubierto por cristal que se apoya en unas cerchas metálicas.

En el interior de ese patio, además de libros, se guarda la luz, que ilumina ese hemiciclo que guarda el edificio en sus entrañas como la pirámide, la cámara mortuoria o el templo, el ara. Es la caja en la caja, el semicilindro que entra en un tejido de formas rasgando, rompiendo y conformando lo que tiene en derredor suyo. La luz, siempre la luz, penetra en la tribuna de oradores de nuestro hemiciclo a través del cristalino óculo en abanico que hay sobre el techo de lectura.

La altura es una característica primordial de la grandeza, que puede fácilmente derivar en grandilocuencia —grande—locus (locus=lugar) grande para el lugar—, como es el caso de la actual ampliación, por ello le hemos quitado dos alturas para así lograr un edificio cuya altura refuerce más el carácter unitario del neoclásico Palacio del Congreso, que se pierde, por un lado debido a la altura de la actual ampliación, y por otro debido al pesado puente que les une.

(De la Memoria del Proyecto)



Alzado Carrera de San Jerónimo

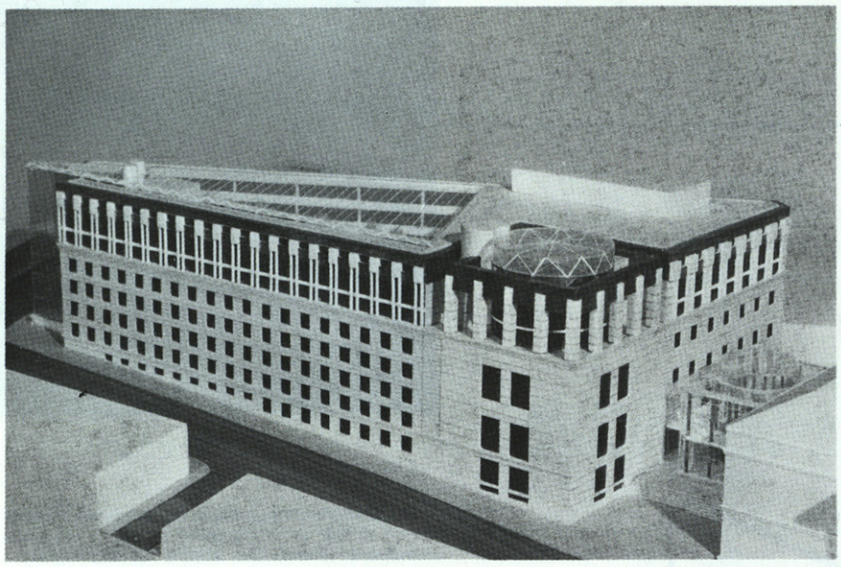
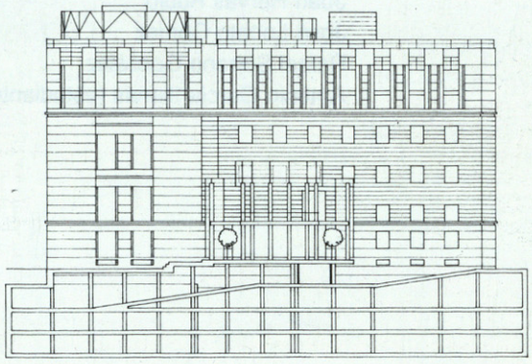


Foto: Azurmendi

José Luis Arana
María Aroca



Alzado calle Floridablanca

La composición del edificio del actual Palacio del Congreso se ha valorado según tres aspectos:

1. A nivel de los materiales elegidos, análogos al Palacio: granito gris para el basamento; piedra de Colmenar y mármol para el **relleno** de molduras horizontales, rematadas con una periferia de acero cor-ten.

2. Manteniendo las líneas horizontales: siguiendo las molduras del edificio; repitiendo la última hilera de ventanas cuadradas y las alturas del resto de ventanas y elementos de cornisa.

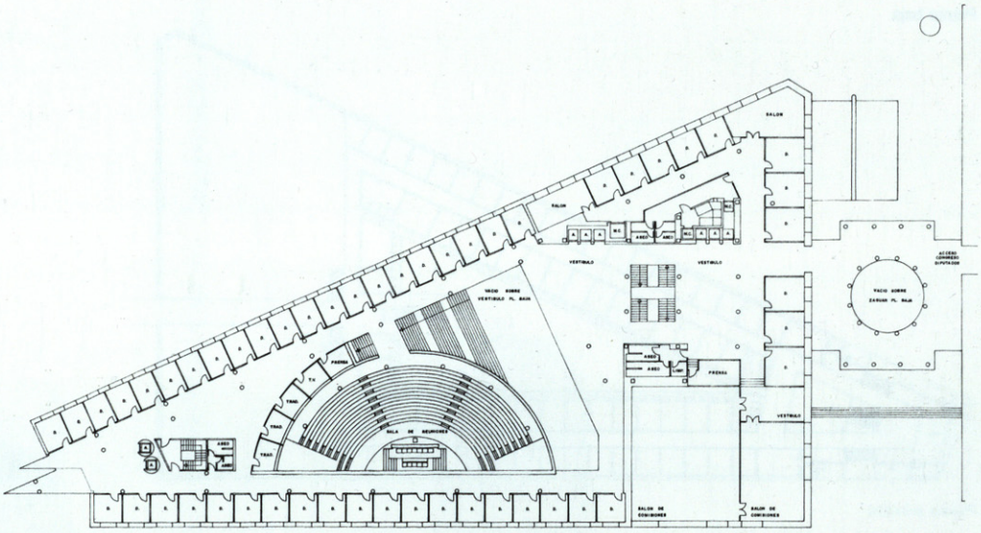
3. El ritmo de composición de ventanas y elementos de cornisa. A su vez hemos introducido un nuevo orden, como remate, más ligero, cuya ley sigue una clasicidad —con resonancias helénicas— que tiende a delimitar perfectamente el contorno del edificio, mediante una cornisa.

Se ha planteado el hemiciclo como una sala de reuniones, entendida conceptualmente como un espacio griego. No es un espacio al que se le ha introducido un hemiciclo, sino que se ha entendido como un espacio taladrado, que de suyo contiene —necesariamente— el hemiciclo: se accede desde su parte superior y se desciende a medida que se va distribuyendo en ciclos concéntricos.

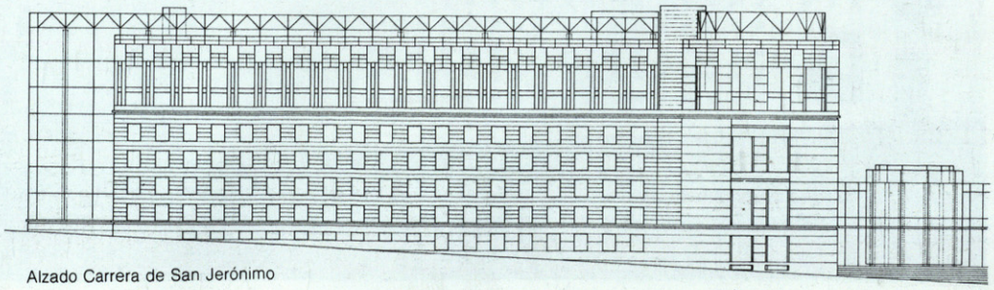
A un lado un **paisaje** escultórico, casi mítico, resuelto en esquina, todo ello de piedra... pavimento de granito gris, cerramientos de piedra de Colmenar...

Por otra parte se ha entendido como un lugar de trabajo a la vez que representativo: facilidad de accesos y traslados hasta el asiento correspondiente, así como amplitud entre las sedes; diseño elaborado de los asientos que permite la conjunción de funciones de trabajo individual en la propia mesa que cada silla contiene, y la derivada de la Asamblea propia del Congreso, facilitando así, también la comodidad.

(De la Memoria del Proyecto)

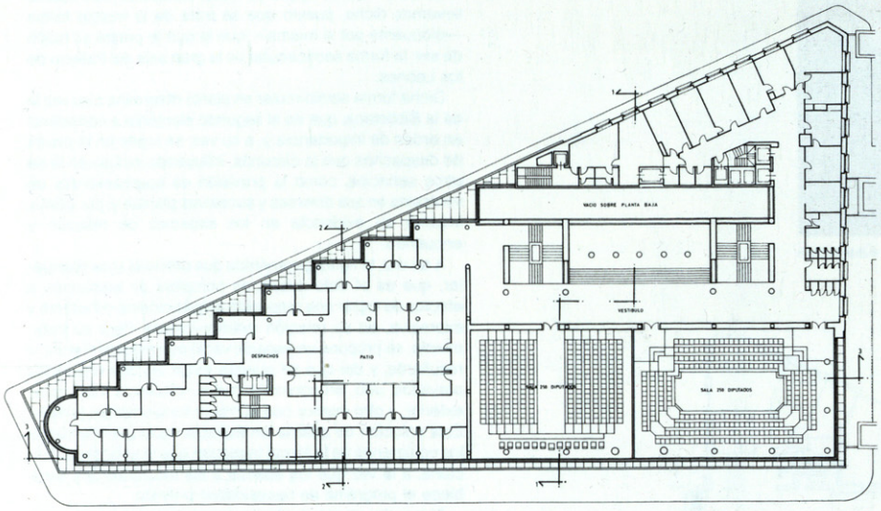


Planta primera

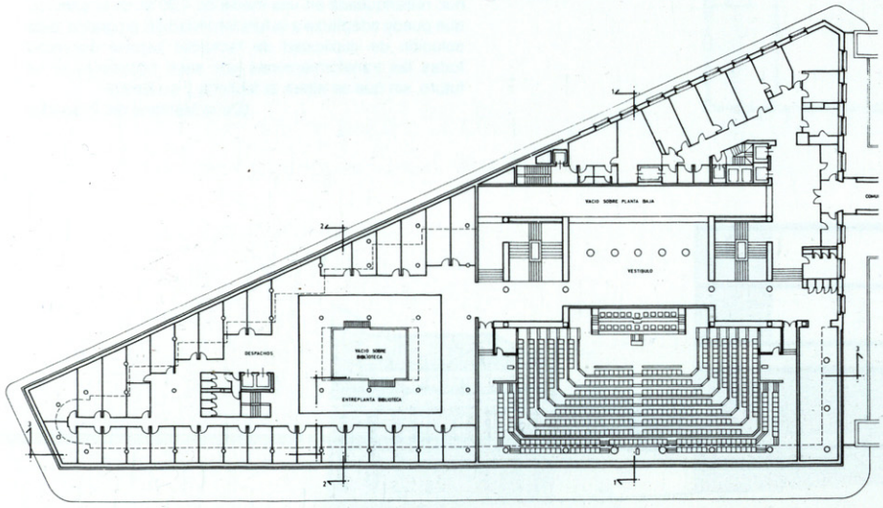


Alzado Carrera de San Jerónimo

Foto: Azurmendi



Planta segunda



Planta primera

Origen

Un elemento clásico de la arquitectura: El basamento de granito.

Otro elemento clásico de la arquitectura: El muro de vidrio.

¿Por qué no unir estos dos elementos clásicos de la arquitectura para definir un edificio representativo de nuestro tiempo?

El basamento de granito almohadillado definirá las alineaciones, será tan alto como le permita el programa de necesidades y tendrá los huecos mínimos para cumplir con ellas. Tendrá la contundencia que le dé su escala, su longitud, su material.

En contraposición: el muro de vidrio sobre el basamento.

No más elementos.

No más forma que la ya definida: sólo la esquina. El basamento seguirá marcando el límite, el vidrio resolverá la esquina como tantos edificios la solucionan bien en Madrid de forma circular.

Para el basamento, una textura, un color, una calidad: el granito.

Para el resto, otra textura, otro color (rosa), otra calidad: el vidrio.

Organización en planta

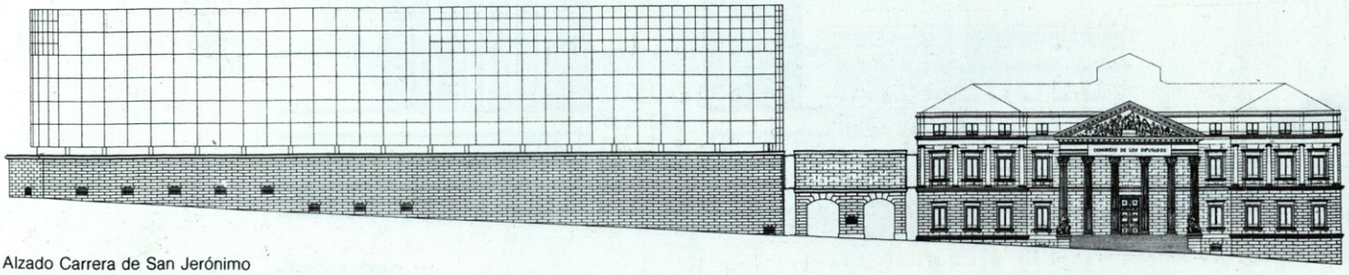
Acceso al nuevo edificio por el patio creado entre ambas.

Conservación de la ampliación existente en la esquina de Zorrilla con el patio de acceso.

Separación mediante un vacío, en toda la altura del edificio, sobre el vestíbulo principal y tratamiento de este muro interior de la zona a conservar como el basamento exterior.

Disponer de las salas para grandes espacios en la situación de la ampliación actual y los despachos en la zona por ocupar, adaptando estos espacios de modulación menor a la parte más estrecha de la parcela.

(De la Memoria del Proyecto).



Alzado Carrera de San Jerónimo

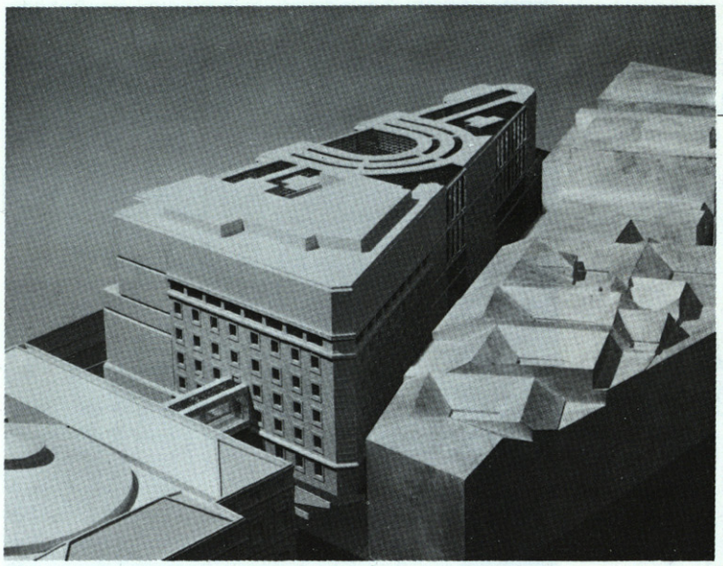


Foto: Azurmendi

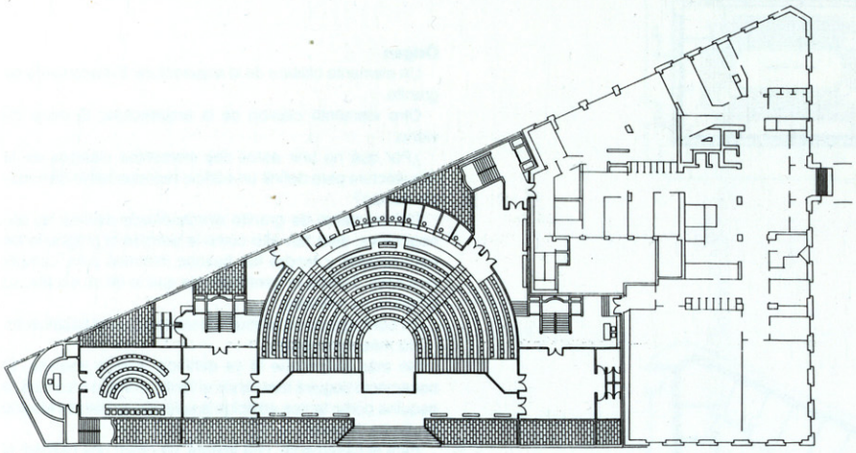
El espacio geométrico que define y condiciona el nuevo volumen a diseñar es el hemiciclo de actividad parlamentaria. Este espacio opera de modo coherente con cuanto llevamos dicho, puesto que se trata de la misma forma —elocuente por sí misma— que la que le presta su razón de ser: la forma semicircular de la gran sala del Palacio de los Leones.

Dicha forma semicircular en planta determina a su vez la de la Biblioteca, que es el segundo elemento a considerar en orden de importancia y, a su vez, se repite en la planta de despachos que la circunda, influyendo incluso en la de otros servicios, como la previsión de aparcamientos de vehículos en sus diversas y sucesivas plantas y, por último, impone su evidencia en los espacios de relación y encuentro.

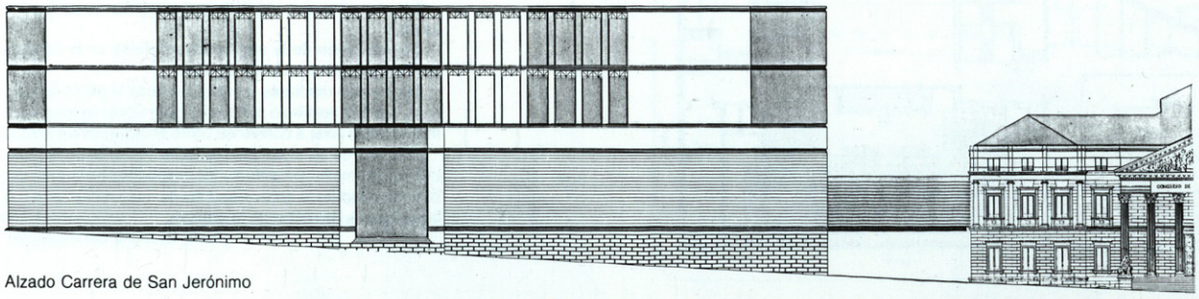
A su vez, la figura geométrica que define el solar triangular, que es el dato inicial, es compleja de resolución a efectos de lograr una respuesta arquitectónica coherente y expresiva, en su relación exterior-interior. Para su tratamiento, se propone un espacio vacío que modele el edificio resultante, y del que se puedan exigir los dos resultados previstos: uno, en conexión con la referencia tradicional, exterior, y otro interior con la mayor funcionalidad posible. Esta solución de arbitrar un espacio vacío permite liberar los volúmenes de la forma triangular que el solar precondiciona, a la vez que los adecúa a las funciones que establece el programa de necesidades previsto.

Al insertar en el solar triangular el vacío funcional dicho, se consigue también una relación más armónica entre la traza lineal de despachos y la del hemiciclo parlamentario. Así se consigue el resultado de contar con dos fachadas simultáneas: una, exterior o perimetral, que puede proyectarse en armonía con el entorno urbano en que el edificio se inserta, y sus resonancias representativas, y otra interior, retranqueada en una media de 4.00 M. de la anterior, que puede adaptarse a la funcionalidad del programa. Esta solución de duplicidad de fachadas permite asimismo todas las transformaciones que sean necesarias en el futuro, sin que se altere la fachada y su terraza.

(De la Memoria del Proyecto)



Planta baja



Alzado Carrera de San Jerónimo

Alzado c/ Zorrilla

Angel Cruz Plaza
Javier Gª -Vaquero Alvaro
Juan P. Rodríguez Frade

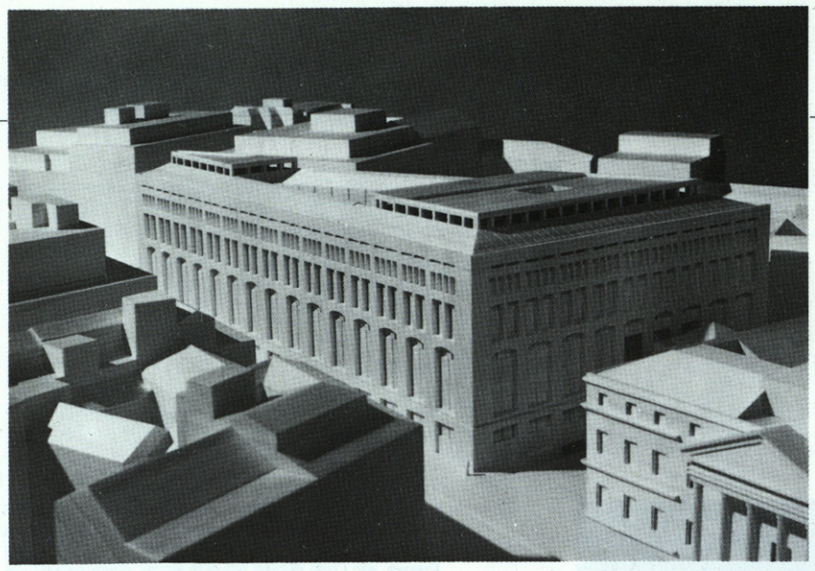
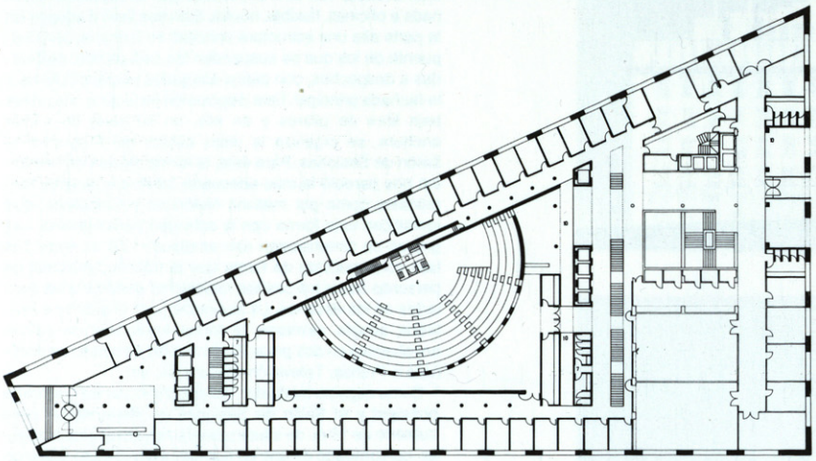
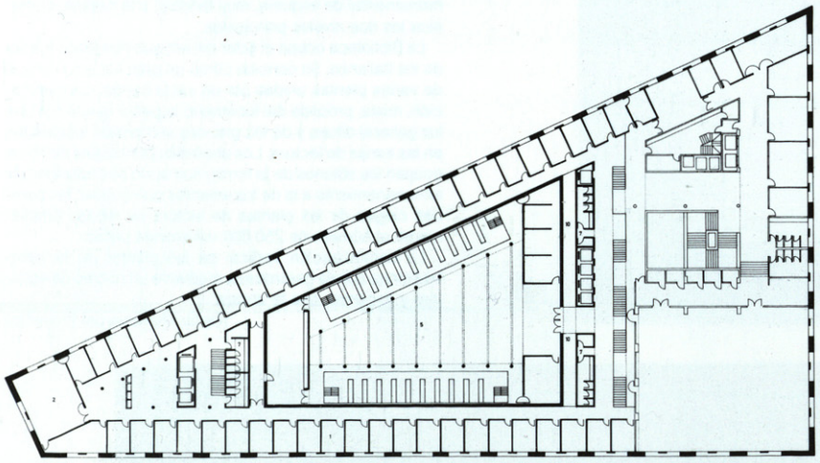


Foto: Azurmendi



Planta primera



Planta tercera

Partimos de considerar la manzana como pieza compacta y unitaria en la ciudad, incorporando consecuentemente al proyecto del nuevo edificio el ya construido...

El nuevo edificio, además, ha de dar cabida a 300 despachos lo más homogéneos posible. En el proyecto, los despachos han sido colocados en el perímetro del edificio; por tanto a lo largo de sus cuatro fachadas, con lo que todos ellos resultan exteriores y de fácil acceso.

Este perímetro de despachos, de forma trapezoidal, delimita las zonas comunes. Así, en las tres primeras plantas aparece inscrito un amplio semicírculo para el hemiciclo (cuadrado un círculo, triángulo un semicírculo). En las dos plantas siguientes aparece la biblioteca iluminada cenitalmente, y en las tres últimas un nuevo anillo concéntrico de despachos configura un patio acristalado.

El nuevo edificio exige dos conexiones de distinto carácter: de un lado la conexión con el edificio del Palacio de Congresos, de otro la conexión con el edificio de ampliación ya construido cuyo interior se ha querido aprovechar. La primera conexión trata de disimular el crudo puente existente en la actualidad que representa ópticamente una perforación de las dos fachadas que une; ello se consigue mediante un elemento con entidad propia concebido como puerta tridimensional. La conexión entre el edificio de la ampliación existente y el nuevo edificio se consigue colocando en la frontera entre ambos los equipos de ascensores y escaleras, que resuelven los problemas derivados de las distintas alturas de plantas de ambos edificios.

Las fachadas han sido proyectadas teniendo en cuenta el predominio del hueco sobre el macizo en la proporción en toda su altura de dos a uno, lección bien aprendida de la Escuela de Chicago...

Los materiales elegidos contribuyen a la integración con el entorno y confirman la nobleza exigida a este edificio, sede del más alto poder de la Nación: granito semipulido y al corte de sierra, acero cortén y bronce en carpinterías y cobre en cubiertas.

(De la Memoria del Proyecto)

Alzado Carrera de San Jerónimo

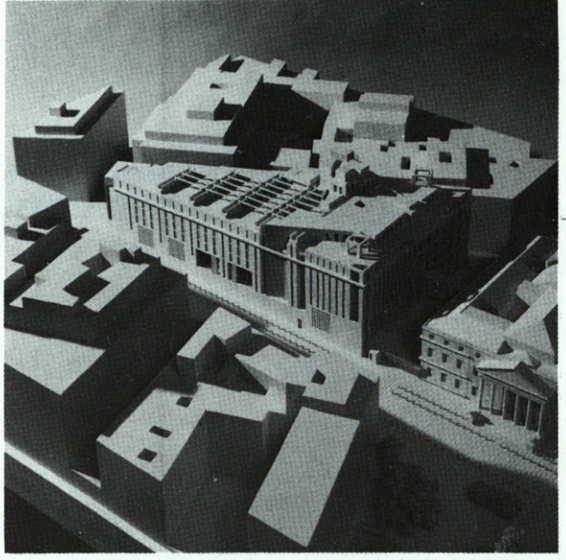
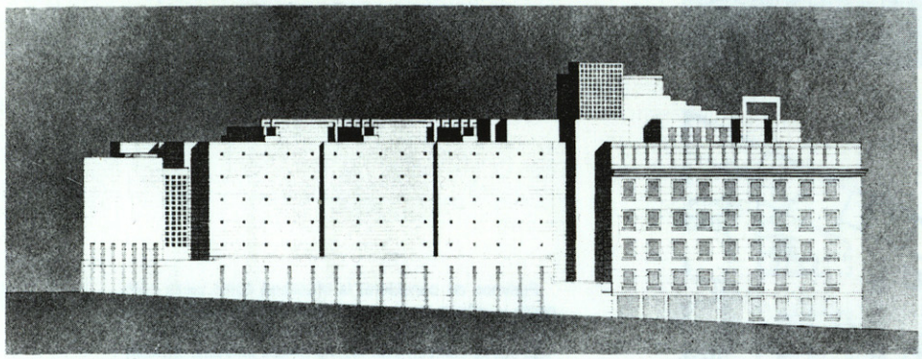
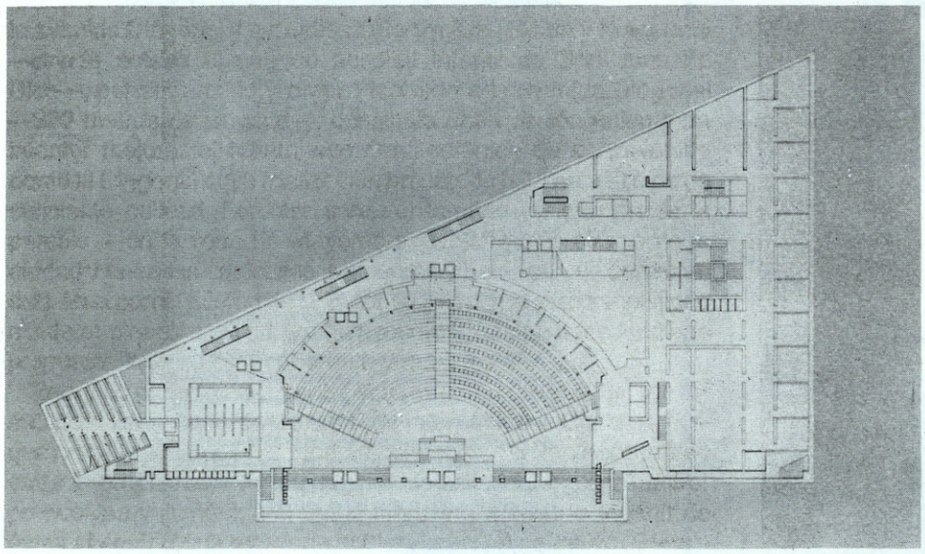


Foto: Azurmendi

José Luis Iñiguez de Onzoño
Fernando Pardo Calvo



Alzado c/ Zorrilla



Planta primera

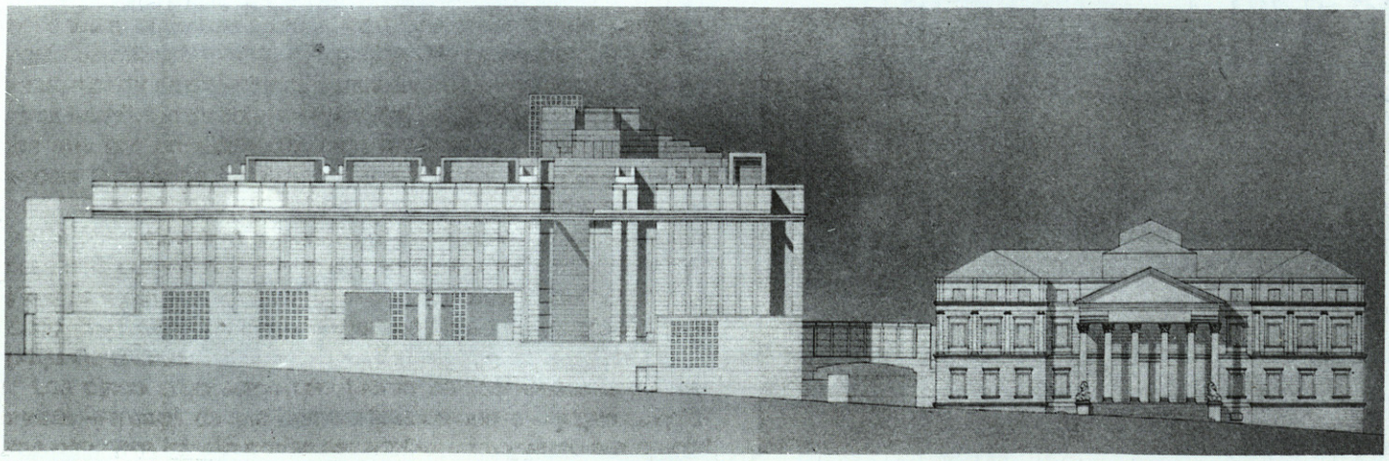
Aceptando plenamente el programa, había que hacer compatible un esquema de grandes espacios diáfanos (Salón de Sesiones, vestíbulos, Salas de Comisiones, Prensa, etc.) que debían situarse en las plantas bajas, de fácil acceso, con otro constituido por la superficie destinada a oficinas, flexible, neutra. Esto nos llevó a adoptar en la parte alta una estructura principal en forma de pórticos-puente de los que se suspenden las seis plantas destinadas a despachos, con patios alargados perpendiculares a la fachada principal. Esta disposición da lugar a una planta baja libre de pilares y en ella, en su parte de mayor anchura, se organiza la pieza básica del Programa: el Salón de Sesiones. Para éste, la forma clásica de hemiciclo nos pareció la más adecuada, tanto por razones funcionales como por motivos históricos y simbólicos, que identifican esta forma con la actividad parlamentaria. Las gradas se dimensionan con amplitud (1,50 m. entre dos filas consecutivas) de forma que el tránsito horizontal de personas hacia los pasillos radiales no perturbe a las sentadas en los escaños. La audiencia para el público e invitados adopta asimismo la forma tradicional de palcos envolventes en dos pisos. El tercer piso de palcos se destinará a Prensa, Televisión, traducción, etc.

Como espacio mediador, escenográfico, entre la entrada principal y el Salón de Sesiones se interpone un patio cubierto de 10 m. de altura y planta sensiblemente triangular, contorneado en uno de sus lados por el muro curvo de fondo del Salón. Los otros dos están ocupados por galerías de distribución superpuestas. En este hall una escalinata monumental de esquina, muy tendida, a la italiana, comunica los dos niveles principales.

La Biblioteca ocupa el solar del antiguo Hospital e Iglesia de los Italianos. Se concibe como un gran espacio vertical de varias plantas unidas por un vacío central. La iluminación, mixta, procede del lucernario superior que arroja una luz general difusa y de los grandes ventanales localizados en las zonas de lectura. Los depósitos principales de libros ocupan los sótanos de la torre y sumando su capacidad de almacenamiento a la de los estantes que ocupan las paredes ciegas de las plantas de lectura se rebasa ampliamente el número de 250.000 volúmenes pedido.

La comunicación vertical de las plantas de la torre-biblioteca queda garantizada mediante un núcleo de escalera y ascensor que le abraza.

(De la Memoria del Proyecto)



Alzado Carrera de San Jerónimo

Juan Millán López

Colaboradores: Javier Plans Portabella
Manuel López Nieto
Ignacio Fornovi (estudiante)
Luis Miguel Sevilla Moya (estudiante)
Pedro Serralta (estudiante)

Se ha incorporado sobre el **edificio-zócalo** inicial en su vertiente a la Carrera de San Jerónimo un volumen ligeramente retranqueado de granito y alabastro que alberga el bloque principal de despachos, más acorde y armónico con el carácter representativo del Parlamento que el anterior telón de vidrio. Paralelamente se ha proyectado una **pieza de acceso** que, sin rivalizar con el pórtico de los leones, configura una entrada clara al conjunto, —con cuerpo central adelantado hacia la Carrera de San Jerónimo y patio posterior que ordena las circulaciones facilitando su riguroso control— a la vez que traba el nuevo edificio al Palacio de forma consecuente con su nueva imagen y a favor de la idea de totalidad buscada.

La radical estabilidad horizontal del conjunto así dispuesto culmina de forma intencionadamente buscada en la verticalidad de **la torre del Parlamento,** que constituye el hito necesario dentro del paisaje urbano que evidencia la presencia de la Institución. Esta presencia del Parlamento por impostación de su esquina occidental enriquece enormemente las distintas perspectivas urbanas que convergen en la torre.

En un intento de llevar la tradicional oposición con que se contempla lo antiguo y lo moderno a un término amigable en el que su encuentro sea posible, se tiende un nuevo puente desde el edificio nuevo al antiguo que abre el esquema circulatorio de este último proyectándolo sobre el primero, a la vez que configura junto con el puente existente el patio interno de acceso que no es ya un residuo entre edificios, sino su lugar de encuentro.

(De la Memoria del Proyecto)

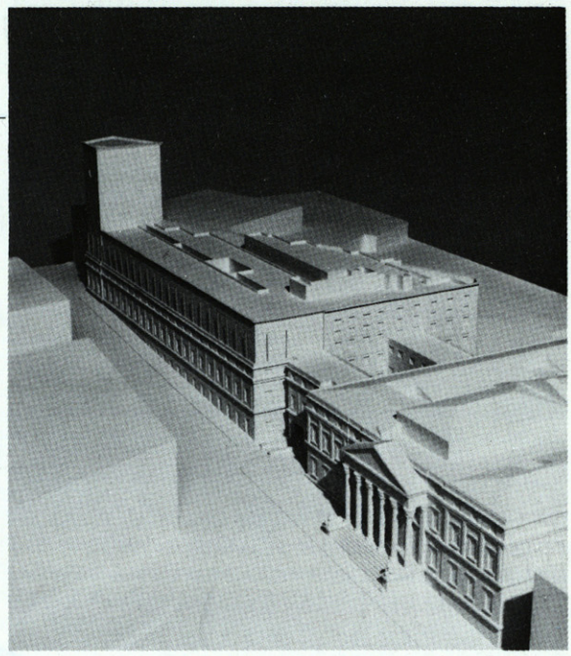
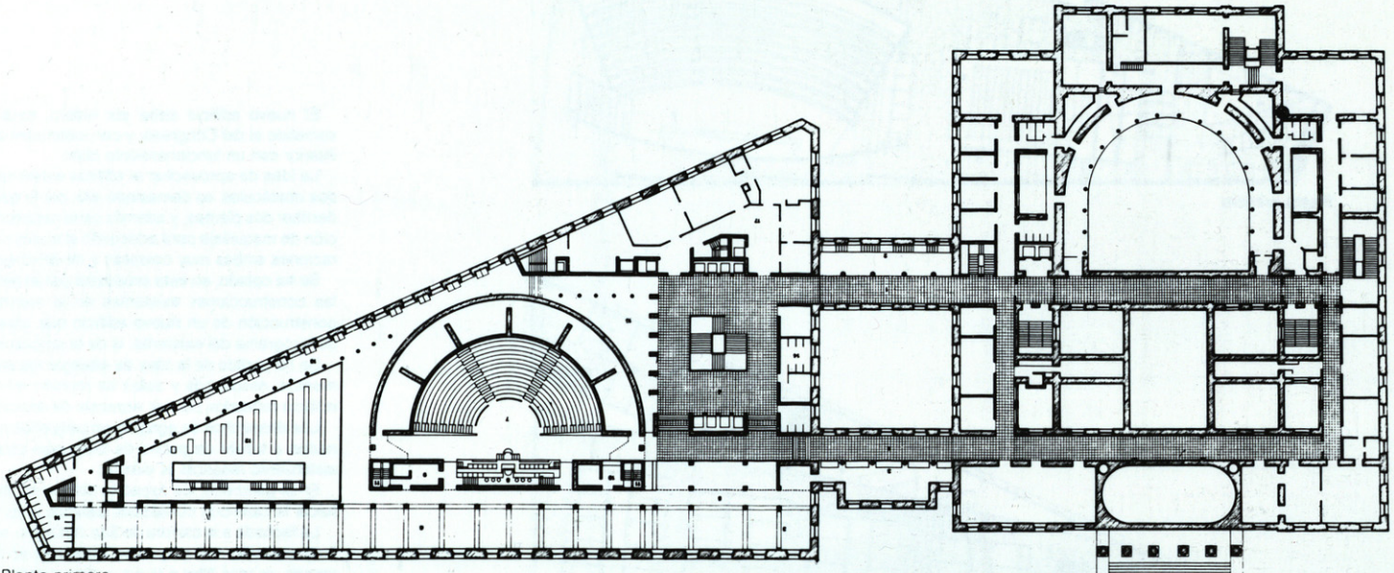
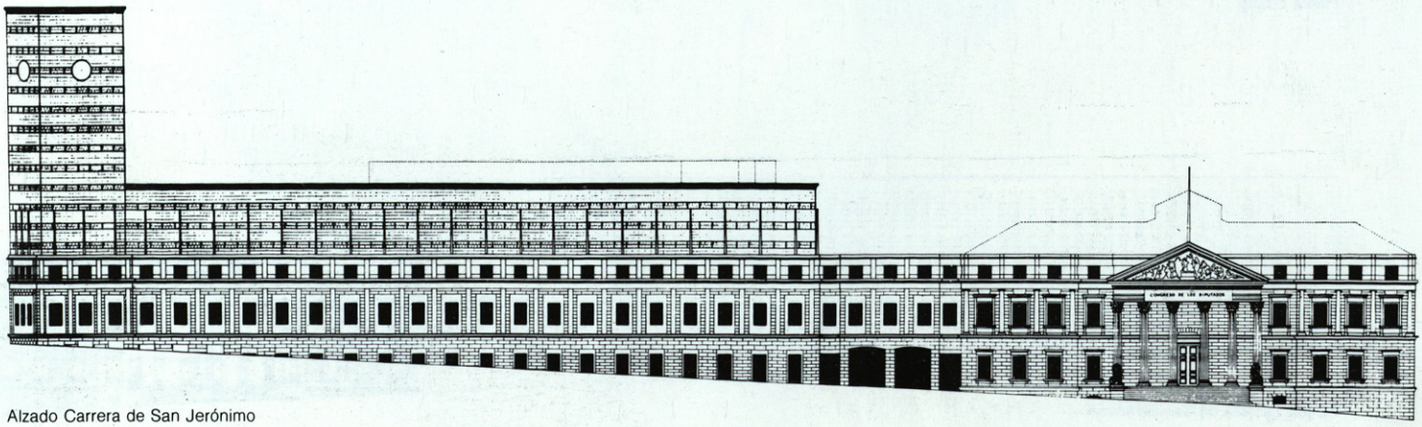


Foto: Azurmendi



Planta primera



Alzado Carrera de San Jerónimo

Luis Pérez de Vega
Juan Arias Roig
Oriol Poch Mora

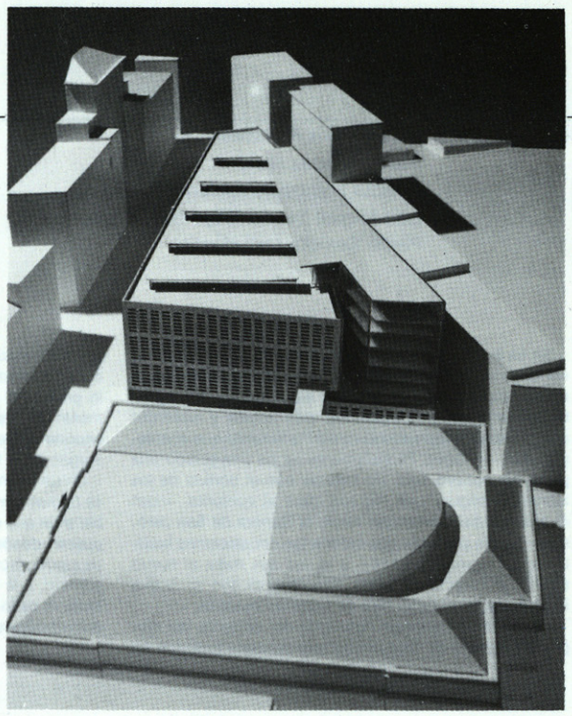
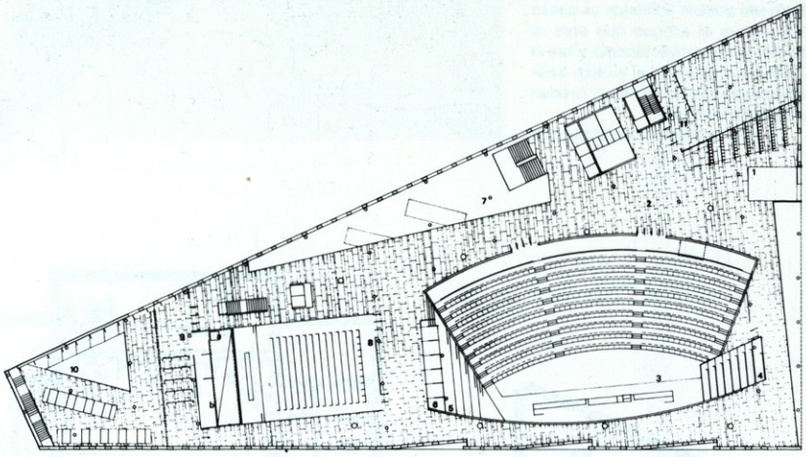
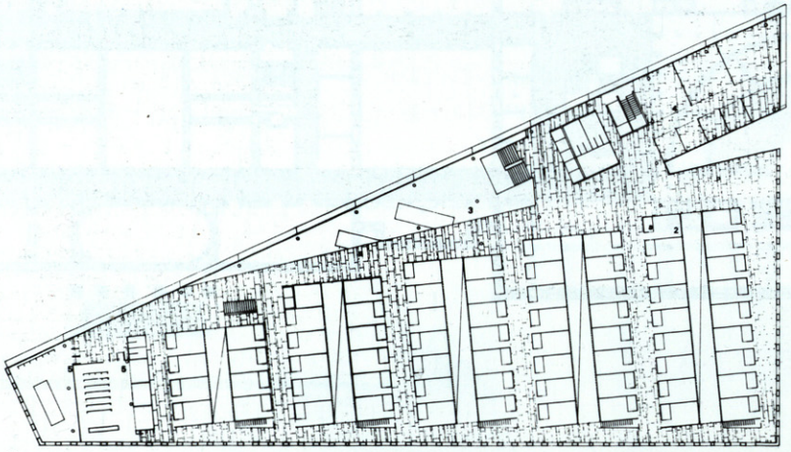


Foto: Azurmendi



Planta primera



Planta cuarta

El nuevo edificio debe ser entero, neutro en cuanto sometido al del Congreso, y con materiales adecuados. El interior con un funcionamiento claro.

La idea de aprovechar el edificio existente tropieza con dos obstáculos: es demasiado alto, por lo que se deberían derribar dos plantas, y además sería necesaria una operación de maquillaje para adecuarlo al nuevo conjunto. Operaciones ambas muy costosas y de difícil evaluación.

Se ha optado, en esta propuesta por el derribo de todas las construcciones existentes en la manzana, y por la construcción de un nuevo edificio que albergue además del programa del existente, el de la ampliación necesaria.

Se ha partido de la idea de albergar los principales elementos: despachos y salas de reunión en el interior del edificio rodeados por los espacios de relación.

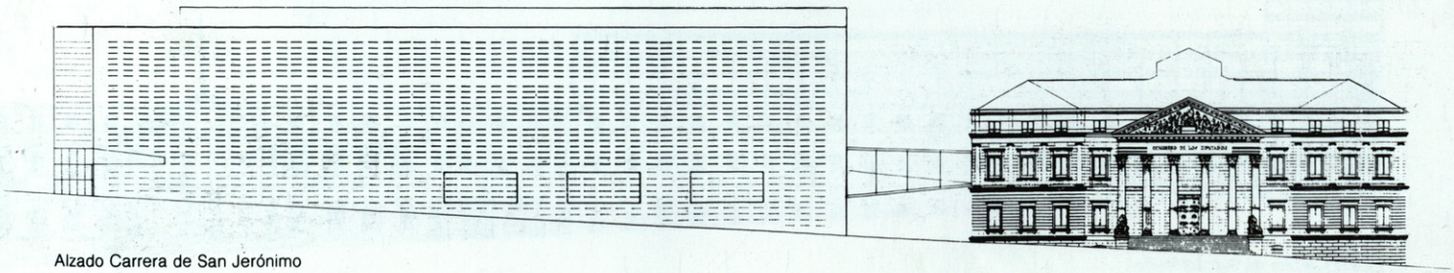
Los despachos se agrupan en pequeños núcleos, iluminados a través de patios de luces que ofrecen un buen aislamiento respecto el exterior.

En el perímetro, los espacios doblan su altura, se abren hacia la calle con cualidades distintas a las habituales.

La fachada a la carrera de San Jerónimo, se ha pensado muy cerrada, con pequeñas aberturas en la piedra formando un gran filtro a la luz y ruido exteriores.

En la fachada al Norte, se propone un muro cortina que haga el edificio más transparente en las zonas de menor privacidad, de manera que haya una zona muy iluminada y poco compartimentada frente a otra compacta, con luz tamizada con mayor aislamiento.

(De la Memoria del Proyecto)



Alzado Carrera de San Jerónimo

Antonio Vaíllo i Daniel
Conrado Capilla Frías
José V. Vallejo Lobete

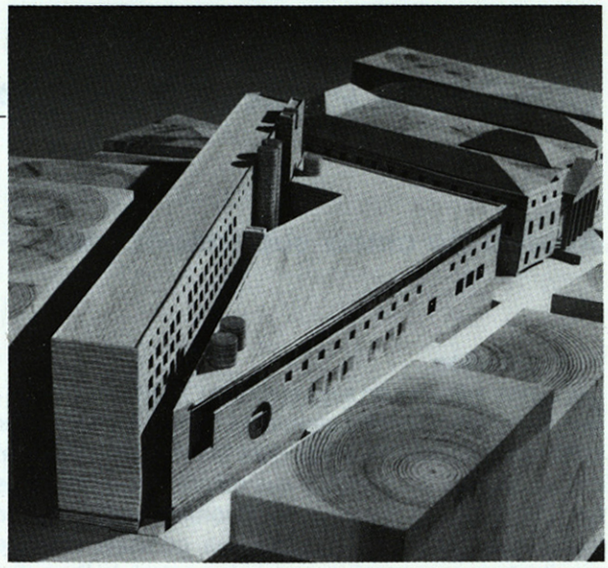
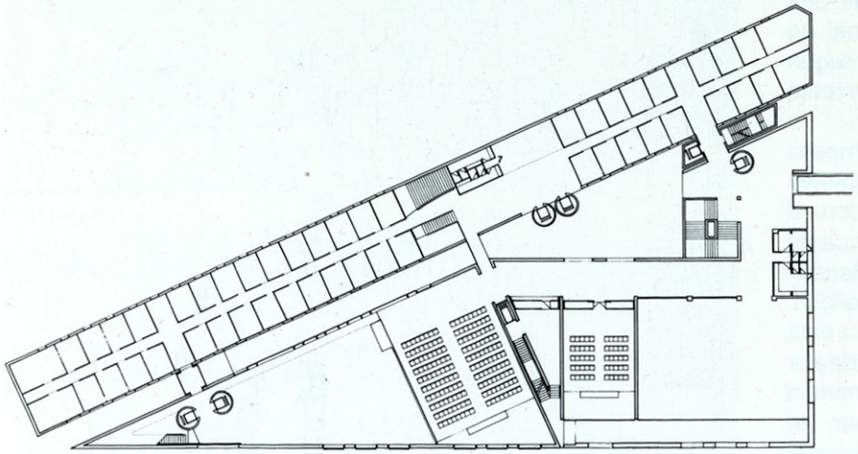
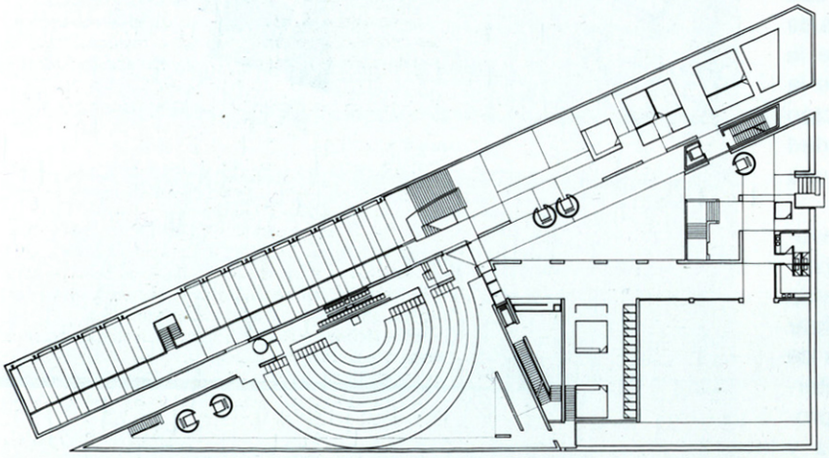


Foto Azurmendi



Planta primera



Planta baja

El gran invernadero que ha estructurado el **vacío** interior, resuelve su dimensión epitelial mediante una crujía donde se organizan los Despachos, que definen la fachada atendiendo a los valores emblemáticos del edificio, sin perder por ello la particular escala que permite subordinarla a la entrada principal del Congreso de los Diputados.

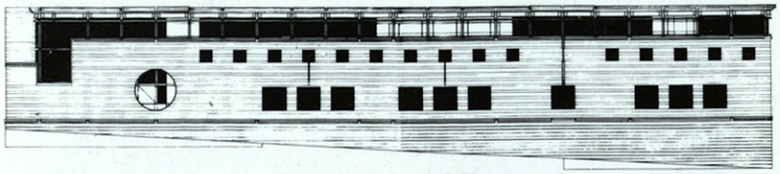
La composición de la fachada se articula horizontalmente en un cuerpo principal hasta cota +19,10 m., organizando una cornisa en apariencia sensiblemente inferior a la hoy existente.

La fábrica, resuelta mediante huecos modulados según una escala elemental, sirve de zócalo para la superposición de una **logia** o **columnata**, que, con una escala más esbelta, proyectada con el recurso de materiales más ligeros (las rejillas y carpinterías de bronce, el cristal del invernadero...), y los fustes de las columnas, resuelven el remate general de la construcción, en un intento de aglutinar desde las preexistencias de Villanueva en el Prado, a Palacios, presente en distintas construcciones del entorno bajo las influencias de Schinkel o Wagner.

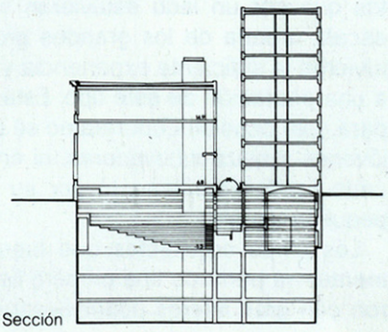
Para conseguir estos objetivos se proyecta el desmontado de los dos últimos forjados de la actual Ampliación, levantando en su lugar tres plantas de menor altura, que resuelven la integración de los Servicios hoy existentes en Cubierta y organizan el remate general de la manzana.

Con el fin de modificar la escala de la esquina del mismo edificio, se ha disminuido su volumen virtual, rematándose con el Restaurante, nueva pieza de invernadero que continúa el discurso general del Proyecto.

(De la Memoria del Proyecto).



Alzado Carrera de San Jerónimo



Sección

CONSULTA PARA LA ORDENACION DE UNA MANZANA EN LA DIAGONAL

Acerca de cinco supermanzanas

1. Promoción.

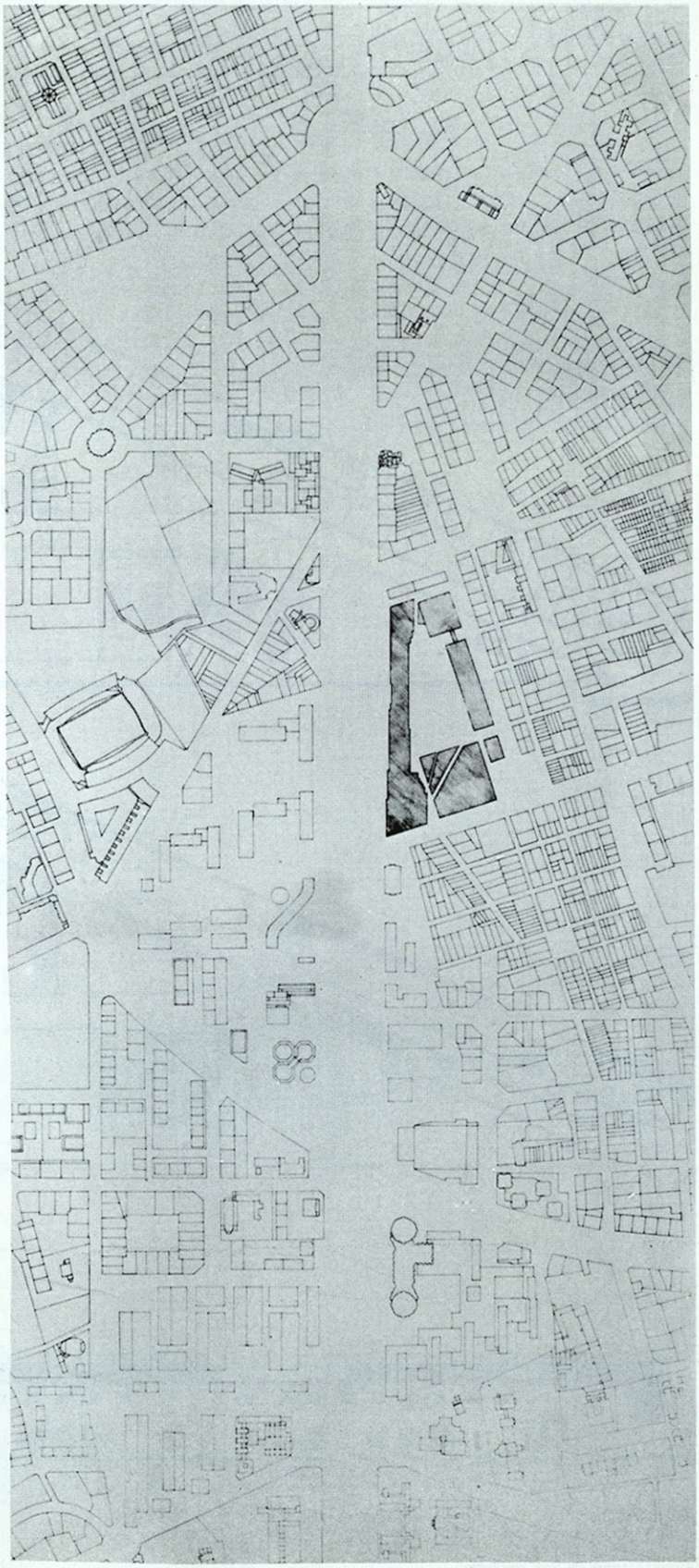
Cuando a finales de septiembre de 1986 empezaron a llegar a Barcelona las propuestas de cada participante en la Consulta Internacional de Ideas para la Manzana Diagonal, se desembalaban las maquetas y sus autores explicaban los proyectos, culminaba el esfuerzo de coordinación y gestión de una experiencia singular: organizar una consulta internacional de arquitectura para resolver un punto central de Barcelona, según iniciativa de los propietarios y con el acuerdo y asesoramiento del Ayuntamiento de Barcelona.

El inicio de la idea de la consulta debe situarse cuatro meses antes, en mayo de 1986, cuando como solución a bastantes años de pugna entre los propietarios y el Ayuntamiento sobre el destino, porcentaje de construcción y propuesta volumétrica de dicha gran manzana, los responsables del Servicio de Planeamiento Urbano propusieron a la propiedad esta salida de calidad.

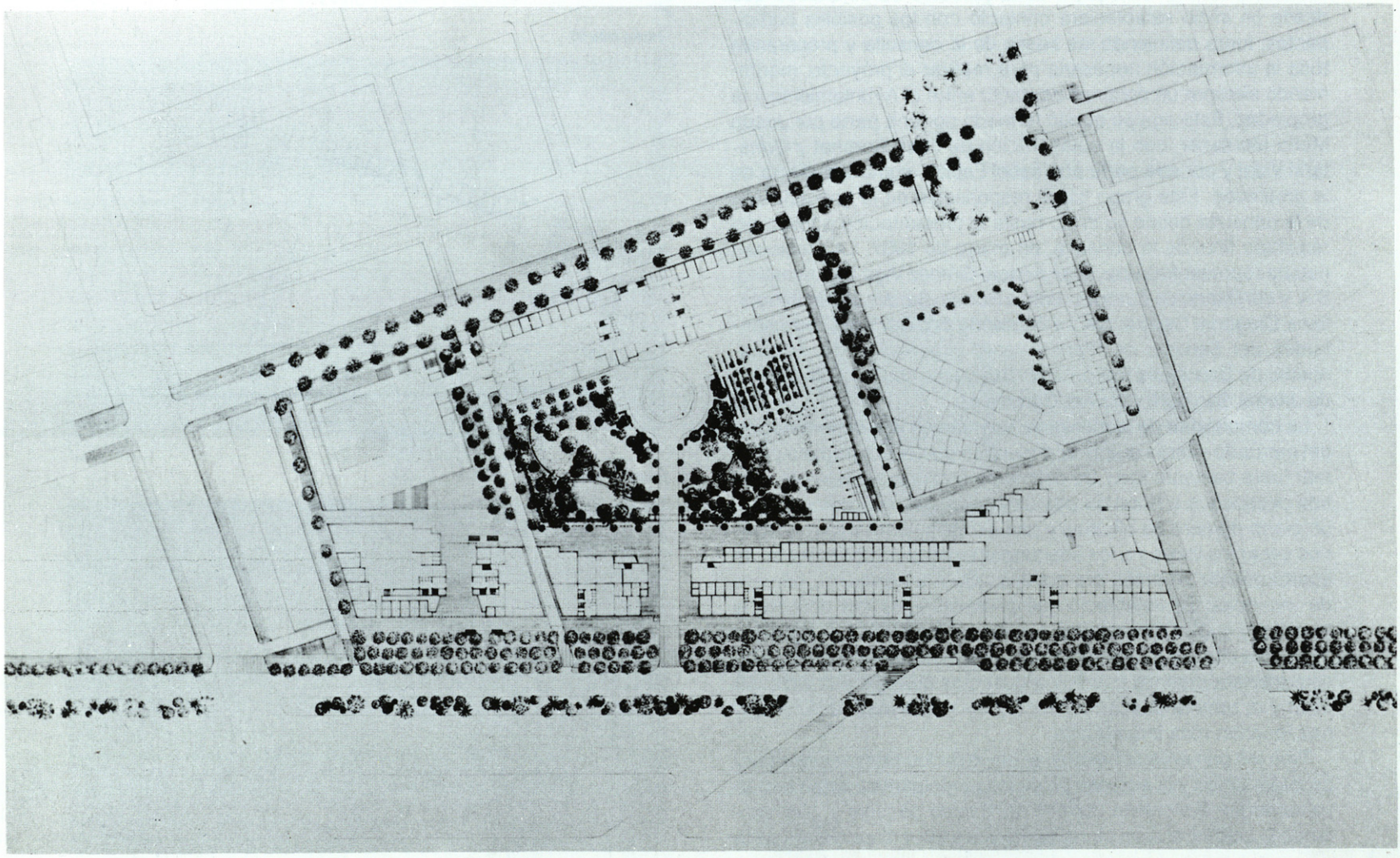
La necesidad de una solución altamente cualificada para esta manzana era doble. Por una parte la supermanzana formada por la avenida Diagonal y las calles Entenza, Deu i Mata y Numancia —donde estaba el antiguo hospital infantil de San Juan de Dios—, por su tamaño y amplia fachada a la avenida Diagonal —320 metros de longitud—, constituía una ocasión única para intentar mejorar el tratamiento arquitectónico de una avenida como la Diagonal cuya realización ha estado falta de edificios de suficiente calidad. Por otra parte, el tamaño y situación de la parcela —en la zona de mayores expectativas terciarias de la ciudad y entre las dos calles, Numancia y Entenza, que conectan esta área con el núcleo de la Plaza de España— y la complejidad e indeterminación del programa a resolver, hacían necesario una propuesta imaginativa, coherente y cualificada.

Para ello parecía adecuado plantear como solución la convocatoria de una consulta de carácter internacional. Consulta porque no se trataría de un concurso convencional sino del acuerdo entre la propiedad y varios equipos de arquitectos para realizar propuestas volumétricas para la manzana, eligiendo a partir de éstas al equipo que realizaría el Plan Especial definitivo. E internacional porque la intervención de arquitectos de diversas procedencias podía enriquecer los planteamientos de partida y podía permitir afrontar la complejidad de problemas de la manzana, a partir de experiencias muy diversas. Por la gran escala y responsabilidad de esta intervención, se seleccionaron arquitectos que por un lado estuvieran habituados a trabajar a esta escala urbana de los grandes proyectos y que por otro lado tuvieran la suficiente experiencia y madurez para dar seguridad a una operación de este tipo. Estas premisas comportaron que para esta ocasión concreta no se pensase tanto en arquitectos jóvenes y quizá innovadores, ni en arquitectos que han destacado predominantemente por su habilidad en el diseño a la pequeña escala.

Los cinco arquitectos que fueron seleccionados definitivamente —a partir de una primera lista de nueve— y que aceptaron con gran interés poder desarrollar un proyecto tan crucial



Planta baja

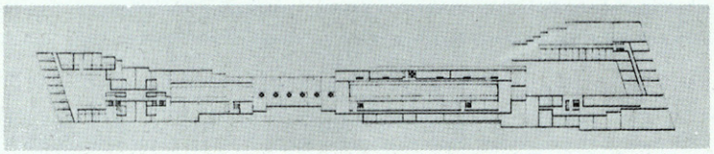


para Barcelona fueron Wilhelm Holzbauer, Derek Walker, Giancarlo De Carlo, Mario Botta y Rafael Moneo-Manuel de Solà-Morales. Richard Meier, también seleccionado al principio, fue descartado ante la imposibilidad de viajar a Barcelona antes del verano. El austríaco Holzbauer (nacido en 1930) poseía, entre otras, la cualidad de ser el ganador del Concurso Internacional para el nuevo Ayuntamiento y Opera de Amsterdam (el concurso se realizó en 1967 y el proyecto se ha terminado en 1986), habiendo construido además importantes conjuntos residenciales y universitarios. Derek Walker tenía como carta de presentación su intervención como responsable de la realización de la última gran *new town* inglesa —Milton Keynes— y su adscripción a la tradición positivista del planeamiento británico. Giancarlo De Carlo (1919) ha destacado, entre otras muchas obras, por su exhaustiva intervención en la ciudad italiana de Urbino. Mario Botta (1943) ha sido capaz de definir un mecanismo propio de hacer arquitectura que en algunas ocasiones ha estado aplicado también a una escala urbana. Y la pareja Rafael Moneo y Manuel de Solà-Morales constituye uno de los equipos de arquitectos españoles más completos y de mayor prestigio internacional.

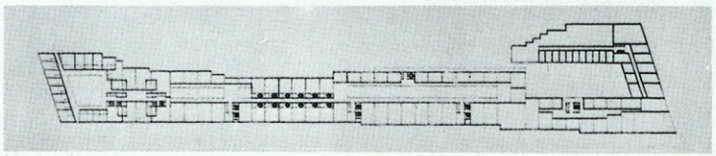
Para poder llevar adelante esta Consulta Internacional fue necesario formar un equipo de arquitectos barceloneses que desde un inicio estableciera contacto con los posibles participantes, fuera definiendo las bases de la consulta y preparando toda la información necesaria para realizar el proyecto, manteniendo siempre un continuo contacto entre el Ayuntamiento y la propiedad. Este equipo quedó formado por una parte por Josep María Montaner, con la colaboración de Joan Boronat y Constantí Vidal y por otra parte por Isabel Espiau, como arquitecta de la propiedad. Este grupo fue el responsable de la coordinación de la consulta desde su inicio hasta la presentación pública del resultado final de la consulta, en enero de 1987. La propiedad estaba representada por José Acacio Gómez Vigo (de Investing, S.A. y del Banco de Europa), junto a Román Sanahuja (de Inmobiliaria Diagonal Centro, S.A.) y Fernando Espiau. Y los representantes del Servicio de Planeamiento Urbanístico del Ayuntamiento de Barcelona fueron Joan Busquets, con la colaboración de Jaume Sanmartí y Xavier Corominas.

La complejidad de la manzana, además de la indeterminación del mercado y otras dudas aconsejaron que el programa a plantear fuera bastante libre. Se definieron unos porcentajes de partida destinados a hotel de alta categoría, galerías comerciales, un cierto número de oficinas y una escuela, junto a los necesarios espacios libres y a los adecuados espacios subterráneos de aparcamiento. Además era optativo situar un pequeño número de viviendas. Se estableció qué preexistencias era obligatorio respetar y cuáles era optativo mantener y se definieron los objetivos urbanos y arquitectónicos principales de la consulta. De esta manera eran los mismos arquitectos quienes a la vista del solar y la zona acababan de decidir en su proyecto qué funciones tendrían más importancia.

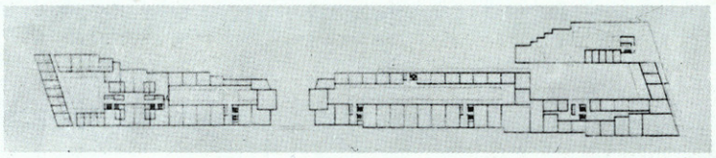
Tras los primeros contactos, el envío de los primeros dossiers de información y la aceptación de los participantes, éstos fueron pasando por Barcelona durante los meses de junio y julio, visitando la ciudad, el área circundante y el solar y disponiendo de la



Planta cota 84

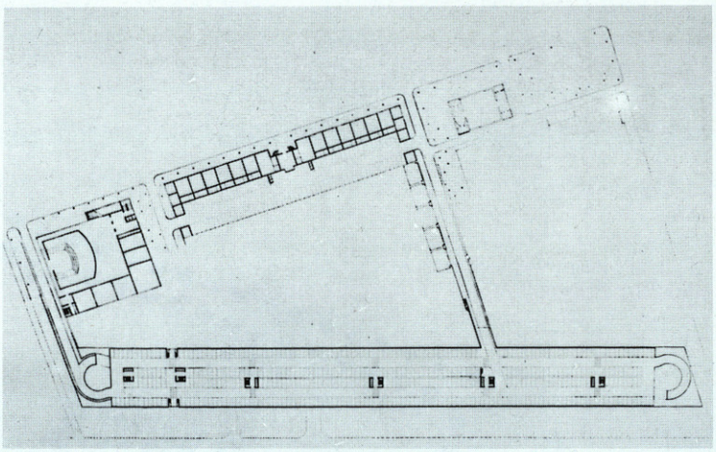


Planta cota 80

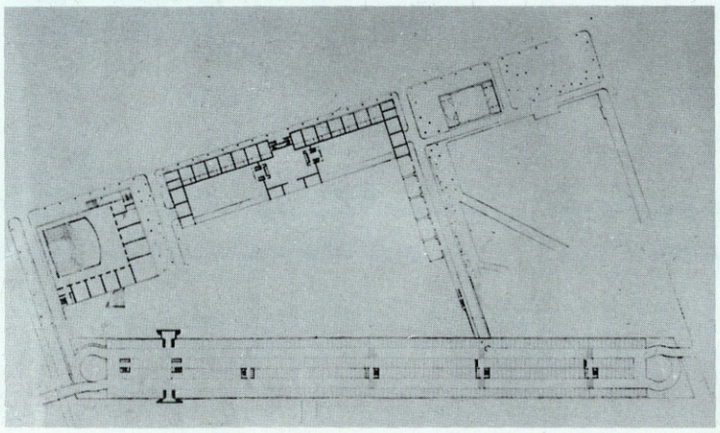


Planta cota 72

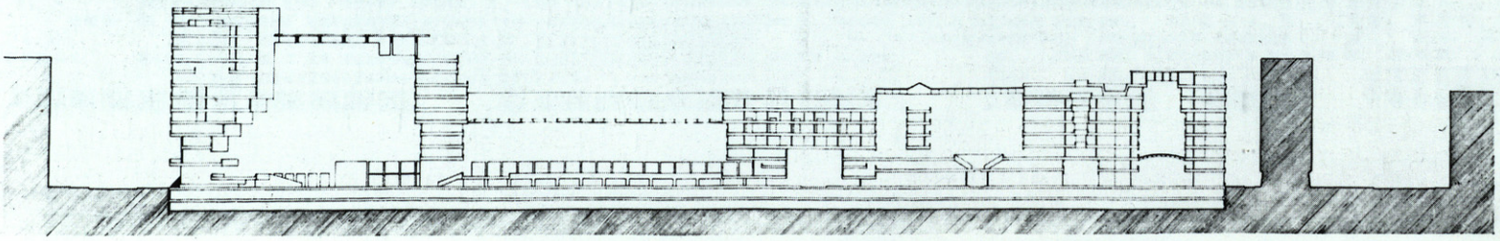
Planta cota 56



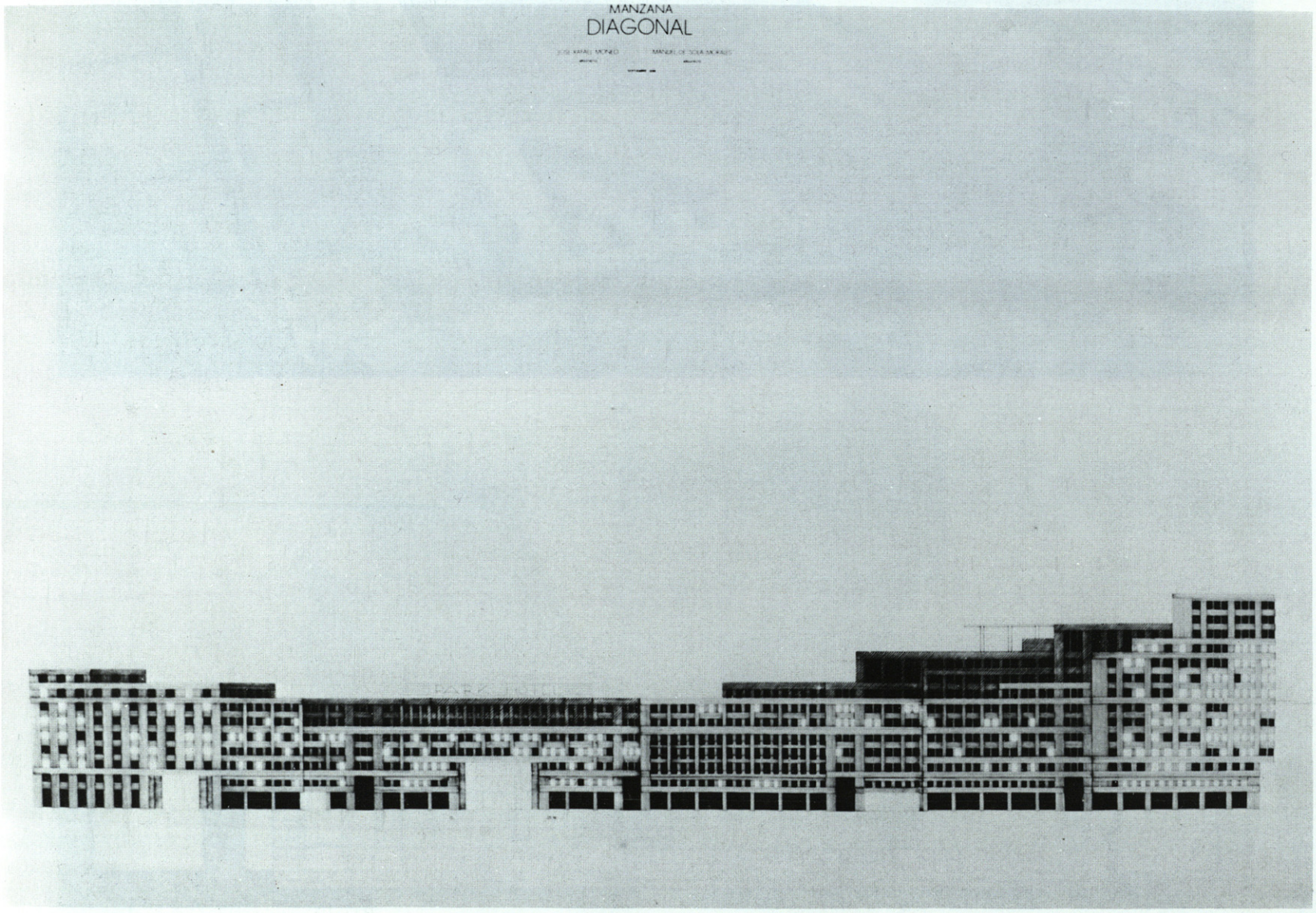
Planta cota 59

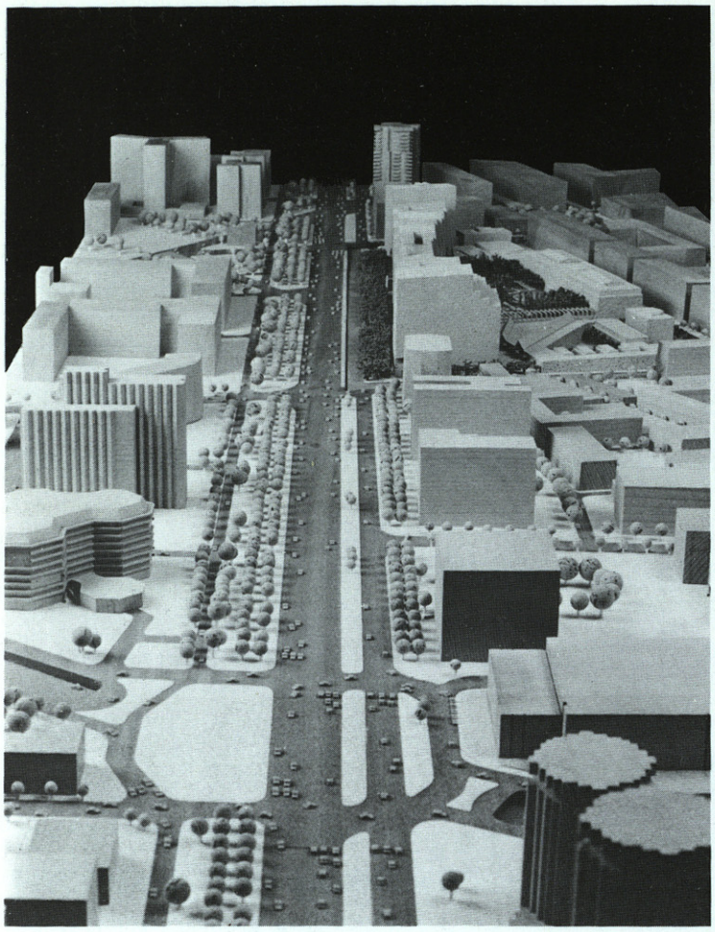


Sección longitudinal



Alzado Diagonal





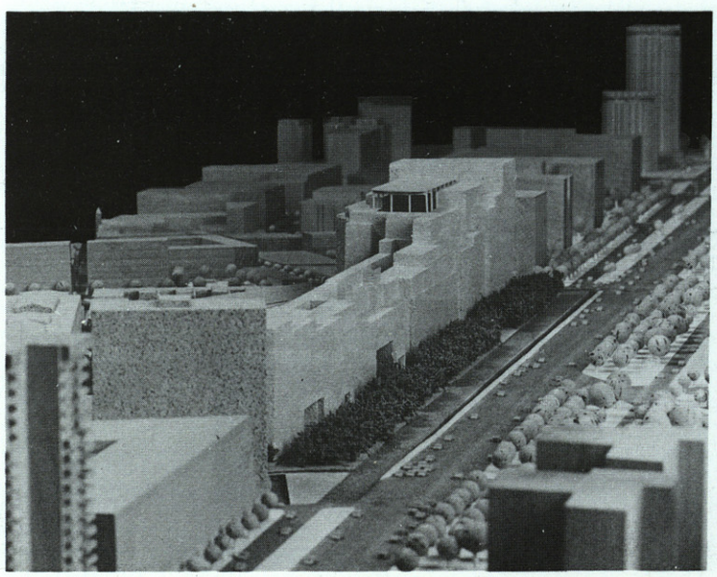
posibilidad de plantear cuestiones a las bases de la consulta. Entre julio y septiembre, es decir prácticamente en dos meses, los arquitectos realizaron desde Viena, Milton Keynes, Lugano, Milán y Mallorca sus respectivos proyectos. El plazo fue breve ya que urgía elegir a los autores definitivos del plan y lo que interesaba especialmente eran las ideas volumétricas para la resolución de la manzana.

El modelo de promoción que se ha seguido en esta manzana es un modelo mixto —el sector privado se responsabiliza de la financiación de una operación de calidad que le beneficiará económicamente y el sector público controla la operación—, que también se está siguiendo en otras ciudades europeas. Se trata, por tanto, de supervisar desde el Ayuntamiento una intervención urbana crucial procurando que se llegue a soluciones de la máxima calidad arquitectónica y urbana y se pretende que si bien sea una operación rentable para la iniciativa privada no constituya una iniciativa de pura especulación. Es una solución en la que el municipio, aceptando las reglas del juego del mercado de capital inmobiliario, pero consciente de la responsabilidad y del poder de control municipal que posee, intenta llegar a una solución de calidad con la cual se consiga un difícil equilibrio entre intereses privados y visión pública de la ciudad.

2. Posiciones.

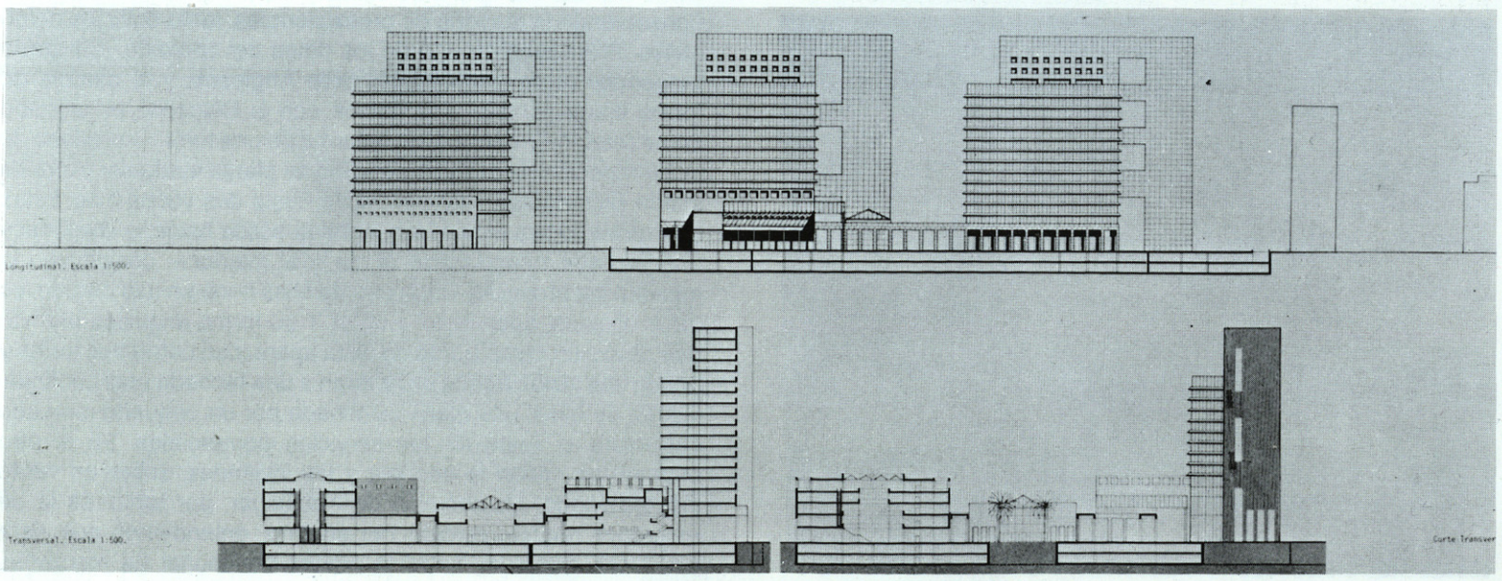
Cuando a finales de septiembre de 1968 empezaron a llegar a Barcelona las propuestas de cada participante en la Consulta Internacional de Ideas para la Manzana Diagonal, se desembalan las maquetas y los autores explicaban sus proyectos, se pudo comprobar que cada arquitecto había adoptado una posición diversa respecto a la complejidad de problemas que el solar y el programa planteaban. Las bases de la consulta habían quedado lo suficientemente abiertas para que esto ocurriera y se pudiera disponer de propuestas lo suficientemente diversificadas. Cada arquitecto había primado, desde sus propios criterios, los aspectos que había considerado esenciales.

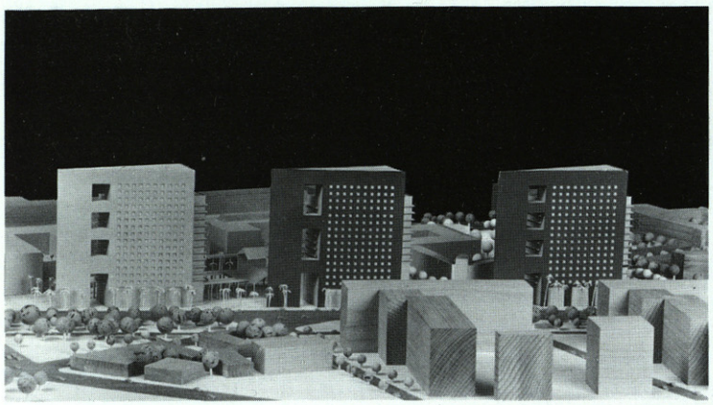
Holzbauer había entendido como tema primordial el de la fachada a la Diagonal y había tomado el programa de referencia como norma, manteniendo todos los porcentajes indicados y conservando la mayoría de preexistencias, tanto edificios como calles. Precisamente uno de los datos del contexto, el trazado tangencial de la preexistente calle Anglesola y la parcela de forma triangular que ésta definía con la Diagonal, es utilizado como referencia para definir la forma de una torre —resultado de la intersección de dos prismas, uno de planta triangular y otro de planta rectangular— que se repite hasta dos veces más. Estas tres bellas torres —con una fachada sólida hacia la Diagonal y una fachada transparente al sur y al interior— constituyen la esencia del proyecto. Cada una de ellas tiene un uso distinto, es decir oficinas, apart-hotel y hotel. Y su forma angulosa permite que desde un cierto punto de vista aparezcan como tres torres y desde una visión frontal se refieran a una fachada casi continua. Detrás de ellas, una plaza culminada por un pequeño mercado estructura el resto de los servicios comerciales. En el otro extremo se sitúan la escuela y las viviendas, sobre un verde indeterminado. La posición de Holzbauer, por tanto, es la de respeto y reinterpretación del entorno, entendiendo que para esta zona fronteriza entre la ciudad tradicional de manzanas

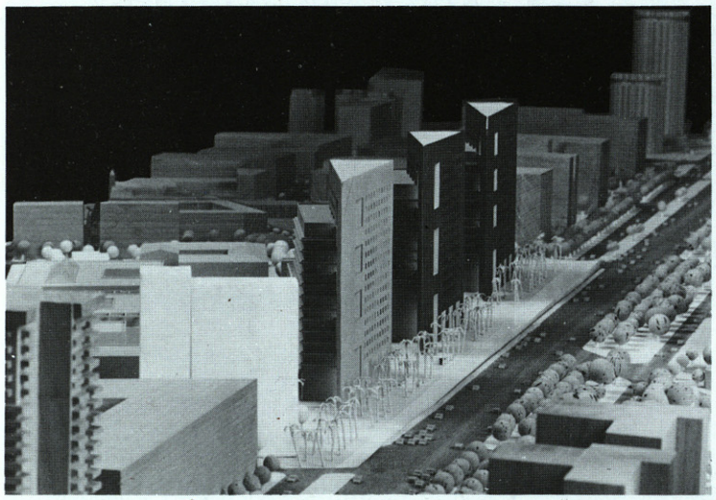


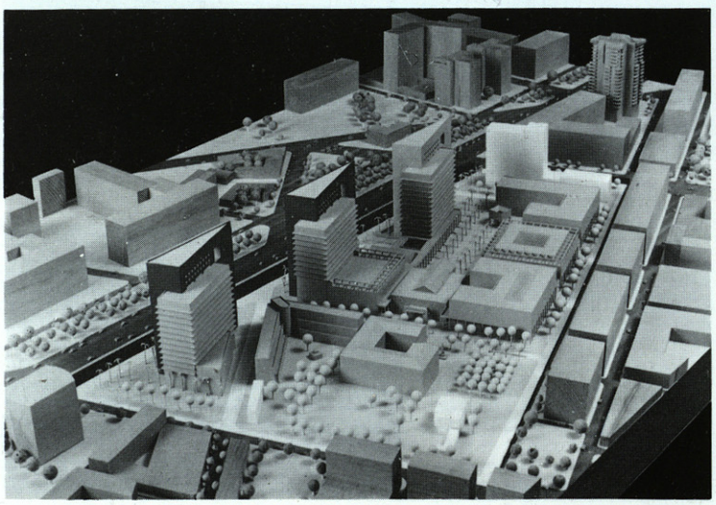
Planta baja

Secciones longitudinal y transversal







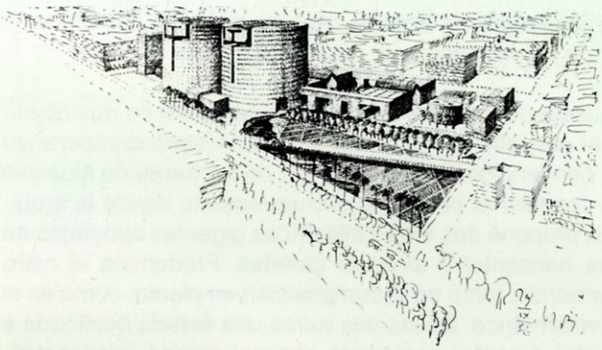


cerradas y la ciudad moderna de bloques aislados, es necesaria una solución de bloques que refuerce la línea continua de la Diagonal.

La propuesta de Botta se centra especialmente en dos objetivos: recrear una idea nueva de edificio administrativo superando la imagen convencional y productivista de las torres de aluminio y cristal, y resolver el problema exclusivamente desde la arquitectura. Así propone dos torres cilíndricas gigantes apoyadas en un sistema horizontal y axial de galerías. Predomina el claro orden geométrico, tanto en la composición en planta, como en el resultado volumétrico. De las dos torres una estaría destinada a hotel y la otra a centro comercial, con una rampa interior descendente que, al estilo del Museo Guggenheim de Wright, iría conduciendo a los visitantes. En este proyecto es la función y la imagen administrativa la que predomina por encima de las demás. El espacio ajardinado, entre las torres y la Diagonal, más que como parque urbano, está planteado como distancia desde la cual monumentalizar los dos cilindros —del tamaño en planta de una plaza de toros. Esta constituye la única propuesta de la consulta que por propio orgullo arquitectónico no se alinea con el trazado urbano de la Diagonal, sino que las dos torres se apartan de ella, mostrando su autonomía y su voluntad de pertenecer no ya a la gran avenida sino a la ordenación ortogonal de la ciudad residencial y popular del barrio de Les Corts existente tras la manzana. En este caso, la similitud con el proyecto de Louis Kahn para el centro de Philadelphia (1956-57), —formado también por sólidas torres cilíndricas con patios y hendiduras— es bastante clara. Y aunque en sus planteamientos Mario Botta insista en la importancia de la trama urbana, en este proyecto el edificio adopta una escala y una situación respecto al contexto poco dialogante con el mismo.

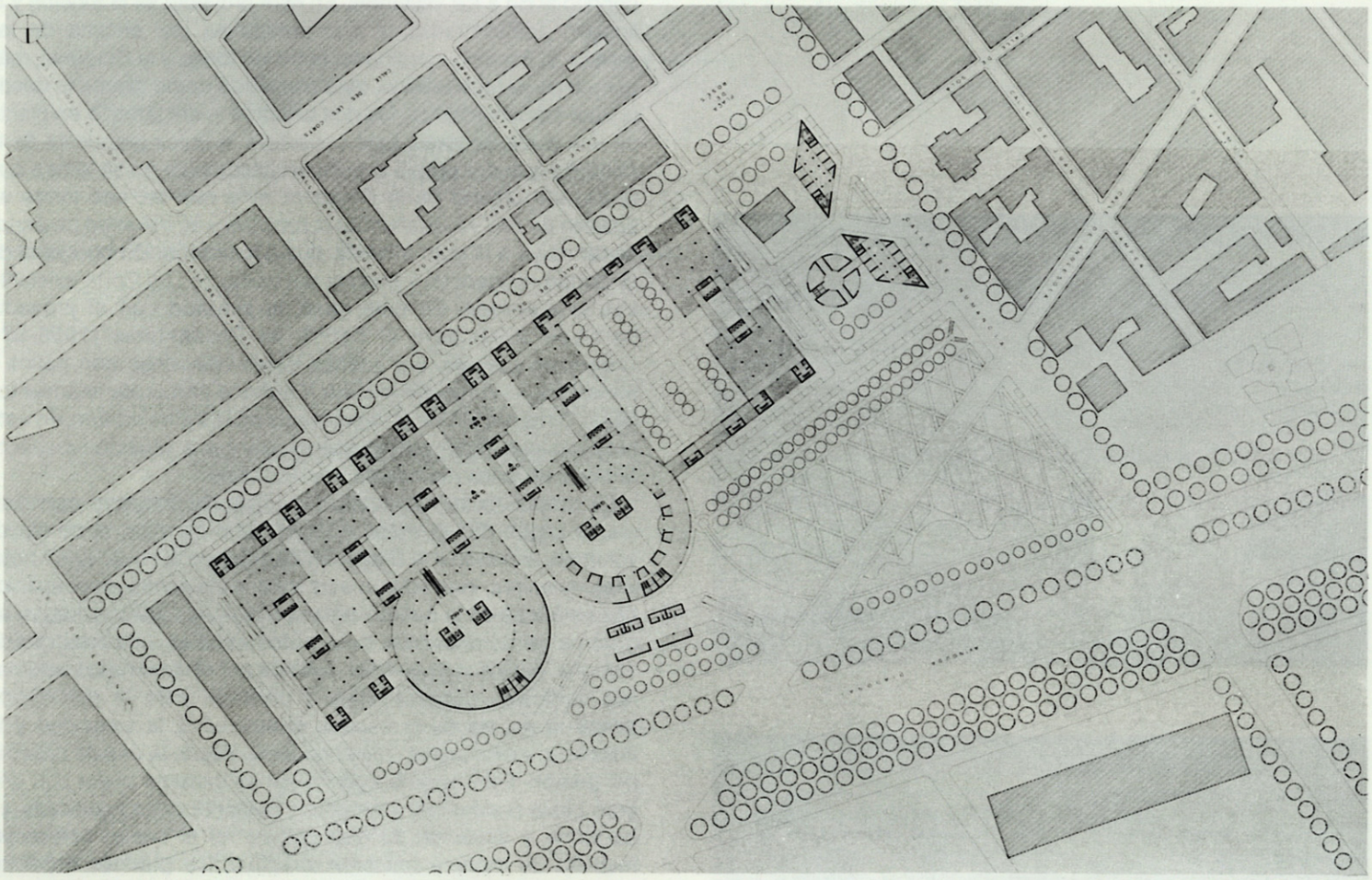
La propuesta de Giancarlo De Carlo, se resuelve esencialmente según dos grandes edificios. Uno de ellos, el de mayor volumen, alineado a la Diagonal, albergando el hotel, apart-hotel y las viviendas; este edificio está tratado siguiendo preocupaciones estéticas de la cultura urbana e histórica italiana, según un sistema de composición dual, a dos escalas: una relacionada con una lectura monumental, definida por el ritmo de los volúmenes verticales sobresalientes y pensada para la percepción desde la escala de la ciudad, el automóvil, la velocidad y la distancia; y otra menor, más cotidiana, según la escala próxima del peatón. Este edificio culmina en su extremo oeste con una gran pieza residencial aterrazada, bastante poco justificada en su forma y situación. El otro edificio es el centro comercial, resuelto de manera bastante atractiva: los grandes espacios internos están iluminados por enormes lucernarios. Entre los dos grandes edificios se crea un espacio abierto que permite acceder al centro comercial desde el interior de la manzana, utilizando una fachada repetidamente curvada. Indudablemente, con el edificio dedicado a centro comercial se consigue superar la imagen anodina de la mayoría de **shopping centers** de producción habitual.

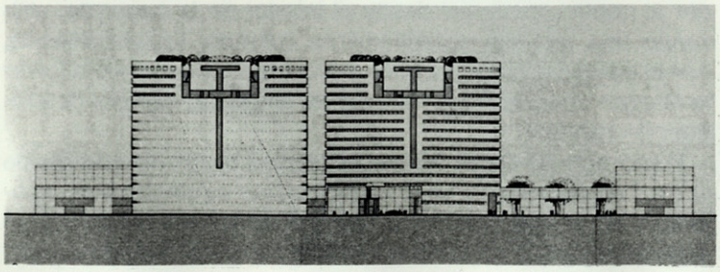
El proyecto de Derek Walker se plantea esencialmente desde la morfología urbana y es en la resolución volumétrica del conjunto y en su articulación en torno a un amplio paseo y a un sugerente parque en el interior donde están sus mayores acier-



Mario Botta
Colaborador: Ales Mensa

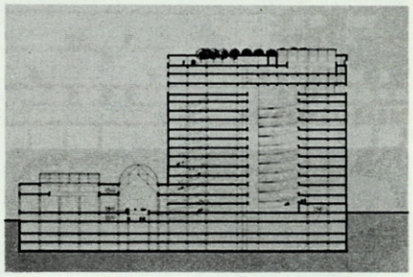
Planta baja

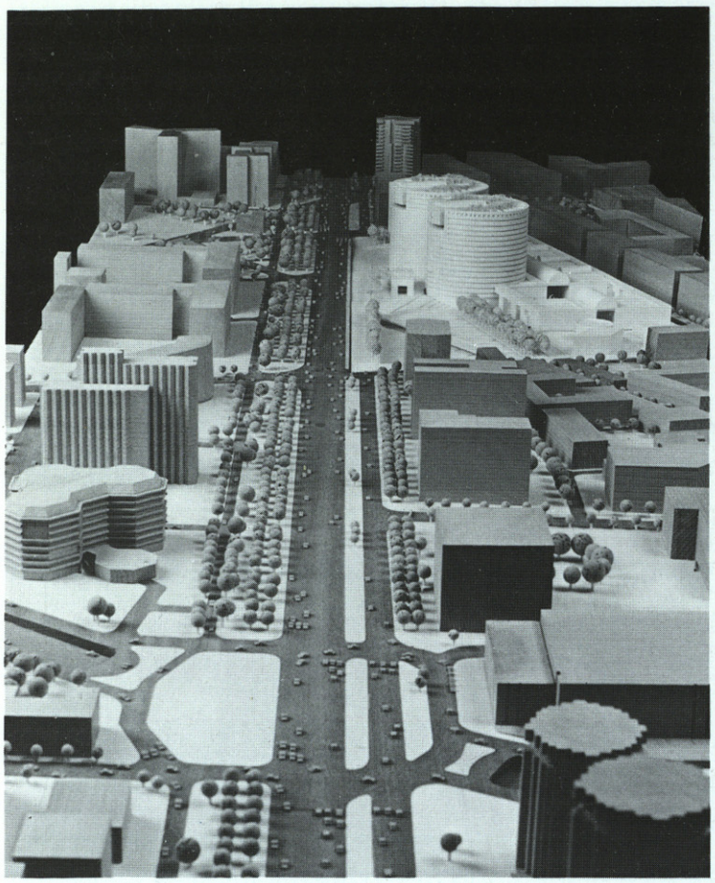


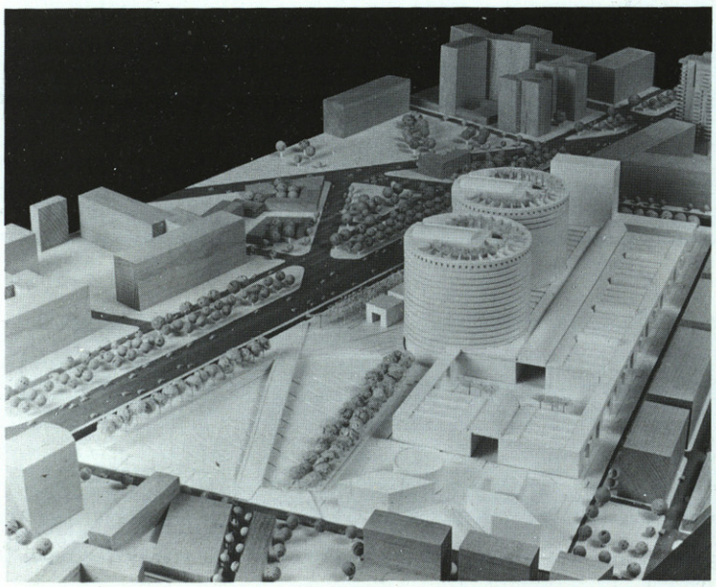


Alzado Norte

Sección transversal





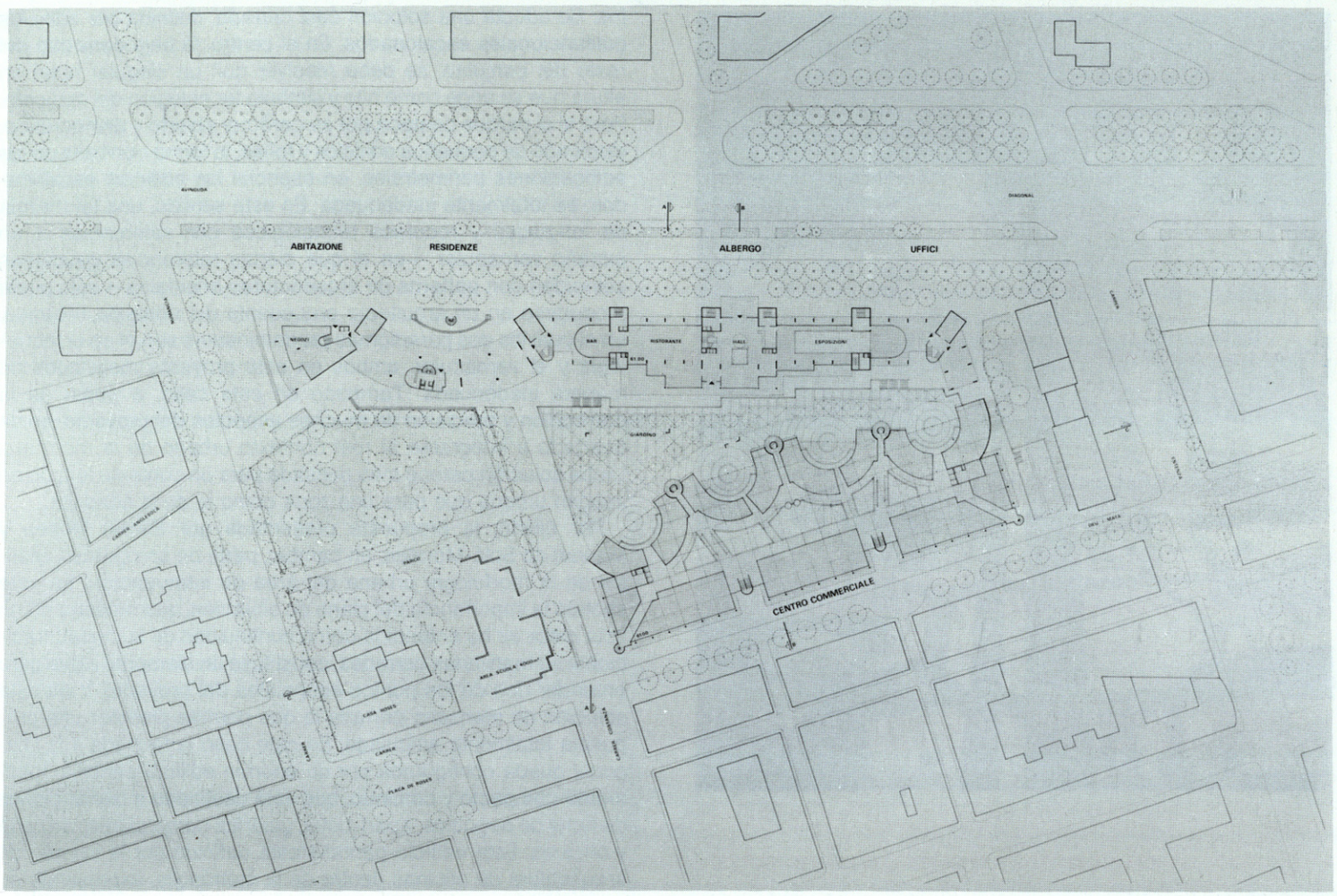


tos. Se adopta una solución casi cerrada, definida por edificios polifuncionales escalonados. En el centro, la baja densidad del resto del conjunto, se debe resolver con un singular hotel en altura que se erige como hito y símbolo tecnológico del conjunto. Pero si el parque destaca por su carácter abierto y democrático, salpicado de pequeños edificios y **folies,** la forma concreta de las edificaciones perimetrales, en especial los edificios escalonados, es totalmente inadecuada. En este sentido, una tal mezcla de lenguajes y recursos tecnológicos con referencias a un extraño vernacular —en el que ciertas referencias gaudianas coinciden con **patterns** de arquitecturas orientales— sólo podía producirse en un arquitecto procedente del contexto británico, en el cual los dos paradigmas predominantes son el de la tecnología y el vernacular, ambos en este proyecto mezclados de manera inadecuada. Tampoco en este caso, a pesar de la corrección y precisión de muchos aspectos del proyecto, se ha acertado a integrarse al real contexto urbano de la manzana. Dicha solución parece más pensada para un contexto faltado de imagen urbana que para una zona como la de la consulta.

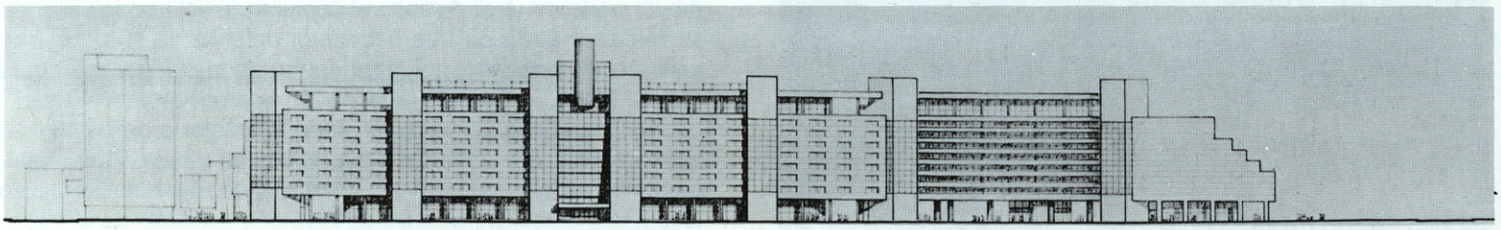
Por último, la propuesta presentada por Rafael Moneo y Manuel de Solá-Morales, en cambio, parte de un riguroso análisis de la morfología urbana del área de intervención. En este sentido la importancia del plano de situación, que muestra cómo esta pieza se ha entendido como continuidad de la ciudad tradicional de manzanas cerradas, constituye un elemento clave para entender uno de los puntos esenciales del proyecto. Y es esta solución de manzana cerrada la que permite plantear una propuesta totalmente articulada. En este caso la fachada a la Diagonal queda configurada por un enorme edificio-pantalla, totalmente compacto y continuo, que está destinado a las funciones de hotel de negocios, apart-hotel, galerías comerciales, vivienda y oficinas. Este edificio-pantalla está definido por la imagen de arquitectura de oficinas dentro de la metrópolis, expresando en un lenguaje arquitectónico altamente atractivo que sugiere la espontaneidad formal que aparece en las ciudades en crecimiento. En este frente de la Diagonal, en cuyas plantas bajas se dispone un sistema de galerías comerciales, se concentra la mayor parte de usos de todo el conjunto. Y esta concentración se realiza a partir de una declarada defensa de la mezcla de usos como elemento vitalizador dentro de la ciudad, criterio de partida que también está presente en la propuesta de Walker.

En el interior de la manzana, dando carácter a un parque, se sitúa un Park Hotel, de tipología horizontal y baja altura, totalmente recostado en el suelo. A cada lado de este hotel de lujo se sitúan dos edificios públicos: un Auditorio o Centro de Convenciones, —que puede funcionar conectado con el hotel o independientemente— y una Biblioteca Pública que culmina la definición de una plaza que conecta con el barrio de Les Corts y que dobla la superficie de la plaza ahora existente. La escuela que el programa de la consulta exigía se sitúa también en esta plaza y forma en su parte posterior una unidad con otra galería comercial en planta baja. De esta manera, el gran edificio-pantalla, la preexistente Mutua General de Seguros, el Centro de Convenciones, el hotel de lujo, la biblioteca, la escuela y la galería comercial configuran una coherente manzana cerrada en torno a un único parque.

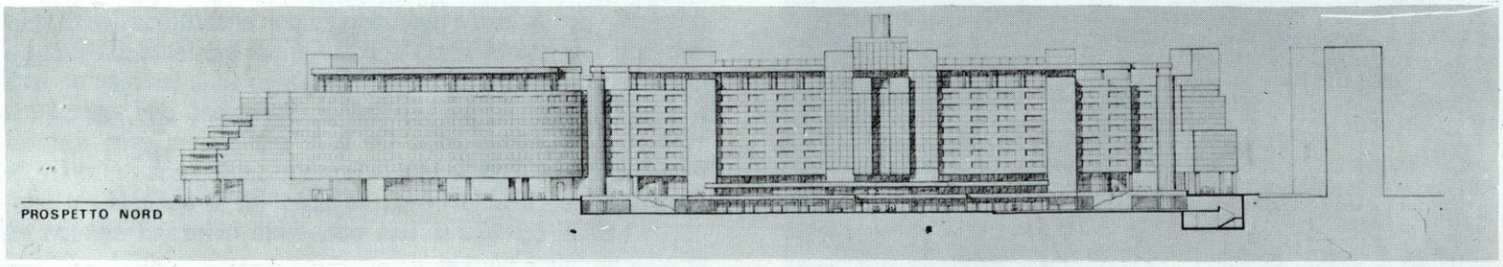
Giancarlo di Carlo
Susanne Wettstein
Colaboradores: Angelo Colleoni
Michael Costantin



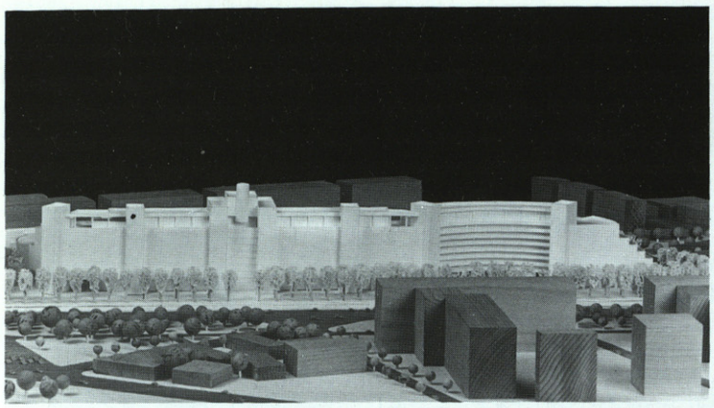
Planta baja

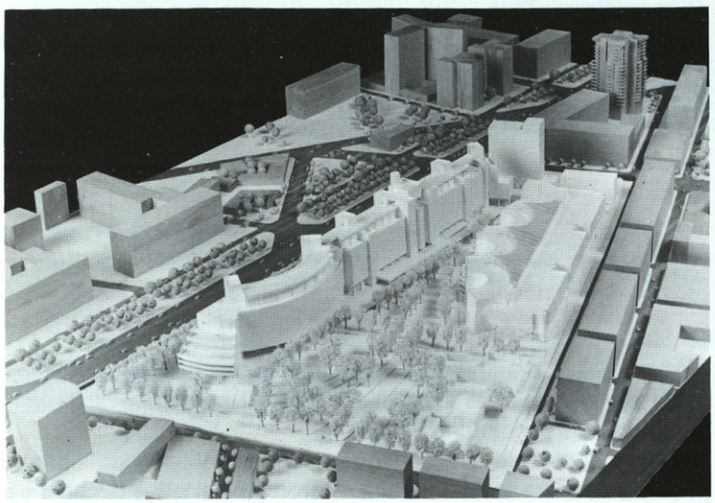


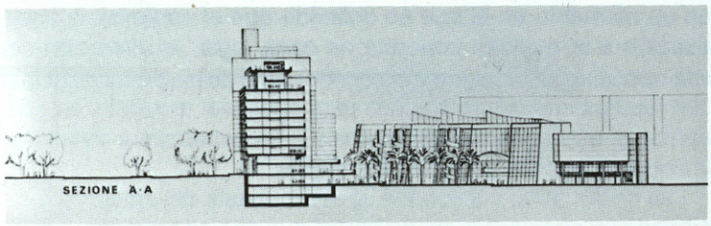
Alzado Diagonal



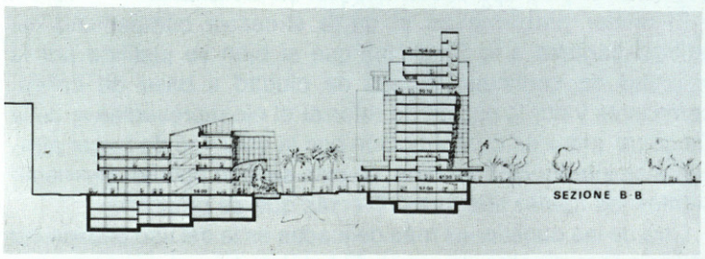
Alzado interior







Sección transversal



Sección transversal

3. Crítica.

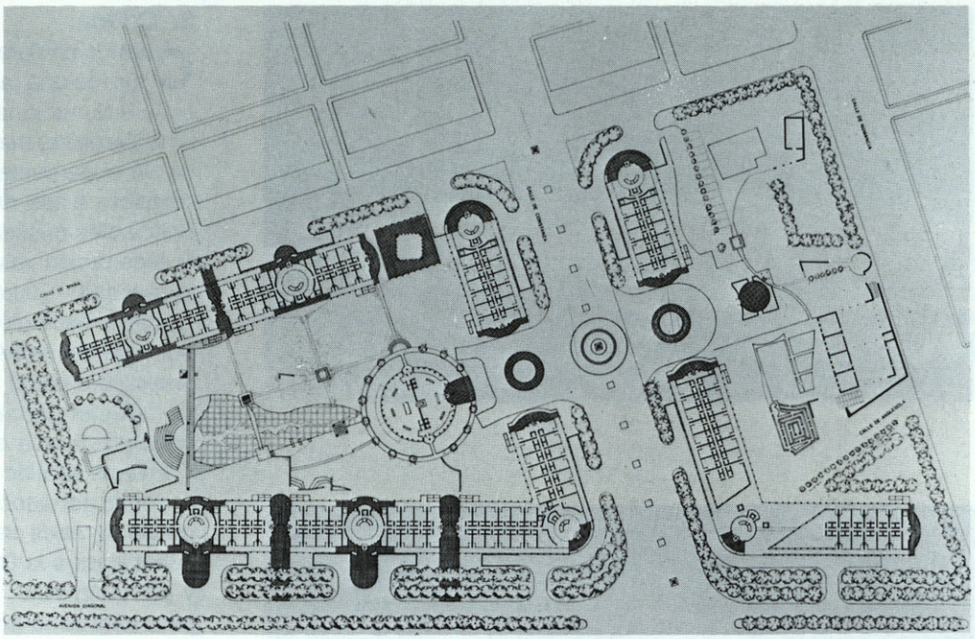
Cuando a finales de septiembre de 1986 empezaron a llegar a Barcelona las propuestas de cada participante en la Consulta Internacional de Ideas para la Manzana Diagonal, se desembalaron las maquetas y los autores explicaron sus proyectos, se vio claramente que entre los cinco había uno que destacaba respecto a los demás: era el de Moneo y Solá-Morales. Sus principales cualidades consistían en la gran coherencia de toda la ordenación volumétrica propuesta y su sensible adaptación a la realidad —junto a un atractivo lenguaje arquitectónico y una cuidada resolución de todos los aspectos del proyecto—, mientras que los demás, en cambio, estaban claramente por debajo respecto a estos dos hechos: ofrecían sólo logros y cualidades de carácter parcial y su integración al contexto, diversa en cada proyecto, nunca era tan completa.

En este sentido la única propuesta que hubiera podido competir con la ganadora, a no ser por la pobre resolución del resto del proyecto, sería la de Holzbauer. De hecho, las diferentes propuestas para la Diagonal planteadas por Moneo y Solá-Morales y por Holzbauer, plantean un dilema de difícil solución ya que para esta zona fronteriza de la ciudad, donde termina la estructura tradicional de manzanas cerradas y empieza la estructura abierta de bloques, existen claramente estas dos cualificadas posibilidades: construir una última gran manzana cerrada, como plantean los arquitectos elegidos, o iniciar un ritmo de bloques de calidad que por su forma aún puedan relacionarse con las manzanas cerradas próximas y a la vez vayan a integrarse con el resto del área de urbanización abierta que empieza, como plantea Holzabuer. Aquello que sitúa en inferioridad el proyecto de Holzbauer es la debilidad del resto de la propuesta, que paradójicamente contrasta con la rotundidad y precisión de los tres bloques a la Diagonal.

De las demás propuestas se debe señalar lo siguiente. La de Mario Botta, a pesar de su calidad arquitectónica, de su clara estructuración espacial y de la indudable capacidad para crear una imagen urbana monumental y poderosa —especialmente indicada para una intervención como ésta, que desea ser expresión de poder económico—, quedaba descartada por su poca sensibilidad respecto a la avenida Diagonal. La propuesta de Giancarlo De Carlo, a pesar de formar parte, en proximidad a la seleccionada, de la familia de propuestas en forma de manzana cerrada y alineación potente a la Diagonal, pierde interés en la calle Entenza, con la inadecuada solución de edificio aterrazado y con la indeterminación del espacio verde en torno a la escuela. También la utilización de un lenguaje arquitectónico mucho más adecuado para los años sesenta que para los ochenta, resta fuerza al proyecto.

La propuesta de Derek Walker, que junto a la de Holzbauer era la única que podía tímidamente pretender competir con la ganadora, tenía en su contra que una solución de ordenación de la manzana relativamente interesante para este contexto concreto, acababa desvirtuada por la incorrecta solución arquitectónica. Otro de sus defectos, en este caso de orden funcional y de gestión, es el de que la propuesta de hotel en altura fue totalmente rechazada por los promotores hoteleros desde un punto de vista económico y de funcionamiento. Ello no significa que

Derek Walker
Colaboradores: Peter Burker
Nick Sampson



Planta baja

esta propuesta, especialmente por el optimismo tecnológico que manifiestan la alta torre del hotel y por la atracción del espacio abierto en el interior —cuyo diseño está en sintonía con las recientes soluciones de parques a partir de un nuevo repertorio formal basado en la abstracción—, no despertase cierto interés.

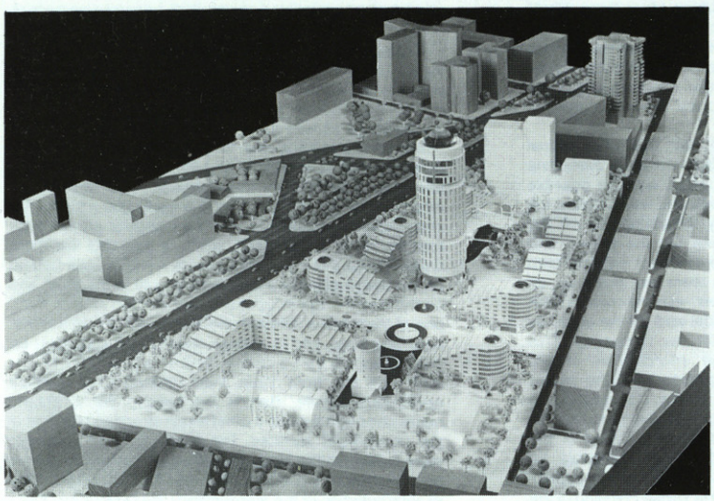
El proyecto de Moneo y Solá-Morales, unía a las cualidades globales ya señaladas —perfecta coherencia de toda la propuesta, alto nivel de integración a las cualidades del contexto y utilización de un lenguaje arquitectónico enormemente sugerente— toda una serie de otras cualidades. Las siguientes son algunas de ellas. En primer lugar, haber entendido que la esquina Diagonal-Numancia es un punto singular de la manzana, y allí donde los demás concursantes proponen un vacío o en el caso de Holzbauer una torre similar a las demás, ellos han propuesto el punto más alto, denso y expresivo de la enorme fachada a la Diagonal. Otra cualidad ha sido la de saber subdividir el programa hotelero en tres categorías —Park Hotel, hotel de negocios y apart-hotel— situado el de lujo como hotel colonial en el interior del predio y como principal protagonista del área tranquila y horizontal de la manzana. Además se ha sabido incrementar el programa inicial de la consulta con más equipamientos públicos —hecho también presente en la propuesta de Walker— proyectando el Centro de Convenciones y la Biblioteca Pública. En este sentido, a las enormes cualidades de la propuesta de Moneo y Solá-Morales se añadía otra adicional: haber sido los participantes que más lejos había sabido llevar el planteamiento inicial de las bases de dejar un programa abierto, proponiendo giros al programa básico —como subdividir la oferta hotelera o aumentar los equipamientos— que los mismos promotores de la consulta han aceptado ya como nuevas premisas para el proyecto definitivo.

Es indudable, por otra parte, que dada la complejidad del problema propuesto en la consulta —tanto a nivel urbano, como de gestión, como de programa— el conocimiento de la realidad urbana y social del lugar del proyecto que poseen Rafael Moneo y Manuel de Solá-Morales ha sido decisivo a la hora de plantear la propuesta más adecuada. Y ello es especialmente importante en un momento en el que se defiende que el contexto, la adecuación a la realidad concreta de cada lugar, la utilización de una metodología empírica y el conocimiento de las preexistencias son hechos totalmente básicos para cualquier proyecto; en una época en que se ha puesto en crisis la proyectación a distancia, universal y exclusivamente racionalista.

Las destacadas cualidades de la propuesta del equipo seleccionado no comportan, sin embargo, que en una propuesta realizada en muy poco tiempo no hayan quedado muchos problemas por resolver y no aparezcan cuestiones discutibles.

El primer problema es el de la excesiva compacidad del edificio-pantalla a la Diagonal, que si bien se justifica por la voluntad de continuar la idea de ciudad a base de calles-corredores y por la opción de reforzar el eje representativo de la Diagonal, entra en contradicción con la voluntad de hacer atrayente su interior de manzana; en este sentido podrían ser insuficientes las cuatro aberturas diversas que se proponen.

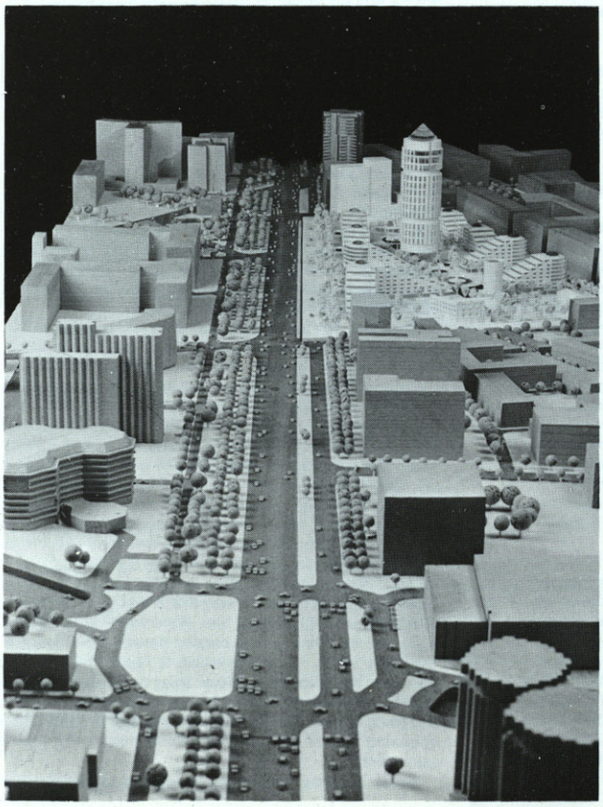
Otra de las cuestiones más delicadas es la del uso público del espacio libre de esta manzana. El hotel de lujo, al mismo tiempo



que cualifica el espacio interior, por su forma recostada necesita de este contacto con el parque y pugnará inevitablemente por privatizar un espacio libre que necesita para respirar. Por tanto, parece que la opción del hotel de lujo en el interior puede comportar una privatización del espacio libre. Respecto a esto, si bien se ha de reconocer que se han introducido nuevos edificios públicos, también se comprueba que ésta es una de las propuestas más densas y por tanto, con menos espacios verdes liberados, aunque sea indudable que ésta es la propuesta que con más riqueza y variedad ha sabido tratar cada uno de los espacios, itinerarios, galerías, jardines, etc., del interior de la manzana. En este sentido los pequeños espacios abiertos sugeridos en el proyecto han sabido recoger las cualidades de los espacios urbanos de muchas ciudades históricas mediterráneas.

También se ha de destacar que, si bien el proyecto ha intentado reinterpretar las preexistencias del contexto, en cambio, ha hecho tabla rasa con algunas de estas preexistencias —como los antiguos edificios existentes— y ha otorgado muy poca importancia a la continuación de la calle Anglesola, con lo cual este eje urbano que pertenece al tejido de Les Corts no dispone de un adecuado contrapunto en su entrega a la Diagonal. Y otro problema de las preexistencias sin resolver definitivamente es el del contacto con el edificio de la Mutua General de Seguros, precisamente allí donde empieza la ordenación volumétrica de edificios aislados.

Por último resta el problema de la gestión, permitiendo la realización del enorme edificio a la Diagonal a partir de la promoción de diversas entidades. Tengamos en cuenta que los dos hoteles —el de negocios y el apart-hotel—, las oficinas, las viviendas y las galerías comerciales son partes heterogéneas de un mismo gran edificio, que quizá sean propiedad de entidades diferentes. En este sentido va a ser totalmente útil la creación de una sociedad de gestión unitaria de toda la manzana que a todos los niveles —desde el diseño unificado del mobiliario urbano o los criterios para los rótulos hasta la construcción y conservación de los edificios—que cuide de que a pesar de la intervención de diversos promotores para cada una de las distintas piezas del conjunto, el desarrollo del proyecto conduzca a un resultado unitario, coherente y cualificado. Con este objetivo se ha realizado la consulta y se ha elegido el equipo redactor del Plan Especial para la Manzana. Y para conseguir este propósito será también importante el grado de intervención de los arquitectos seleccionados en la misma proyectación y realización de cada una de las piezas arquitectónicas.



A pesar de los problemas que para la realización de la consulta se tuvieron que ir resolviendo durante los meses de su preparación y realización, y a pesar de que la calidad de unos proyectos realizados sólo en dos meses y lejos de Barcelona, siempre podría ser mayor, la consulta ha conseguido sus objetivos: escoger a los autores del Plan Especial definitivo, obtener un repertorio suficiente de propuestas volumétricas para la misma manzana eligiendo las ideas más acertadas, y asegurar la realización de un proyecto de la máxima calidad para esta zona privilegiada de la ciudad. En este sentido llegar al final ha constituido un éxito y ha ofrecido la lección arquitectónica de cinco proyectos diferentes para una misma supermanzana.

Josep María MONTANER

Concerning five super blocks

1. Promotion

When at the end of September of 1986 the proposals from each participant were beginning to arrive at Barcelona for the International Consultation of Ideas intended for the Diagonal Street Block, the scale models were unpacked and their authors explained the projects, this was the culmination of all of the efforts involved in the coordination and management of a unique experience; the organizing of an international architectural Consultation in order to resolve the situation of a central point in Barcelona, in accordance with the initiatives of the owners and with the agreement and advice of the Barcelona Town Council.

The idea for the Consultation began four months before, in May of 1986, when the responsible members of the Urban Planning Service proposed this quality solution to the Ownership as a means of resolving the many years of battle existing between the owners and the Town Council in relation with the function, percentage of construction and volumetric proposal for this great city block.

The need for a highly qualified solution for this block was two-fold. On one hand, the super-block made up of the Avenida Diagonal and Entenza, Deu i Mata and Numancia streets —where the old children's hospital of San Juan de Dios was located—, due to its size and the large façade on the Avenida Diagonal (320 meters long) represented a unique opportunity for trying to improve the architectonic treatment of an avenue like the Diagonal, along which buildings of sufficient quality had been lacking, in addition, the size and location of the plot —in the area of greatest tertiary prospects of the city and between two streets, Numancia and Entenza, which connected this area with the nucleus of the Plaza de España— together with the complexity and lack of determination of the program to be resolved, made an imaginative, coherent and qualified proposal necessary.

In order to do this, the convoking of a Consultation of an international nature seemed like an adequate solution. A Consultation was a good idea because it would not be a matter of a conventional competition but rather the agreement between the Ownership and several teams of architects in order to carry out volumetric proposals for the block. The team which would carry out the definitive Special Plan would then be chosen from these proposals. It was to be international because the participation of architects of different origins would enrich the basic solutions and would make it possible to face the complexity of the problems of the block, with the background of a diversity of experiences. Due to the great magnitude and responsability of this participation, architects were selected who, on one hand, were accustomed to working on major projects on an urban scale and, on the other, had sufficient experience and maturity in order to provide a certain guarantee for an operation of this nature. These basic premises meant that on this specific occasion, the young and perhaps more innovative architects were not taken into account that much, nor were those architects who had stood out predominantly for their ability displayed only in small scale designs.

The five architects who were selected in the end —from the original list of nine— and who accepted with great interest the possibility of developing such a crucial project for Barcelona were Wilhelm Holzbauer, Derek Walker, Giancarlo de Carlo, Mario Botta and Rafael Moneo-Manuel de Solá-Morales, Richard Meier, was also selected at first, but was then eliminated in view of it being impossible for him to travel to Barcelona before the summer. The Austrian Holzbauer (born in 1930) had, among other qualities, that of being the winner of the International Competition for the new Town Council and Opera House of Amsterdam (the Competition was held in 1967 and the project was completed in 1986). He had also been responsible for constructing important residential and university complexes. Derek Walker had, as a letter of presentation, his participation in carrying out the last great *new English town* —Milton Keynes— and its attribution to the Positivist tradition of the British approach. Giancarlo de Carlo (1919) has stood out, among many other works, for his exhaustive participation in the Italian city of Urbino, Mario Botta (1943) has been capable of defining his own mechanism for producing architecture which, on some occasions, has also been applied on an urban scale. And the duo Rafael Moneo and Manuel de Solá-Morales make up one of the most complete Spanish architectural teams of greatest international prestige.

In order to be able to carry out this International Consultation, it was necessary to form a team of Barcelona architects who would establish contact with the possible participants from the very beginning and would define the bases for the Consultation, by preparing all of the necessary information for carrying out the project and maintaining at all times a permanent contact with the Town Council and the Ownership. This team was made up, on one hand, by Josep María Montaner, with the collaboration of Joan Boronat and Constanti Vidal and, on the other, by Isabel Espiau, as an architect for the Ownership. This group was responsible for the coordination of the Consultation from the very beginning until the public presentation of the final results of the Consultation, in January of 1987. The Ownership was representated by José Acacio Gómez Vigo (of Investing S.A. and of the Banco de Europa), together with Román Sanahuja (of Inmobiliaria Diagonal Centro, S.A.) and Fernando Espiau. The representatives of the Service of Urban Planning of the Barcelona Town Council were Joan Busquets, with the collaboration of Jaime Sanmartí and Xavier Corominas.

The complecity of the block, in addition to the lack of determination of the market and other existing doubts advised that the program to be presented be quite free and open. Some starting percentages were defined, which were intended for a top category hotel, shopping center, a certain number of offices anda school, together wich the necessary open spaces and the appropriate underground parking areas. In addition, the inclusion of a small number of homes was considered optional. The already existing structures which had to be respected were determined as well as those which were considered optional to maintain and the main urban and architectonic objectives of the Consultion were defined. In this way, it was the architects themselves who had to decide in their projects, what functions would bear the most importance, in view of the property and the area in question.

After the initial contacts, the sending of the first informative dossiers and the acceptance on the part of the participants, the architects came to Barcelona during the months of June and July in order to visit the city, the surrounding area and the property. They, then, had the opportunity of raising questions in relation with the bases for the Consultation. Between July and September, that is in almost two months, the architects prepared their respective projects from Vienna, Milton Keynes, Lugano, Milan and Majorca. The term was short for there was a rush to select the final authors for the Plan and what was of special interest were the volumetric ideas for the solution of the block.

The promotional model which was followed for this block was a mixed model —the private sector took charge of the financing of a quality operation from which it would benefit financially and the public sector would control the operation— which is the procedure being followed in other European cities. It was a matter, then, of supervising from the Town Council, a crucial urban participation which was aimed at obtaining solutions of maximum architectonic and urban quality. Even though, at the same time, a profitable operation for private enterprise was sought, it would not constitude an initiative of a purely speculative nature. It was a solution in which the city accepted the rules of the game played on the real estate market, but it was also aware of the responsability and power of municipal control which it held, and it tried to reach a quality solution with which the difficult balance between private interests and a public vision of the city could be obtained.

2. Positions

When, at the end of September of 1986, the proposals from each participant for the International Consultation of Ideas for the Diagonal Block began to arrive in Barcelona, the scale models were unpacked and the authors explained their projects, it was discovered that each architect had adopted a different position in relation with the complexity of the problems which the property and the program presented. The bases for the Consultation had been left sufficiently open so that this would occur and that it would be possible to obtain a sufficiently diversified set of proposals. Each architect had given priority to the aspects which he had considered as essential, from his own point of view.

Holzbauer had understood the major theme to be that of the façade on the Diagonal and he had taken the reference program as a norm. He maintained all the percentages indicated and conserved most of the preexistences, both in the buildings as well as the streets. Precisely one of the points of the context, the tangential design of the pre-existing street of Anglesola and the triangular plot of land which is defined with the Diagonal, was used as a reference for defining the form of a tower (the result of the intersection of two prisms, one of a triangular ground plan, and the other, rectangular), which is repeated two more times. These three beautiful towers —with a solid façade on the Diagonal and a transparent façade to the south and on the inside— made-up the essence of the project. Each one of them had a different use, that is, offices, apartment-hotel and hotel. And its angular shape made it possible for them to appear from a certain point of view as three towers and from the front view, they referred to an almost continuous façade. Behind the towers was a square culminated with a small market which structured the rest of the commercial services. The school and the dwellings were located at the other end, on an undetermined garden area. Holzbauer's position, then, was that of a respect and re-interpretation of the surroundings. He understood that it was necessary for this border zone between the traditional city of closed blocks and the modern city of isolated blocks, to offer a solution of blocks which reinforced the continuous lines of the Diagonal.

Botta's proposal focused in particular around two objectives: the recreation of a new idea for an administrative building, which surpassed the conventional and productivist image of the towers of aluminium and glass, and the resolution of the problem exclusively with architecture. Thus, he proposed two gigantic cylindrical towers resting on a horizontal and axial system of galleries. The clear geometric order was predominant, both in the composition of the ground plan as well as in the volumetric result. Of the two towers, one would be intended for the hotel and the other for a shopping gallery, with an interior descending ramp which, in the style of Wright's Guggenheim Museum, would lead the visitors around. In this project, function and administrative image predominated above all else. The garden area, between the towers and the Diagonal was more that a city park. It was presented as a distance from which the two cylinders (the size of a bullring in the ground plan) would rise up. This constituted the only proposal of the Consulation which, due to its own architectonic pride, was not aligned with the urban plan of the Diagonal. To the contrary, the two towers moved away from it, showing their own autonomy and their own will to belong not to the great Avenue, but to the orthogonal arrangement of the residential and popular city of the Les Corts quarter, which is located behind the block. In this case, the similarity with Louis Kahn's project for the Philadelphia Center (1956-57) —also formed by solid cylindrical towers with patios and and crevices— is quite clear. And even though in his approaches, Mario Botta insisted on the importance of the urban scheme, in this project the building adopted a scale and a situation which was not highly in accord with its context.

Giancarlo de Carlo's proposal was resolved essentially, in accordance with two large buildings. One of them, that of greater volume, aligned with the Diagonal, housed the hotel, apartment-hotel and the dwellings. This building was treated in accordance with the aesthetic concerns of the urban culture and Italian history, following a system of dual composition: One scale was related to a monumental reading, defined by the rhythm of the outstanding vertical volumes and designed for perception from the scale of the city, the automobile, speed and distance; the other one, which is smaller, more every day, follows the pedestrian's scale. This building culminates at the West end with a large terraced residential struture, which was not very justified in its form or location. The other building was the shopping gallery, resolved in such a way that it was quite attractive: the large internal spaces are illuminated by enormous lights. An open space was created between the two large buildings, which made it possible to reach the shopping center on the inside of the block, using a repeatedly curved façade. Undoubtedly, with this building dedicated to a shopping center, the rather ordinary image of most of the shopping center of common production is overcome considerably.

Derek Walker's project was presented essentially from

the point of view of urban morphology and it is in the volumetric resolution of the whole and in its arrangement around a broad esplanade and a suggestive park on the inside, that it proved most successful. An almost closed solution was adopted, defined by scaled poly-functional buildings. In the center, the low density of the rest of the whole, must be resolved with a hotel of unsual height which is erected as a technological landmark and a symbol of the whole. But if the park stood out for its open and democratic nature, dotted with small buildings and **folies**, the specific shape of the structures along the perimeter, in particular the graded buildings, was entirely inadequate. In this sense, such a mixture of languages and technological resources with references to a strange vernacular —in which certain Gaudinians references coincide with **patterns** of Oriental architectures— could only be produced in an architect proceeding from the British context, Here, the two predominant paradigms were that of technology and the vernacular, both of which were mixed together in this project in an inadequate manner. Nor in this case, does the project manage to integrate itself into the real urban context of the block, despite the correction and precision of many aspects of the project. Said solution appears to be more thought out for a context lacking in an urban image than for an area like the one which is the object of the Consulation.

And finally, the proposal presented by Rafael Moneo and Manuel de Solá-Morales, on the other hand, started from a rigorous analysis of the urban morphology of the area in question. In this sense, the importance of the plan of location, which showed how this structure had been understood as a continuity of the traditional city of closed blocks, made up a key element for understanding one of the essential points of the project. And it was this solution of the closed block which made it possible to present an entirely articulated proposal. In this case, the façade facing the Diagonal was made up of an enormous front-building, entirely compact and continuous, which was intended to serve as the tourist hotel, apartment-hotel, shopping center and offices. This front-building was defined by the image of the office architecture within the metropolis, expressed in a highly attractive architectonic language which suggested the formal spontaneity which is found in growing and and expanding cities. On this side of the Diagonal, whose lower floors offer a system of shopping centers, the greated portion of the functions of the entire whole were found. And this concentration was carried out as a declared defense of the mixture of uses as a vitalizing element within the city, the starding criteria which was also present in Walker's proposal.

Inside of the block, which was given the appearance of a park, was a luxury hotel of a horizontal type with low elevation and entirely recumbent on the ground. At either side of the luxury hotel were two public buildings: an Auditorium or Convention Center —which could function in connection with the hotel or separately— and a public library which culminated the definition of a square which connects with the quarter of Les Corts and which doubles the surface area of the now existing square. The school which the programme of the Consultation calls for was also located in this square and formed in its rear section, a unit with another shopping center on the lower floor. In this way, the great front-building, the pre-existing Mutua General de Seguros, the Convention Center, the luxury hotel, the library, the school and the shopping center formed a coherent, closed block around a single park.

3. Critical evaluations

When at the end of September of 1986, the proposals from each participant in the International Consultation of Ideas for the Diagonal Block began to arrive in Barcelona, the scale models were unpacked and the authors explained their projects. At that time it was clearly noted that among the five projects, one stood out from among the rest: it was the one presented by Moneo and Solá-Morales. Its main qualities lied in the outstanding coherence of all of the volumetric arrangements proposed and its sensible adaptation to reality, together with an attractive architectonic language and a well cared for resolution of all the aspects of the project. The other projects, however, were clearly inferior in relation with these two aspects; they offered only partial achievements and qualities and their integration within the context was not quite complete.

In this sense, the only proposal which could compete with the winning one, had it not been for the poor resolution of the rest of the project, would have been Holzbauer's. In fact, the different proposals for the Diagonal presented by Moneo and Solá-Morales and by Holzbauer, offered a dilemma which could be difficult to resolve, due to the fact that for this border zone of the city, where the traditional structure of closed blocks ends and the open structure of blocks begins, there are clearely two qualified possibilities: Construct one last great closed block, as the selected architects suggested or initiate a rhythm of quality blocks which, due to their form, could still be related to the near-by closed blocks and at the same time, be integrated within the rest of the open, urbanized area which begins. The latter alternative is what Holzbauer suggests. What made Holzbauer's project inferior was the weakness of the rest of the proposal which paradoxically enough was in contrast with the roundness and precision of the three blocks on the Diagonal.

From the other proposals, the following should be pointed out. Mario Botta's project, despite its architectonic quality, its clear spacial structurization and its unquestionable capacity to create a monumental and powerful urban image, which was especially appropriate for a participation of this nature, was aimed at being the expression of economic power and was discarded due to its limited sensibility for the Avenida Diagonal, Giancarlo de Carlo's proposal, despite the fact that it formed a part of the family of proposals for a closed block and a powerful alignement with the Diagonal, loses interest on the Calle Entenza, with the inadequate solution of graded buildings and with the lack of determination of a garden space around the school. In addition, the use of an architectonic language which is much more appropriate for the decade of the sixties than for the eighties, takes away force from the project.

Derek Walker's proposal, which together with that of Holzbauer, was the only one which could timidly pretend to compete with the winning proposal, had against it, the fact that a relatively intersting solution for the arrangement of a block for this specific context, was spoiled in the end by the incorrect architectonic solution. Another of its defects in this case of a functional and managerial order, was that the proposal for a tall hotel building was entirely rejected by the hotel prometers, from an economic and functional point of view. This does not mean that this proposal does not attract a certain amount of interest, especially in view of the technological optimist which the tall hotel tower reflects and the attraction of the open space on the inside (whose design is in harmony with recent park solutions which follow a new formal repertoire based on abstraction).

Moneo and Solá-Morales' project combines the over-all qualities already indicated —perfect coherence of the entre proposal, a high level of integration of the qualities of the context and the use of an enormously suggestive architectonic language— with an entire series of other qualities. The following are some of them. In the first place, they understood that the corner Diagonal-Numancia is a unique point of the block and while other participants proposed an empty space or in Holzbauer' case, a tower similar to the others, they have proposed the highest and most dense and expressive point of the enormous façade of the Diagonal. Another asset has been that of knowing how to sub-divide the hotel programme into three categories —luxury, touristic and apartment-hotel— locating the luxury hotel in a colonial manner inside an estate and as the main protagonist of the peaceful and horizontal area of the block. In addition, they have known how to enhance the initial programme of the Consultation with more public structures —an aspect which was also present in Walker's proposal— by planning the Convention Center and Public Library. In this sense, to the great qualities of the proposal of Moneo and Solá-Morales, another additional factor has been added: the participants have been the ones to go the farthest and have known how to take the initial presentation of the bases and create an open programme. They have proposed variations on the basic programme —such as sub-dividing the hotel offer or increasing the facilities— which the same promoters of the Consultation have already accepted as new premises for the definitive project.

Its is also unquestionable that in view of the complexity of the problem proposed in the Consultation —both at an urban as well as a management and program level— the knowledge of the urban and social reality of the area where the projects is to be situated is important. Rafael Moneo and Manuel de Solá-Morales possess this knowledges and this has been decisive for presenting the most adequate proposal. This is especially important at a time in which it is argued that the context, the adaptation to the specific reality of each place, the use of an empirical methodology and the knowledge of pre-existences are entirely basic aspects for any project; in an epoch in which the long-distance, universal and exclusively rationalist projection is endangered.

The outstanding qualities of the proposal of the selected team does not mean, however, that in a proposal carried out in so very little, time there are not going to be many problems to be resolved and certain debatable questions to be discussed.

The first problem is that of the excessive compactness of the front-building of the Diagonal, which if it is justified by the will to continue the idea of the city based on streets-corridors and by the option to reinforce the representative thoroughfare of the Diagonal, it enters into a contradiction with the desire to make the interior of the block attractive. In this sense, the four diverse openings which they propose might be insufficient.

Another of the more delicate questions is that of the public use of the free space found in this block. The luxury hotel, at the same time that it qualities the interior space, due to its extended from, needs this contact with the park and will inevitably put up a fight to take over the open space and make it private, for it will need this area to breath. Therefore, it seems that the option of the luxury hotel on the inside of the block could lead to private take-over of the free space. In relation with this point, even though it must be recognized that new public buildings have been introduced, it is also apparent that this is ope one of the denset proposals and therefore, less free garden area is offered. However, it is obvious that this is the proposal which contains the most variety and abundance in its handling of each one of the spaces, itineraries, galleries, gardens, etc., on the inside of the block. In this sense, the small, open spaces suggested in the project have known how to reflect the qualities of the urban spaces of many historic Mediterranean cities.

It is also necessary to point out that if the project has tried to reinterpret the pre-existing structures of the context, it has also made a clean sweep of some of these pre-existing structures, such as the old buildings existing on the block. It has given very little importance to the continuance of Anglesola street, and so this urban thoroughfare which belongs to the web of Les Corts quarter does not have an adequate counterpoint in its confluence with the Diagonal. And another problem regarding the pre-existing structures which does not have a definitive solution is the contact with the building of the Mutua General de Seguros, precisely there where the volumetric arrangement of the isolated buildings begins.

And finally, the problem of management remains, which would allow for the creation of the enormous building of the Diagonal from the promotion of different entities. We should bear in mind that the two hotels —the tourist and the apartment-hotel—, the offices and shopping center are heterogeneous parts of a single great building, which might perhaps belong to different entities. In this sense, the creation of a single management Society for the entire block would prove to be very helpful on all levels: from the unified design of the urban furnishings or the criteria for the commercial signs, to the constructions and conservation of the buildings themselves. This Society would assure the over-all development of the project and would aim at a single, coherent and qualified result, despite the intervention of diverse promotors for eeach one of the diverse facts of the whole. With this objective, the Consultation has been carried out and the team for drawing up the Special Plan for the Block has been selected. And in order to obtain this goal, the degree of participation of the selected architects will also be important in the very planning and carrying out of each one the architectonic facets.

Despire the problems which had to be resolved for conducting the Consultation during the months of preparation and execution and despite the fact that the quality of some of the projects could have been greater, due to the fact that they were prepared in just two months and physically far away from Barcelona, the Consultation has achieved its objectives: that of choosing the authors for the final Special Plan, the obtaining of a sufficient repertoire of volumetric proposals for the same block, the choosing of the most appropriate ideas and the assurance of carrying out of a top quality project for this privileged area of the city. In this sense, the Consultation has been a success and has offered the architectonic lesson of five different projects for the same super-block.

Josep Maria MONTANER

Los concursos de arquitectura. La trascendencia de una idea

*"El hombre, en una palabra, no tiene naturaleza; lo que tiene es... **historia.** Dicho de otro modo, lo que la naturaleza es a las cosas, la historia, **res gestae,** lo es al hombre.*

Romper la continuidad con el pasado es una disminución del hombre y un plagio del orangután".

José Ortega y Gasset

En el pasado, reyes, papas, príncipes, mecenas, instituciones, etc., han reclamado la pericia de los más ingeniosos para la resolución de problemas técnicos, constructivos, etc.; han recurrido al auxilio de los más preclaros artistas para embellecer sus edificios, sus estancias, el mundo que les rodeaba, transformándolo.

Ya en el siglo V a.C., según cuenta el naturalista Plinio[1], se convocó un concurso entre los más afamados escultores de la época para proveer de una hermosa amazona al Artemison de Efeso. Policleto, Fidias, Krésilas y Fradmon fueron llamados para esta competición. Plinio refiere cómo se estableció el juicio sobre el mejor, haciendo que cada participante dijera cuál era la más bella escultura después de la suya propia; así salió triunfador Policleto, con su obra conocida como Amazona Capitolina.

Si bien esta anécdota parece una invención literaria[2], y más que de un concurso pudo tratarse de una ofrenda votiva, se pone de manifiesto un hecho que se ha repetido, como decíamos antes, a lo largo de la historia, cual es el empeño del hombre por rodearse de los más bellos objetos, del más hermoso medio.

Y es en esa búsqueda donde habría de ubicarse el origen mismo de los concursos, como respuesta a un interrogante planteado en un momento dado. Con los diversos matices, que van desde la necesidad más perentoria de resolución de un problema técnico, a la escenografía de un prestigio político, o la exaltación de una ideología, u otros, los concursos han servido para proponer toda una vastísima ideación del universo estético del hombre, con alcances utópicos y poder transformador de ese mismo universo en el devenir del tiempo.

Propuestas que, algunas, fueron construidas, y que las más de las veces se quedaron en el papel, pero que se constituyen en auténticos testigos de épocas enteras, que nos cuentan las preocupaciones e inquietudes artísticas de nuestro propio pasado, de nuestra memoria colectiva.

Poco sabemos de muchos de los grandes concursos, de los que nos hablan los historiadores, en cuanto a las propuestas que se presentaron, los jurados y las razones que inclinaron la balanza hacia un proyecto u otro. Los documentos se han perdido. Así que me limitaré a tratar aquellos temas de los que existe documentación, sin otro afán que exponer algunos casos que se me aparecen, como dije antes, como auténticos testigos de una época, y que además, constituyen a modo de referencias, de cumbres en un debate, el arquitectónico, cuyo origen fijaremos aquí, en este discurso, en la revolución brunelleschiana.

La solución propuesta por Filippo Brunelleschi para la cubrición por cúpula de la iglesia de Santa María del Fiore, que supone una auténtica revolución en cuanto que el prestigio de la cultura, del ingenio personal, toma el relevo al prestigio del nacimiento, nace de un concurso que se convoca en Florencia el 19 de agosto de 1418.

En contraposición a Ghiberti, como ha señalado Argan, Brunelleschi *"se da cuenta de que para sustituir una práctica periclitada es preciso crear un sistema; de que no pudiendo contar con la pericia tradicional de los maestros, el proyecto deberá eliminar a priori cualquier imprevisto o accidente; y de que, ante todo, a una experiencia y un compromiso colectivos deberán sustituir una experiencia y u compromiso individuales... Distinguir, como hace Brunelleschi por primera vez, el momento del proyecto, o de la invención, del momento de la ejecución, significa distinguir una actividad **liberal** de una actividad **mecánica,** y reservar la primera a los portadores de una cultura **liberal,** es decir histórica o humanista. Alberti acentuará esa distinción hasta el extremo de desinteresarse por la ejecución de sus proyectos".*[3]

De esa posición albertiana arranca la distinción entre teoría y práctica del pensamiento estético del Renacimiento. Esto pone en valor los proyectos como ideaciones que son previas a su etapa constructiva, hacia la que están concebidos. Y de aquí el poder evocativo y operativo de aquellos proyectos que, aun no construidos, tanta influencia han tenido sobre la realidad, hasta ser parte de esa misma realidad, por su vocación de serlo. En

---

The Trascendency of an Idea: Architecture Competitions

*Main in a world has no nature; what he has is... history. Expressed differently: what nature is to things, history **res gestae,** is to man.*

Breaking the continuity with the past, is a lowering of man and a plagiarism of the organgutan.

José Ortega y Gasset

In the past, kings, popes, princes, patrons of the arts, institutions, etc., have called upon the skill of the most expert in order to resolve technical and construction problems, etc. They have turned for aid from the most illustrious artists in order to embellish their buildings, their homes and the world around them, in order to transform it all.

In the 5th century B.C., as related by the naturalist Plinius[1], a competition was convoked between the most famous sculptors of the epoch in order to provide the Artemison of Ephesus with a beautiful amazon. Polycletus, Fidias, Krésilas and Fradmon were called upon for this competition, Plinius refers to how the judgment on the best participant was made. Each participant was asked to say which was the most beautiful sculpture after his own; in this way, Polycletus came out the winner, with his well-known work *Amazona Capitolina.*

Even if this anecdote seems like a literary invention[2], and more than a competition it could have been a votive offering, one fact is made clear and it has been repeated, as we have already said, throughout history: Man's determination to surround himself with the most beautiful objects and the most beautiful environment.

And it is in this quest that the very origin of the competitions would have to be set, as a reply to a question raised at a given moment. With the different nuances which go from the most pressing need to resolve a technical problem, to the staging of a political prestige, or the extolling of an ideology, or others, the competitions have served for proposing a highly vast representation of Man's aesthetic universe, with utopian extensions and a transforming power of that very universe into the flux of time.

Proposals, some of which were constructed, though most of the time, they remained on paper, which constitute authentic witnesses of whole epochs, tell us of the artistic concerns and preocupations of our own past, and our collective memory.

We know very little of the major competitions, of which the historians speak, in regard to the proposals presented, the juries and the reasons which tipped the scale in favor of one project or another. The documents have been lost. And so I will merely limit myself to dealing with those themes for which documentation does exist. I will merely try to discuss some cases which I consider, as I have already said, to be real symbols of an epoch and which serve as well as references and summits in an architectonic debate, whose origin we will set here in this exposition, in the Brunelleschian revolution.

The solution proposed by Filippo Brunelleschi for covering the dome of the Church of Santa María del Fiore came out of a competition which was convoked in Florence on the 19th of August of 1418. It represented a real revolution in that the prestige of the culture and the personal genious took the place of the prestige of the Renaissance.

In contrast with Ghiberti, as Argan has pointed out, Brunelleschi *"realizes that in order to replace one endangered practique it is necessary to create a system; if it is not possible to rely on the traditional skill of the masters, the project should eliminate a priori any unexpected event or accident; and that, above all, a collective experience and commitment should replace an individual experience and commitment... To distinguish as Brunelleschi does for the*

nuestro caso, aquellos proyectos que han surgido de una competición, o de un concurso, marcando importantes hitos en la historia de la arquitectura.

Comentaré primeramente los casos de las fachadas de las catedrales italianas, donde se miden ante un **tema fijo,** y en competición transhistórica o transcultural, grandes arquitectos, manipulando los lenguajes desde la **concordia.** Veremos luego algunos proyectos nacidos de concursos, y cuya sombra se ha proyectado sobre nuestra historia, con un alcance de modelos. Finalizaremos con la confrontación de los lenguajes desde el **carácter,** para cerrar con unos breves comentarios sobre tres concursos de este siglo, vistos desde **la ciudad.**

Concursos transhistóricos con tema fijo. Lo gótico y lo clásico, desde la *concordia.*

La arquitectura gótica no fenece con la llegada del Renacimiento, y ésto no sólo en España, Francia, Inglaterra, Alemania, etc., donde los constructores góticos llegan a un altísimo grado de pericia técnica (recuérdese un Diego de Siloè en España), sino en la misma Italia.

A pesar del espíritu de aprendizaje de Roma proclamado por Brunelleschi, Italia ve junto a la instauración de una arquitectura **a la antigua,** la pervivencia de la llamada **maniera tedesca** de los godos, o del gótico. Nada mejor que los concursos para revelarnos el estado de ánimo que sacude al país rector del arte durante 300 años en relación a la confrontación **Gótico versus Clásico.**

Algunos datos ayudarían a entender cómo arquitectos de reconocido espíritu a la antigua, como Bramante en el siglo XV, Peruzzi, Giulio Romano en el XVI, Juvarra y Vanvitelli en el XVII, e incluso Bernini, han defendido con ardor las virtudes de un diseño gótico en un edificio dado.

Habría que resaltar el papel jugado por el padre de los escritores sobre historia del arte y de la arquitectura, Giorgio Vasari. Sus *Vidas de los artistas,* que aparecen por vez primera en 1550, y luego ampliadas en 1568, relatan acontecimientos de Italia desde 100 años antes y añaden, obviamente, sus propios prejuicios, que se resumen en un detestar visceralmente el gótico.[4] Sin embargo, como ha señalado Erwin Panofsky en su artículo *La Primera Página del Libro de Giorgio Vasari. Un estudio del Estilo Gótico en el Juicio del Renacimiento Italiano* (1930), Vasari enmarcó un dibujo de su colección, que él atribuye a Cimabue, en un marco gótico. Ello se explicaría, prosigue Panofsky, por un lado, como una valoración de lo gótico desde la distancia generada por la hostilidad, por primera vez durante siglos, y es esa misma distancia la que lo hace importante (aun detestándolo) en Italia. Por otra parte, Vasari, parece resaltar, al enmarcar el dibujo de Cimabue (S.XIV) en gótico, la importancia de la *"consistencia estilística a través de un trabajo".* Es el gran Leon Bautista Alberti quien responde a la cuestión central de la estética renacentista, cual es la definición de la belleza, con una espléndida frase en sus *Diez Libros de Arquitectura* de 1450: recordando a Vitrubio declaraba que la belleza consistía en la armonía y concordancia de todas las partes de un edificio *("Concinnitas universarum partium").* Esto significa que, ante un edificio anterior al Renacimiento que es preciso acabar, el arquitecto renacentista debía conciliar cuidadosamente las partes nuevas y las viejas.

Ya Alberti lo demuestra magistralmente en la fachada de Sta. María Novella, donde interviene en 1458. Sus adiciones continúan el trabajo de aplacado de mármoles de colores, similar al de las tumbas medievales góticas que encontró allí, logrando tal *"concordancia de todas las partes",* que los más grandes expertos encuentran difícil distinguir lo que existía de lo hecho por Alberti.

Dicho esto, y volviendo a los concursos, mencionaremos brevemente el caso de la Catedral de Milán y el más conocido de San Petronio en Bolonia. En ambos, como en Florencia y otras catedrales italianas, se produce una situación en cierto modo asimilable a un concurso, tal y como hoy lo entendemos.

Los encargados de llevar adelante la Catedral (como en Milán la *Veneranda Fabbrica del Duomo,* o los comités de notables del lugar) encargan los trabajos a sucesivos arquitectos, que, ante las críticas de los locales o las envidias e intrigas, llegan a puntos de estancamiento, bien porque aparecen dos o más alternativas a un problema, o bien por la imposibilidad de encontrar una solución satisfactoria al mismo. En estos puntos de estanca-

---

first time, the moment of the project or the invention, from the moment of its execution, means to distinguish a ***liberal*** *activity from a* ***mechanical*** *activity, and reserve the first of them for the bearers of a* ***liberal*** *culture, that is historical or humanist. Alberti accentuates that distinction to the point of showing total disinterest in the execution of his projects"*[3].

From this Albertian position, the distinction between theory and practice begins, characteristic of the aesthetic thought of the Renaissance. This gives importance to the projects as ideas which are prior to their constructive stage, towards which they are conceived. And so, the evocative and operative power of those projects which, even though they have not been constructed, have had so much influence on reality, that they manage to form a part of that same reality, in view of their very vocation. In our case, those projects which have come out of a competition, or a contest, mark important landmarks in the history of Architecture.

I will first comment on the cases of the façades of the Italian Cathedrals, where great architects competed with one another before a **fixed subject,** in trans-historical or trans-cultural competitions. We will see, then, some projects resulting from competitions and whose shadows have been projected throughout all our history, with an important scope of models. We will end with the confrontation of the languages from the **character,** in order to close with some brief comments on three competitions of this century, as seen from **the city.**

Trans-historical Competitions with fixed Themes. The Gothic and the Classic, from the Concordance

Gothic architecture did not perish with the arrival of the Renaissance and this was true not only in Spain, France, England, Germany, etc., where the Gothic builders reached a very high degree of technical skill (remember Diego de Siloe in Spain), but in Italy as well.

Despite the spirit of apprenticeship in Rome, proclaimed by Brunelleschi, Italy saw together with the establishment of an architecture in the old style, the survival of the so-called **Tedesca Mannerism** of the Goths or of Gothic style. There was nothing better than the competitions for revealing to us the spirit which shock the leading nation of art during 300 years in relation with the confrontation of **Gothic versus Classic.**

Some information would help here in order to understand how architects of recognized spirit in the old style, such as Bramante in the 15 th century, Peruzzi, Giulio Romano in the 16th, Juvarra and Vanvitelli in the 17th, and even Bernini, have vehemently defended the virtues of a Gothic design in a given building.

It would be necessary to emphasize the role played by the Father of all the writers of the History of Art and Architecture, Giorgio Vasari. His *Lives of the Artists,* which appeared for the first time in 1550, and was then expanded in 1568, relates events in Italy which took place from 100 years before and he obviously adds his own prejudices which are summarized in an absolute hatred of Gothic[4]. However, as Erwin Panofsky has pointed out in his article *The First Page of the 'Book' by Giorgio Vasari. A study of Gothic Style in the Judament of Italian Renaissance* (1930), Vasari set a drawing from his collection, which he attributed to Cimabue, in a Gothic frame. This would be explained, continued Panofsky, on one hand, as an evaluation of the Gothic from the distance generated by hostility, for the first time during centuries, and it is this same distance which made it important (despite the hatred) in Italy. In addition, Vasari appears to emphasize the importance of the *"stylistic consistency through a work",* when he sets the drawing of Cimabue (14th century) within the Gothic style. It was the great Leon Bautista Alberti who responsed to the central question of Renaissance aesthetics, which is the definition of beauty, with a splendid phrase in his *Ten*

miento y crisis es donde emerge una especie de concurso. En unos casos el comité de notables *(Veneranda)* pide propuestas de diversos arquitectos, y emite un juicio; en otros, el jurado es una figura de gran prestigio a quien se someten las propuestas de los arquitectos que operan en el Duomo, o las que obran en poder del comité; en este segundo caso, el juez emite a veces su propia propuesta dibujada.

Desde el Cuatrocientos, estos **concursos** en torno a las catedrales italianas (Milán, Florencia, etc.) han sido un espléndido banco de pruebas, no sólo en cuanto puesta a punto de la **concinnitas** albertiana, sino de ideas que luego aparecen por doquier construidas en otros lugares, como veremos a continuación.

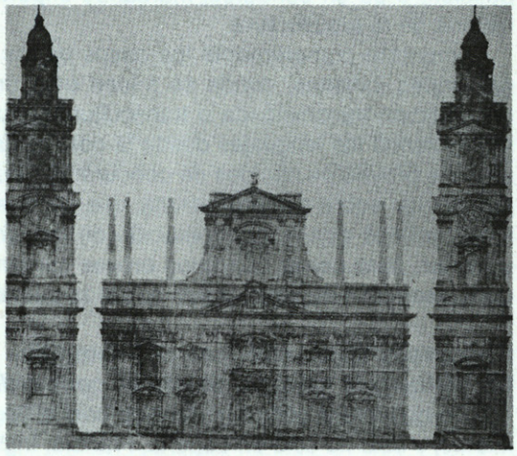
No voy a relatar aquí los avatares de la construcción de la Catedral de Milán (donde han existido 24 arquitectos de la fábrica, desde comienzos del siglo XVI hasta comienzos del XIX, en que se culmina), o los de San Petronio. Tan sólo algunos comentarios que me parecen interesantes.

La Catedral de Milán

La Catedral de Milán se inicia en 1386, y son, como he dicho, muchos los arquitectos que intervienen; entre ellos Bramante[5], a quien se atribuye un diseño de *tiburio* o cimborrio (1480), y que entre los puntos que menciona en su memoria se refiere a la *"conformitá con el resto del edificio"*, es decir, de nuevo la cuestión de la unidad estilística. Leonardo es invitado igualmente a presentar propuesta para el *tiburio*, indicando que él también estaba buscando la conformidad con el estilo gótico tardío de la catedral.

Sin embargo, para el 1521, no existía aún un proyecto de fachada, y Vincenzo Seregni parece que produce uno entre 1534 y 1537, poco antes, hay que decirlo, que Miguel Angel se convierta en el arquitecto de San Pedro. Sólo podemos juzgar el dibujo de la fachada del transepto norte de Seregni.

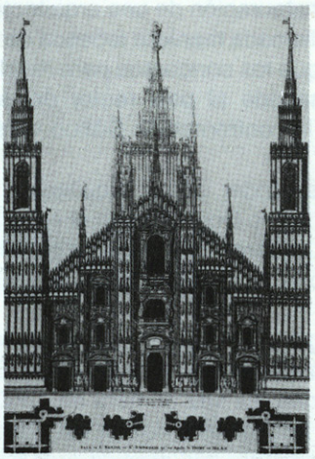
Los acontecimientos desde Seregni están llenos de titubeos, pero como digo, es ya casi medio siglo después de la muerte de Bramante, cuando se siguen produciendo propuestas a lo gótico, **conformes** con el resto del edificio.



1.

CATEDRAL DE MILAN
1. Pellegrino Pellegrini 1580
2. Carlo Buzzi 1645
3. Francesco Castelli 1651

2.



3

Books of Architecture of 1450: remembering Vitrubius he declared that beauty consisted of the harmony and concordance of all the parts of a building *("Concinnitas universarum partium")*. This means that faced with a building prior to the Renaissance which must be completed, the Renaissance architect had to reconcile the new and the old parts carefully.

Alberti showed it magnificently in the façade of Santa María Novella in which he participated in 1458. His additions continued the placated work of colored marble, similar to that of the medieval Gothic tombs which were found there, and he managed to achieve such a *"concordance and harmony of all the parts"*, that the greatest experts found it difficult to distinguish what existed from what was done by Alberty.

Having said this, and returning to the subject of the competitions, we will mention briefly the case of the Cathedral of Milan and the most well known San Petronio in Bologna. In both of these buildings, as in Florence and in other Italian Cathedrals, a situation was produced which was, in one way, similar to a competition, just as we understand it today.

Those responsible for carrying out the Cathedral (as the *Veneranda Fabbrica del Duomo* of Milan, or the Committes of Notables of the place) commissioned the work to a succession of architects who, faced with criticism from the locals or due to envy and intrigue, reached a standstill, either because two or more alternatives appeared for one problem, or because of the impossibility of finding a satisfactory solution for the matter at hand. It is from this standstill and crisis that a kind of competition emerges. In some cases, the Committee of Notables *(Veneranda)* asked for proposals from different architects and then issued a judgment; in others, the jury was made up of a figure of great prestige to whom the proposals of the architects who worked in the Duomo were submitted, or those proposals which were found in the Committee's possession. In this second case, the judge at times issued his own drawn-up proposal.

From Quattrocento, these **competitions** in relation with the Italian Cathedrals (Milan, Florence, etc.) have been a splendid testing bench, not only in regard to the refining of the Albertian **concinnitas**, but of ideas which would then appear all over, constructed in other places, as we will see later on.

I am not going to relate here the vicissitudes of the construction of the Cathedral of Milan (where 24 architects of the *Fabbrica* took part, from the beginning of the 16th century until the beginning of the 19th, when it was completed), or those surrounding San Petronio. I will only make those comments which I feel are of interest.

The Cathedral of Milan

The Cathedral of Milan was initiated in 1386 and many, as we have said, were the architects who participated in its construction. Among them was Bramante[5], to whom a *tiburio* or dome design (1480) is attributed. Among the points which he mentions in his Memoirs, he refers to the *"conformity with the rest of the building"*; that is, once again the question of stylistic unity. Leonardo was also invited to present a proposal for the *tiburio*, indicating that he was also seeking the conformity with the late Gothic style of the Cathedral.

However, in 1521, there was still no project for the façade and Vincenzo Seregni appeared to have produced one between 1534 and 1537, a little before, we must say Michelangelo became the architect for St Peter's. We can only judge Seregni's drawing of the façade of the northern transept.

The events since Seregni were filled with wavering but as I have said, it was almost half a century after the death of Bramante, when proposals were still being produced in Gothic style in accordance with the rest of the building.

Pellegrino Tibaldi, llamado Pellegrino Pellegrini, propone hacia 1580 una fachada clásica, opuesta radicalmente al planteamiento de Seregni. Quizás el apoyo prestado por su protector San Carlos Borromeo, Cardenal Arzobispo de Milán, explicaría este cambio de actitud, que aparece opuesto al uso de la **maniera tedesca** en el edificio, en una primera lectura. Sin embargo, Pellegrini mostró su predisposición al uso de esa **maniera** al ser preguntado sobre la fachada de San Petronio de Bolonia, afirmando: *"Me gustaría, si uno pudiera seguir tan lejos como fuera posible los preceptos de esta manera, pues son más razonables de lo que cree la gente..."*[6].

Era esperable que en la iglesia contrarreformista de Borromeo, el estilo alemán pareciera inaceptable. Pellegrini tuvo sin embargo presente que su fachada clásica, iba destinada a la catedral gótica milanesa, como puede verse observando la correspondencia de las partes que articulan el exterior, con las naves interiores; de modo que los intercolumnios guardan una relación clara en este sentido, tanto en el orden bajo, como en el orden del piso alto de la fachada, con el ancho de las naves de la iglesia.

Desde esta propuesta, y durante más de 50 años, no volverán a verse propuestas góticas para la fachada de la Catedral de Milán. Pellegrini sienta las bases, de sucesivos diseños, como el de su opositor Martino Bassi, quien organiza la más feroz oposición contra su persona. Palladio, Vignola y Vasari, incitados por Bassi, llegan a emitir opiniones negativas contra Pellegrini, que abrumado por tanta oposición, tras la muerte de su protector, parte a España invitado por Felipe II.

Pero tampoco las propuestas que Bassi parece tener preparadas antes de su nominación como arquitecto de la catedral, encuentran buena acogida. Al menos tres fachadas presenta al Papa, de origen milanés, Gregorio XIV.

Ante tal estado de estancamiento, se convoca un concurso el 6 de agosto de 1592, entre los más famosos arquitectos de Roma, Florencia, Venecia y España (donde se encuentra Pellegrini), tal y como se dice en la convocatoria.

A pesar de todo, los años transcurren sin que se llegue a un acuerdo. Durante medio siglo se suceden propuestas de sesgo clásico, hasta mediados del seiscientos, en que comienzan a aparecer las fachadas góticas o **mixtas.** Desde los proyectos de Carlo Buzzi, a los de Francesco Castelli, que le sucede al frente de la fábrica. Desde 1651, se pide consulta a las más eminentes figuras del momento, sobre los proyectos de Buzzi y Castelli. Entre la docena de figuras consultadas, destacan Bernini y Longhena, que se inclinan a favor de Castelli.

Es quizás el saber barroco del gótico de Castelli, lo que provoca los elogios de Bernini, que entre otras cosas afirma: *"...En tales asuntos (se refiere a la fachada) uno debe tener cuidado de no engañarse con el encanto y la belleza de los detalles, sino dar importancia al manejo del todo, a lo que el arquitecto debe dirigir toda su atención. Cuando en el primer momento, el ojo encuentra una forma que al que la atrapa satisface por su belleza y le llena de admiración, entonces el fin del arte ha sido conseguido".*[7] Este comentario encaja con la propia filosofía de Bernini, y su idea de obra de arte total, escenográfica y de aparato.

Desconocemos la reacción de los diputados de la *Veneranda Fabbrica* ante tan absoluto respaldo de Bernini a la propuesta de Castelli. Bernini era entonces el gran árbitro del momento, y se propuso detenerle en su viaje de regreso a Roma desde París en 1665, cosa que desgraciadamente no se hizo.

Buzzi intenta en su propuesta de 1653 hacer coexistir **lo romano** con **lo gótico,** a fin de mantener lo hasta entonces construido según el proyecto **clásico** de Pellegrini. Una posición, la de Buzzi, no apreciada por Bernini, que opta, como hemos visto, por la visión más barroquizante (casi borrominesca) de las propuestas de Castelli. Parece ser que los encargados de proseguir las obras se quedan perplejos ante la decisión de Bernini de rechazo de la propuesta de Buzzi, que parecía más acorde a la realidad, en cuanto que conllevaba el acomodo de lo hecho, con lo gótico. En cualquier caso, nada se lleva a la práctica.

Nuevas propuestas aparecen. Se solicita un proyecto al prestigioso Carlo Fontana en 1688, quien pasa la petición a su discípulo Juvarra en 1730, del que no se conserva su propuesta.

Se producen propuestas barrocas a la gótica por dos de las más grandes figuras del Barroco italiano tardío, como son Luigi Vanvitelli en 1745, y por Bernardo Vittone en 1746.

Pellegrino Tibaldi, called Pellegrino Pellegrini, proposed a classic façade in around 1580 which was radically opposed to Seregni's approach. Perhaps the support provided by his protector, Saint Carlos Borromeo, the Cardinal Archbishop of Milan, would explain this change of attitude, which seemed to be opposed to the use of the **Tedesca Manner** in the building, in a first reading. However, Pellegrini showed his predisposition to the use of this **maniera** when he was asked about the façade of San Petronio of Bologna, and stated: *"I would like it, if one could follow the precepts of this manner as far as possible, for they are more reasonable that what people think..."*[6].

It was to be expected that in the counter-reform church of Borromeo, the German style would appear to be unacceptable. Pellegrini was, neverthless, aware that his classic façade was intended for the Gothic Cathedral of Milan, as can be seen from the correspondence of the parts which make up the exterior, with the interior naves. It was designed in such a way that the inter-columns maintain a clear relationship in this sense, both in the lower order as well as in the order of the upper floor of the façade, with the width of the naves of the church.

As of this proposal and for more than 50 years, Gothic proposals would not reappear for the façade of the Cathedral of Milan. Pellegrini set the bases for successive designs, such as that of his opponent Martino Bassi, who organized the most heated opposition against his person. Palladio, Vignola and Vasari, incited by Bassi, went so far as to give negative opinions of Pellegrini, who was overwhelmed by so much opposition, and so after the death of his protector, he left for Spain, on an invitation received from Felipe II.

But the proposals which Bassi seemed to have had prepared before his nomination as an architect of the Cathedral were not well received either. He presented at least three façades to the Pope of Milanese origin, Gregory XIV.

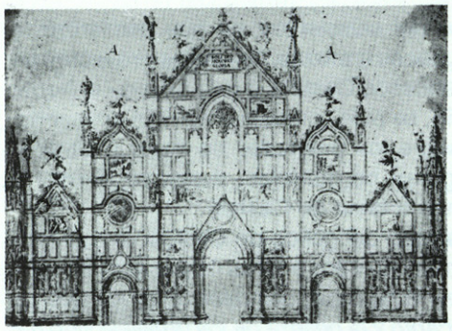
In view of the standstill reached, a competition was convoked on the 6th of August of 1592, among the most famous architects of Rome, Florence, Venice and Spain (where Pellegrini was at the time), just as it was cited in the convocation.

Despite all of this, the years went by without any agreement being reached. For half a century, proposals of a classical nature succeeded one another, until the middle of the sixteen hundreds, at which time Gothic or **mixed** façades began to appear: From the projects of Carlo Buzzi to those of Francesco Castelli, who succeeded the latter as the head of the factory. From 1651, consultations were solicited from the most eminent figures of the moment, on the projects of Buzzi and Castelli. Among the dozen of so figures consulted, Bernini and Longhena stand out, who leaned in favour of Castelli.

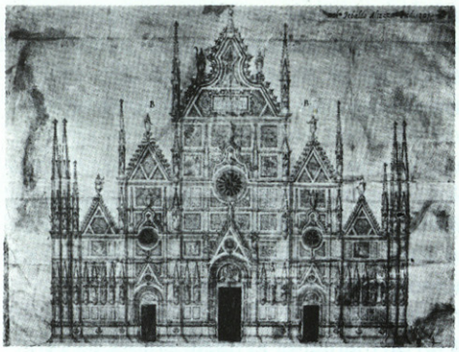
It was perhaps the Baroque flavor of the Gothic style of Castelli, which provoked the greatest expressions of praise from Bernini, who among other things, declared: *"...In such matters (he refers to the façade), one must take care not to be deceived by the charm and beauty of the details, but to give importance to the handling of everything, to which the architect must direct all his attention. When, in the first moment, the eye finds a form which traps it with its beauty and fills it with admiration, then the aim of art has been achieved"*[7]. This comment fits in with Bernini's own philosophy and his idea of the total work of art, staging and apparatus.

We do not know the reaction of the deputies of the *Venerando Fabbrica* before Bernini's absolute support of Castelli's proposal, Bernini was then the great arbiter of the moment and he proposed stopping him on his return to Rome from Paris in 1665, something which he unfortunately did not do.

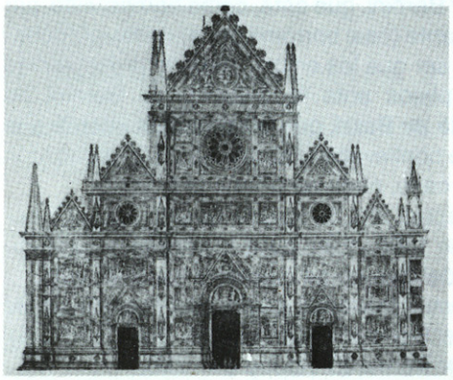
Buzzi tried in his proposal of 1653 to make the Roman style co-exist with the Gothic, in order to maintain what was



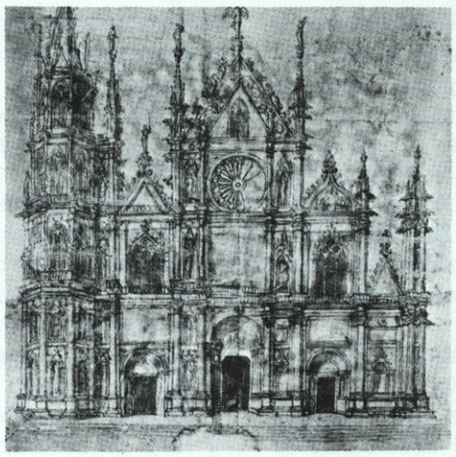
4.



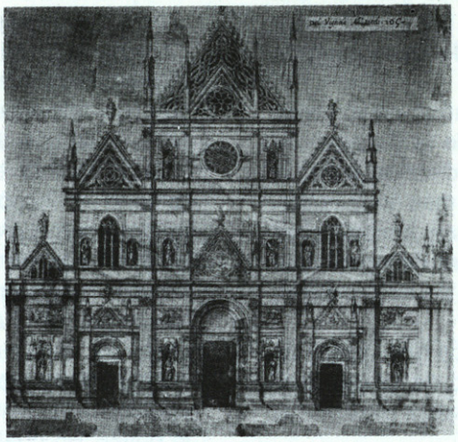
5.



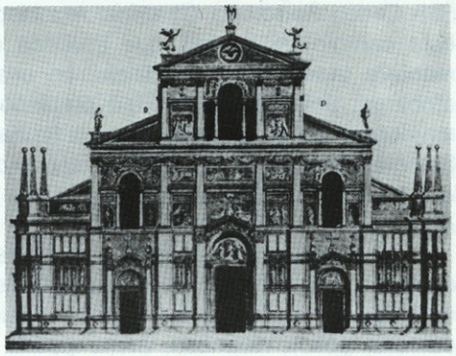
6.



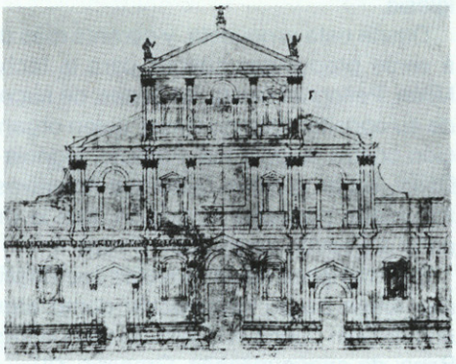
7.



8.



9.



10.

SAN PETRONIO DE BOLONIA

4.	Domenico de Varignano	1518
5.	Domenico Tibaldi	1570
6.	Giulio Romano	1546
7.	Baldassare Peruzzi	1521-22
8.	Vignola	1543
9.	Palladio - Terribilia	1572
10.	Andrea Palladio	1578

constructed until then according to Pellegrini's **classic** project. Buzzi's position was not appreciated by Bernini who chose, as we have seen, a more Baroque vision (almost Borrominesque) of Castelli's proposals. It seems to be that those in charge of continuing the work were perplexed before Bernini's decision to reject Buzzi's proposal, which seemed to be more in accord with reality, as it included the accomodation of what was already done, with the Gothic style. In any case, nothing was carried out in practice.

New proposals appeared. A project was requested from the prestigious Carlo Fontana in 1688, who passed on the request to his disciple, Juvarra, in 1730, whose proposal has not been conserved.

Baroque proposals were produced to the Gothic by two of the greatest figures of late Italian Baroque period, Luigi Vanvitelli in 1745 and Bernardo Vittone in 1746.

It was Napoleon who decided in 1805 to put an end to the *Fabbrica* and he built a façade, the work of architect Carlo Amati, which corresponded essentially to Buzzi's project of 1653.

This convenient mixture of **Roman** and **Gothic**, proposed by Buzzi, and finally put up, could not be digested in the age of the European Gothic **revivals**, when something much purer was sought. Thus, the long history of the Duomo of Milan was closed in 1883, with the convocation of a final international competition in order to furnish the Cathedral with a new façade, which would be authentically Gothic in style. The one finished under Napoleon was demolished. This unusual idea reveals the degree of moralism which surrounded the Gothic revivalism of the end of the 19th century. The convocation had a great echo, resulting in a response of 120 projects from France, England, Germany and Russia, in competition with the Italians. All of the projects were in Gothic style, with an overwhelming decoration which did not add anything new. However, it did show, as we have said, the developlment of reality, wich had fallen into a romantic diversion, which had nothing to do with the Albertian concern of the **concinnitas**.

San Petronio of Bologna

As for the vicissitudes suffered by San Petronio of Bologna in order to furnish it with a façade, the most outstanding historians have written extensively about this theme: Springer, Weber, Panofsky, Zucchini, Bernheimer, Wittkover, Ackermann, Frankl and others. This proves the great interest which it represented for the understanding of the aesthetics of an epoch, this permanent call, over the centuries, to the genius of the most distinguished architects. These architects concurred with their proposals, for a problem which was not always resolved, in a kind of competition set on a fixed theme and with a trans-historic nature, as we have already mentioned.

For San Petronio, proposals were requested for the façade from architects as Domenico Varignano (1518), Baldassare Peruzzi (1521-22), Giulio Romano (1546) and Vignola (1543), who submitted proposals in the Gothic style in that sense of **conformity** to which we have already referred.

Michelangelo was also called upon to submit a proposal in the year 22, but he never presented it.

In 1570, the *Fabbricieri* decided to convoke a restricted competition to which Francesco Terribilia and Domenico Tibaldi (brother of Pellegrino Tibaldi) were invited. The jury was made up of Andrea Palladio, who chose Terribilia's project, but he suggested on his visit to Bologna in 1572 that a new design be prepared, from a diagram which he left before going on to Verlice.

The meeting between Terribilia and Palladio appears to be reflected in the proposal which was sent by Terribilia to Palladio that same year. Terribilia's façade conserved all of the decorations in Gothic style of Varignano, but introduced

Es Napoleón quien decide en 1805, poner fin a la fábrica, erigiendo una fachada, obra del arquitecto Carlo Amati, que corresponde esencialmente al proyecto de Buzzi de 1653.

Esta mezcla conveniente de **lo romano** y **lo gótico** propuesta por Buzzi, y finalmente puesta en pie, no podía ser digerida en la edad de los **revivals** góticos europeos, cuando se quería algo más puro. Así que la larga historia del Duomo de Milán, se cierra en 1883, con la convocatoria de un último concurso, internacional, para dotar a la catedral de una nueva fachada auténticamente gótica, derribando la acabada bajo Napoleón. Esta curiosa idea, revela el grado de moralismo que circunda el revivalismo gótico de finales del XIX. La convocatoria tuvo un enorme eco, con 120 proyectos de Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia, en competición con los italianos: todos en **gótico,** con una desbordante decoración que nada nuevo añadía, sino mostrar, como decía, el despegue de la realidad, que había caído, en un divertimento romántico, que nada tenía ya que ver con la preocupación albertiana de la **concinnitas.**

San Petronio de Bolonia

En cuanto a los avatares sufridos por San Petronio de Bolonia para dotarse de una fachada, se ha escrito muy extensamente por los más significados historiadores: Springer, Weber, Panofsky, Zucchini, Bernheimer, Wittkower, Ackerman, Frankl y otros. Prueba ello del enorme interés que supone para el entendimiento de la estética de una época esta permanente llamada, a lo largo de los siglos, al genio de los más distinguidos arquitectos; en cuanto que concurren con sus propuestas, a un problema a veces no resuelto, en una especie de concurso de tema fijo, y carácter transhistórico, como ya he señalado antes.

Para San Petronio, se solicitan propuestas de fachada a arquitectos como Domenico Varignano (1518), Baldassare Peruzzi (1521-22), Giulio Romano (1546) y Vignola (1543), que someten propuestas a la gótica, en aquel sentido de la **conformidad** del que antes hacíamos referencia.

También Miguel Angel fue llamado a someter una propuesta en el año 22, que nunca presentó.

En 1570, los *Fabbricieri* deciden convocar un concurso restringido al que son invitados Francesco Terribilia y Domenico Tibaldi (hermano de Pellegrino Tibaldi). El jurado será Andrea Palladio, quien opta por el proyecto de Terribilia, pero le sugiere, en su visita a Bolonia de 1572, que realice un nuevo diseño, a partir de un esquema que le deja antes de partir para Venecia.

El encuentro entre Terribilia y Palladio, parece reflejarse en la propuesta que, ese mismo año, envía el primero al vicentino. La fachada de Terribilia conserva todas las decoraciones a la gótica del Varignano, pero introduce figuraciones que delatan las opiniones de Palladio. En vez de coronar los vanos laterales por hastiales de lados de 45 grados, aparecen los semifrontones; ello junto al motivo palladiano, la combinación de órdenes pequeños y grandes, y la gran continuidad de un ininterrumpido entablamento, que rompe cualquier verticalidad gótica, nos lleva automáticamente a las iglesias venecianas de Palladio.

Palladio que había elaborado **a medias** esta propuesta, opta por dibujar una propia.

Elabora una primera, en la que tras suprimir radicalmente cualquier alusión o eco de la decoración y ornamento gotizante del Varignano, nos presenta una fachada similar a la última del Terribilia. Sometida al juicio del prestigioso arquitecto romano Giacomo della Porta, éste queda maravillado por la misma, pero ejecuta algunas pequeñas observaciones, que parecen ser la causa de una posición más radical de Palladio, en una segunda propuesta de fachada.

Esta segunda fachada, ignora, no sólo las decoraciones del Varignano, sino hasta los portales ya existentes, incluso el de Jacopo della Quercia, e incorpora el orden gigante, como en las modernas fachadas de San Francesco della Vigna y San Giorgio Maggiore de Venecia.

Un año antes de su muerte, y como retomando su visión de que los templos debían de tener pórticos adosados, volviendo, en definitiva, a la idea no realizada para San Giorgio, y experimentada en Maser, Palladio elabora aún una tercera propuesta, que incluye un gigante pórtico hexástilo adosado a la fachada[8].

Con este último dibujo, se cierra la progresiva ruptura de Palladio con posiciones medievalizantes, y la búsqueda de soluciones inequívocamente clásicas, evocadoras de la Roma antigua. El concurso convocado en 1570, por los *Fabbricieri* de Bolonia, había traído a la luz estas hermosas fachadas palladianas.

---

figurations which revealed Palladio's opinions. Instead of crowning the lateral vanes with 45 degree gable ends on the sides, semi-pediments appear; this together with the Palladian motif, the combination of small and large orders, and the major continuity of an uninterrupted entablature, which breaks any Gothic verticality, leads us automatically to the Venetian churches of Palladio.

Palladio who had only partially prepared this proposal, chose to draw up his own.

He prepared an initial one, in which after radically eliminating any allusion or echo of the Gothic decoration or adornment of Varignano, he presented a façade similar to Terribilia's last one. This proposal was submitted to the judgment of the prestigious Roman architect Giacomo della Porta, who was delighted with it, but he made some minor observations which appear to be the cause for Palladio's more radical position, in a second proposal for the façade.

This second façade ignored not only Varignano's decorations, but even the already existing arcades, including that of Jacopo della Quercia and incorporated the gigantic order, such as is found in the modern façades of San Francesco della Vigna and San Giorgio Maggiore of Venice.

A year before his death, and readopting his view that the temples must have embedded arcades, he returned to the idea which was not carried out for San Giorgio, but which was experimented with in Maser. Palladio then prepared still a third proposal, which included a gigantic hexastyle gallery embedded in the façade.[8]

With this last drawing, the progressive rupture of Palladio with medieval positions was concluded along with the search for unmistakably classic solutions, evocative of ancient Rome. The competition convoked in 1570 by the *Fabbricieri* of Bologna had brought to light these beautiful Palladian façades.

The Trascendence of an Idea

The façade of San Petronio, as the reader knows, was never completed. From those Palladian projects of the Bologna competition, I will go back in time, about 60 years, in order to briefly refer to some projects which have constituted real landmarks in the History of Architecture, with the scope of models arising from contests and competitions.

St. Peter's in the Vatican

One of the master projects was that of Bramante for St. Peter's in the Vatican. The drawings prepared by him were the basis for successive proposals by Raphael, Antonio de Sangallo, Peruzzi, Michelangelo and Maderno.

Bramante began to work on his first project in 1505, in clear rivalry with Giuliano da Sangallo and Fra Giocondo. Bramante, before Pope Julius II's impatience to see rapid and concrete results, *"had to defend himself against the rivalry of Giuliano da Sangallo (Julius' architect since he had been a Cardinal), who produced plans in competition with Bramante and whose presence must have been both a stimulus to Bramante and a source of ideas"*, as A. Bruschi affirms.[9]

In this competition, in order to attract the attention of Julius II, Giuliano was temporarily defeated and with him, the entire Florentine lobby which backed him), but he would not take long in returning to Rome, with the enthroning of the new Pontifice, Leon X. Sangallo prepared several proposals and in all of them we see the centralized ground plan in the form of a Greek Cross, forming more rigid or static spaces than Bramante did. This is detected in the **traditional** value which he assigned to the corners as definitory and limiting in spaces, in their most Albertian sense, both static, as he said, and eternal; it is sufficient to compare the four large feet which make up the support for the dome.

La trascendencia de una idea

La fachada de San Petronio, como sabe el lector, nunca se completó. Desde estos proyectos palladianos del concurso boloñés, volveré hacia atrás en el tiempo, unos 60 años, para referirme someramente a unos proyectos, que han constituido auténticas cimas de la Historia de la Arquitectura, con alcance de modelos, surgidos de concursos y competiciones.

San Pedro del Vaticano

Uno de estos proyectos cumbre, es el de Bramante para San Pedro del Vaticano. Los dibujos, por él elaborados, están en la base de las sucesivas propuestas de Rafael, Antonio de Sangallo, Peruzzi, Miguel Angel y Maderna.

Bramante comienza a trabajar en su primer proyecto en 1505, en clara rivalidad con Giuliano de Sangallo y Fra Giocondo. Bramante, ante la impaciencia del Papa Julio II por ver resultados rápidos y concretos, *"hubo de defenderse contra la rivalidad de Giuliano de Sangallo (arquitecto de Julio, desde que éste era cardenal), quien produjo planos en competición con los de Bramante, y cuya presencia debe haber sido, a la vez, un estímulo para Bramante y una fuente de ideas"*, como afirma A. Bruschi[9].

En este concurso para atraer la atención de Julio II, es derrotado temporalmente Giuliano (y con él, todo el **lobby** florentino que lo respalda), que no tardará en volver a rondar por Roma, con la entronización del nuevo pontífice León X. Sangallo elabora varias propuestas en todas ellas vemos la planta centralizadora en cruz griega, configurando los espacios más rígida o estáticamente que Bramante. Ello se detecta en el valor **tradicional** que asigna a las esquinas como definitorias y limitadoras de espacios, en su sentido así más albertiano, estático como decía y eterno: basta comparar los cuatro grandes pies que constituyen el soporte de la cúpula.

La primera propuesta y más conocida como del Bramante (el llamado Plano Pergamino) sienta las bases, como antes señalaba, del San Pedro que hoy conocemos. Al margen de las dudas sobre la centralidad o longitudinalidad, este proyecto encierra ya muchas ideas de un segundo, del que se conserva un dibujo atribuido a su asistente en San Pedro, Menicantonio de Chiarellis, que lo traza entre los años 1513 y 1520.

Las plantas centralizadas, habían aparecido ya en los dibujos de Filarete y de Leonardo, éste había dibujado templos que parecen la expresión de los añorados y nunca construidos modelos de Alberti. Por otra parte, Bramante ya traza una planta central en su *Grabado Prevedari* de 1481. Además ya había iniciado su Tempietto de San Pedro in Montorio, como martyrium.

En el segundo proyecto, aparece la iglesia rodeada por un recinto, como si se tratara de un foro (como el Trajano), potenciando el papel central del templo, al igual que ocurriera en su martyrium del Janículo.

El proyecto de Bramante es la primera plasmación de la síntesis del Panteón sobre la Basílica de Majencio, donde cúpula y tambor rememoran el martyrium del Montorio. Un proyecto, en el que el espacio fluyente es el tema central en el interior, donde los pilastrones que sustentan la cúpula, se colocan en diagonal, rompiendo con el valor asignado a la esquina, "abriendo" paso al octógono, anticipando en suma el espacio y el "espectáculo" barroco. El espacio fluye tras las pantallas de columnas que limitan unos ambulatorios al extremo de los brazos. Se aprecian las resonancias termales, desde la jerarquización y estructuración de las partes, a los elementos formales de las mismas —ventanas, pantallas columnarias, etc.— que se anticipan a las iglesias venecianas de Palladio.

Revolucionaria igualmente es la fachada, con una clara correspondencia entre interior y exterior, que se acusa mostrando todos los volúmenes de las partes (como se ve en la medalla conmemorativa de la primera piedra) al igual que en los dibujos de Leonardo.

Correspondencia interior-exterior que se recalca, sacando el orden gigante corintio al pórtico que se adosa a la fachada, y haciendo que el frontón sea sustentado por pares de pilastras que se corresponden exactamente a los grandes pilastrones (machones) en pareja del crucero. Esta visión de Bramante del exterior de San Pedro, confirma, con otros proyectos contemporáneos suyos, como la iglesia de Roccaverano de 1509, la influencia que ejerció no sólo sobre Palladio (quien incluye en sus Cuatro Libros, con profunda admiración el Tempietto, como obra digna de los antiguos), sino sobre todos los arquitectos del 500, y de siglos ulteriores.

The first proposal and more well-known as Bramante's proposal (the one called The Parchment Plan) set the bases, as we have already indicated, for the St. Peter's which we know today. Aside from the doubts as to its central nature or longitudinality, this project encases many ideas of a second one, of which a drawing is conserved, attributed to his assistant at St. Peter's, Menicantonio de Chiarellis, who drew it up between the years 1513 and 1520.

The centralized ground plans had already appeared in the drawings of Filarete and Leonardo. Leonardo had drawn temples which appeared to be the expression of the longed for and never constructed models of Alberti. In addition, Bramante had already designed a central ground plan in his *Grabado Prevedari* of 1481. In addition, his Tempietto de San Pedro in Montorio had already been initiated, as a martyrium.

In the second project, the church appeared surrounded by an area, as if it were a forum (like that of Trajan), enhancing the central role of the temple, as also ocurred in his martyrium of Janiculo.

Bramante's project was the first representation of the synthesis of the Pantheon on the Majencio Basilica, where the dome and tambour were reminiscent of the martyrium of Montorio. A project, in which the flowing space is the central theme on the inside, where the pilasters which support the dome, were placed in a diagonal fashion, breaking with the value assigned to the corner and opening up the passage to the octagon, anticipating in summary the Baroque space and spectacle. The space flows behind the screens of columns which limit several ambulatories at the end of the arms. The thermal resonances are noted from the hierarchization and structurization of the parts, to the formal elements of the same-windows, column screems etc.— which are anticipated in the Venetian churches of Palladio.

Also revolutionary was the façade, with a clear correspondence between the interior and exterior, which is emphasized by showing all the volumes of the parts (as is seen in the commemorative medal of the first stone) as well as in Leonardo's drawings.

Interior-exterior correspondence is emphasized, by taking the gigantic Corinthian order out to the portico which is embedded in the façade and having the pediment supported by pairs of pillars which corresponded exactly to the large pillars (buttresses) in pairs of the transept. Bramante's vision of the outside of St. Peter's confirmed, together with other contemporary projects of his as the Church of Roccaverano of 1509, the influence which he exercised not only on Palladio (who included the Tempietto in his Four Books, with a profound admiration, as a worthy work of the old ones), but above all, on the architects of the Cinquecento and the subsequent centuries.

Bramante, with his contradictions, between the search for the eternal and monumental nature of his works, and the rupture towards new **sensations** from space, breaking away from prefixed canons, was considered, as Pevsner had indeed pointed out, as the precursor of Baroque style.[10]

Bramante's genius, in competition with Giuliano de Sangallo, had produced one of the most paradigmatic works of history.

The Rialto Bridge

In 1554 for the first time and in 1569 for the second and last time, the Senate of Venice convoked two competitions among the most famed architects of Italy, in order to seek a definitive solution for the Rialto Bridge, which as it was made of wood, had already suffered serious threats of ruin on several occasions. Then, as today, the Rialto area, was the commercial center of the city, and so the bridge was a fundamental structure of the city.

The jury for the competition of 1554, made up of three

Bramante, con sus contradicciones, entre la búsqueda del carácter eterno y monumental de sus obras, y la ruptura hacia nuevas **sensaciones** desde el espacio y la ruptura con cánones prefijados, se constituye, como bien ha señalado Pevsner, en un precursor del barroco[10].

El genio de Bramante, en competición con Giuliano de Sangallo, había dado una de las obras paradigmáticas de la historia.

El Puente de Rialto

En 1554 por vez primera, y en 1569 por segunda y última, el Senado de Venecia convoca sendos concursos entre los más afamados arquitectos de Italia, a fin de buscar una solución definitiva al Puente de Rialto, que siendo de madera, ya había sufrido en varias ocasiones serias amenazas de ruina. Entonces, como hoy, la zona del Rialto, era el corazón comercial de la ciudad, por lo que el puente constituía una pieza fundamental en la misma.

El jurado del concurso de 1554, compuesto por tres miembros nombrados por el Senado, impone ya la condición de que se construya el puente de piedra. Se examinan numerosos proyectos que llegan de toda Italia, entre ellos uno de Vignola, a juzgar por lo que cuenta V. Scamozzi[11]: en cualquier caso ni éste en sus libros, ni otros documentos, nos muestran ninguna propuesta. Queda sólo, el que parece primer proyecto de Palladio para el Rialto. El jurado falla a favor de Jacopo Sansovino. Se inician las obras, que súbitamente se detienen.

El Senado, presionado quizás por el **lobby** que capitanean los Barbaro (protectores de Palladio), convoca un segundo concurso.

El 7 de septiembre de 1569, el Senado nombra a las tres personas encargadas de controlar las propuestas y diseños y de interrogar a los arquitectos que las presentan. Este concurso no lleva a la inmediata prosecución de las obras, que no se reanudan hasta 18 años después, según el proyecto de Antonio da Ponte.

Este arquitecto había configurado un puente de un solo arco, de suficiente luz para que fuera de parte a parte del canal, lo que hacía que su clave se elevara muy por encima de la cota de las orillas, como en algunos puentes medievales. La solución de Da Ponte es muy ingeniosa y efectista, y hará igualmente fortuna y fama universales.

Palladio presentó en el segundo concurso el proyecto que aparece publicado en sus *Cuatro Libros* (Libro III, Cap 13, pp. 25-27). Tanto su primera propuesta, como esta última revelan el interés de Palladio por acondicionar tan relevante pieza de atado de las riberas del Gran Canal, como si de un **pequeño foro** se tratara. Ubica en ambas propuestas tiendas sobre el puente. El segundo proyecto, está organizado en base a tres calles, una central y dos laterales; las tres flanqueadas por filas de locales comerciales, hasta completar el número de 6 hileras, dejando el centro del puente abierto a una gran logia, que lo cruza de parte a parte.

Palladio defiende la conveniencia de instalar tiendas encima del puente, y recuerda cómo el Ponte Elio de Roma se encontraba *"anticamente ancor egli coperto tutto di loggie con colonne di bronzo, con statue, e con altri mirabili ornamenti..."*[12].

El proyecto de Palladio es sin duda una propuesta radical en sus días, que forma parte de la posición del arquitecto y de sus amigos humanistas, como los Barbaro, deseosos de actuar sobre las estructuras medievales con un inequívoco espíritu "a la antigua".

Palladio, en este sentido, parece retomar las proposiciones de Fra Giocondo para el Rialto, quien ya en 1514 —según cuenta Vasari—, proponía reestructurar todo el área en torno al puente, y aprovechando los solares que los incendios habían dejado libres, configurar un enorme foro en este lugar.

Palladio plantea esa idea de que el puente ha de ser, no sólo un elemento físico de unión, sino además una parte de ese mismo renovado y denso tejido comercial de la ciudad. Por ello las calles, como las tiendas, entran y se continúan a través del puente, que en su centro, en el espacio en logia, parece recoger la idea de foro, aunque no tan explícitamente como en el proyecto de 1554.

Este objeto, puente con construcciones sobre él, o grupo de edificios bajo los que discurre el río, depende como se vea, como objeto celebrativo, constituye ya una imagen recurrente en la historia de la arquitectura - recuérdense los puentes de Soane, por citar un arquitecto.

El puente como edificio, pasa a ser parte importante de la

---

members appointed by the Senate, had already imposed the condition that the bridge de made of stone. They examined many projects which arrived from all over Italy, among them one from Vignola, judging by what V. Scamozzi says.[11] In any case, he does not show us any proposal in his books or in other documents. The only one which was left appears to be the first project of Palladio for the Rialto bridge. The jury decides in favor of Jacopo Sansovino. Work was initiated and then suddenly halted.

The Senate, pressured perhaps by the lobby headed by the Barbaro family (protectors of Palladio), convoked a second competition.

On the 7th of September 1569, the Senate named three individuals in charge of controlling the proposals and designs and responsible for questioning the architects who presented them. This competition did not lead to the immediate continuation of the work, which was not renewed until 18 years later, according to Antonio da Ponte's project.

This architect had designed a bridge of a single arch, of sufficient span so that it went from one side of the canal to the other, which raised its keystone above the level of the shores, as was the case for some medieval bridges. Da Ponte's solution was very clever and effective and would gain universal fame and fortune.

Palladio presented the project in the second competition which was published in his *Four Brooks* (Book III, Chap, 13, pp. 25-27). Both his first proposal, as well as this last one, revealed Palladio's interest in conditioning such a relevant piece on the shores of the Grand Canal, as if it were a **small forum.** Shops were located on the bridge in both proposals. The second project was organized based on three streets, one central one and two side ones; the three were flanked by rows of snops, in order to form 6 rows, leaving the center of the bridge open for a great loggia, which would cross from one end to the other.

Palladio defended the convenience of installing shops on the bridge and mentioned how the Elio Bridge of Rome was *"anticamente ancor egli coperto tutto di loggie con colonne di bronzo, con statue e con altrimirabili ornamenti..."*[12]

Palladio's project was, without a doubt, a radical proposal for its day, which formed part of the position of the architect and his Humanist friends, such as the Barbaro family, anxious to act on medieval structures with an unmistakable spirit **in the old style.**

Palladio, in this sense, appeared to readopt the proposals made by Fra Giocondo for the Rialto bridge, who in 1514 —according to Vasari— proposed re-structuring the entire area around the bridge and taking advantage of the property which the fires had left free, in order to form an enormous forum in this place.

Palladio presented the idea that the bridge had to be not only a physical element of union, but also a part of that same renewed and dense commercial web existing in the city. Therefore, the streets, as well as the shops entered and continued along the bridge, and the loggia area in its center appeared to reflect the idea of the forum, although not as explicitly as it appeared in the project of 1554.

This object, the bridge with the constructions on it, or the group of buildings under which the river flows, depending upon how it is seen, already constituted a recurring image in the history of architecture remember Soane's bridges, to cite just one architect.

The bridge as a building, became an important part of the urban setting, of the Baroque routes, or of the major designs of the Enlightenment, as a structure capable of competing with the greatest architectonic objects.

A. Canaletto's view suggests this idea to us. In it, the Basilica has replaced the Palazzo dei Camerlenghi, the Palazzo Chiericati replaced the Fondaco dei Tedeschi and the Palladio Bridge, that of Da Ponte. But the objects of this collage could be others, as autonomous and evocative, as

escenografía urbana, de los recorridos del Barroco, o de los grandes trazados del Iluminismo, como una pieza capaz de competir con los más grandes objetos arquitectónicos.

La vista de A. Canaletto, nos sugiere esta idea. En ella la Basílica ha sustituido al Palazzo dei Camerlenghi, el Palazzo Chiericati al Fondaco dei Tedeschi, y el Puente de Palladio al de Da Ponte. Pero los objetos de este collage podían ser otros, autónomos, evocativos, como éstos; Canaletto lo sabía, el puente y los edificios de Palladio son ya modelos, y lo han demostrado en el transcurso de los siglos; Canaletto pone en valor el alcance de algunas propuestas, como esta, que hemos comentado, surgida de un concurso.

El Plan de Londres de 1666

Entre los días 2 y 5 de septiembre de 1666, un incendio que parecía no apagarse jamás, destruyó las tres cuartas partes de la ciudad de Londres, con 13.000 casas incendiadas, entre los cuantiosos daños.

Ante tal desastre, el rey Carlos II publica su *Proclamation,* en que se toman medidas para evitar que una catástrofe así vuelva a repetirse; entre ellas, se propone a debate del Parlamento, la conveniencia de adoptar un plan, y un nuevo trazado, para el cual se habían pedido proyectos e ideas.

Sir Christopher Wren presenta el suyo el día 11 de aquel mismo mes, y tres días después lo hace John Evelyn. Entregan propuestas V. Knight, R. Newcourt y R. Hooke.

Los proyectos de Wren y de Evelyn tiene bastantes semejanzas. El de Knight, no es un proyecto dibujado, sino una serie de recomendaciones escritas de extraordinario interés, de las que puede deducirse un dibujo de ciudad. Newcourt y Hooke proponen sendas retículas. Una serie de medidas prácticas, que todos los proyectos recogen, y las Actas de Construcción de Londres de 1667 y 1670 también, conciernen a la prohibición de construir edificios de madera y a la necesidad de mayor anchura de las calles, así como normas de higiene de los ríos (como el Canal Fleet), etc.

El proyecto que acapara la atención y ocupa más tiempo de debate en el Parlamento, es el de Sir Christopher Wren, siendo además el preferido por el monarca.

Wren, respetando, como todos, la Catedral de San Pablo, y otros edificios monumentales, propone una retícula de relleno entre una serie de ejes fundamentales. En St. Paul se abren dos grandes avenidas que se bifurcan, atravesando la ciudad de este a oeste; una de estas avenidas llega a la Bolsa (Exchange), y la otra, casi paralela al Támesis, a la puerta (al este) junto la Torre. La Bolsa se rodea con una plaza oblonga, donde concurren diez calles, formando una estrella. De esta plaza parte otra gran avenida hacia el oeste (también casi paralela al Támesis), y que con las otras dos antes descritas, forma a modo de una gran Z que tiene en sus vértices la Catedral y la Bolsa.

Al este aparecen dos plazas con calles radiales, y dos crecientes junto al río, uno a la entrada del Puente de Londres. En el oeste, se ve una plaza octogonal con ocho calles radiales, formando como una ciudad independiente y separada del resto del plan por el río Fleet, que aparece canalizado y con **muelles** o calles laterales, a modo de avenidas; el borde del Támesis está tratado como una amplia avenida igualmente. Una amplia calle corre de norte a sur por el centro del plan.

El plano de Evelyn es en muchos aspectos similar al de Wren. La catedral ocupa una posición central, desde donde un tridente origina unas diagonales en la retícula propuesta. Aparece un trazado octogonal al oeste del Canal Fleet, y sendos crecientes en el borde del Támesis, donde, sin embargo, no se ha propuesto una amplia avenida, como si lo hace Wren. El proyecto está menos matizado que el de Wren, todos los elementos son más parecidos entre sí, lo que le da un cierto aire más monótono.

Hooke propone una retícula, que al llegar a la curva que el Támesis hace río arriba, a la altura del Canal Fleet, también se curva, creando un efecto curioso. Newcourt también propone un modelo reticulado; pero aquí aparece una novedad, algo premonitorio, cual es el gusto que los londinenses habrían de tomar a los **squares** con sus **green** centrales, a lo largo del 700 y después. Newcourt ha propuesto la ciudad de los **squares,** que no son sino una emulación de las **places royales** francesas, perosustituyendo la estatua del monarca por un cuadrado de césped, de uso privado por los vecinos, que viven en las casas perimetrales de esa plaza cuadrada o **square.** Si bien es cierto, que Jones había adelantado este tipo en Covent Garden, es ahora, cuando el modelo se perfila más,

---

these. Canaletto knew it, Palladio's bridge and buildings are now models and have proven it in the course of the centuries. Canaletto gives importance to the scope of some proposals, as this one, which we have commented upon, and which has come out of a competition.

The London Plan of 1666

Between the 2nd and 5th of September of 1666, a fire which seemed to never be extinguished, destroyed three-quarters of the City of London, with 13,000 houses burnt out, and very extensive damages.

In the face of such a disaster, King Charles II published his *Proclamation* in with measures were taken in order to avoid the repetition of a similar catastrophe. Among these measures, the convenience of adopting a plan and a new lay-out was proposed in a debate in Parliament, for which projects and ideas were requested.

Sir Christopher Wren presented his project on the 11th of that same month and 3 days later John Evelyn did the same. V. Night, R. Newcourt and R. Hooke presented proposals as well.

Wren and Evelyn's projects had quite a lot of similarities. Knight's was not a drawn-up project but a series of written recommendations of extraordinary interest, from which a drawing of the city could be deduced. Newcourt and Hooke both proposed reticules. A series of practical measures, which all the projects reflected were published along with the Minutes on Constrution of London of 1667 and 1670 which covered the prohibition of constructing wood buildings and the need for greater width in the streets, as well as norms for hygiene in the rivers (such as Canal Fleet), etc.

The project which would attract the most attention and take up the most time in debate in the Parliament, was that of Sir Christopher Wren, and it was also the one preferred by the monarch.

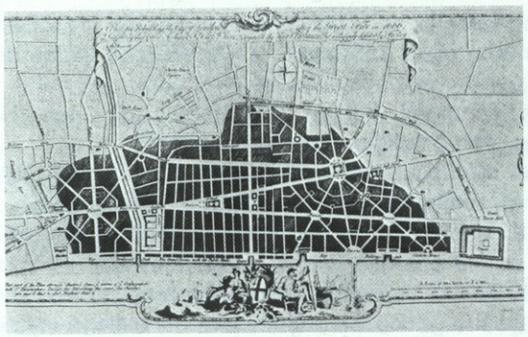
Wren respected, like everyone else, St. Paul's Cathedral and other monumental buildings, and proposed a filled-in reticula among a series of fundamental thoroughfares. At St. Paul's, two large avenues opened up which forked and crossed the city from East to West. One of these avenues reached the Stock Exchange, and the other, almost parallel to the Thames, went to the port (to the East) beside the Tower. The Stock Exchange was surrounded by an oblong square, where ten streets concurred, forming a star. From this square, another great avenue started out to the West (also almost parallel to the Thames) and which with the other two already described, formed a kind of great Z which had the Cathedral and the Stock Exhange at its corners.

To the East, were two squares with radial streets and two crescents beside the river, one at the entrance to London Bridge. To the West, there was an octogonal square with eight radial streets, forming something like an independent and separate city from the rest of the Plan along Fleet river, which appeared to be channelled, with docks or lateral streets in the form of avenues. The shores of the Thames was also treated like a broad avenue. A wide street ran from North to South along the center of the Plan.

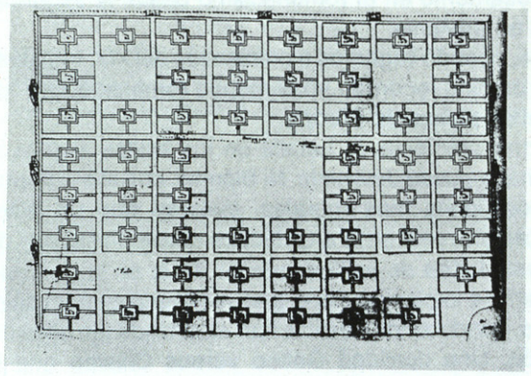
Evelyn's Plan was in many ways similar to Wren's. The Cathedral stood in the center, from where a trident produced several diagonal throughfares in the proposed reticule. An octagonal lay-out appeared to the West of Canal Fleet along with two crescents beside the Thames, where, however, a wide avenue was not proposed, as Wren had done. The Project was less developed than Wren's. All of the elements were very similar to one another, which gave it a certain, more monotonous air.

Hooke proposed a reticule which when it reached the curve which the Thames forms upstream, at the level of Canal Fleet, it also curved, creating an unusual effect. Newcourt also proposed a reticulated model; but here something new appeared, something indicative, which is the pleasure which the Londoners take in their squares,

12.



13.



12. Plan de C. Wren para Londres 1666
13. Plan de R. Newcourt para Londres 1666

próximo ya a los ejecutados 70 años después en Lincoln's Inn Fields o en Bloomsbury, por ejemplo, y de universal fama.

Knight en sus recomendaciones, recoge aspectos muy pragmáticos, en cuanto a la calidad de vida, espacios abiertos, tipos de bloque, etc., y recalca fundamentalmente los mecanismos económico-financieros que conlleva poner en pie el plan. Más allá del plano reticulado que sugiere, cabe destacar este aspecto, de lo que hoy sería la **gestión** del plan. Por lo demás, todas las propuestas reticulares tendrán un enorme eco en las ciudades de colonización de los Estados Unidos de Américas.

El plan de Wren recoge una riquísima figuración. La planta octogonal, al oeste, recuerda a Palmanova o las ciudades ideales del Renacimiento, o a las de fundación suecas por ejemplo. La bifurcación ante St. Paul hacia el este, y los grandes ejes, que unen importantes edificios, nos llevan a la Roma de Sixto V. Las plazas estrelladas, a la Francia de las **places royales.** Los muelles en borde del Támesis, a los **quai** realizados en el Gran Siglo francés, o los hechos en Amsterdam.[13]

El Plan de Wren, heredero del Barroco, alumbra ya muchos postulados de lo que será la ciudad anhelada por los iluministas. Wren plantea una ciudad de muchas partes diferentes, anticipándose a los postulados de los más radicales ilustrados, en más de un siglo. Su plan parece recoger la idea de Laugier, de la ciudad variada como un parque, o las palabras de Milizia que reclamaba: *"La planta de una ciudad debe distribuirse de manera que la magnificencia del total, aparezca subdividida en una infinidad de bellezas particulares, todas diferentes, y que no se tropiece jamás con los mismos objetos, de forma, que al recorrerla de un extremo a otro, en cada uno de sus barrios, se encuentre algo nuevo, singular, sorprendente. En ella debe reinar el orden, pero en medio de una especie de confusión".* Algo similar dice un teórico tan señalado como Quatremère de Quincy: *"En general, es de desear que la planta de una ciudad, se disponga, de modo que su magnificencia nazca de una infinidad de bellezas particulares y siempre diversas. Sería necesario que, al recorrerse todos sus barrios, uno detrás de otro, cada uno de ellos pudiese ofrecer, dentro de un mismo sistema de unidad, un espectáculo variado de monumentos de todo tipo..."*[15].

En definitiva, Wren proclama con su plan, el primer proyecto de ciudad iluminista; no sólo desde la figuración, sino desde la misma organización interna, donde se separan con claridad las partes, así los edificios singulares o monumentales (como mercados, iglesias, etc.) de la residencia.

Todos los proyectos de este concurso, ejercerán una enorme influencia en otros de los años siguientes. La ciudad medieval y su organización son liquidadas, en todas las propuestas presentadas a Carlos II, y sin embargo, ninguna de ellas verá la luz, en el Londres que se levanta tras el Gran Incendio. Permanecerán en la memoria, como auténticos modelos, de modo que estas ideaciones trascenderán los siglos.

---

with their green centers, throughout the 1700s and afterwards. Newcourt had proposed the city of the squares which were only an emulation of the French **places royales,** but he replaced the statues of the monarch with a square patch of grass, for private use by the residents who lived in the houses lining the perimeter of the square. If it was true that Jones had first introduced this type of square in Covent Garden, it was then that the model took on more shape, very similar to those executed 70 years later in Lincoln's Inn Fields or in Bloomsbury, for example and of universal fame.

Knight in his recommendations reflected very pragmatic aspects in relation with the quality of life, the open spaces, types of blocks, etc., and fundamentally emphasized the economic-financial mechanisms which would be involved in carrying out the Plan. Beyond the reticulated Plan which he suggested, attention should be given to what would today be called the **management** of the Plan. As for the rest, all of the reticuled proposals would have an enormous echo in the colonized cities of the United States of America.

Wren's Plan reflected a very rich formation. The octagonal lay-out to the West was reminiscent of Palmanova or the ideal cities of the Renaissance, or those of Swedish foundation, for example. The forking of roads before St. Paul's to the East and the major thoroughfaes which connected important buildings, took us to the Rome of Sixtus V. The squares in the form of stars were similar to the **places royales** of France. The docks beside the Thames, to the **quais** constructed in the Great Century of France or those built in Amsterdam.[13]

Wren's Plan, heir of the Baroque style, illuminated many postulates of the desired city, sought by those of the Enlightenment.

Wren presented a unit of many different parts, anticipating the postulates of the most illustrious radicals in more than a century. His plan appeared to reflect Laugier's idea of the varied city as a park, or the words of Milizia who declared: *"The lay-out of a city must be distributed in such a way that the magnificence of the whole, appears to be sub-divided into an infinity of particular beauties, all of which are different, and which do not stumble over the same objects, so that, when it is visited from one end to the other, in each one of its quarters, something new, unique and surprising is discovered. In it, order must reign, but in the midst of a kind of confusion"*[14]. Something similar is said by such a noted theoretician as Quatremère de Quincy: *"In general, it is desirable that the lay-out of a city be arranged in such a way that its magnificence is born from an infinity of particular and always diverse beauties. It would be necessary, when visiting all of the quarters, one after the other, that each one of them could offer, within a single system of unity, a varied spectacle of monuments of all kinds..."*[15].

In summary, Wren proclaimed in his Plan, the first project of the Enlightened City; not only from the form but from the same internal organization, where the parts were separated with clarity, and so the unique or monumental buildings (as markets, churches, etc.) were separated from the residences.

All of the projects of this competition would exercise an enormous influence on others in the following years. The medieval city and its organization were resolved in all the proposals presented to Charles II but none of them would come into being, in the London which was put up after the Great Fire. They would remain in the memory, as authentic models, in such a way that these ideas would transcend the centuries.

The Battle of Styles.
The Classic and Gothic, from the Character

At the end of the 18th century, the English scientific world in particular and the continental one in general, would

La batalla de los estilos. Lo clásico y lo gótico, desde el carácter.

A finales del siglo XVIII, el mundo científico inglés en particular, y el continental en general, pondrá en tela de juicio la visión más estática que de la antigüedad se tenía en el Renacimiento, propiciando las teorías de la percepción, el empirismo, la experimentación y comprobación, y la potenciación del subjetivismo en el Arte.

Desde las obras de Hawksmoor y Vanbrugh asoma la lucha entre los elementos que las integran; esas **contraposiciones** de las partes significan la destrucción de la **unidad barroca.** Con razón creo que Kaufmann ha considerado a estos dos arquitectos como figuras premonitorias del panorama que se extiende desde comienzos del XVIII hasta bien entrado el XIX.[16]

Las posiciones militantes y doctrinarias de los neopalladianos, capitaneados por Lord Burlington y Colin Campbell, se explicarían como **solución** y **freno** a los vaivenes que la arquitectura británica experimenta en la primera mitad del Setecientos.

También en Francia, la puesta en crisis del objeto había comenzado, pero mantenida en discursos teóricos. Tras Servandoni, que ganó el concurso de San Sulpicio, serán, en la segunda mitad del XVIII, Gabriel y Blondel, los más conscientes de que los gustos están cambiando, en un momento en que Inglaterra, despreocupada de cualquier debate teórico, se había lanzado a la evocación de la antigüedad de forma apasionada, libre, y en clave pintoresca, como han señalado R. Middleton y D. Watkin[17].

Decisiva influencia tendría, en este florecimiento del neoclasicismo inglés, el debate sobre la superioridad de Grecia respecto a Roma. Los grabados que de Paestum hiciera Piranesi representan la claudicación de sus propias tesis, al exaltar estos templos griegos de una manera ya romántica. Unido ello a los libros de viajes y las meticulosas descripciones de los edificios de la antigüedad, en publicaciones que ven la luz a mediados del siglo, y entre las que cabe destacar la de James Stuart (1713-1788) y Nicholas Revett (1721-1804), titulada *The Antiquities of Athens, measured and delineated* (1762).

En el desarrollo del neoclasicismo-pintoresquismo, no podemos olvidar el papel desempeñado por **outsiders** de primer orden, por los **aficionados** humanistas de la nobleza y la aristocracia inglesas. Ya en 1733 se fundó la *Society of Dilettanti,* de la que formaron parte J. Stuart y N. Revett (que, como he dicho, fueron figuras señaladísimas de mediados del XVIII), y otros arquitectos como W. Wilkins (1778-1839) y C.R. Cockerell (1788-1863), de gran prestigio a principios del XIX.

Pero el romanticismo en Inglaterra (como más tarde en el continente) recogerá también la tradición gótica subyacente en la cultura del país. No es infrecuente ver entre el sembrado de **objetos** de las grandes fincas ajardinadas por los famosos L. *Capability* Brown, H. Repton, y otros, templos y demás elementos del paisaje a **lo gótico.** La arquitectura del **cottage** encuentra su sitio exitosamente en el romanticismo desde la segunda mitad del XVIII en adelante.

Así que, cuando llegamos a comienzos del XIX, Inglaterra lleva un largo camino recorrido en el mundo romántico, con respecto a los demás países de Europa.

De forma creciente, la batalla de los estilos avanza sin que nadie ni nada pueda detenerla. Ni Blondel, con sus compromisos, ni las posiciones más morales, evitarán que un eclectismo total y absoluto reine en la arquitectura desde comienzos del siglo.

Pero esta lucha de estilos, que se inicia en la dualidad de lo gótico frente a lo clásico, tiene gran resonancia en un país, como Inglaterra, donde ambos estilos han alcanzado tan altas cotas de perfección. Una dualidad **Gótico versus Clásico** que poco o nada tiene ya que ver con la *concinnitas* albertiana, sino con el problema del **carácter** del edificio. Una dualidad que desemboca en los primeros años del siglo en un uso indiscriminado de ambos estilos, según convenga al carácter, sin saberse muy bien, en muchos casos, cuál es el carácter más adecuado a un determinado uso del edificio.

Las puertas al eclectismo del XIX se abren así, aunque no sin resistencia, por parte de los más ardorosos defensores de la supremacía clásica.

Muy reveladores de esta batalla de los estilos son los concursos convocados en Cambridge, entre 1804 y 1834, para varios edificios importantes, como el Downing College, el Trinity College, la Biblioteca de la Universidad y el Fitzwilliam Museum.[18]

---

question the more static vision of antiquity which existed in the Renaissance, propitiating, theories of perception, empiricism, experimentation, checking and the enhancing of Subjectivism in Art.

The struggle arises between the elements which make up the works of Hawksmoor and Vanbrugh; those **counterpositions** of the parts signify the destruction of the **Baroque unit.** I believe with good reason that Kaufmann has considered these two architects as indicative figures of the panorama which existed from the beginning of the 18th century until well into the 19th[16].

The militant and doctrinal positions of the Neo-Palladians, headed by Lord Burlington and Colin Campbell, would explain as a **solution** or a **check,** the variations which British architecture experienced during the first half of the seventeen hundreds.

In France as well, the critical situation of the object had begun, and was maintained in theoretic discourses. After Servandoni, who won the competition for San Sulpicio, Gabriel and Blondel would be, in the second half of the 18th century, the most aware of the fact that the tastes were changing, at a time in which England was unconcerned about any theoretical debate. The country had set off on the evocation of antiquity in a passionate, free manner, and in a picturesque key, as R. Middleton and D. Watkin had pointed out[17].

The debate on the superiority of Greece in relation with Rome would have a decisive influence on this florishing of English Neo-classicism. The engravings which Piranesi made of Paestum, represented the abandoning of his own thesis, in order to praise these Greek temples in an already romantic fashion. This aspect combined with the travel books and the meticulous descriptions of the buildings of antiquity, in publications which were published in the middle of the century, and among which mention should be made of that of James Stuart (1713-1788) and Nicholas Revett (1721-1804), entitled *The Antiquities of Athens, measured and delineated* (1762).

In the development of Picturesque-Neo-classicism, we cannot forget the role carried out by **outsiders** of the first order, by the Humanist **fans** of English nobility and aristocracy. In 1733, the Society of Dilettanti was founded, of which J. Stuart and N. Revett formed a part (who, I have said, were outstanding figures in the middle of the 18th century) along with other architects as W. Wilkins (1778-1863), of great prestige at the beginning of the 19th century.

But Romanticism in England (as well as later on, on the continent) would also reflect the underlying Gothic tradition in the culture of the country. It is not infrequent to see among the **objects** planted on the great estates landscaped by the famous L. *Capability* Brown, H. Repton and others, temples and other scenic elements, **in Gothic style.** The architecture of the **cottage** finds a successful place in Romanticism as of the second half of the 18th century, onwards.

Thus, when we come to the beginning of the 19th century, England has gone a long way in the romantic world, in relation with the other countries of Europe.

In a growing manner, the battle of styles advanced without anyone or anything capable of stopping it. Neither Blondel, with his compromises, nor the more positions, would avoid a total and absolute eclecticism from reigning in the architecture as of the beginning of the century.

But this battle of styles, which was initiated in the duality of Gothic before Classic style, took on great importance in a country, like England, where both styles had reached such high levels of perfection. There was a duality of **Gothic versus Classic** which had little or nothing to do with the Albertian **concinnitas,** but rather with the problem of the **nature** of the building. A duality which led, in the first years of the century, to an indiscriminate use of both styles,

Mientras en Oxford se sigue el camino gótico, en Cambridge existía un grupo de diletantes progriegos, que constituían la sociedad *The Cambridge Hellenits,* de la que forma parte el arquitecto W. Wilkins, al que antes hemos aludido.

A continuación pasaré a comentar dos de los concursos de Cambridge de estos años.

Concurso para el Downing College de Cambridge

Este concurso, como ha señalado David Watkin, representa *la victoria del revival griego* en un momento en que la arquitectura colegial inglesa ha optado por el gótico.[19]

Se convoca el concurso en 1804 con serias dudas sobre el estilo que debía de adoptarse. Personas como Thomas Hope (1769-1831), **cerebro** del neoclasicismo inglés, al ser consultado, propone al director el lenguaje clásico, sugiriendo como modelo de entrada del colegio la Puerta de Brandeburgo de Langhans. Los profesores parecen más proclives al gótico.

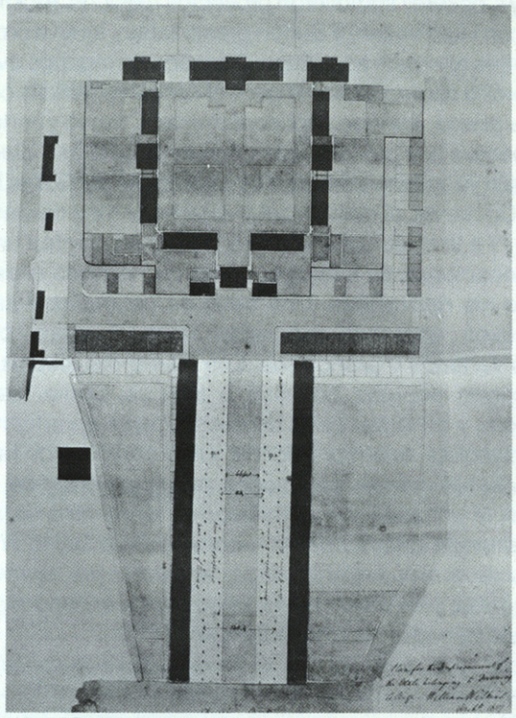
Presentan propuestas William Wilkins, George Byfield, Lewis Wyatt (sobrino de James Wyatt), Francis Sandys y William Porden. Tan adecuado parece el gótico, que Sandys y Porden proponen sendos diseños góticos, a pesar de la predisposición de Hope y los directores, así como del mismo monarca Jorge III (discípulo de William Chambers), para que Downing se construyera **en clásico.** Sin embargo, no hubo acuerdo entre los miembros del colegio y el director. Todas las propuestas, incluidas las **clásicas** de L. Wyatt y W. Wilkins, fueron rechazadas. Un jurado de tres arquitectos, entre los que se encontraba el prestigioso George Dance, resolvió el concurso a favor de William Wilkins.

La configuración tradicional de los colegios, como patio cerrado, queda alterada en la propuesta de Wilkins. En su proyecto, los lados del **quadrangle** se rompen en pequeños edificios exentos, que pretenden simular templos griegos.

William Wilkins propuso su conocida puerta en **propileo,** a imitación de la de Atenas, colocada al final de un ancho camino. El esquema preludia, en cierto modo, los de Thomas Jefferson para la Universidad de Virginia de 1817. La disposición de las partes era innovadora en su proyecto; como también lo era el énfasis puesto en la corrección de los órdenes griegos empleados, y la supresión de los basamentos y pisos áticos en la composición de las fachadas (como elementos de tradición tardorrenacentista). Wilkins desplegó aquí todos sus conocimientos sobre Grecia, de la que acababa de retornar.[20]

De entre los proyectos góticos, destaca el de W. Porden. La apuesta por el **Perpendicular** es rotunda, resaltando la importancia de la capilla en el conjunto de la composición.

El gótico tenía una gran fuerza en la historia de Cambridge. El mismo W. Wilkins, en lo concerniente a su educación de lo antiguo, lo era más por lo medieval antes de partir hacia Grecia. Esto y el irrefrenable empuje del revivalismo medieval explicarían los vaivenes de Wilkins en la **Batalla de los Estilos,** sus oscilaciones entre lo clásico y lo gótico, como le ocurriera también a Sir Robert Smirke.



11 DOWNING COLLEGE W. Wilkins 1817

depending upon what suited the character of the building, without anyone knowing very well, in many cases, what was the most adequate character for the specific use of a building.

The doors to eclecticism in the 19th century opened thusly, though not without the resistance, on the part of the most ardent defenders of classic supremacy.

Very revealing of this battle of styles was the competitionss convoked in Cambridge, between 1804 and 1834, for several important buildings, such as Downing College, Trinity College, the University Library and the Fitzwilliam Museum[18].

While the Gothic road was followed in Oxford, in Cambridge, there was a group of pro-Greek dilettantes, who made up the society of *The Cambridge Hellenists,* to which the architect W. Wilkins belonged, and to whom we have already referred.

I will comment below on two of the competitions of Cambridge held in those years.

Competition for Downing College of Cambridge

This competition, as David Watkin has indicated, represented *"the victory of Greek revival"* at a time in which the English College architecture had opted for the Gothic style[19].

The Competition was convoked in 1804 with serious doubts as to the style which had to be adopted. When Thomas Hope (1769-1831), the **brain** of English Neoclassicism was consulted, he proposed the classic language to the director, suggesting as an initial model the College of the Brandenburg Gate of Langhans. The teachers appeared to be more inclined towards the Gothic style.

Proposals were presented by William Wilkins, George Byfield, Lewis Wyatt (nephew of James Wyatt), Francis Sandys and William Porden. The Gothic style appeared to be so adequate that Sandys and Porden proposed two Gothic designs, despite the predisposition of Hope the directors, as well as that of the Monarch himself, George III (disciple of William Chambers) for Downing to be constructed in a **classic style.** However, there was no agreement between the members of the College and the Director. All of the proposals, including the classic ones of L. Wyatt and W. Wilkins, were rejected. A jury of three architects, among whom was the prestigious George Dance, resolved the competition on behalf of William Wilkins.

The traditional from of the College as a closed patio, was altered in Wilkins' proposal. In his project, the sides of the **quadrangle** were broken up into small, open buildings, which pretended to simulate Greek temples.

William Wilkins proposed his well-know **propylaeum** door, an imitation of that of Athens, placed at the end of a broad road. The plan preludes, in a certain fashion, that of Thomas Jefferson for the University of Virginia of 1817. The arrangement of the parts was innovative in his project; as well as the emphasis placed on the correction of the Greek orders used and the suppresion of the plinths and attic floors in the composition of the façades (as elements of late Renaissance tradition). Wilkins displayed here all of his knowledge of Greece, from where he had just returned[20].

From among the Gothic projects, that of W. Porden stands out. The bet made on the **Perpendicular** line is absolute, emphasing the importance of the chapel in the whole of the composition.

Gothic style had great significance in the history of Cambridge. W. Wilkins himself, in relation with his education in the old style, was more in favor of the medieval style before he visited Greece. This fact and the irrepressible force of medieval revivalism would explain Wilkins variations in the **Battle of the Styles,** his wavering between the Classic and the Gothic, as would occur with Sir Robert Smirke as well.

En cualquier caso, desde el Downing College, queda abierto el camino al **Greek Revival.** Ello no significa que antes no se hubiera construido a la antigua y **en griego,** sino que este **revival** aparece en litigio, en batalla con el **Gothic Revival.**

Concurso para la Biblioteca de la Universidad de Cambridge

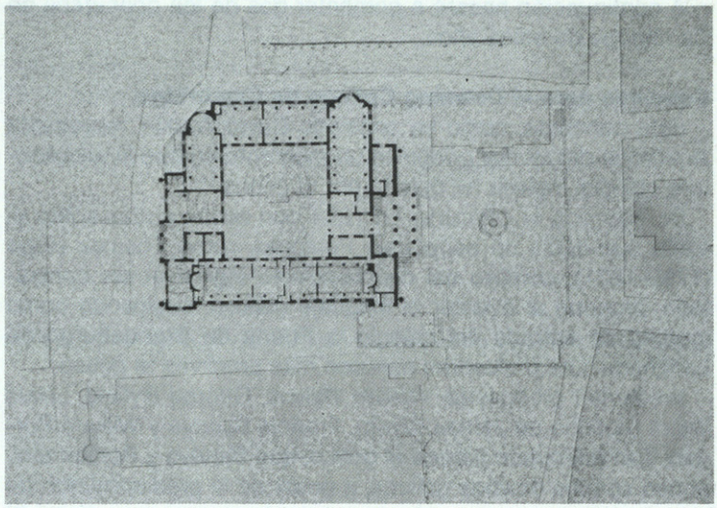
En 1829 se convoca el concurso, sin prefijarse el estilo. A estas alturas del siglo, se consideran igualmente **pintorescos** ambos lenguajes, desde una clave de evocaciones del pasado, desde una clave aún romántica.

Son cuatro arquitectos los participantes, y todos bien conocidos: William Wilkins, Thomas Rickman (1776-1841), Decimus Burton (1800-1881) y Charles Robert Cockerell (1783-1863).

Wilkins y Cockerell sometieron proyectos clásicos. Rickman (en sociedad con Hutchinson) y Burton presentaban, junto a proyectos clásicos, otras alternativas góticas. Después de muchos avatares, que sería prolijo narrar, Cockerell ganó el concurso. Wilkins continúa en su línea griega, aunque más contaminada, como puede verse en la perspectiva que presenta. Las propuestas góticas *("Decorated Gothic")* están ya de lleno entre las más espléndidas del **Gothic Revival.**

Es C.R. Cockerell, el cosmopolita viajero por más de siete años (1810-1817) a lo largo del Mediterráneo, quien plantea una obra rica en evocaciones de todo tipo, como rechazando el estrecho margen de los **revivalistas.** Una serie de estancias y salas de diversos usos aparecen macladas unas a otras, creando ambientes variados y grandiosos. Los diferentes dibujos elaborados recogen pórticos corintios o jónicos, como los de la fachada este; y en la sucesión de esos dibujos aparecen pabellones de absoluta severidad dórica, junto a frentes de fachada, donde Cockerell maneja con fluidez, no ya los órdenes, sino la decoración, la composición, el trasiego de elementos de la historia, *"combinando brillantemente* —como señala David Watkin— *elementos de la arquitectura griega, tardorromana, manierista y barroca inglesa, y en cierto modo, anticipando el neogriego de la arquitectura francesa de mediados del XIX".*[21]

Con razón, tras analizar los esfuerzos de Wilkins, Smirke y otros, Summerson sumariza el XIX, hasta el año 1830, reconociendo a Cockerell como uno de los grandes: *"Sólo notamos dos hombres, C.R. Cockerell y Charles Barry, prolongando creativamente la gran tradición del clasicismo del siglo XVIII... La carrera de Cockerell fue más variada* (que la de Barry, quiere decir). *Pero es significativo que sus logros no pueden ser valorados en su contexto inglés, donde permanece en absoluto aislamiento, sino sólo en relación a la nueva escuela de clasicismo en Francia —la escuela de Hittorf, Duc y Labrouste, que establecieron París como la sede del clasicismo por lo que queda de siglo* (desde 1830 en adelante, quiere decir)".[22]



14. C.R. Cockerel. Biblioteca de la Universidad de Cambridge. Planta.

Esto recalca lo dicho por Watkin, y pone de manifiesto el espíritu más rígido de Wilkins y los otros revivalistas. Lo cual no significa, ni mucho menos, que la propuesta del Downing College

---

In any case, the road to **Greek Revival** remained open from Downing College. This does not mean that before that time, there were no old or **Greek-style** constructions, but that this **revival** was disputed in a battle with **Gothic Revival.**

Competition for the Library of the University of Cambridge

In 1829, the Competition was convoked, without presetting the style. At this point in the century, both languages were considered as equally **picturesque,** from a code of evocations of the past and from an even romantic point of view.

Four architects participated and all of them were well-known: William Wilkins, Thomas Rickman (1776-1841), Decimus Burton (1800-1881) and Charles Robert Cockerell (1783-1863).

Wilkins and Cockerell submitted classical projects. Rickman (jointly with Hutchinson) and Burton presented classical projects, with other Gothic alternatives. After many vicissitudes, which would be too extensive to relate, Cockerell won the competition. Wilkins continued in his Greek line, though in a more contaminated manner, as can be seen in the perspectives which he presented. The Gothic proposals *(Decorated Gothic)* were already fully within the most splendid of **Gothic Revival.**

It was C.R. Cockerel, the cosmopolitan traveller for more than seven years (1810-1817) throughout the Mediterranean, who presented a work rich in evocations of all kinds, rejecting the narrow margin of the Greek **revivalists.** A series of rooms and chambers of different uses appeared, mixe with one another, to create varied and grandiose ambiences. The different drawings he prepared, covered the Corinthian or Ionic porticos, as well as those of the eastern façade; and in the succession of those drawings, pavillions of absolute Doric severity appeared, together with façade fronts. Cockerell handled not the orders but the decoration, composition and transfer of historical elements with fluidity, *"brilliantly combining* —as David Watkin points out— *elements from Greek, Late Roman, Mannerist and English Baroque architecture, and in some ways anticipating thee Neo-Grec of mid-nineteenth century French architecture".*[21]

With good reason, after analyzing the efforts of Wilkins, Smirke and others, Summerson summarizes the 19th century, until the year 1830, by recognizing Cockerell as one of the greats: *"We notice only two men, C.R. Cockerell and Charles Barry, creatively prolonging the grand tradition of eighteenth century Classicism... Cockerell's career was more varied. But it is significant that his achievement cannot be assessed in its English context, where he stands in utter isolation, but only in relation to the new school of Classicism in France —the school of Hittorff, Duc and Labrouste, which established Paris as the home of Classicism for the remainder of the century* (from 1830 onwards, he means)"[22].

This emphasizes what Watkin said and reflects the more rigid spirit of Wilkins and the other revivalists. This does not mean in any way that the Downing College proposal did not have enormous relevance. *"The historic importance of Wilkins' Downing College, in Cambridge has already been pointed out. Though Wilkins could not finish it, and it was left like a kind of fragment of an ideal Greek college...",* declares Henry-Russell Hitchcock.[23]

Eclecticisms of the European Bourgeosie Society

The influence of the English panorama was important in Europe. Not only at the stylistic level, of Greek or Gothic, but in relation with the picturesqueness which lay below those revivalisms, to the advances of comfort in domestic architecture and the new technologies and materials, as well as the introduction of cast iron.

H.R. Hitchcok indicated how K.F. Schinkel *"had been fascinated by his trip to England with the old and new*

no tuviera una enorme relevancia. *"Ya se ha señalado la importancia histórica del Downing College, de Wilkins, en Cambridge. Aunque Wilkins no pudo terminarlo, quedando sólo como una especie de fragmento de un colegio ideal griego..."*, afirma Henry-Russell Hitchcock.[23]

Eclectismos en la sociedad burguesa europea

La influencia del panorama inglés fue importante sobre Europa. No sólo a un nivel estilístico, de lo griego o lo gótico, sino en cuanto al pintoresquismo que subyace bajo estos revivalismos, a los avances del confort en la arquitectura doméstica, y a las nuevas tecnologías y materiales, como el hierro fundido.

H.R. Hitchcock señala cómo a K.F. Schinkel *"su viaje a Inglaterra le había fascinado por la arquitectura inglesa antigua y nueva; allí había observado todo con un interés inteligente, desde los castillos medievales a las soberbias nuevas fábricas de algodón cerca de Manchester, con sus estructuras internas de hierro".*[24] Si bien Schinkel no ejecutó en hierro ningún edificio, su monumento de Kreuzberg (en gótico y hierro), muestra su nivel de asimilación de los nuevos materiales, en una actitud hacia lo gótico rechazada por Pugin como **modernista.**

En la segunda mitad del XIX, el neoclasicismo romántico ampliará sus fuentes recogiendo lo paleocristiano. Entre tanto, lo gótico se entenderá de forma creciente en clave nacionalista, y por ello, el **mosaico** estilístico de la segunda mitad del siglo pasado requeriría una mayor atención.

Los concursos no cesan de sucederse, si bien, como algunos han considerado, casi todos ellos constituyen un evidente caos.[25]

Largo y prolijo sería narrar aquí más concursos. Debo mencionar algunos que fueron importantes hitos, como las Casas del Parlamento de Westminster en Londres (1835), la Opera de París (1861) y la Bolsa de Amsterdam (1884). Fueron importantes por el talante de la concurrencia, los jurados, y lo que cada uno de estos edificios (Parlamento, Opera y Bolsa) representaban para la nueva cultura burguesa y parlamentaria que emerge en estos años en Europa.

El **mosaico** de estilos de la segunda mitad del XIX, con las nuevas tecnologías, entra en el siglo XX.

La ciudad como preocupación.
Tres concursos de entreguerras en el siglo XX

Los concursos prosiguen. De entre ellos me detendré de forma muy breve, para cerrar este artículo, en tres muy significativos: el Chicago Tribune (1922), la Real Cancillería de Estocolmo (1922) y el Palacio de los Soviets (1931).

Los tres tienen un alcance urbano, o mejor metropolitano, y los tres establecen con la ciudad relaciones diferentes.

El Chicago Tribune plantea el tema del rascacielos en la ciudad americana. De todas las propuestas presentadas, la más comentada en la historia ha sido la de Adolf Loos, que, como es sabido, no ganó ningún premio.

El rascacielos, en forma de columna de granito negro, parece sugerir el carácter eterno y perenne, en lo pesante del dórico, de las mismas instituciones que representa; agrandando en escala un fragmento del lenguaje clásico, identificable por el peatón y el ciudadano, intenta prestigiar a la misma institución, llamar la atención, detener la mirada en la, como se ha denominado, **metrópoli sin cualidad** de hoy.

La propuesta de Loos no es cínica, si juzgamos sus comentarios[26], sino reveladora de su actitud crítica ante la avalancha de imágenes que, ajenas a la tradición, se agolpan ante el ciudadano, sin que éste sea capaz de distinguirlas, ordenarlas, y mucho menos retenerlas.

Así que, más que la **composición** tripartita clásica del edificio, Loos pretende, como él mismo nos cuenta, *"erigir un monumento que se ligue indefectiblemente y para siempre a la idea de la ciudad de Chicago como la Cúpula de San Pedro a la de Roma y la Torre Inclinada a la de Pisa".*[27]

El mismo año, 1922, Gunnar Asplund, con un proyecto realizado con Ture Ryberg, gana el segundo premio del concurso para la Real Cancillería de Estocolmo. El interés de la propuesta es mayor por lo que representa como una aproximación a la ciudad, contrapuesta a las que ya aparecen de la mano de Le Corbusier en su *Ville Contemporaine* de 1922, o en su *Plan Voisin* de 1925.

El proyecto de Asplund muestra su deseo de que sus edificios se integren en la morfología de la ciudad, en su **continuum.** Su proyecto es un proyecto de memoria, lleno de sutilezas en el mismo diseño, que no por ello deja de tener un carácter de

---

English architecture; he had noted everything there with intelligent interest, from the medieval castles to the superb new cotton factories near Manchester, with their internal iron structures"[24]. If Schinkel did not use iron in any building, his monument of Kreuzberg (in Gothic and iron), shows his level of assimilation of the new materials, in an attitude towards the Gothic style which was rejected by Pugin as **modernist.**

In the second half of the 19th century, Romantic Neoclassicsim would expand its sources to reflect the Paleo-Christian style. In the meantime, Gothic would be understood increasingly in a nationalist key, and therefore, the stylistic **mosaic** of the second half of the last century would require greater attention.

The competitions did not cease to take place, though, as some thought, almost all of them constituted an evident chaos[25].

It would prove too long to try to discuss any more competitions here. I must mention some which were important landmarks, such as the Houses of Parliament of Westminster in London (1835), the Opera House of Paris (1861) and the Amsterdam Stock Exchange (1884). They were important because of the significance of the participants, the juries and what each one of these buildings (Parliament, Opera House and Stock Exchange) represented for the new bourgeosie and parliamentary culture which emerged in those years in Europe.

The **mosaic** of styles of the second half of the 19th century with the new technologies made its entrance into the 20th century.

Three Competitions held in the 20th Century between the Wars. The City as a Concern

The competitions continued. Among them, I will consider in a very brief manner three very significant ones in order to conclude this article: the Chicago Tribune (1922), the Royal Chancellory of Stockholm (1922) and the Palace of the Soviets (1931).

The three have an urban scope or better yet, a metropolitan one, and the three established different relations with the city.

The Chicago Tribune presented the subject of the skyscrapers in the American city. Of all the proposals presented, the most commented upon in history has been that of Adolf Loos which, as we know, did not win any prize.

The skyscraper, in the form of a black granite column, appears to suggest the eternal and perennial nature of the very institution which it represents, in regard to the Doric style. A fragment of the classic language is expanded in scale and becomes identifiable by the pedestrian and the citizen, in an attempt to add prestige and attract attention to the institution, in what has been called today the **metropolis without quality.**

Loos' proposal is not cynical, if we consider his comments[26], but they are revealing of his critical attitude of the avalanche of images which, having nothing to do with tradition, converge upon the citizen, without his being able to distinguish them and put them in order, much less retain them.

Thus, more than the classic tri-partite **composition** of the building, Loos pretended as he himself relates, *"to erect a monument which is perfectly linked forever to the idea of the city of Chicago as the Dome of St. Peter's is to Rome and the Leaning Tower to Pisa"*[27].

In that same year, 1922, Gunnar Asplund, with a project carried out with Ture Ryberg, won second prize in the competition for the Royal Chancerolly of Stockholm. Interest in the proposal was greater in view of what it represented as an approximation to the city, in contrast with the other proposals which appeared thanks to Le Corbusier in his *Ville Contemporaine* of 1922 or in his *Plan Voisin* of 1925.

intervención **at once,** de una vez, es decir, un carácter unitario.

Le Corbusier proclama, en contrapartida, un mundo nuevo, proclama una utopía por medio de imágenes futuristas, negando la ciudad histórica, o mejor, asumiendo una sociedad reconstruida, casi regenerada, y enmarcando sus formulaciones en una ciudad como París, que no será en este sentido sino un telón de fondo, un marco de representación. Le Corbusier avanza así su actitud en su propuesta para el concurso del Palacio de los Soviets de Moscú de 1931.

Mientras Perret, de forma explícita, pone en evidencia la vocación urbana de su conocida propuesta, su ubicación en la ciudad, en relación no sólo con el Kremlin, sino con el mismo río, Le Corbusier (pero no sólo él, sino la mayoría de los participantes) opta por la plasmación de propuestas que se encierran en sí mismas, que se entienden en su interioridad, sin relación con la ciudad. Le Corbusier, que había propuesto la *Ville Radieuse* en su *Réponse à Moscou,* mantiene en este sentido su visión de la ciudad, de los establecimientos humanos, de una ciudad **dislocada** pero **funcional.** La arquitectura en la Rusia de estos años seguirá otros derroteros.

En estos tres concursos, que acabo de comentar, los tres proyectos (Loos, Asplund y Le Corbusier) encierran y resumen posiciones ante la ciudad y el territorio que revelan su alcance de alternativas, salidas o soluciones en el impasse cultural de entreguerras. Quizás el caos de los concursos del XIX al que aludía D. Watkin haya pasado a nuestro siglo.

Un concurso es un organizador o patrón, un tema y un jurado, y por supuesto unos concursantes o competidores. Ante un tema fijo, como la fachada de las catedrales italianas, se han medido de forma transhistórica (o transcultural) los grandes maestros. El tema es uno de los elementos más inmóviles, aunque, obvio es decirlo, no más sencillos de definir; por ello el jurado ha de completar la falta de definición, de matización, que los grandes temas de concurso llevan.

El papel del jurado es determinante, y de ello no he hablado sino tangencialmente a lo largo de estas líneas. El jurado es el encargado de hacer que se cumpla el programa marcado por el organizador, así como cualquier condición que el concurso fije; pero su papel no queda relegado a esto, sino a ser juez, a dictaminar. Pero, para tan relevante posición, ¿quiénes son los elegidos? Este es el primero y más grande problema a mi juicio. Y ésta es quizás la razón, por la cual tantos y tantos concursos han resultado en auténticas catástrofes.

Hemos visto cómo en los grandes concursos, ante un tema, a veces no bien definido o problemático en sus planteamientos precisos, era un arquitecto, o varios, separada, o conjuntamente, pero siempre de auténtico renombre nacional e internacional, quienes hacían de jurado. Este es el caso de Bernini, cuando juzga las propuestas de la fachada de la Catedral de Milán; o de Palladio, al juzgar la de San Petronio de Bolonia; o de Giacomo della Porta, al juzgar el proyecto del mismo Palladio.

En otros casos hemos visto que son los mismos reyes quienes eligen, como le sucede al Papa Julio II, al decidir entre la propuesta de G. de Sangallo y la de Bramante; o como le ocurre a Carlos II en el concurso para la reconstrucción de Londres. La definición del jurado es, en estos casos, muy clara: o está integrado por uno o varios arquitectos, o es el monarca o el gran mecenas quien finalmente decide.

Se complica mucho la situación en cuanto salimos de posiciones tan extremas, y el jurado no está integrado ni por una excelsa figura de la arquitectura, ni por un gran mecenas de la talla de un Julio II o similar. Tanto se complica, que, como es sabido, éste ha sido el caballo de batalla y el origen de la discordia en casi todos los concursos de los últimos doscientos años, cuando menos.

Soane se mostraba partidario de los concursos abiertos y transparentes, siempre que los proyectos estuvieran *"abiertos a la inspección pública y de que el artista ganador recibiera el encargo y ejecución de su diseño".*[28] Sin embargo, las quejas contra los jurados, y las exigencias de un juicio justo, han ido más allá de la **inspección pública** reclamada por Seoane, y se han centrado siempre, como es previsible, en la idoneidad de los miembros de un jurado, en su capacitación, en su neutralidad, etc.

Adolf Loos opinaba, en este sentido, que *"se redactarán normas para estos concursos* (de edificios) *y serán válidas para todo comitente particular. En ellas se hará especial hincapié en que el jurado sólo podrá estar compuesto por artistas, y precisamente cada uno en su especialidad (en escultura para edifi-*

Asplund's project showed his desire for the buildings to be integrated into the morphology of the city, in its **continuum.** His project is a project of memory, filled with subtleties in the same design, which, nevertheless, has a one-time or unitary nature.

Le Corbusier proclaimed a new world in compensation, a utopia by means of Futurist images, denying the historic city, or better yet, assuming a reconstructed, almost regenerated society, and framing his formulations in a city like Paris, which would in this sense, be a backdrop or a representative frame. Le Corbusier advanced his attitude thusly in his proposal for the competition organized for the Palace of the Soviets of Moscow of 1931.

While Perret, in an explicit manner, evidenced the urban vocation of his know proposal, its location in the city, in relation not only with the Kremlin, but with the river, Le Corbusier (he as well as the majority of the other participants) chose to represent a proposal which was self-contained, which was understood in its interiority, but without any relation to the city. Le Corbusier who had proposed the Ville Radieuse in his *Response à Moscou,* maintained in this sense his view of the city, of the human establishments, of a **dislocated** but **functional** city. Architecture in Russia in those years would follow other paths.

In these three competitions, which I have just discussed, the three projects (Loos, Asplund and Le Corbusier) involved and summarized positions in relation with the city and the territory which revealed their scope of alternatives or solutions for the cultural impasse existing in the between-war period. Perhaps the chaos of the competitions of the 19th century to which D. Watkin referred, had extended into our century.

A competition is an organizer or patron, a theme and a jury and, of course, the participants or competitors. Before a fixed theme, as the façade of the Italian Cathedrals, the great masters have competed in a trans-historical (or trans-cultural) manner. The theme is one of the most immobile elements, though it is obvious to say, it is no more simple to define; in view of this, the jury has to complete the lack of definition and harmony found in the great themes of the competition.

The role of the jury is decisive and I have not spoken here of this but merely in a tangential manner. The jury is responsible for making sure that the programme outlined by the organizer is fulfilled, as well as any conditions which the competition establishes; but its role is not merely relegated to this, but to being a judge and to issuing a verdict. However, for such a relevant position, who, then, are to be the chosen ones? This is the first and biggest problem in my opinion. And this is perhaps the reason why so many competitions have turned out to be real catastrophes.

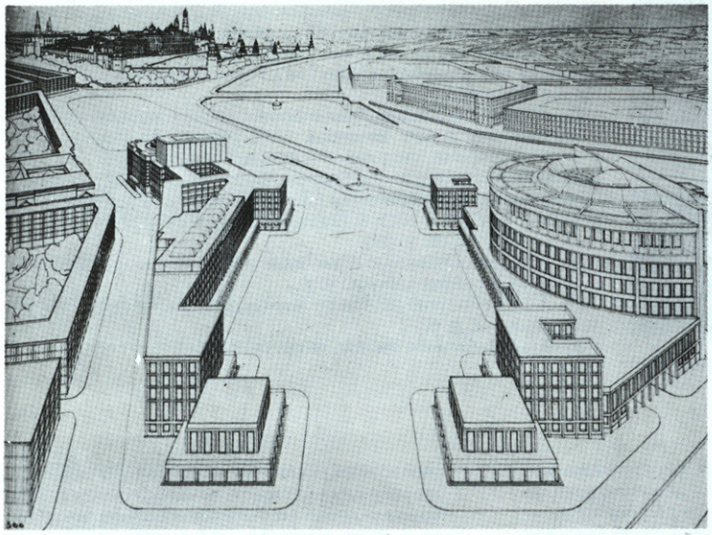
We have seen how in the major competitions, there was always an architect or several of them, who separately or jointly, made up the jury before a subject, which was not always well defined or was rather problematic in its precise approaches. These architects were always of national or international fame. This was the case of Bernini when he judged the proposals for the façade of the Cathedral of Milan or that of Palladio, when he passed judgment on the Cathedral of San Petronio of Bologna; or Giacomo della Porta, who decided upon Palladio's own project.

In other cases, we have seen how the Kings themselves were the ones to choose; there was the case of Pope Julius II, when he decided between G. de Sangallo and Bramante's proposals; or that of Charles II in the competition for the re-construction of London. The jury's make-up was, in those cases, very clear: It was made up of one or several architects, or by the monarch or the great patron of the arts who would finally decide.

The situation becomes more complicated when we

15.

16.



15. Le Corbusier. Palacio de los Soviets. Moscú 1931.
16. Auguste Perret. Palacio de los Soviets. Moscú 1931.

cios también podrá intervenir el arquitecto). El resto de personas, incluso el propietario del edificio en construcción, sólo podrá actuar a nivel informativo, pero no tomarán parte en la votación".[29]

Loos ha sido muy explícito en relación a los jurados. Aun asignando al público, al ciudadano, un papel de observador en aquellos campos del Arte ajenos a su especialidad, no por ello le exime de una acción, y de llevar finalmente la iniciativa, en cuestiones artísticas, en la sociedad en la que vive. Bien al contrario, Loos insiste que el fomento del Arte, como él lo denomina, *"quedará totalmente a cargo de la iniciativa privada"*, y recalca que *"el ciudadano debe aprender a no confiar en el Estado para las cuestiones artísticas y su fomento: de esta forma, se despertará en cada individuo el sentido de la responsabilidad"*[30]. Loos opina, además, que el jurado recibirá las propuestas de un concurso de edificio tres años después de haber sido presentadas.

Si bien han existido todo tipo de jurados, desde los tiempos en que aquel, en una fórmula perfecta, decidiera cuál era la más hermosa amazona para el Artemison de Efeso, hasta nuestros días, siempre, la constante ha sido la voluntad del participante porque triunfara el mejor. Por el triunfo de su propia propuesta, en la convicción de ser la mejor, e incluso de aportar una nueva visión a un tema ya planteado anteriormente.

Sin duda alguna, los concursos han sido auténticos bancos de prueba de la cultura que los ha convocado; reflejo de una época, palestra de debate de arquitectura de un momento, y siempre, alternativa a ese momento. Los proyectos tienen, por ello, vida, desde el entusiasmo y la fe del artista; quedan como alimentos reales, como partes de nuestra realidad, por su vocación de formar parte de ella.

Por eso, a pesar de todas las limitaciones, en relación con un tema, un programa, un jurado, y todos los ingredientes de un concurso, un artista ama con intensidad su proyecto, y cree en él, proyectándolo sobre el mundo, viéndolo en su mente levantado sobre el suelo.

Estoy con Loos, cuando dice entusiasmado: *"La gran columna de estilo griego, dórico, será construida. Si no en Chicago, en otra ciudad. Si no para el Chicago Tribune, para cualquier otra entidad. Si no por mí, por cualquier otro arquitecto".*

---

move away from such extreme positions and the jury is not made up of an outstanding figure in architecture, or by a great patron of the arts in the order of Julius II or similar. It became so complicated that, as we well know, this has been the origin of great disagreements in all the competition held in the last two hundred years, at least.

Soane proved to be very much in favor of the open and transparent competitions, as long as the projects were *"open to public inspection and the successful artist entrustd with the superintendence and execution of his design"*[28]. However, the complaints against the juries and demands for a fair judgment, went beyond the **public inspection** called for by Soane, and they have always centered, as was to be expected, around the suitability of the members of a jury, their capacity, their neutrality, etc.

Adolf Loos felt, in this sense, that *"norms will be drawn up for these competitions* (of buildings) *and will be valid for every participant. In them, special emphasis would be made on the fact that the jury could only be made up of artists and precisely each one in his specialty (the architect could participate for buildings). The rest of the individuals, including the owner of the building under construction, could participate on an informative level but would not take part in the voting"*[29].

Loos has been very explicit in relation with the juries. Although he assigned the public, the citizen, the role of observer in those fields of Arts having nothing to do with his speciality, he does not exempt them from action and from assuming in the end the initiative in artistic questions, in the society in which he lives. However, to the contrary, Loos insists that the promotion of Art, as he calls it, *"will remain entirely in the hands of private initiative"* and he emphasized that *"the citizen must learn not trust in the State for artistic matters and their promotion: in this way, the sense of responsability will be awakened in each individual"*[30]. Loos felt as well that the jury would receive the proposals from a competition for a building three years after they had been presented.

If there have been all kinds of juries, from the time in which, a perfect formula was used to select the most beautiful of amazons for the Artemison of Ephesus, to our days, the constant factor has always been the participant's desire to have the best one win. The triumph of his own proposal meant the conviction that it was the best and contributed to a new vision of a subject which had already been presented.

Without a doubt, the competitions have been real testing benches for the culture that has organized them; the reflection of an epoch, the arena for the architectural debate of the moment, and always an alternative for that period of time. The projects, then, take on life from the enthusiasm and faith of the artist; they remain as real elements, as part of our reality, due to their vocation to form a part of that reality.

Therefore, despite all of the limitations, in relation with a subject, a programme, a jury, and all the ingredients making up a competition, an artist loves his project intensely and believes in it, projecting it over the world, seeing it in his mind as erected.

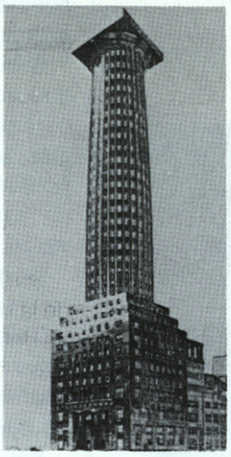
I agree with Loos, when he says with enthusiasm: *"the great column of Greek, Doric style will be constructed. If not in Chicago, in another city, if not for the Chicago Tribune, for any other entity. If not by me, by any other architect...*

Javier CENICACELAYA

Notas

1. Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIV, 53.
2. Esta es la opinión más extendida. Según A. Blanco Freijeiro, *Arte Griego*, Madrid, 1982, pp. 240-201, y también E. La Rocca, *Policleto y su escuela* en *Historia y civilización de los Griegos*, Vol. IV, pp. 81-84, Barcelona, 1984.
3. G.C. Argan, *Brunelleschi*, p. 45, Madrid, 1981.
4. G. Vasari, *Le Vite de Piu Eccellenti Architetti, Pittore, et Scultori da Cimabue insino ai nostri tempi*, Florencia, 1550, 1568. Ed. de R. Bettarini y P. Barocchi, Florencia, 1966.
5. Bramante, *Parere sull'erezione del tiburio*, publicado en *Annali della Fabbrica del Duomo dall'origine al presente*, Vols. I-VIII, Milán, 1877-85; Vol. III, p. 62 f.
6. R. Wittkover, *Gothic vs. Classic; Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*, pp. 36-37, Nueva York, 1974. Este autor analiza detenidamente el proceso que sigue la Catedral de Milán, y a él debo agradecer algunos datos tomados de su obra.
7. R. Wittkower, op. cit., pp. 54-55.
8. J.S. Ackermann analiza esta última propuesta en su ensayo: *Palladio's last portico project for San Petronio in Bologna* en *Essays in the History of Architecture*, pp. 110-115, Londres, 1967.
9. A. Bruschi, *Bramante*, Londres, 1973.
10. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Hardmondsworth, 1963.
11. V. Scamozzi, *Dell'idea della Architettura Universale*, P. II, L. VIII, Cap. 16, p. 330, Venecia, 1615.
12. A. Palladio, *I Quattro Libri Dell'Architettura*, L. III, Cap. XIII, p. 25, Venecia, 1570.
13. Wren fue recibido por Bernini, cuando éste se encontraba en París ocupado con sus proyectos para el Louvre. Wren nos cuenta: *"Hubiera dado mi piel por el diseño de Bernini para el Louvre, pero el reservado viejo italiano no me permitió sino una ojeada de pocos minutos... Sólo tuve tiempo de copiarlo en mi imaginación y memoria: seré capaz por palabras y un lápiz de daros una tolerable cuenta de él". Parentalia or Memoirs of the Family of Wrens*, p. 262, Londres, 1750.
14. F. Milizia, *Principi di Architettura Civile*, pp. 44-45, Finale, 1781.
15. A. Quatremère de Quincy. *Dizionario storico di architettura*, p. 464, Mantua, 1842.
16. *"Vanbrugh y Hawksmoor... empezaron a quebrar la integridad del Barroco, pero no encontraron ningún sustituto satisfactorio"*. E. Kaufmann, *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 28, Barcelona, 1975.

Además de esta cita, el texto de Kaufmann reconoce, en reiteradas ocasiones, el interés de las propuestas de estos dos arquitectos, para el entendimiento del mundo inglés en el cambio de siglo del XVII al XVIII, y a lo largo del Setecientos.



17. A. Loos. Chicago Tribune.

17. *"Inglaterra fue el país europeo que hizo el esfuerzo más firme para aplicar los nuevos conocimientos a la creación de una nueva arquitectura directamente inspirada en la antigua. A los arquitectos ingleses les preocupaban menos la teoría y las ideas que a sus colegas franceses. y su capacidad de inventiva se estimuló con el crecimiento del pintoresquismo"*. R. Middleton y D. Watkin, *Arqueología e influencia del estilo antiguo*, p. 82, en *Arquitectura Moderna*, Madrid, 1979.
18. D. Watkin hace una exposición de estos concursos en su obra *The Triumph of the Classical Cambridge Architecture. 1804-1834*. Cambridge, 1977.
19. D. Watkin, op. cit., p. 2.
20. Por sus grandes conocimientos de lo antiguo, Wilkins había sido admitido como miembro en la *Society of Antiquaries* en 1801, y ocho años después en la prestigiosa e influyente *Society of Dilettanti*. Estuvo en Grecia, Italia y Asia Menor, con una beca Worts, y en 1807 publica su *Antiquities of Magna Graecia*.
21. *D. Watkin, op. cit., p. 11, Cambridge, 1977; y ver también del mismo autor: The Life and Work of C.R. Cockerell*, pp. 183-213, Londres, 1974.
22. J. Summerson, *Architecture in Britain. 1530-1830*, p. 535, Frome, 1953 (revisada 1983).
23. H.R. Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, p. 116, Madrid, 1981.
24. H.R. Hitchcock, op. cit., p. 71.
25. D. Watkin afirma: *"Las observaciones escépticas pero agudas de Cockerell sobre los peligros de la arquitectura de concurso iban a estar totalmente justificadas por el espantoso caos de prácticamente todos los concursos importantes del siglo XIX"*; y añade, en relación con el arquitecto Cockerell, que resulta innecesario afirmar que perdió casi todos los concursos en los que participó. En *The Life and Work of C.R. Cockerell*, p. 155, Londres, 1974.
26. A. Loos, *The Chicago Tribune Column, 1922*, en *Ornamento y Delito y otros escritos*, p. 260, Barcelona, 1972. Para mayor documentación sobre este concurso, consultar *The International Competition for a New Administration Building for the Chicago Tribune*, Chicago, 1923; M. Tafuri, *La montaña desencantada*, en *La Ciudad Americana, de la guerra civil al New Deal*, Barcelona, 1975; B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Milán, 1982.
27. A. Loos, op. cit., p. 260.
28. J. Seoane, *Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln's Inn Fields*, Londres, 1830.
29. A. Loos, *Fomento del Arte*, en *Normas para una Dirección de Bellas Artes*, en op. cit., p. 62.
30. A. Loos, *Fomento del Arte*, en op. cit., p. 61.

NOTES

1. Plinius, *Nat. Hist.*, XXXIV, 53.
2. This is the most widespread opinion. According to A. Blanco Freijeiro, *Arte Griego*, Madrid, 1982, pp. 240-201, and also E. La Rocca, *Policleto y su escuela* in *Historia y civilización de los Griegos*, Vol. IV, pp. 81-84, Barcelona, 1984.
3. G.C. Argan, *Brunelleschi*, p. 45, Madrid, 1981.
4. G. Vasari, *Le Vite de Piu Eccellenti Architetti, Pittore, et Scultori de Cimabue insino ai nostri tempi*, Florence, 1550, 1568. Ed. by R. Bettarini and P. Barocchi, Florence, 1966.
5. Bramante, *Parera sull'erezione del tiburio*, published in *Annali della Fabbrica del Duomo dall'origine al presente*, Vols. I-VIII, Milan, 1877-85; Vol. III, p. 62 f.
6. R. Wittkower, *Gothic vs. Classic; Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*, pp. 36-37, New York, 1974. This author carefully analyzes the process which the Cathedral of Milan follows, and to him, I owe my gratitude for some data taken from his work.
7. R. Wittkower, op. cit., pp. 54-55.
8. J.S. Ackermann analyzes this last proposal in his essay: *Palladio's last portico project for San Petronio in Bologna*, in *Essays in the History of Architecture*, pp. 110-115, London, 1967.
9. A. Bruschi, *Bramante*, London, 1973.
10. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Hardmondsworth, 1963.
11. V. Scamozi, *Dell'idea della Architettura Universale*, P. II, L. VIII, chap. 16, p. 330. Venice, 1615.
12. A. Palladio, *I. Quatro Libri Dell'Architettura*, B. III, Chap. XIII, P. 25, Venice, 1570.
13. Wren was received by Bernini, when the latter was in Paris, occupied with his projects for the Louvre. Wren tells us: *"Bernini's Design of the Louvre I would have given my Skin for, but the old reserved Italian gave me but a few Minutes View... I had only Time to copy it in my Fancy and Memory: I shall be able by Discourse and a Crayon to give you a tolerable Account of it"*. Parentalia or Memoirs of the Family of Wrens, p. 262, London, 1750.
14. F. Milizia, *Principi di Architettura Civile*, pp. 44-45, Finale, 1781.
15. A. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, p. 464, Mantua, 1842.
16. *"Vanbrugh and Hawksmoor... began to break the integrity of the Baroque, but they did not find any satisfactory substitute"*. E. Kaufmann, *La Arquitectura de la Ilustración*, p. 28, Barcelona, 1975.

In addition to this quotation, Kaufmann's text recognizes, on repeated occasions, the interest of the proposals of these two architects, for the understanding of the English world in the change of centuries from the 17th to the 18th, and throughout the Seventeen hundreds.

17. *"England was the European country which made the firmest effort to apply the new knowledge to the creation of a new architecture directly inspired on the old. The English architects were less concerned with theory and ideas than their French colleagues, and their inventive capacity was stimulated with the growth of picturesqueness"*, R. Middleton and D. Watkin, *Archaeology and influence of the old style*, p. 82, in *Arquitectura Moderna*, Madrid, 1979.
18. D. Watkin discusses these competitions in his work *The Triumph of the Classical Cambridge Architecture 1804-1834*, Cambridge, 1977.
19. D. Watkin, op. cit., p. 2.
20. Due to his great knowledge of the old. Wilkins had been admitted as a member of the Society of Antiquaries in 1801 and eight years later, in the prestigious and influential Society of Dilettani. He visited Greece, Italy and Asia Minor, on a Worts scholarship, and in 1807 published his *Antiquities of Magna Graecia*.
21. D. Watkin, op. cit., p. 11, Cambridge, 1977; and also see the same author: *The Life and Work of C.R. Cockerell*, pp. 183-213, London, 1974.
22. J. Summerson, *Architecture in Britain. 1530-1830*, p. 535, Frome, 1953 (revised 1983).
23. H.R. Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, p. 116, Madrid, 1981.
24. H.R. Hitchcock, op. cit. p. 71.
25. D. Watkin affirms: *"Cockerell's sceptical but acute remarks about the dangers of architecture by competition were to be wholly justified by the appalling chaos of nearly every major nineteenth century competition"*. Cockerell himself, needlees to say, lost almost every competition he ever entered". In *The Life and Work of C.R. Cockerell*, p. 155, London, 1974.
26. A. Loos, "The Chicago Tribune Column", 1922, in *Ornamento y Delito y otros escritos*, p. 260. Barcelona, 1972, *The International Competition for a New Administration Building for the Chicago Tribune*, Chicago, 1923; M. Tafuri, *La montaña desencantada*, in *La ciudad americana, de la guerra civil al New Deal*, Barcelona, 1975; B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Milan, 1982.
27. A. Loos, op. cit., p. 260.
28. J. Soane, *Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln's Inn Fields*, London, 1830.
29. A. Loos, *Promotion of Art*, in *Norms for a Fine Arts Management*, in op. cit., p.62.
30. A. Loos, *Promotion of Art*, in op. cit., p. 61.

Entre la vanguardia y la metrópoli

El concurso para el faro-monumento a Cristóbal Colón en Santo Domingo

Alberto Humanes Bustamante

En abril de 1929 Madrid será el escenario de un episodio más, entre los importantes, del intenso debate arquitectónico a escala internacional que se ha ido produciendo desde finales de la década anterior. Se trata de la celebración de la primera fase del Concurso Internacional, entre arquitectos, para la construcción de un faro monumental a la memoria de Cristóbal Colón en la ciudad de Santo Domingo promovido por la Unión Panamericana.

La numerosa participación, 455 anteproyectos, y por lo tanto la diversidad de opciones sobre un único tema, así como la amplitud de su procedencia, cuarenta y ocho países, hacen presuponer, en un momento tan crítico como aquel, un grado de interés y una repercusión posterior excepcionales que, sin embargo, no llegó en realidad a conseguir. Y no lo logrará, sobre todo si la comparamos con la obtenida por otros concursos equivalentes (Chicago Tribune, Sociedad de Naciones, Palacio de los Soviet), debido fundamentalmente a la ausencia en la competición de los arquitectos más significativos y conocidos del panorama europeo y a la escasa difusión que se realizó de sus resultados[1].

En nuestro país, en donde la discusión teórica sobre la arquitectura moderna no había hecho sino empezar, la magnífica oportunidad de puesta al día que podía ofrecer una confrontación de estas características, no se desaprovechó. Se organizará una exposición que recogería un gran número de proyectos presentados al Concurso y la revista ARQUITECTURA publicará un número monográfico dedicado al mismo inmediatamente después de su celebración[2]. Sin embargo no se sabrá aprovechar la ocasión para un debate de mayor trascendencia: la revista se limitará a dar una crónica gráfica de las propuestas sin decidirse a hacer una valoración crítica de ninguna de ellas, y éstas ni en su conjunto ni individualmente suscitarán un interés apasionante entre los profesionales españoles, si exceptuamos la de Luis Moya y Joaquín Vaquero que al ser premiada entrará de nuevo en competición internacional, y la realizada por Casto Fernández Shaw, no publicada por la revista, pero que será conocida un año después en la Exposición de Arquitectura Moderna organizada en San Sebastián en paralelo con la fundación del GATEPAC.

De todas formas no es de extrañar esta actitud de observación atenta, curiosa, pero desapasionada por unos arquitectos entusiasmados ese año en empresas como las Exposiciones de Barcelona o Sevilla, por citar dos ejemplos de tarea colectiva, y ni siquiera por los más experimentales y próximos a los planteamientos modernos que, al llegar tarde a las investigaciones vanguardistas, se habían decantado hacia posiciones más ordenadas derivadas de De Stijl, del Bauhaus o de Le Corbusier. El éxito de la coetánea exposición de arquitectura moderna en las Galerías Dalman decidirá definitivamente esta opción abandonando otras como las expresionistas o futuristas que realmente nunca habían arraigado en nuestro medio.

En España las vanguardias artísticas se habían movido en órbitas poco delimitadas y confusas, y si el expresionismo se hallaba contaminado desde su nacimiento por caracteres fuertemente costumbristas, y en arquitectura opciones como la de Anasagasti surgirán negativamente como reacción contra abusos neobarrocos y cargadas de matices secesionistas, el futurismo, que en arquitectura a excepción de las tardías visiones de Fernández Shaw no logrará formular ninguna propuesta que merezca tenerse en cuenta, no pasará, en general, de ser una analgama de diversas corrientes vanguardistas sin distinción, con el único fin de exaltación de lo nuevo, y que a pesar de los esfuerzos de Gómez de la Serna por mantener viva su fuerza provocadora y de las visitas propagandísticas de Marinetti en 1928, morirá irremediablemente en estos años por la obsolescencia de su capacidad de generar sorpresa[3].

Por ello cuando la arquitectura española comienza a encontrarse con las corrientes modernas europeas preferirá las iniciativas vanguardistas más moderadas de Mendelsohn o Poelzig, las fórmulas Art Decó, o los planteamientos de los sectores más ortodoxos del Movimiento Moderno. Y por lo mismo las propuestas en liza en el concurso del Faro de Colón, que abarcan desde las románticas metáforas monumentales, de un expresionismo o un futurismo tenues, a las más interesantes metáforas maquinistas de los constructivistas, casi todas representadas en espectaculares orgías escenográficas, se entiende que no despertarán

---

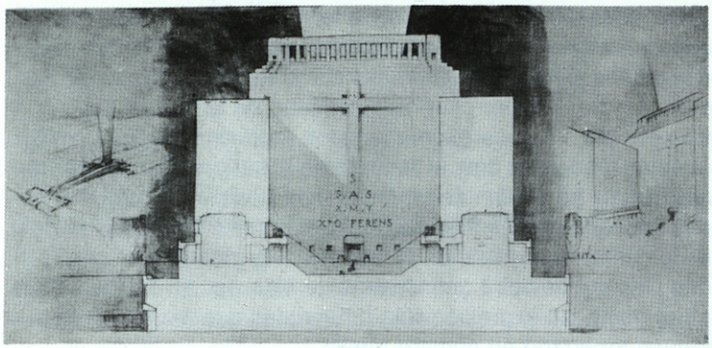
Between the Avant-Garde and the Metropolis. The competition for the Monument-Lighthouse to Christopher Columbus in Santo Domingo

In April of 1929, Madrid would be the setting for one more episode, among the most important, as part of the intense architectonic debate carried out on an international scale which had been taking place since the end of the last decade. We are talking about the celebration of the first phase of the International Competition, held among architects, for the construction of a monumental lighthouse to be erected in memory of Christopher Columbus in the city of Santo Domingo, promoted by the *Unión Panamericana* (Pan-American Union).

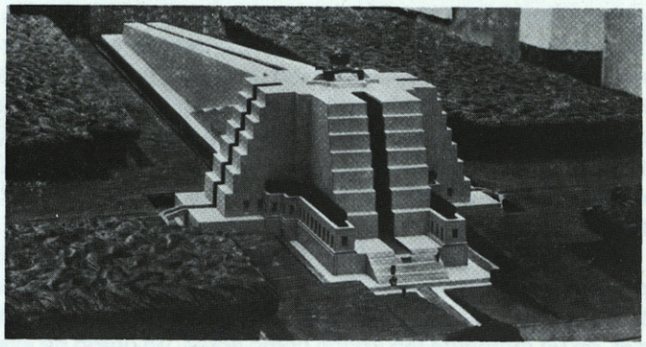
The extensive participation (455 drafts) and the resulting diversity of options on a single theme, as well as the extensiveness of their origin (from forty-eight countries), made it logical to expect, at such a critical moment as that one, an exceptional degree of interest and subsequent repercussions which, however, were not produced in the end. And the desired goals would not be attained, especially if we compare the situation with the results obtained in other equivalent competitions (Chicago Tribune, Society of Nations, Palace of the Soviets). This was due basically to the absence of the most significant and well-known architects of the European panorama and the limited diffusion made of its results[1].

In our country, where theoretical discussions on modern architecture had only just begun, the magnificent opportunity for up-dating the situation, which a confrontation of these characteristics could offer, was not wasted An exhibition would be organized which would include a great number of projects presented for the competition and the magazine ARQUITECTURA would publish a monographic issue dedicated to the exhibition immediately after its celebration[2]. However, they would not know how to take full advantage of the occasion for a debate of greater significance: the magazine would limit itself to giving a graphic report of the proposals without deciding to carry out a critical evaluation of any of them. In addition, none of these proposals, either taken on the whole or individually, would awaken a passionate interest among the Spanish professionals, except that of Luis Moya and Joaquin Vaquero, which, as it received an award, would enter once again in international competition and the proposal carried out by Casto Fernández Shaw, which was not published by the magazine but which would be made known a year later in the Modern Architecture Exhibition organized in San Sebastián coinciding with the founding of GATEPAC.

In any case, this attitude of careful, curious but dispassionate observation is not surprising, on the part of some architects that year, who were deeply involved in enterprises, such as the Fairs of Barcelona or Sevilla, to cite just two examples of collective work. These were not even the most experimental, nor those closest to the modern expositions for, as they arrived late at the avant-garde investigations, they had tended towards more orderly positions derived from De Stijl, Bauhaus or Le Corbusier. The success of the contemporary exhibition of modern



1.



2.

gran entusiasmo entre los pioneros de nuestra modernidad que se encontraban obstinados en buscar salidas de mayor pureza formal y mayor compromiso social.

El concurso para erigir un gran monumento a la memoria de Cristóbal Colón proviene de una antigua idea de tiempos en que todavía no se habían apagado los ecos del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América; tiempos en los que la admiración por el personaje motivaría la erección de innumerables monumentos en gran cantidad de ciudades europeas y americanas[4], y en los que la consideración mítica de su figura (mito de la aventura, de la utopía realizable, de la fascinación por el viaje, de la fe...), llevaría incluso a León XIII a proponer su canonización.

La idea será recogida por la Quinta Conferencia Internacional Americana que la precisará e un faro monumental que se habrá de construir en la costa de la República Dominicana sufragado por todos los gobiernos americanos. La Unión Panamericana se encargará de promover la realización de la empresa y en 1927 acordará convocar un concurso internacional para la elección del arquitecto destinado a levantar el monumento. Para ello encargará la redacción de las bases a Albert Kesley y una vez publicadas se convocará el concurso. Este estará dividido en dos etapas, una primera de anteproyectos a la que se invitará a participar *"a los arquitectos de todos los países del mundo sin distinción de nacionalidad"*[5], de la que se seleccionarán diez para su desarrollo posterior en una segunda competición en la que se designará el proyecto ganador.

La respuesta al concurso, como hemos señalado anteriormente, será extraordinaria, participando 455 concursantes de 48 países que enviarán sus trabajos a Madrid en donde se reunirá el jurado, abril de 1929, para la primera selección. Entre los concursantes, al menos entre los que tuvieron alguna significación, es destacable la numerosa participación de arquitectos franceses, norteamericanos y rusos. Entre los españoles, además de los mencionados Moya y Vaquero y Casto Fernández Shaw, conocemos la participación de Fernando Arzadun, Agustín Ballesteros, Javier Ferrero, Alfonso Gimeno y Juan Gutiérrez, aunque desconocemos sus proyectos al no haber sido publicados. El jurado, escogido por los propios concursantes, estará compuesto por **Horacio Acosta,** como presidente, **Eliel Saarinen** y **Raymond M. Hood,** actuando como secretario **Albert Kelsey.** Son datos curiosos tanto la composición del jurado como el hecho de haber sido elegido por los concursantes, que explican muchas de las soluciones presentadas al concurso y en cierto modo, también las ausencias; la misma forma de su elección en base a la representación de bloques continentales no deja de ser sugerente: Acosta en representación de los arquitectos hispanoamericanos, Saarinen de los europeos y Hood de los norteamericanos. En esta primera convocatoria dicho jurado seleccionará los diez proyectos ganadores y otorgará a otros dieciseis una mención[6].

---

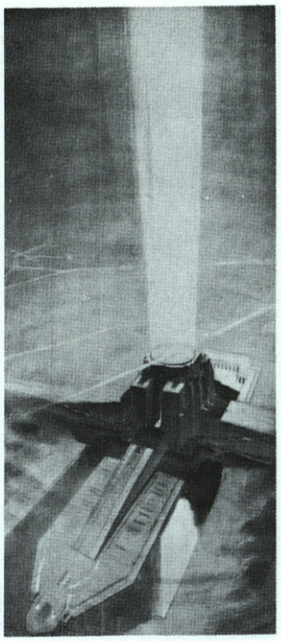
architecture in the Dalman Galleries would make the final decision in relation with this option, by abandoning others, such as the Expressionist or Futurists which had never really taken root in our media.

In Spain, the artistic forefronts had moved in not very clearly marked and rather confusing orbits. If Expressionism was found to be contaminated from its very birth, due to strongly mannerist characteristics and in Architecture, options such as that of Anasagasti, would arise in a negative manner as a reaction against Neo-Baroque abuses and loaded with Secessionist overtones, Futurism, in architecture, with the exception of the late visions of Fernández Shaw, would not manage to formulate any proposal which would deserve being taking into serious consideration. In general, Futurism would not go beyond being a mere combination of different avant-garde currents without distinction, with the only aim of exalting what is new. Despite the efforts of Gómez de la Serna, to maintain its provocative force alive and despite the propaganda visits made by Marinetti in 1928, it would die hopelessly in these years due to the obsolescence of its capacity to generate surprises[3].

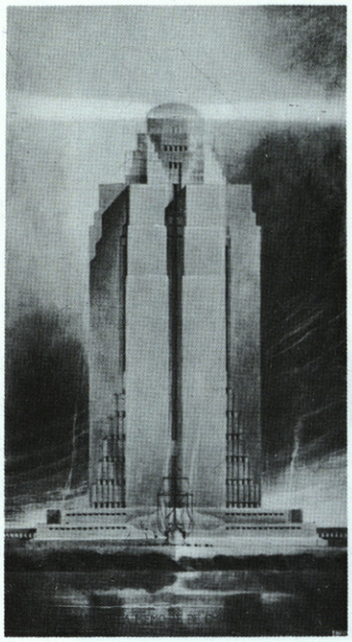
For this reason, when Spanish architecture begins to find itself with the modern European currents, it would prefer the more modern avant-garde initiatives of Mendelsohn or Poelzig, the Art Deco formulas, or the approaches of the more orthodox sectors of the Modern Movement. And for the same reason, it is understood that the proposals presented in the Columbus Lighthouse Competition, which ranged from the romantic monumental metaphors of an Expressionism or a subdued Futurism to the more interesting mechanical metaphors of the Constructivists, almost all represented in spectacularly staged orgies, did not awaken any great enthusiasm among the pioneers of our Modernity, who were determined to search for solutions of a greater formal purity and a greater social commitment.

The competition organized to erect a great monument to the memory of Christopher Columbus comes from a very old idea dating back to the times when the Fourth Centennial of the Discovery of America was still very much alive; times in which the admiration for this famous figure would lead to the erection of a great many monuments in different European and American cities[4], and times in which the mythical consideration of his figure (the myth of adventure, the attainable utopia, the fascination for travel, the faith...) would even lead Leon XIII to propose his canonization as a Saint.

The idea would be taken under consideration by the Fifth International American Conference which would focus it on a monumental lighthouse which would have to be constructed on the coast of the Dominican Republic and financed by all of the American Governments. The Pan-American Union would take charge of promoting the carrying out of this enterprise and in 1927 would agree to convoke an international contest for the selection of the architect who was to put up the monument. In order to do this, Albert Kesley would be commissioned to draw up the bases for the competition and then once these bases were published, he would convoke the contest. The competition would be divided into two stages: the first corresponding to drafts to which *"architects of all the countries of the world would be invited to participate, without any distinction as to nationalities"*[5], and from which ten proposals would be

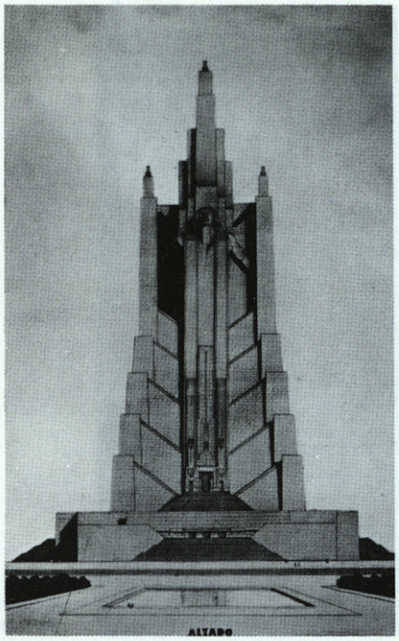


3.



4.

5.



1. J.L. Gleave (1.er premio, 1929).
2. J.L. Gleave (1.er premio, 1931).
3. D. Nelson y E. Lynch (2º premio)
4. T. Lescher (4º premio).
5. J. Vaquero y L. Moya (3.er premio).

Para el desarrollo de la segunda etapa del concurso Albert Kelsey preparará otra cuidada publicación en la que además de hacer historia de los antecedentes al concurso explicando insistentemente sus objetivos, se publicarán algunos de los proyectos junto a diferentes opiniones críticas sobre los mismos y se precisarán las bases y el reglamento de la nueva competición[7]. El resultado del concurso se decidirá, esta vez, en Río de Janeiro en donde se reunirá el jurado en los primeros días de 1931. Este, en el que será sustituido Raymond Hood por **Frank Lloyd Wright,** sin ninguna explicación a los concursantes, resolverá definitivamente el concurso del Faro de Colón eligiendo los siguientes proyectos premiados: primer premio: **J.L. Gleave** (Inglaterra), segundo premio: **Donald Nelson** y **Edgard Lynch** (Estados Unidos), tercer premio: **Joaquín Vaquero** y **Luis Moya** (España) y cuarto premio: **Theo Lescher** (Francia). Resultado que, al margen de las opiniones que pueda suscitar actualmente, confirmó la falta de interés y repercusión que antes denunciábamos, a pesar de que tuvo su pequeña polémica y fue protestado públicamente por Moya y Vaquero que llegaron a acusar al jurado de falta de seriedad en sus deliberaciones, no sin antes intentar explicar sus razones protagonizando una curiosa discusión con Frank Lloyd Wright[8].

El interés que pueda tener actualmente la revisión de un hecho como el Concurso del Faro de Colón se centra en tres frentes diferentes aunque con múltiples puntos de relación entre sí. En primer lugar porque el propio hecho del concurso así como el conjunto de los trabajos presentados suponen un sugestivo capítulo de la pequeña historia del monumento moderno. En segundo lugar porque esta amplia colección de propuestas es una nueva manifestación del agotamiento de las vanguardias históricas hacia el final de la década de los veinte, de su imposibilidad por originar una herencia auténtica, de su mercantilización e integración, y de la trivialización de sus hallazgos formales, y en tercer lugar porque es la más completa exhibición que conocemos de la utilización en el proyecto de recursos simbólicos y míticos y de la recuperación histórica de arquetipos tradicionales en unos momentos en que culturalmente se niega de plano a la historia y a todo lo que pueda significar una continuidad de la tradición.

No está de más insistir en que el conocimiento de los orígenes de la arquitectura contemporánea se ha ido formando en base a una serie limitada de acontecimientos y protagonistas que representan una línea de tendencia ya convencional, y que el inmenso repertorio de experiencias que emprendió la cultura arquitectónica europea a lo largo de los años veinte es desconocido en su gran mayoría, o sólo lo es por imágenes esporádicas, de lo que nos resulta una historia parcial, unidimensional, que cada día es más necesario completar.

Esta situación se hace más evidente en el caso de los monumentos conmemorativos en los que resulta impreciso el conoci-

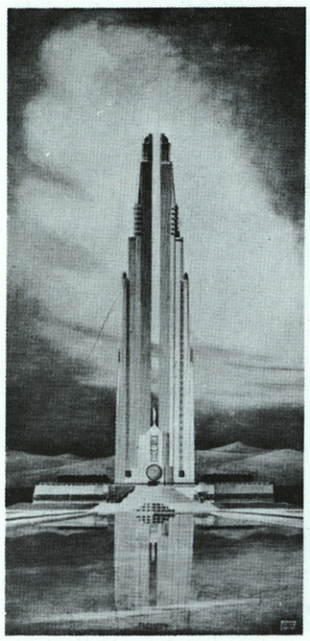
---

selected for their subsequent development in a second competition in which the winning project would be designated.

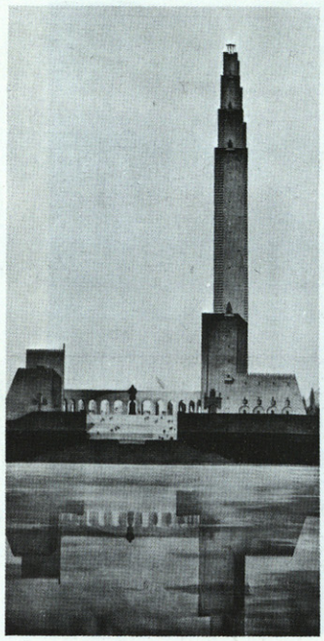
The response to the competition as we have already said, would be extraordinary. Four hundred and fifty-five participants from fourty eight countries would take part and send their work to Madrid, where the jury would meet in April of 1929, for the first selection. Among the participants, at least among the more significant ones, we should point out the extensive participation of French, American and Russian architects. Among the Spaniards, in addition to the already mentioned Moya and Vaquero and Casto Fernández Shaw, we know of the participation of Fernando Arzadun, Agustín Ballesteros, Javier Ferrero, Alfonso Gimeno and Juan Gutiérrez, although we do not know anything about their proposals as they were not published. The jury selected by the participants themselves, would be made up of **Horacio Acosta,** as President, **Eliel Saarinen** and **Raymond M. Hood,** with **Albert Kelsey** acting as Secretary. The composition of the panel of judges, as well as the fact that they were selected by the participants, are rather unusual points, which explain many of the solutions presented at the competition, and, to some extent, the absences as well. The very manner in which they were selected, based on the representation according to continental blocks, is also suggestive: Acosta in representation of the Hispanic American architects, Saarinen representing the Europeans, and Hood, the Americans. In this first convocation, the jury in question would select ten winning projects and grant a special mention to another sixteen[6].

For the development of the second stage of the contest, Albert Kelsey would prepare another well cared for publication which would not only cover the history of the precedents of the competition explaining the objectives insistently, but it would also publish some of the drafts together with the different critical opinions made on these proposals. The publication would also establish the bases and regulations for the new competition[7]. The results of the contest would be decided, this time in Rio de Janeiro, where the panel of judges would meet during the first days of October of 1931. The jury in which Raymond Hood would be replaced by **Frank Lloyd Wright,** without any explanation at all to the participants resolved the competition by selecting the following projects for awards: **First Prize: J.L. Gleave** (England); **Second Prize: Donald Nelson** and **Edgard Lynch** (the United States); **Third Prize, Joaquín Vaquero** and **Luis Moya** (Spain); and **Fourth Prize; Theo Lescher** (France). This result, aside from the opinions which it might currently arouse, would confirm the lack of interest and repercussions which we denounced before, despite the fact that there was a slight controversy and it was publicly protested by Moya and Vaquero. These architects went so far as to accuse the judges of a lack of seriousness in their deliberations, after having first tried to explain their reasons, which lead to an unusual discussion with Frank Lloyd Wright[8].

The interest which the review of an event such as that of the Columbus Lighthouse Competition could have nowadays, centers around three different sources, which have a great deal of connecting points between one other. In the first place, because the very fact of the competition itself as well as the whole of the works presented, suppose

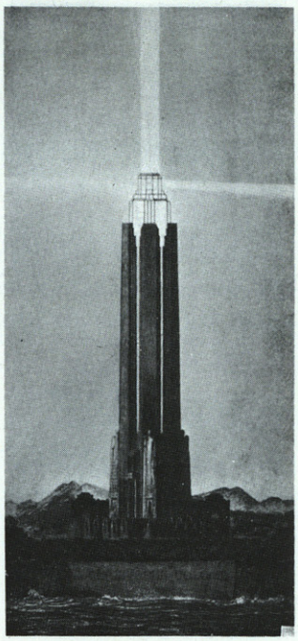


6.



7.

8



6. W.R. Amon.
7. Helmle, Corbet, Harrison.
8. J. Szelechowski.

miento del paso que media entre las composiciones escultóricas de carácter romántico, la mayoría de las veces grandilocuentes, que basan su fuerza expresiva en la disposición de las figuras alegóricas, que se construyeron en las décadas anteriores, a las composiciones fundamentalmente arquitectónicas, de carácter abstracto, que propondrán las vanguardias alemana y soviética en los primeros años veinte. Sin embargo lo que es innegable es que en estos años se ha generalizado la conciencia de que el monumento debe ser una obra de arquitectura en la que prevalezcan los aspectos volumétricos sobre los de detalle, y que éste debe ser fruto del espíritu colectivo que impulsa su erección. No hay que olvidar que es un momento en el que la utopía expresionista pretende elaborar una arquitectura suma de todas las artes, construida comunitariamente para la gran comunidad armónica y fraternal que surgirá de la hermandad universal. Walter Gropius lo expresaba nítidamente en el Manifiesto de Bauhaus: *"Deseemos, proyectemos, creemos entre todos la nueva construcción del futuro, que será una en su forma: la arquitectura, la escultura y la pintura, creadas por millones de manos artesanas, se elevará hacia el cielo cual símbolo cristalino de una nueva fe"*[9]. El mismo Gropius construirá dos años después uno de los primeros monumentos modernos: el Monumento a los Caídos de Marzo en Weimar. Pero el paradigma de esta actitud será el proyecto de Vladimir Tatlin en 1920 para el Monumento a la Tercera Internacional que queda perfectamente explícita en la memoria del mismo: *"El monumento moderno debe reflejar la vida social de la ciudad; más aún, la propia ciudad debe vivir en él. Sólo el ritmo de las metrópolis, de las fábricas y de las máquinas, sólo la organización de las masas puede impulsar el arte nuevo"*[10]. En nuestro país Torres Balbás ese mismo año reclamaba, igualmente, para la arquitectura moderna el papel protagonista en los monumentos conmemorativos: *"Tan sólo la arquitectura es capaz de agrupar las grandes masas precisas para dar dimensiones al monumento en relación con la naturaleza que le rodea (...) Levantando en medio de las muchedumbres y para ellas, su lenguaje ha de ser elemental y primitivo"*[11].

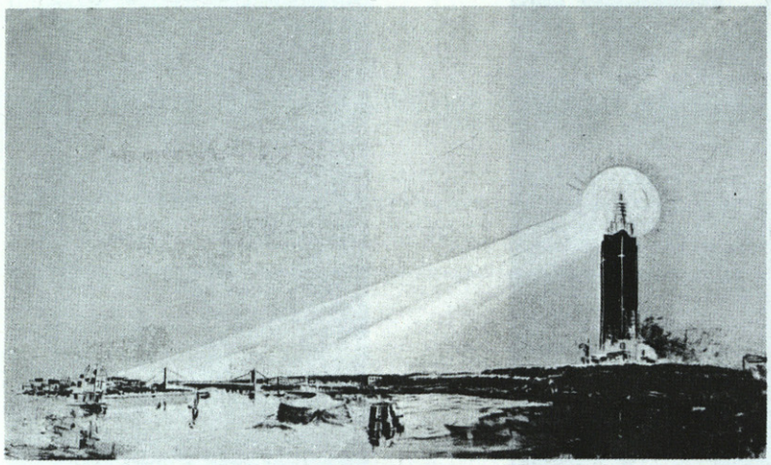
Las bases de la competición determinarán en gran medida el carácter de las soluciones presentadas. En éstas se pedía un monumento que llamara la atención, un monumento que no podía ser ni vulgar ni académico, *"se desea algo enteramente nuevo y original, en su espíritu y substancia, tanto como en su forma"*, y para ello se daba al competidor *"la más amplia libertad en la expresión de su pensamiento"*[12]. Además se precisaban otras consideraciones sobre su altura (600 pies como máximo), su construcción (en estructura de acero o cemento armado, aunque *"recubierto hasta cierta altura de material más noble"*), su situación (entre un aeropuerto transoceánico y el nuevo puerto de Santo Domingo), y su función (*"un faro es principalmente una estructura para irradiar luz"* aunque éste debiera brillar no sólo con un fin práctico sino además espiritual), que deno-

---

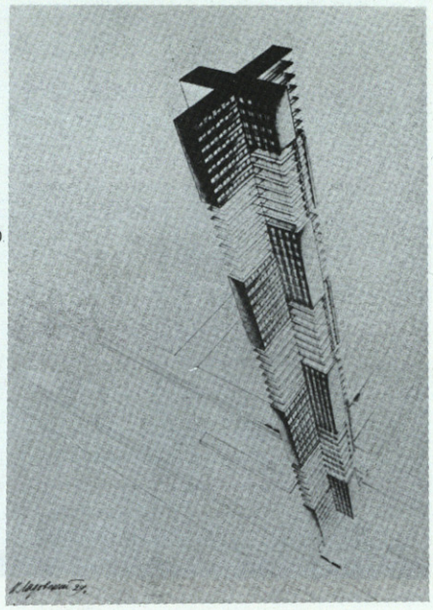
a significant chapter in the short history of modern monuments. In the second place, because this broad collection of proposals is a new manifestation of the depletion of the historical forefronts existing at the end of the decade of the twenties, of their impossibility to create a real heritage, of their commercialization and integration and of the trivialization of their formal findings. And, finally in the third place, because it is the most complete exhibition that we know of, covering the use of symbolic and mythical recourses in the proposals. It also deals with the historical recovery of traditional archetypes at a time in which, on a cultural plane, history is entirely denied along with everything which could represent a continuity of tradition.

It is not an exaggeration to insist upon the fact that the knowledge of the origins of contemporary architecture has been formed based on a limited series of events and protagonists which represent an already conventional tendency. In addition, the immense repertoire of experiences which the European architectonic culture undertook throughout the decade of the twenties is unknown to a great extent, or it is only known in terms of sporadic images. Consequently, we are left with a partial, uni-dimensional history, which is becoming each day increasingly more important to complete.

This situation becomes more evident in the case of the commemorative monuments. Here, the knowledge proves to be inexact as to the separation which exists between the sculptural compositions of a romantic nature, most of which are grandilocuent, and base their expressive force on the arrangement of allegorical figures, which were constructed in the previous decades, and that of the fundamental architectonic compositions, of an abstract nature which the German and Soviet avant-garde movements would propose in the first years of the decade of the twenties. However, what is undeniable is that in these years, there has been a growing awareness of the fact that the monument must be an architectural work in which the volumetric aspects prevail over the details, and that this must be the fruit of the collective spirit which leads to its erection. We should not forget that it is a moment in which the Expressionist Utopia pretends to create an architecture, the sum total of all the arts, constructed in a community manner for the great harmonious and fraternal community which will be born out of universal brotherhood. Walter Gropius expressed it clearly in the Bauhaus Manifest: *"We shall desire, project and believe among all of us, in the new construction of the future, which would be one in its form: the architecture, sculpture and painting, created by millions of skilled hands, which would raise to the heavens a crystalline symbol of a new faith"*[9]. Two years later, this same Gropius would construct one of the first modern monuments: The Monument to the Fallen of March in Weimar. However, the paradigm of this attitude would be Vladimir Tatlin's project in 1920 for the Monument to the Third International which is perfectly explicit in the report on the monument: *"The modern monument must reflect the social life of the city; even more so, the city itself must live in it. Only the rhythm of the metropolis, of the factories and the machinery, only the organization of the masses can promote the new art"*[10]. In our country in the same year Torres Balbás also called for modern architecture to play the lead role in the commemorative monuments: *"Only architecture is capable of grouping*



9.



10.

9. J. Wentzler.
10. N. Ladovskij.

tan la asunción por los organizadores de la Unión Panamericana de muchos de los postulados del Movimiento Moderno.

Se desea algo enteramente nuevo y original. La novedad (la representación de **lo nuevo,** la modernidad), y la originalidad (la inspiración, el poder creador del genio, la capacidad de provocar sorpresa), son quizás las características más sobresalientes de la vanguardia europea. Un faro que ilumina un campo de aterrizaje, una estructura utilitaria, maquinista, que controle y refleje el dinamismo de la vida contemporánea; ¿se puede pedir un programa más vanguardista?, ¿si parece robado de las viejas propuestas utópicas del primer futurismo? Y las respuestas al programa estarán en la órbita de la que hemos llamado genéricamente vanguardia. Pero será una vanguardia tamizada, distorsionada, en que por un lado la contaminación americana, tanto por la fascinación por la nueva imagen que empieza a ofrecer Nueva York, como por la propia arquitectura de los miembros del jurado, Raymond M. Hood y Eliel Saarinen, y por la tendencia a la metáfora precolombina, se hará notar con peso brindándonos unos productos brillantes, con cierto carácter expresionista, pero ineficaces, a los que se ha mutilado toda componente utópica; y por otro lado, el no contaminado, su propio agotamiento como función revolucionaria nos dará a su vez unos productos formalistas, muy bellos, cuyo valor más interesante será el autopublicitario.

El paisaje de Nueva York se estará transformando en esos años desde una superposición ecléctica de estilos históricos hacia una megaestructura uniforme de estilo propio, con apariencia general de montaña pétrea, de nueva naturaleza artificial capaz de emocionar como la naturaleza pura, tal como supo ver con gran sensibilidad García Lorca en el primer momento de su llegada a la ciudad ese mismo año de 1929[13]). La metrópoli ha encontrado su propia arquitectura: el rascacielos escalonado. Este nuevo tipo, que se generalizará en la ciudad otorgándole un carácter propio, recogerá su repertorio formal entre los lenguajes arquitectónicos de las culturas autóctonas americanas y los derivados de las investigaciones de las vanguardias ya asumidas (secesionismo, Escuela de Amsterdam, expresionismo alemán, Arts & Crafts inglés) y más tarde (todavía no se ha construido el Chrisler, el Empire State, ni el McGraw Hill), de los recursos del Art Decó y el racionalismo más purista, mezclados en una amalgama ecléctica aunque creativa y personal. Así la metrópoli mistificará los lenguajes formales de la vanguardia europea hacia unos lenguajes más moderados, fácilmente aceptados por la gran mayoría, para obtener una arquitectura **comprensible** que pueda gozar de popularidad con rapidez y seguridad[14].

Este mismo será uno de los panoramas que se observan en las propuestas del Faro de Colón, que hasta en su representación gráfica recurrirán a las visiones efectistas de los dibujos de Hugh Ferris, máximo intérprete, en sus arcaizantes pirámides del

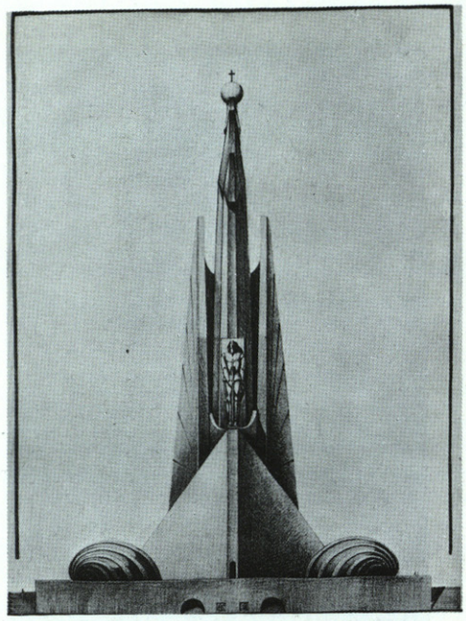
---

together the great masses required in order to give dimensions to the monument in relation with the setting which surrounds it (...). Raised in the middle of the crowds and for them, its language has to be elemental and primitive"[11].

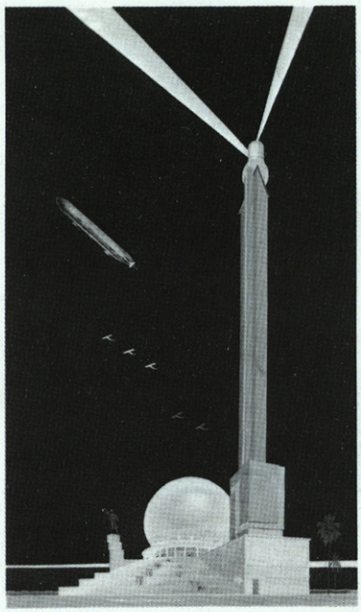
The bases for the competition would determine to a great extent the nature of the solutions presented. These bases would call for a monument which would attract attention, a monument which could be neither vulgar nor academic. *"Something entirely new and original is sought, in its spirit and substance, as well as in its form"*, and in order to achieve this, *"the broadest freedom in the expression of thought"*[12] was given to the participants. In addition, other considerations were required as to its height (600 feet at most), its construction (a structure of steel or armed cement, though it could be *"covered up untill a certain height with a more noble material"*), its location (between a trans-oceanic airport and the new Santo Domingo harbor), and its function *("a lighthouse is mainly a structure for radiating light"*, though this light should shine not only with a practical end, but with a spiritual one as well). These conditions denote the acceptance on the part of the organizers of the Pan-American Union of many of the postulates of the Modern Movement.

Something entirely new and original is desired. The novelty (the representation of **what is new,** the modernity), and the originality (the inspiration, the creative power of genius, the capacity to provoke surprise) are perhaps the most outstanding characteristics of the European avantgarde movement. A lighthouse which illuminates a landing field, a utilitarian, mechanical structure, which controls and reflects the dynamism of contemporary life. Can a more avant-garde program be requested? Doesn't it appear to be snatched from the old Utopian proposals of the first Futurism? And the responses to the program would be in the orbit of what we generically call the Avant-garde. But it would be a filtered, distorted avant-garde, in which on one hand, we have the American contamination, characterized by the fascination with the new image which New York was beginning to offer, as well as by the very architecture of the members of the jury, Raymond Hood and Eliel Saarinen, not to mention the tendency towards the Pre-Colombine metaphor, which would be felt with great force. This combination of influences would offer us some brilliant products, with a certain Expressionist but ineffective nature, in which all the utopian components have been mutilated. In contrast is the uncontaminated aspect, its own depletion as a revolutionary function, gives us in turn some formalist and very beautiful products, whose most significant value would be found in their self-publicity.

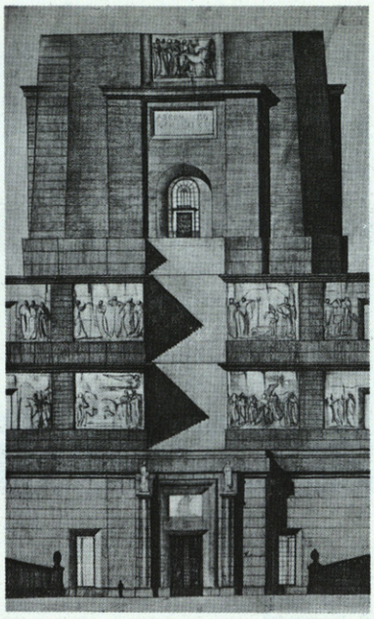
The New York landscape would be transformed in those years from an eclectic super-position of historic styles towards a uniform mega-structure of its own style, with the general appearance of a rocky mountain, of a new artificial nature, capable of exciting like Nature at its purest. This is just how García Lorca saw it, with great sensitivity, from the first moment he arrived in the city in that very same year of 1929[13]. The Metropolis had found its own architecture: the graded sky-scraper. This new type of architecture, which would be generalized throughout the city, furnishing it with its own character, would gather its formal repertoire from among the architectonic languages of the American



11.



12.



13.

progreso, de la imagen poética de la Metrópoli. Las arquitecturas de Saarinen y de Hood se harán sentir en los proyectos del concurso en la medida en que serán dos importantes modelos de recurrencia de las edificaciones neoyorquinas; y la arquitectura precolombina, otro de los filones formales de éstas, se apreciará como repertorio de motivos ornamentales y sobre todo en la recurrencia de muchos proyectos al volumen de pirámide escalonada. Será un panorama, en consecuencia, en que los elementos extraídos de las arquitecturas de vanguardia se verán reducidos a una superficial moda consumista, en un tiempo en que la originalidad ha pasado de ser un agente de provocación a convertirse en un factor de integración. El jurado, como era de esperar, otorgará el primer premio, a una de estas propuestas no sin lamentarse cínicamente que lo hace *"a pesar de no haberse aprovechado los nuevos recursos de la construcción que caracterizan este siglo"*.

El otro panorama de las propuestas del concurso, el de los constructivistas, y futuristas y expresionistas tardíos estará lleno de objetos de apariencia vanguardista, algunos de gran belleza e interés, pero a los que se ha limado gran parte del carácter crítico y utópico que tuvieron en su origen. Así los proyectos de Garnier o Fernández Shaw estarán a mucha distancia del Monumento de Tatlin, los de Gerntke, Merodi o Lescher de las utopías de Sant'Elia, los de Wentzler o Ellington de las de Bruno Taut, e incluso los más coherentes de Melnikof o Ladovskij no serán más que un reflejo, aunque brillante, de sus arquitecturas anteriores. Da la impresión que en algunos casos su único objetivo ha sido liberar la fantasía imaginativa exclusivamente en la creación de formas, que han abandonado sus posiciones experimentales reduciendo *"la búsqueda de la autenticidad a la búsqueda de lo excéntrico"*[15],(estamos en tiempos de triunfo del surrealismo); y en otros, que han replegado la fuerza revolucionaria hacia formas racionalistas más acordes con el sentir internacional. Una consideración aparte será la falta de credibilidad constructiva de gran parte de estos proyectos que nos imposibilita imaginarlos realizados. Si hubiera ganado el concurso alguno de ellos y se hubiera llevado a cabo como monumento, la experiencia sería decepcionante, al igual que ocurre contemplando el Monumento a los Caídos en Como construido por Terragni, en esas fechas, partiendo de un croquis de Sant'Elia para una central eléctrica; la imagen estática, petrificada del monumento desvirtúa por completo la dimensión utópica del dibujo futurista.

El último aspecto que nos queda por reseñar es la sorpresa que supone la tendencia generalizada de las soluciones proyectadas al recurso de la tradición simbólica y el arquetipo en la atmósfera arthistórica y racionalista que ha conseguido implantar como conciencia de época el positivismo tardío con su insistente bombardeo de certidumbres mesiánicas. En este sentido es interesante comprobar que tanto los organizadores como los miembros del jurado no tenían ninguna duda en cuanto al obje-

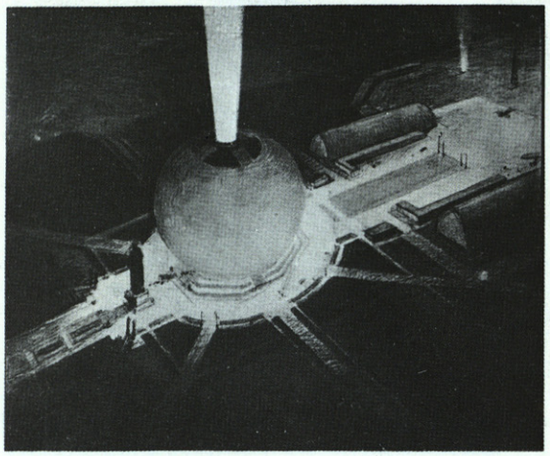
---

autochtonous cultures and those derived from the investigations of the already assumed avant-garde movements (Secessionism, School of Amsterdam, German Expressionism, English Arts & Crafts) and later on, (the Chrysler, Empire State and the McGraw Hill buildings had still not been constructed), from the recourses of Art Deco and the purist Rationalism, mixed together in an eclectic though creative and personal combination. Thus, the Metroplis woul falsify the formal languages of the European avant-garde, towards more moderate languages, easily accepted by the vast majority, in order to obtain a **comprehensible** architecture which could enjoy popularity quickly and safely[14].

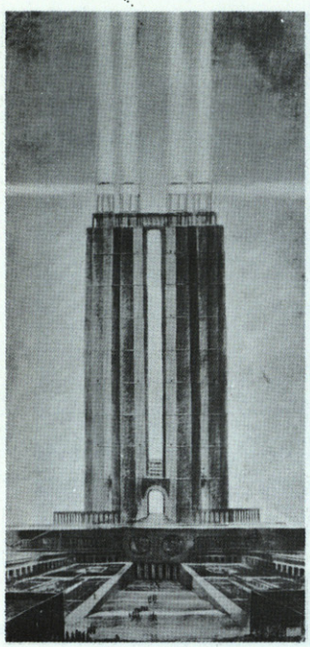
This would be one of the situations which would be noted in the proposals for the Columbus Lighthouse which, even in their graphic representations, would resort to the sensationalist visions found in the drawings of Hugh Ferris, a major exponent, with his archaistic pyramids of progress and the poetic image of the Metropolis. The architectural styles of Saarinen and Hood would leave their mark with their respective projects for the competition to the extent in which they would become two important recurring models in the New York buildings. And the Pre-Colombine architecture, another of the existing formal trends, would be appreciated as the repertoire of ornamental motifs and, above, all in the recurrence of many projects in the volume of scaled pyramids. It would represent a setting, then, in which elements extracted from the avant-garde architects would be reduced to a superficial consumer fashion, in a time in which originality had gone from being an agent of provocation to becoming a factor for integration. The jury as was to be expected, would grant first prize, to one of these proposals not without cynically regretting at the same time that they do so *"despite the fact that full advantage was not taken of the new recourses of construction which characterize this century"*.

The other panorama of the proposals presented in the competition, that of the Constructivists and late Futurists and Expressionists would be filled with objects of avant-garde appearance, some of which were of great beauty and interest, but from which they have filed down a major portion of the critical and utopian character which they had possessed initially. Thus, the projects of Garnier or Fernández Shaw would be quite far away from the Monument of Tatlin, those of Gerntke, Merodi or Lescher, of the Utopias of Sant Elia and those of Wentzler or Ellington, and those of Bruno Taut, as well. And even the more coherent ones of Melnikov or Ladovskij would not be anything more than a mere reflection, though a brilliant one, of the previous architectures. We get the impression that in some cases, their only objective has been to liberate the imaginative fantasy exclusively in the creation of forms which have abandoned their experimental positions, reducing *"the search for authenticity to the search for the excentric"*[15], (we are in the times of the triumph of Surrealism); and in other cases, the revolutionary force has fallen back to rationalist forms more in accord with international feelings. A separate consideration would be the lack of constructive credibility of a major portion of these projects which makes it impossible for us to imagine carrying them out. If any of these projects would have won the contest and would have been constructed as a monument, the experience would have been disappointing,

11. F. Medori.
12. Av. Scuser, I.A. Francuz, G.K. Jalcovlev.
13. E. Miniati.
14. M. Gogois.
15. Berthin, Dovon, Nesterof.
16. N. Lancersy.

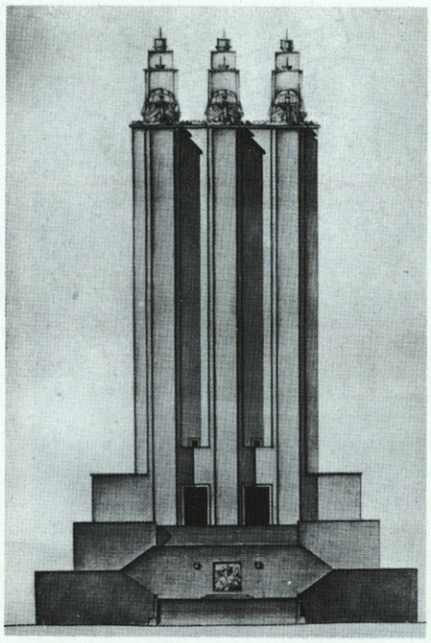


14.



15.

16.



tivo que debería cumplir el monumento. Las bases expresan con toda claridad que los concursantes deben *"encontrar el símbolo perfecto que dé relieve ideal al hecho y al personaje"*, asimismo, el informe del jurado justificando la selección de los diez ganadores insiste sobre el mismo punto como criterio esencial: *"El problema consiste en buscar un símbolo que exprese las cualidades fundamentales que hacen del descubrimiento de las Américas por Colón uno de los acontecimientos más importantes de la Historia Universal"*[16].

Aunque en alguna parte de las bases se hable de un nuevo Coloso de Rodas, pensando quizás en el modelo neoyorquino de la Estatua de la Libertad **que ilumina al mundo,** el arquetipo más evidente, que está en la misma raíz de la idea de la convocatoria, será el del Faro de Alejandría. Al igual que la torre construida por Ptolomeo, en memoria de Alejandro, en la isla de Pharos frente a la ciudad de Alejandría, como punto de referencia de las embarcaciones y para que su luz pueda orientar en la noche a los navegantes; el faro en memoria de Colón deberá situarse en el otro margen del río Ozama frente a la ciudad de Santo Domingo, y su luz *("una gran columna vertical de luz ascendiendo hasta el zenit")* deberá orientar a los navegantes de nuestro tiempo, a la aviación, por lo que habrá que proyectarse en su entorno un aeropuerto y un puerto para hidroaviones. Así numerosas propuestas utilizarán como elemento principal potentes torres verticales (**phalus** contenedores de energía), que elevarán hacia el espacio sus luces llenas de fe en el progreso tecnológico.

Por lo demás los concursantes recurrirán a otros arquetipos no tan explícitos en las intenciones de los organizadores de la Unión Panamericana. Entre éstos el más socorrido será el de la Torre de Babel, no solamente por la utilización en muchos de los proyectos de la forma helicoidal, que es la configuración más común de la torre bíblica en su iconografía tradicional; sino también como alegoría del esfuerzo colectivo, en contra de la idea individual, para la construcción del **mundo nuevo.** Empeño utópico de la vanguardia, como vimos anteriormente, y que además, como aspiración de un mundo comunitario, unido en una única nacionalidad, se encontraba en ideologías tan dispares como las que impulsaban la Europa de la Sociedad de Naciones, la joven nación soviética surgida de la revolución, o la recientemente creada Unión Panamericana. Otro de los arquetipos utilizados será el de la Torre de los Vientos vitrubiana, tanto por la recurrencia a la Torre telescópica y a la planta octogonal, que es como se conoce en la más difundida interpretación de Cesariano, como por algunos planteamientos en que el conjunto del monumento tiene posibilidad de giro en torno a su eje; entre éstos el más atractivo es el proyecto Melnikov en que todo el faro actúa como una inmensa veleta que gira a favor del viento señalando, por medio de sus grandes aletas, su dirección. Finalmente otro será el aludido con anterioridad de la pirámide. La

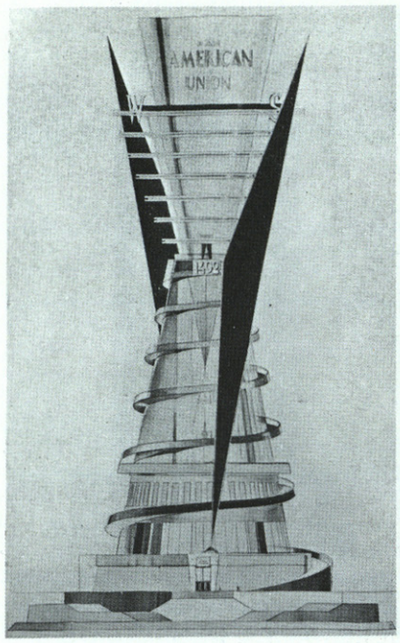
---

as is the case, when one contemplates the Monument to the Fallen in Como, constructed by Terragni at that time, in accordance with a sketch by Sant Elia for an electrical plant; the static, petrified image of the monument, detracts entirely from the Utopian dimension of the Futurist design.

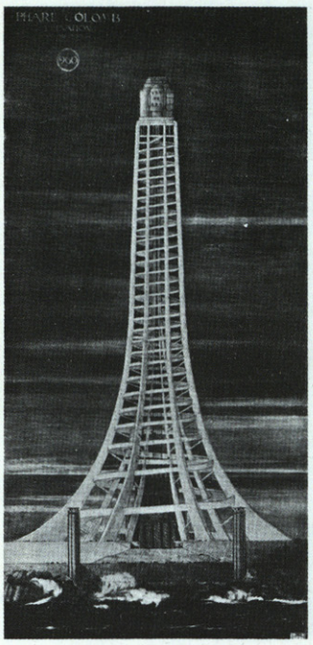
The last aspect which we must cover is the surprise caused by the generalized tendency found in the solutions presented to the recourse of the symbolic tradition and the archetype of an anti-historic and rationalist atmosphere which the late Realism with its insistant bombarding of mechanical certainties has managed to implant as the conscience of the epoch. In this sense it is interesting to discover that both the organizers as well as the members of the jury had no doubts as to the objective, which the monument would have to fulfill. The bases express with absolute clarity that the participants must *"find the perfect symbol and give the ideal relief to the event and to the individual"*. In addition, the report from the jury justifying the selection of the ten winners, insists upon the same point as an essential criteria: *"The problem consists of finding a symbol which expresses the fundamental qualities which make the Discovery of the Americas by Columbus, one of the most important events in Universal History"*[16].

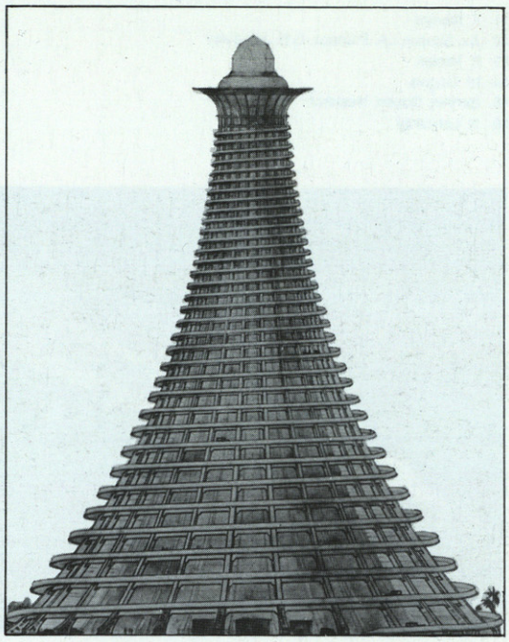
Although in some part of the bases, there is mention of a new Colossus of Rhodes, thinking perhaps of the New York model of the Statue of Liberty **which illuminates the world,** the more evident archetype which is in the very root of the idea behind the convocation, would be that of the Lighthouse of Alexandria. Just as the tower constructed by Ptolemy, in memory of Alexander, on the island of Pharos, before the city of Alexandria, is a point of reference for vessels and its light can serve to orient the sailors during the night; the lighthouse in memory of Columbus must be situated on the opposite shore of the Ozama river facing the city of Santo Domingo, and its light *("a great vertical column of light ascending towards the zenith")*, should be oriented towards the sailors of our time, to the aviation, and so an airport and a harbor for hydro-planes would have to be planned nearby. Thus, many proposals would use as a main element, powerful vertical towers (**phallus** containers of energy), which would raise towards space their lights filled with faith in technological progress.

As for the rest of the participants, they would resort to other not so explicit archetypes in relation with the intentions of the organizers of the Pan-American Union. Among these, the most common would be that of the Tower of Babel, not only due to the use of the helicoidal form in many of the projects, which is the most common form of the Biblical tower in its traditional iconography; but also as an allegory of the collective rather than the individual effort, behind the construction of the **New World.** An utopian enterprise of the Avant-garde movement, as we have already seen and which, in addition, is the reflection of the goal of a communitary world, joined together in a single nationality, was found in such different ideologies as those which supported the Europe of the Society of Nations, the young Soviet nation emerging from the revolution or the recently created *Unión Panamericana*. Another of the archetypes employed would be that of the Vitrubian Tower of the Winds, both for the recurrence of the telescopic tower and the octogonal ground plan, which is its most widespread Caesarian interpretation, as well as for some expositions in which the whole of the monument has the



17.


18.


19.

pirámide que aquí será americana, el zigurat maya o tolteca, pero con igual contenido simbólico de figura sagrada y eterna. Monumento funerario por excelencia para albergar al mausoleo de Colón que se trasladaría allí desde la Catedral de Santo Domingo.

Entre los mitos que se hacen sentir en las propuestas del Faro de Colón, ya se ha comentado anteriormente el de la nueva naturaleza creada por el hombre con megalíticas montañas artificiales, que enlazaría además con el titanismo en el sentido de que el faro-monumento habrá de ser una construcción orgullosa, dominante, en que aparte de las funciones solicitadas, su propia monumentalidad le confiera el valor simbólico de lo sublime y la función de representación del poder. Otras dos, aunque en realidad están presentes en todas las actividades de la época, serán el futuro y la velocidad. El **mundo nuevo;** la humanidad tribalizada y uniformada, sin fronteras, en un universo empequeñecido por la velocidad; el dinamismo de la vida cotidiana; la fe en el progreso tecnológico; la fe en la posibilidad de transformación revolucionaria, etc.; harán soñar a los arquitectos con un futuro esperanzado en que todo puede hacerse realidad, *("...y muchos pintores, escultores y sobre todo arquitectos sintieron el gran deseo de habitar el futuro")*[17], y nos ofrecerán unas visiones del mismo que revisadas sesenta años después no dejan de ser emocionantes. Aunque en el caso que nos ocupa, a pesar del tema del concurso, los participantes autolimitarán su imaginación anticipadora a los términos estrictamente necesarios, sin arriesgarse en ninguna aventura visionaria.

Es posible que se hubiera comenzado a perder la fe. Estamos en 1929 y ya se empieza a sospechar que ni el sueño de realizar el paraíso en la Tierra, ni el mundo nuevo surgido del socialismo, ni la lucha revolucionaria de las vanguardias para la transformación estética del mundo, ni el futuro como utopía social, serán ya posibles. (Aunque quedarán en la conciencia contemporánea como residuos de un mundo imaginario que se soñó en la década de los veinte, con la nostalgia de lo que habría podido ser). En 1929 la Metrópoli integrará a la Vanguardia. El triunfo del Nacionalsocialismo en Alemania, el desencanto con la revolución rusa, que llevará a Maiakovski a escribir el poema *Esto no marcha* el año anterior, y que se confirmará con la destitución de Lunacharsky como Comisario de las Artes y con la expulsión de Trotsky de la URSS en éste, el crack de la Bolsa de Nueva York en octubre de este mismo año, los temores de una nueva guerra mundial, etc., comienzan a inspirar una realidad distinta que sin embargo tiene su germen en los momentos anteriores, porque como certeramente observa Benjamin: *"cada época no sólo sueña la siguiente, sino que, soñadoramente apremia su despertar, lleva en sí misma su final y lo despliega* —según Hegel— *con argucia"*[18].

---

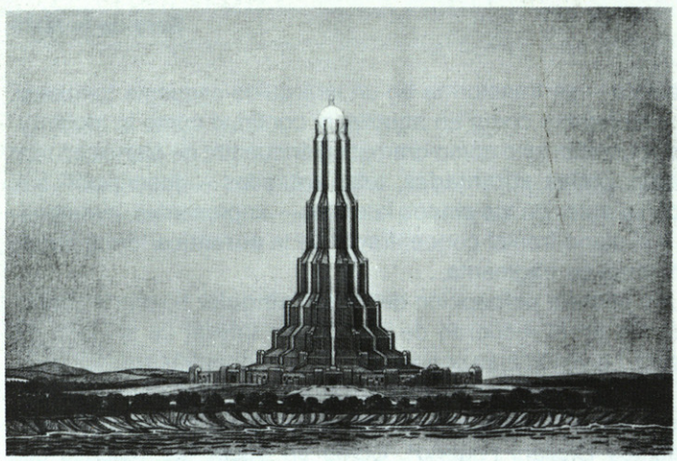
possibility of revolving around its axis. Among these projects, the most attractive is that of Melnikov in which the entire lighthouse acts as an immense weather vane which turns in favor of the wind, indicating, by means of its great blades, the direction in which it is blowing. And finally, another idea would be one already mentioned before, that of the pyramid. The pyramid would be an American one, a Mayan or Toltecan structure, but with the same symbolic content of the sacred and eternal figure. A funerary monument par excellence in order to house Columbus' mausoleum, which would be moved here from the Cathedral of Santo Domingo.

Among the myths which are encased in the proposals for the Columbus Lighthouse, mentioed has already been of that of the new Nature created by Man with artificial megalithic mountains, which would link up as well with Titanism in the sense that the Lighthouse-Monument would have to be a proud, dominant construction, in which in addition to the functions required, its own monumentality would confer upon it the symbolic value of the sublime and the representation of Power. Two other evident aspects, although in reality they are present in all the activities of the epoch, would be those corresponding to the Future and Speed. The **New World** the tribalized and uniformed humanity, without frontiers, in a universe reduced by speed; the Dynamism of daily life; the Faith in technological progress; the Faith in the possibility of revolutionary transformation, etc.; would make the architects dream of a future filled with hope in that everything can be made into reality *("...and many painters, sculptors and above all architects felt the great desire to inhabit the Future")*[17], and they would offer us visions of the Future which, reviewed sixty years later, continue to be exciting. However, in the case in question, despite the subject of the competition, the participants would limit their own predictive imagination, to the strictly necessary terms, without risking themselves in any visionary adventure.

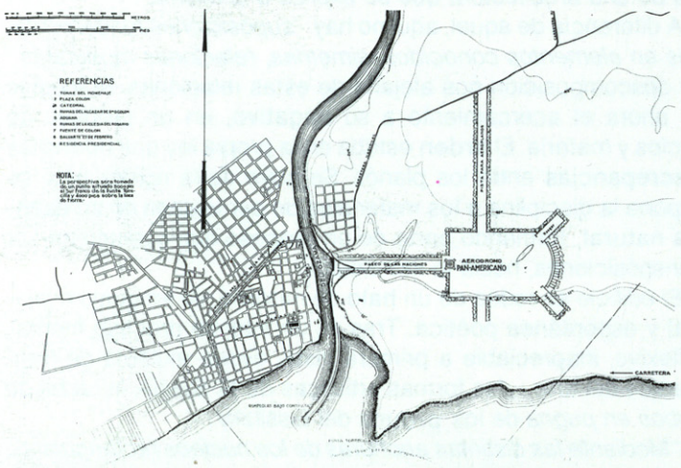
It is possible that the loss of faith has already begun. We are in 1929 and there is already cause to suspect that neither the dream of creating Paradise on Earth, nor the new world born from Socialism, nor the revolutionary struggle of the Avant-garde movements for the aesthetic transformation of the world, nor the future as a social utopia will be possible any more. (Although these ideals will remain in the contemporary conscience like left-overs from an imaginary world which was the source of dreams in the decade of the twenties, and will be looked upon with nostagic longing for what might have been). In 1929, the Metropolis would integrate the Avant-garde. The triumph of National Socialism in Germany, the disappointment in the Russian Revolution, which would lead Maiakovski to write the poem *This is not working* the previous year and which would be confirmed with the dismissal of Lunacharsky as Commissioner of the Arts, and the expulsion of Trotsky from the USSR, the Crash of the New York Stock Exchange in October of that same year, the fears of a new world war, etc., would all begin to inspire a different reality which, nevertheless, had its seed in the preceding moments. For as Benjamin aptly observed: *"Every era not only dreams of the next one, but with its dreams, hastens its awakening, carries within it its end and unfolds it, according to Hegel, with sophism"*[18].

Alberto HUMANES

17. C.S. Melnikov.
18. T. Garnier, E. Michel, J. Larrivé, M. Gogois.
19. C. Fernández Shaw.
20. D. Ellington.
21. Plano de emplazamiento del concurso.



20



21.

Notas

1. La única publicación que recogió ampliamente el resultado del concurso divulgando gran número de los proyectos presentados fue la revista ARQUITECTURA que dedicó un número monográfico sobre el tema: *Concurso del Faro de Colón* (monográfico). ARQUITECTURA. Junio 1929.
2. Ibidem.
3. Jaime Brihuega. *El Futurismo y España. Vanguardia y política* (en prensa).
4. Entre todos estos momentos hay que destacar, con apreciación anticipadora, el extraordinario monumento a Colón proyectado por Alberto del Palacio para el Parque del Retiro de Madrid y que llegará a construirse. Ver: Alberto Humanes. *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida.* Madrid, 1986.
5. Albert Kelsey. *Programa y Reglamento del Concurso para la selección de un arquitecto para el Faro Monumental que las naciones del mundo erigirán en la República Dominicana a la memoria de Cristóbal Colón.* Unión Panamericana, 1928.
6. Remitimos al lector interesado en conocer la relación de proyectos premiados (ganadores y menciones honoríficas) al citado número monográfico de la revista ARQUITECTURA.
7. Albert Kelsey. *Programa y Reglas de la Segunda Etapa del Concurso para la sección de un arquitecto que construirá el Faro Monumental (...) a la memoria de Cristóbal Colón.* Unión Panamericana, 1931.
8. J. Vaquero y L. Moya. *Resultado del Concurso para el Faro Colón.* ARQUITECTURA. Abril, 1932.
9. Walter Gropius. *"Programa para la Staatiches Bauhaus de Weimar* (1919), citado en: Simón Marchan. *La Arquitectura del siglo XX. Textos.* Madrid, 1974.
10. Vladimir Tatlin, citado en: Vitorio de Feo. *La Arquitectura en la URSS. 1917-1936.* Madrid, 1979.
11. Leopoldo Torres Balbas. *Los monumentos conmemorativos.* ARQUITECTURA. Junio, 1920.
12. Albert Kelsey. Op. cit.
13. *"... a mí me levantó el espíritu ver cómo el hombre con ciencia y con técnica logra impresionar como un elemento de naturaleza pura. El puerto y los rascacielos iluminados confundiéndose con las estrellas, las miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la Tierra..."* Federico García Lorca. *Primera carta a su familia desde Nueva York el 28 de Junio de 1929.* Publicada en la revista POESIA, núms. 23 y 24. 1986.
14. Daniele Baroni. *Grattacieli. Architettura americana tramito e realtá. 1910-1939.* Milán, 1979. Antón Capitel. *Back to Metropolis. Esplendor, decadencia y renacimiento del rascacielos americano.* ARQUITECTURA, nº 252. Enero-Febrero, 1985.
15. Manfredo Tafuri. *Para una crítica de la ideología arquitectónica* en Tafuri, Cacciari, Dal Co. *De la Vanguardia a la Metrópoli. Crítica radical a la arquitectura.* Barcelona, 1972.
16. ARQUITECTURA. Junio, 1929. Op. cit.
17. Paul Scheerbart. *Glasarchitektur.* Berlín, 1914. Citado en: Marcello Fagiolo. *La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la tradición esotérica.* en AAVV *El pasado en el presente.* Barcelona, 1977.
18. Walter Benjamin. *Iluminaciones-2.* Madrid, 1972.

Notes

1) The only publication which gave ample coverage to the results of the Contest, disclosing a great number of the projects presented was the magazine ARQUITECTURA which devoted a monographic issue to the subject: *Concurso del Faro de Colón (monográfico).* ARQUITECTURA. June, 1929.

2) Ibid.

3) Jaime Brihuega, *Futurism and Spain. Avant-garde and Politics* (daily press).

4) Among all those monuments, it is necessary to single out, with advance appreciation, the extraordinary monument to Columbus designed by Alberto del Palacio for the Madrid Retiro Park and which would eventually be constructed, See: Alberto Humanes. *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida.*

5) Albert Kelsey, *Program and Regulations for the Contest for the selection of an architect for the Monumental Lighthouse which the Nations of the World will construct in the Dominican Republic in memory of Christopher Columbus.* Union Panamericana, 1928.

6) We refer the reader interested in learning more about the list of selected projects (prize winners and honorable mentions) to the monographic issue of the magazine ARQUITECTURA, already cited above.

7) Albert Kelsey, Op. cit.

8) J. Vaquero and L. Moya. *Resultado del Concurso para el Faro de Colón.* ARQUITECTURA, April 1931.

9) Walter Gropius. *Program for the Staatiches Bauhaus of Weimar* (1919).

10) Vladimir Tatlin, cited in: Vittorio de Feo. *Arquitectura en la USSR. 1917-1936.* Madrid, 1979.

11) Leopoldo Torres Balbás. *Los monumentos conmemorativos.* ARQUITECTURA, June 1920.

12) Albert Kelsey. Op. cit.

13) *"...my spirit was raised by seeing how Man with science and technology manages to make an impression as an element of pure nature. It is incredible. The illuminated harbor and the sky-scrapers become lost among the stars, the thousands of lights and the rivers of cars offer a spectacle which is unique throughout the Earth..."* Federico García Lorca. His first letter to his family written from New York on the 28 th of June of 1929. Published in the magazine Poesia, nos 23 and 24, 1986.

14) Daniele Baroni, *Grattacieli. Architettura americana tramito e realtá. 1910-1939.* Milán, 1979. Antón Capitel, *Back to Metropolis. Esplendor, decadencia y renacimiento del rascacielos americano.* ARQUITECTURA, no. 252, January-February, 1985.

15) Manfredo Tafuri. *Para una crítica de la ideología arquitectónica* en Tafuri, Cacciari, Dal Co. *De la Vanguardia a la Metrópoli. Crítica radical a la arquitectura.* Barcelona 1972.

16) ARQUITECTURA. June, 1929, Op. cit.

17) Paul Scheerbart, *Glasarchitektur.* . Berlín, 1914. Cited in: Marcello Fagiolo. *La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la tradición esotírica* en *El pasado en el presente.* Barcelona 1977.

18) Walter Benjamin. *Iluminaciones-2.* Madrid, 1972.

EN TORNO AL CONCURSO DEL GOBIERNO CIVIL DE TARRAGONA

Lema: Ana

Sara de la Mata

Hace ya algunos años Collin Rowe se preguntaba públicamente: *"...un arquitecto que apunta a la experimentación continuada, ¿puede participar del ideal de una arquitectura destinada a ser popular e inteligible?..."* Tal vez aquí, en Tarragona, tras casi treinta años de presencia de aquel inesperado y controvertido edificio, podamos encontrar la respuesta.

El 8 de agosto de 1956, la Dirección General de Arquitectura —cuyo responsable era don Francisco Prieto Moreno—, convocó a concurso de anteproyectos el edificio sede del Gobierno Civil. El emplazamiento se situó en el ensanche de la ciudad, sobre la nueva Plaza Imperial Tarracó, confluencia y remate del eje rápido Tarragona/Lérida, la antigua Rambla[1], y el enlace con el entonces nuevo puente sobre el Francolí.

Las bases del concurso limitaron el contenido de las propuestas presentadas, tanto por la curva forma del solar[2], como por la obligada composición unitaria del alzado principal, cuya línea de cornisa no podía ser inferior a 21 m. El hecho de que además de la actividad administrativa —cuya ocupación no rebasaba dos plantas— se exigiera un alto porcentaje de viviendas, la normativa vigente y la obligada utilización de sillería de piedra natural, constituyeron claves del singular análisis que dio origen al edificio. Se seleccionaron los trabajos de Alejandro de la Sota, Pablo Monguió -Francisco Vayreda y Pablo Pintado- Rafael Lozano en el 1º, 2º y 3.er premio respectivamente[3].

Tanto la **fragmentada** volumetría de Pintado-Lozano, —donde la actividad emblemática concentrada ante la Plaza traspuso el programa de viviendas en una dual concepción del espacio—, como la **simbiosis** prismática de estructurales nervios de Monguió-Vayreda, se contrapusieron con la audaz y provocativa aportación formal de Alejandro de la Sota, que convirtió el edificio en una **experimental** asimilación del nuevo lenguaje de la modernidad. Una cúbica transmutación de la materia en busca de independencia funcional formuló un rítmico compás de llenos y vacíos.

Inmersa en aquellos años de postguerra en que los fallos de los concursos recaían generalmente sobre propuestas siempre más conservadoras e imbuidas de un lenguaje grandilocuente, la arquitectura pública se alejaba de la austera práctica generalizada de la profesión. En esta controversia, nace la propuesta de Sota, convertida casi, en una tremenda duda interior. De ahí **la rebeldía formal, el orden roto, la abstracción, la huida, la incomunicación y silencio, puentes entre el edificio y su entorno.** *"Dudé sobre la cara utilización del mármol de borriol y consulté a Sert con motivo de un viaje a España. Conocida la oriunda procedencia del material me dijo: ¡Todo lo que de la tierra usted eleve sobre la propia tierra está bien!... Como si de un primitivismo se tratara..."* (A.S.).

Un único e intuitivo gesto, lejano siempre a meticulosos procesos de composición, se convertiría **inalterado,** años más tarde, en la fachada principal del edificio. La fachada libre, se olvida del curvo trazado del suelo que, levemente insinuado en los pilares, le permitirá liberarse de condicionantes estructurales.

El despiece de la arquitectura local —basamento, parte noble y remate— se transforma en un jerárquico esquema funcional. No ascendente como en aquella, ni continuo como la modernidad apuntaba, sino como dramático encuentro de planos en vital tensión: **pieles atirantadas,** telas estiradas —descripción que hace su autor de los planos laterales— impresentes, inmateriales y el plano frontal concentrador de la **aureática** forma donde la materia se fragmenta...

Una primera percepción del **orden singular** buscaría connotaciones en el recuerdo de la **fachada lateral** de la Casa del Fascio. La visión más sopesada, impide encontrar aquí las leyes de descomposición, **desconstrucción** —negativo de lo clásico— a que alude Eisenman en el análisis del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio[4]. Como en aquel, las visiones son intemporales, no se suman entre sí ni son sólo la adición de una serie reconocible de condiciones geométricas o espaciales. El edificio, también aquí, está relacionado con el hecho de entrar y salir, asomarse y envolverle, grabando la percepción de sensaciones en idéntica memoria totalizadora. No sólo como algo completo, sino *"como serie de fragmentos objetivados, contrastes de una arquitectura que se explica a sí misma".*

A diferencia de aquel, aquí no hay *"suposiciones fundamentadas en elementos conocidos, simetrías, relaciones modulares".* La descomposición nos alejaría de estas relaciones. El módulo es ahora el acercamiento a su **negativo,** en un proceso de vacíos y materia. El **orden** estriba en la propia ley que norma las **discrepancias** entre los planos. Se huye de la rigidez pero se impone la disciplina a los materiales de ser usados en su **esencia natural,** formando parte de un proceso que evoluciona por transposiciones, hacia lo inmaterial.

El edificio se rodea de un **halo** de misterio, de lenguaje espiritual y espontánea poética. Tras él, un intenso proceso mental, reflexivo, inapreciable a primera vista, evoca multitud de fragmentos del arte..., las formas artísticas de N. Suetin, la lucha de *cubos en pugna* de los **prouns** del Lissitzky...

"Mediante las distintas anchuras de los núcleos rectangulares, los puntos visuales son desviados de los ejes de simetría, creando de este modo la plástica del conjunto. A cada movimiento del visitante, cambia el efecto de las paredes. Lo que era blanco se convierte en negro. De este modo, como consecuencia de la posición humana, se consigue una dinámica óptica".

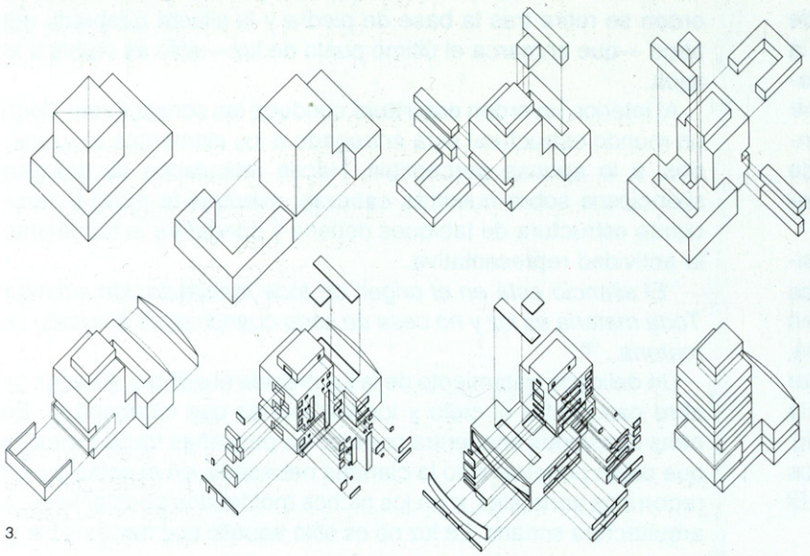
(Palabras de el Lissitzky para la Exposición de Artes de Dresde 1926)[5].

Frente a la modular concepción de la Casa del Fascio, más cercana a las leyes de **Mondrian,** el Gobierno Civil, sugiere el cubo suprematista, **la forma cero...,** el **cuadrado,** formulado en planta y alzado.

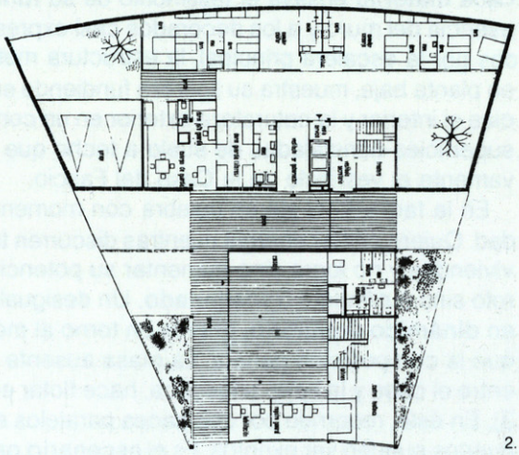
"Las formas geométricas del cuadrado están dispuestas de manera que parecen flotar en diversas direcciones: hacia arriba, hacia abajo, hacia la derecha y la izquierda, pero también en profundidad..."

Palabras de Malevicht[6], cuyo contenido —como en el caso de el Lissitzky—, podrían suscribirse íntegramente al alzado del Gobierno Civil. Dimensión utópica de la abstracción que aquel mismo año (56) haría escribir al arquitecto hablando sobre Chillida:

1.



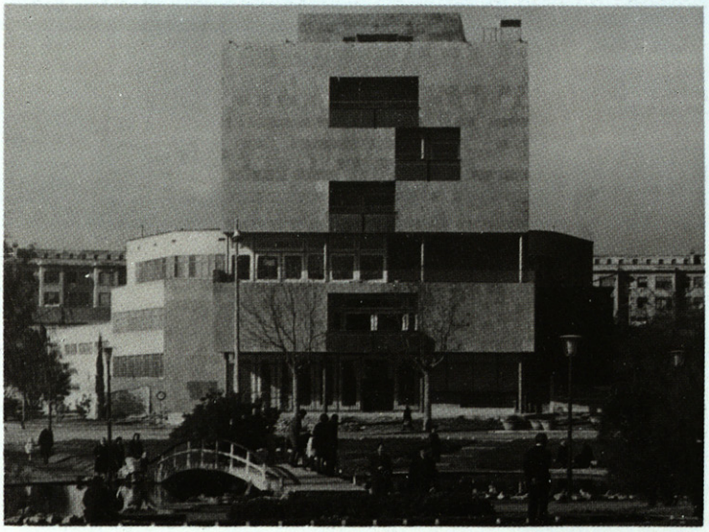
3.

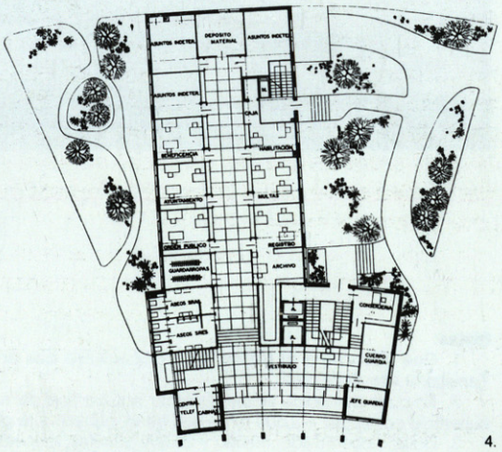


2.

1. Foto archivo Plaza de Tarracó. 1958. (A. Sota).
2. Propuesta de concurso de P. Monguió y F. Vayreda. Perspectiva y planta.
3. Descomposición volumétrica del Gobierno Civil. (S. de la Mata).
4. Propuesta de concurso de P. Pintado y R. Lozano. Alzado y planta.
5. Foto archivo Gobierno Civil. 1963. (A. Sota).

5.





4.

"Yo creo muy seriamente que el mundo sería distinto si el mundo gustase del arte abstracto; lo creo así. Si la Humanidad se elevase tanto, tanto, que dejase de ser, las relaciones de los hombres serían otras, mejores, distintas, nuevas. Es necesario gozar de las cosas allí donde casi dejan de serlo, en el principio de ellas, donde desapareció tanto de su superficialidad, que no queda más que ese escollo puro, lo noble que en toda cosa hay"[7].

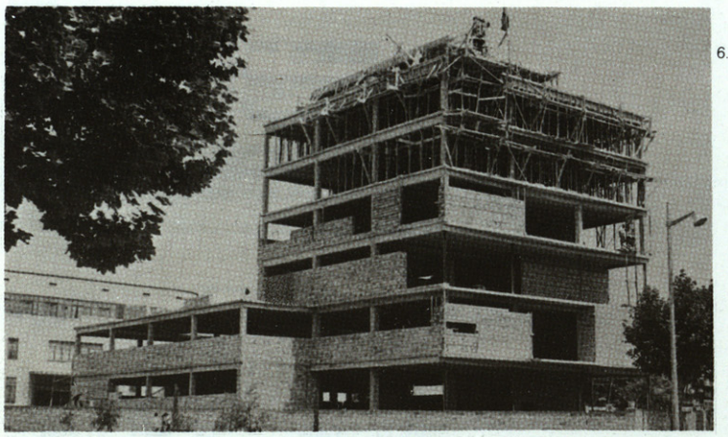
Es el *ideal romántico* de la **obra de arte total,** como simbiosis de todas las artes propugnadas reiteradamente por Gropius, Behrens, Taut... o el propio Mondrian y cuyas formas recuerdan la lírica de elementos estructurales en armonía: hierro, aluminio, cristal, mármol y cobre..., la planta libre y cubierta plana, donde cada **material** ensaya el testimonio de su **función** y frente a la esencia del muro y a los decorados casi expresionistas formulados por la escalera principal, la estructura metálica, cruciforme en planta baja, muestra su ligereza fundiendo en sus transparencias el interior y la naturaleza exterior en un continuo espacial de superficies acristaladas de suelo a techo que recordarían nuevamente el vestíbulo de la Casa del Fascio.

En la fachada el eje se quiebra con momentánea voluptuosidad. Quiere perder energía mientras discurren tras él, **tácitas,** las viviendas y no logra sino aumentar su potencia. No es el orden roto sino sutilmente **transmutado.** Un desigual peso de materia, en **dinámico equilibrio,** gravita en torno al movimiento circular que la composición genera. La masa ausente en la colindancia entre el cubo y la base ortoédrica, hace flotar el volumen (ver fig. 3). En éste, recorrido por dos haces paralelos e inmateriales, los huecos pueden ser exentos. Es el **escenario para el símbolo:** El primitivo escudo, obra temprana de Juan Navarro Baldeweg, los mástiles asimétricos, la masa en sombra tras el banco entre pilares..., harán vibrar nuevamente al eje. Mientras, el icónico balcón, auténtico impulsor del movimiento, avanza sobre la plaza descansando el peso de la **ajedrezada masa rehundida.** Detrás, en la fachada posterior, todo un mundo de contradicciones convierte el desdibujado eje principal en estático y simétrico. El "vector aire" delantero es aquí, —sobre la lámina basamental— materia translúcida, galería exenta de vidrios planos desnudos y curva planta, que aleja de nuevo el volumen superior. Es **el ábside,** la masa que ausente **reaparece** transformada. Mientras tanto, los huecos pierden profundidad, el orden se retira tras la base de piedra y la silueta quebrada del ático —que enmarca el último punto de luz— sólo es visible a lo lejos.

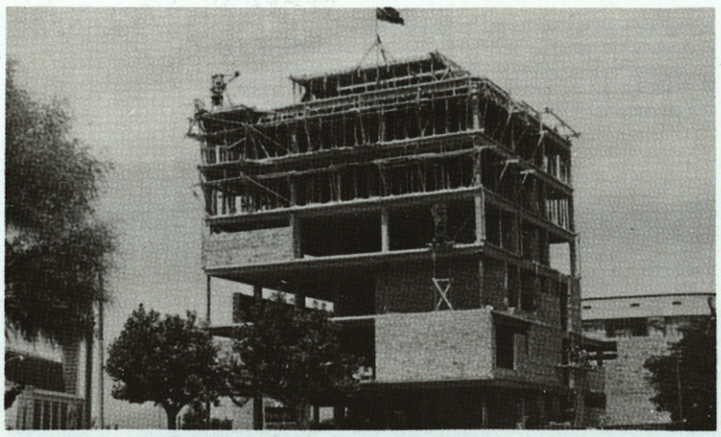
Al interior, un orden **espiritual** conduce las sensaciones. Todo un mundo estructural está entregado a los elementos secundarios, a lo apenas perceptible. Haces reticulados se deslizan silenciosos sobre nuestras cabezas, mientras la móvil y cambiante estructura de tabiques detiene y concentra la forma ante la actividad representativa.

"El silencio está en el origen de toda manifestación artística. Toda materia es luz y no cesa de serlo cuando pasa al estado de materia..."[8].

Un delicado tratamiento de la luz preside el edificio. A veces se abre paso entre el cielo y los volúmenes que independiza. En otras ocasiones encuentra pretexto en pequeñas franjas lineales que dejan penetrar sólo la claridad necesaria, en el énfasis a los recorridos verticales, o en los nichos moldeados constante de la arquitectura sotiana. La luz no es sólo aquello que hace visible el



6.



7.

Notas:

1. Que transcurría al pie de las fortificaciones que en el siglo XIX dividieron la Tarragona alta de la baja.
2. En cuyo contenido se definía tanto la superficie del solar —1.222 m²— como la superficie edificable —3.500 m²— con frente mínimo a la plaza de 20 a 30 metros.
3. Dotado con 60.000, 40.000 y 20.000 pesetas, respectivamente.
4. P. Eisenman. *La futilidad de los objetos.* Revista ARQUITECTURA, nº 246.
5. 1929. *La reconstrucción de la arquitectura en la URSS y otros escritos.* —El Lissitzky—.
6. Malevich en *Malevicht-Mondrian. La construcción como concepción.* Kunstverein, Hannover 1977.
7. Texto Alejandro de la Sota sobre Chillida. ARQUITECTURA, nº 180.
8. Louis Kahn.

espacio, sino la propia esencia de la materia.

Arquitectura de **seguras decisiones** donde lo íntimo y lo público son objeto de un **común** tratamiento[9], del **silencioso** caminar del linóleum y la madera, del novedoso despiece del limoncillo y la piedra, del **tosco** encuentro de planos de aristas imperfectas, de los muros **rasgados** merced a los recorridos —más anchos y chatos[10]— impulsados por bastos tiradores.

Arquitectura casi dadaísta *del objet trouve,* de resultados, no de intenciones, como si la percepción derivada de emociones in-situ no tuviese más valor que la propia naturalidad con que se producen.

"Un día visitando la obra, cuando aún no se había cubierto el forjado de la primera planta, descubrí la hermosa vista del alzado, que desde el interior permitía el paso de la luz. Aquella trasparencia me hizo recapacitar la posibilidad de abrir al cielo la vista y se compuso una retícula de planos de vidrio translúcidos sobre la marcha que formaron el cielo raso..." (A.S.).

Durante muchos años **Tarragona** constituyó un **hito** en la trayectoria de los concursos. Su vanguardista concepción —no del todo asimilada[11]—, la naturaleza unánime del fallo resuelto en medio de gran austeridad gráfica y la singular ejecución que mantuvo fieles todos y cada uno de los determinantes que dieron forma al anteproyecto, fueron **símbolo,** paradigma... No hubo reformados ni añadidos[12],... **Tarragona, es aquel primer croquis de color...**

Tal vez la larga espera hasta el comienzo de las obras —casi dos años—, un singular y conflictivo proceso de ejecución —de casi siete— y la desestimada intención del arquitecto que propuso el traslado del emplazamiento jugaron, con el paso del tiempo, a favor del edificio.

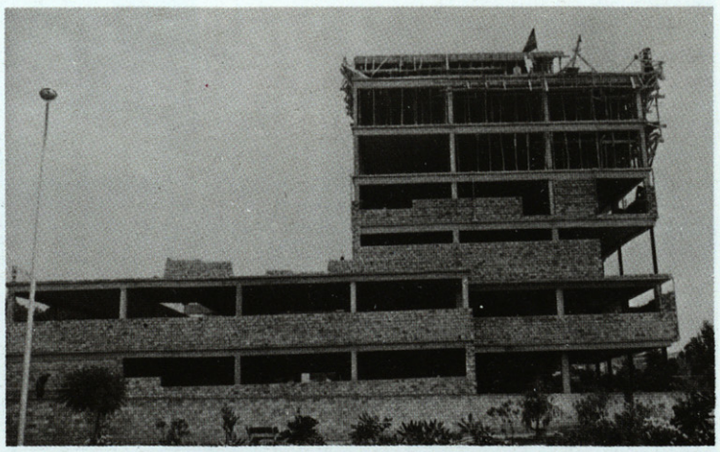
Cabría preguntarse si la fuerza intelectual, y la capacidad propositiva de aquel anteproyecto hubieran permanecido inalterados de no haber resultado parte del despertar creativo del concurso.

Si en la antinomia **idea-ejecución,** entre el **mundo del pensamiento,** de la concurrencia intelectual y la albertiana **prevalencia de la ejecución sobre la idea,** la literatura del concurso —que nace abocada a existir— no es el germen de una auténtica arquitectura ya en el papel, que como Loos afirmaba *"será siempre espiritualmente propiedad de aquel que la haya pensado"...* y forma parte de los ideales artísticos que como tales **no perecen.** ¡Queda siempre la dimensión trascendente de la utopía...!

Cabría analizar, si al margen de las modas y corrientes a que han estado sometidos los concursos en el tiempo, Tarragona, no volvería hoy a constituir un lenguaje renovado de dimensión filosófica próximo al **neoplasticismo...** al **abstrac-art,** al **suprematismo...** tan lejanos en aquellos años por el largo silencio de la incomunicación. Y si la ausencia de ornamento —base de su gran fuerza espiritual—, no sería nuevamente el atractivo de su singularidad. *"La carencia de ornamento ha conducido a las demás artes a una altura imprevista. Las sinfonías de Beethoven no hubieran sido escritas nunca por un hombre que fuera vestido de seda, terciopelos y encajes..."*[14].

Hoy el edificio vuelve a ser noticia. La vuelta a su estado original, la recuperación de los vestigios perdidos, es el objeto de la reforma. No obstante, ni el tiempo, ni las inconexas intervenciones habidas, han logrado que pierda su frescura y valor originales...

8.



6. 7. 8. Gobierno civil, en construcción. Foto archivo (A.S.). 1960-61.

9. El revestimiento de gres vitraico y espejo del aseo sirven al acceso y al ascensor principal, respectivamente.

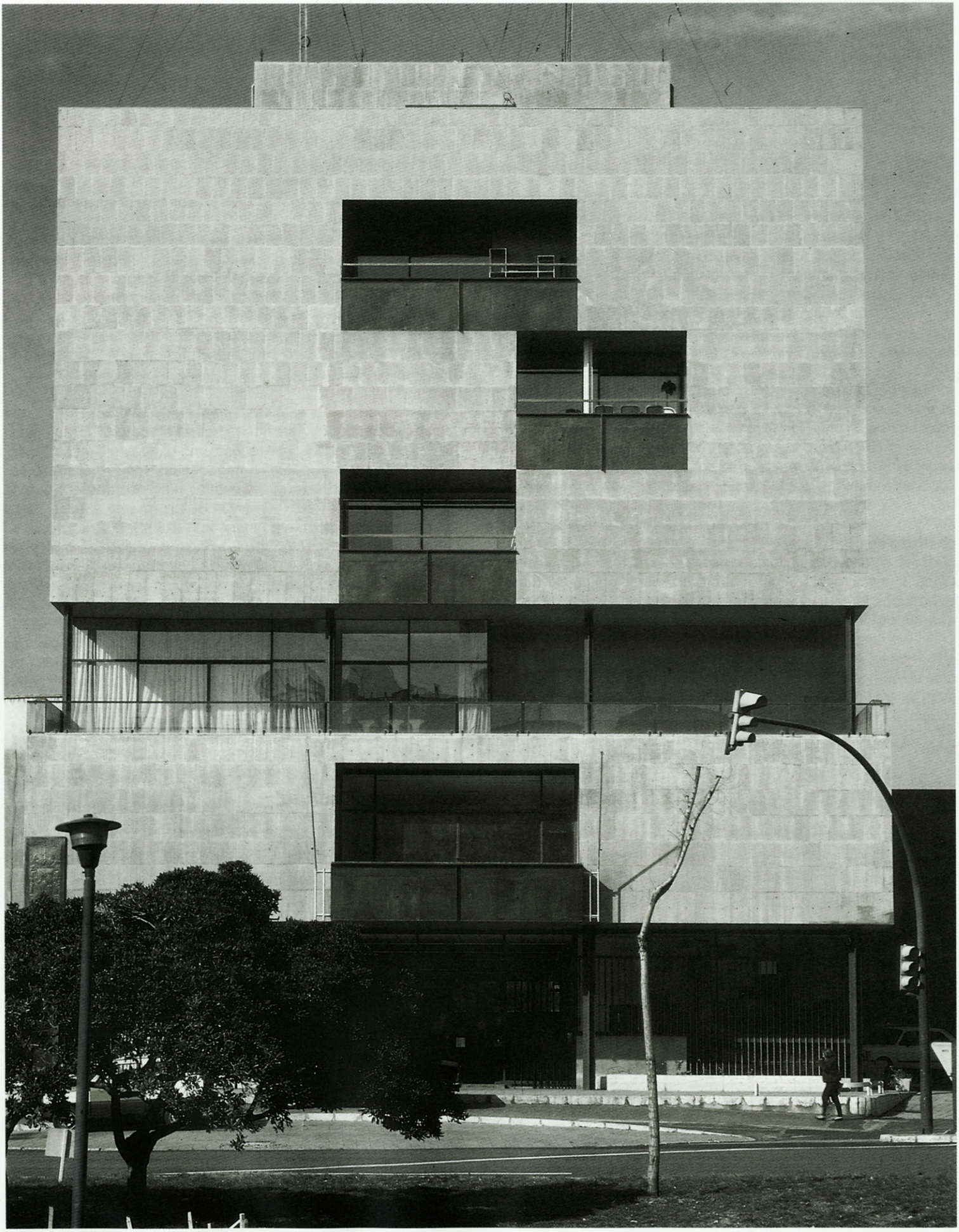
10. Burlando la proporción 2 a 1: 1,95 x 1,05. Es esta la primera ocasión en la obra de A.S. en que la puerta se enrasa a ambas caras del muro.

11. —Tras la resolución del concurso se produjeron insistentes reiteraciones al arquitecto para **ordenar** el alzado principal del edificio—.

12. Sólo obra un proyecto reformado de cimentación para adaptar el edificio a la geotecnia del suelo.

13. Fecha aprobación del proyecto: 30-12-58.
Fecha adjudicación de obras: 2-7-59.
Recepción de obras: 10-12-63.
Constructora: Pérez-Plà.

14. A. Loos: *Ornamento y delito* op. cit. pág. 50.



1. Foto F. Freixa

GOBIERNO CIVIL. TARRAGONA.

PROYECTO Y CONSTRUCCION: Alejandro de la Sota (1957-63)
RESTAURACION: Alejandro de la Sota y José Llinás (1985-86)

Jaime Martí, aparejador
Francisco Labastida, arq. instalaciones.

Es muy española la costumbre de evitar gastos de mantenimiento en las obras civiles; tanto da que sean edificios de la Administración como privados. Inaugurar o estrenar es deseo político o empresarial. Formar equipo de conservación o llamar a un simple albañil o pintor se va de nuestro pensamiento. Basta cruzar una frontera para comprobar por contraste esta verdad. Allende la frontera nos aparece todo recién estrenado, al regreso entramos en entrañables ruinas.

Se habla naturalmente de obras relativamente recientes; las históricas tienen otra consideración. El reconocimiento que siente la sociedad entera por ellas es total, podría decirse en casos excesivo.

Estamos en momentos en que la remodelación, el rejuvenecimiento, de tantos y tantos edificios se está llevando a cabo en tantas ciudades, y en casos con resultados verdaderamente satisfactorios; es necesario que a continuación se piense ya que el año que viene debe habilitarse un presupuesto para el nuevo mantenimiento de lo que por no haber sido mantenido hubo de ser restaurado. No se vuelva a una nueva historia repetida, a un volver a empezar.

Hace ya muchos años, me contaban que en países adelantados a cada edificio que nace se acompaña un estudio protector de lo que ha de ser su futura vida. Con un gráfico simple se futuriza lo que la nueva construcción va a costar al Estado en adelante; gastos de puesta en marcha, de régimen de uso, de revisiones en momentos determinados hasta siempre, en los presupuestos del Estado. No puede olvidar quien ha hecho el encargo que lleva consigo un eterno cargo. En este documento se acompañan, como es lógico, la totalidad de los planos de arquitectura y de todas las instalaciones, incluso materiales y personas con que debe contarse en cada momento para conservar en perfecto estado el edificio. Y esto es inalterable para menos y únicamente puede variar para más en caso de cualquier emergencia; cualquier nueva necesidad de reforma volverá a aumentar aquella documentación, actualizándola.

Esto aquí dicho parece empieza a verse como necesario en España y es posible y debemos conseguir se extienda a la totalidad de los edificios a hacer y a cuantos ya existentes, por cualquier motivo, sea necesario intervenir. Cada edificio con su identidad completa y presente con sus inevitables presencias en los presupuestos del Estado.

En el mundo de la construcción privada debería ser obligatorio igualmente dicho carnet.

Vienen a cuento estos comentarios cuando se está terminando con gran acierto la restauración del Gobierno Civil de Tarragona.

La historia es corta. El edificio del Gobierno Civil nació con buen pie. Las obras se hicieron bien, allá al final de los años cincuenta, se adaptaron en integridad al proyecto premiado en el concurso correspondiente, se amuebló por nuestra mano también en su integridad, y así empezó su andadura.

Pasan los años y las personas sobre él. Se conserva lo esencial y se cambian cosas que no importan, otras, más importantes, con consecuencias irreparables. Se inicia su reparación por necesidad funcional, se acusa un posible daño arquitectónico. Intervienen personas y organismos por varias partes. Al Sr. Gobernador Civil, don Vicente Valero, que de manera más comprensiva recibe, escucha y admite las razones dadas por parte del Colegio Oficial de Arquitectos de Tarragona, pionero en la intervención oficial en restaurar edificios oficiales por jóvenes que sean si su valor se cree que lo merecen, son dignos de una atención que tantos lo necesitan, les dispensamos nuestro más alto reconocimiento.

De estas conversaciones nace la idea de intervención del arquitecto autor del proyecto y de la dirección de obra que, en este caso sigue trabajando con normalidad. Se le asigna como compañero en estos trabajos, más que colaborador, a Pepe Linás, gran suerte para el autor y para el edificio todo.

Hace Llinás un exhaustivo estudio del estado del edificio, con exactitud, un conocimiento y un detalle que enriquece el conjunto de los planos existentes de tal manera que hoy se puede contar con un conjunto de documentos gráficos verdaderamente excepcional.

El autor no entra ahora a explicar el porqué hizo así el edificio, entre otras cosas por imposibilidad de hacer, ¿quién lo sabe?

Alejandro de la SOTA

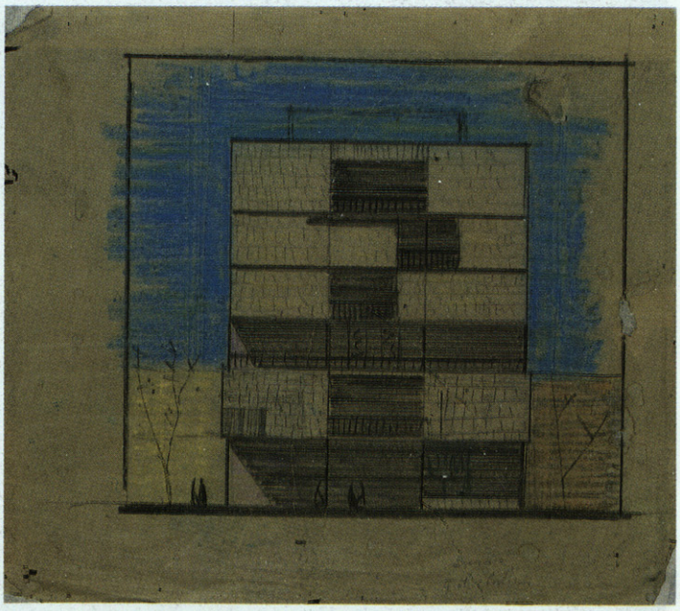
"La arquitectura del edificio, libre y flexible, entre la que uno se mueve sin inhibiciones (porque, me parece a mí, se manifiesta con tal transparencia que nunca llega a hacerse presente) se galvaniza y compone tan sólo cuando está obligada a representar a la Autoridad: en el despacho del Sr. Gobernador y en la fachada a la Plaza Imperial Tarraco".

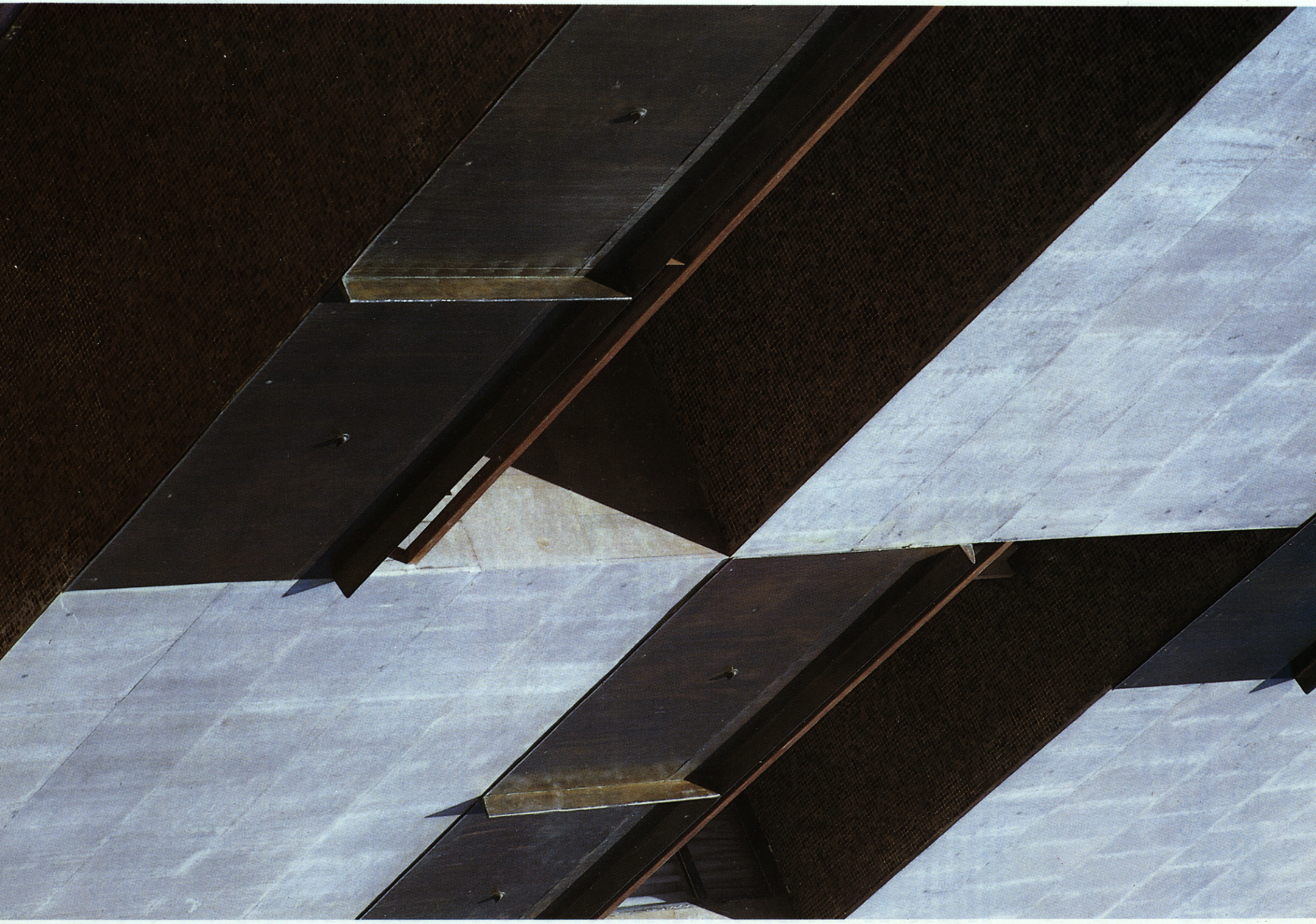
"La boca abierta en trance de iniciar un parlamento y arriba un ceño fruncido, un ojo polifémico cuya mirada, como sucede con las colosales criaturas míticas, tan sólo expresa la incapacidad de comunicación".

1. Fachada principal Gobierno Civil.

2. Dibujo original de A. Sota. 1957.

2.





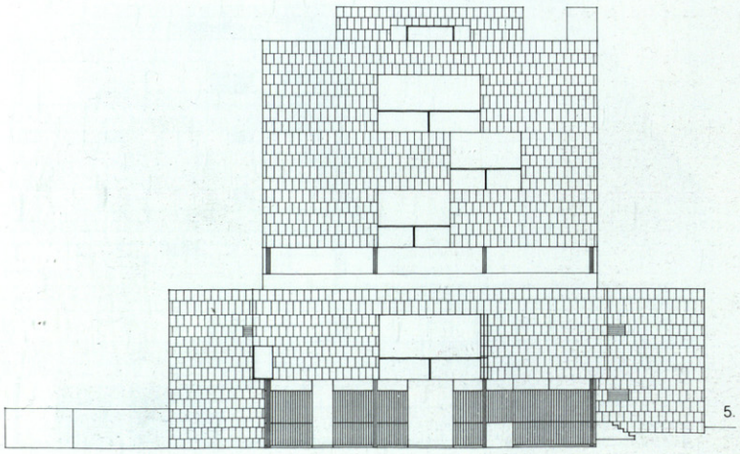
3. Foto D. Mestre

3.

4. Foto L. Jansana

3. 4. Detalle fachada principal.

5. Fachada principal.



5.

"Esa necesidad de forma, sobre el balcón del despacho del Sr. Gobernador; para significar su importancia, se sitúa en el eje de la fachada, sobre la entrada al Gobierno Civil y en vuelo (que arrastra consigo los mástiles de las banderas) respecto al plano de fachada, como si diera un paso adelante para presentarse al espacio público".

"¿Es el Gobierno Civil la arquitectura del balcón del Gobernador, puente tendido entre edificio y plaza, comunicación abierta entre autoridad y ciudadanos y/o los tres huecos cruzados de las viviendas, arquitectura reducida a un enigma indescifrable, prodigiosa ilustración, entonces, de las descripciones kafkianas?".

6. Foto L. Jansana

"Las reducidas dimensiones de la carpintería de perfiles de hierro laminados en caliente, Mondragón, que tenía el edificio eran parte fundamental del mismo; en primer lugar, porque la búsqueda de dimensiones aparentes ajustadas a lo estrictamente necesario es consubstancial a la concepción del Gobierno Civil; en segundo lugar, porque al estar situada la carpintería en la cara exterior de la fachada, las divisiones y medidas de montantes y travesaños alcanzan tanta o mayor importancia que las dimensiones del hueco que cierran y en tercer lugar porque de esta manera el cerco perimetral de la carpintería puede, sin conflictos constructivos, ocultarse tras el vuelo, del aplacado pétreo".

6. 9. Detalles fachada saliente.

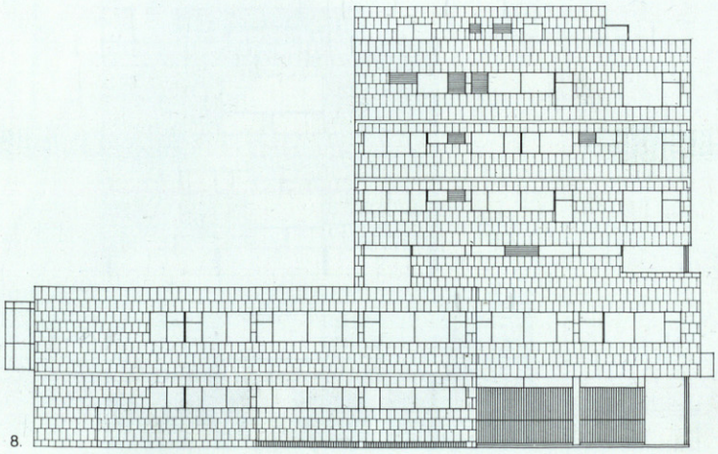
7. Fachada lateral poniente.

8. Alzado poniente.

10. Alzado saliente.

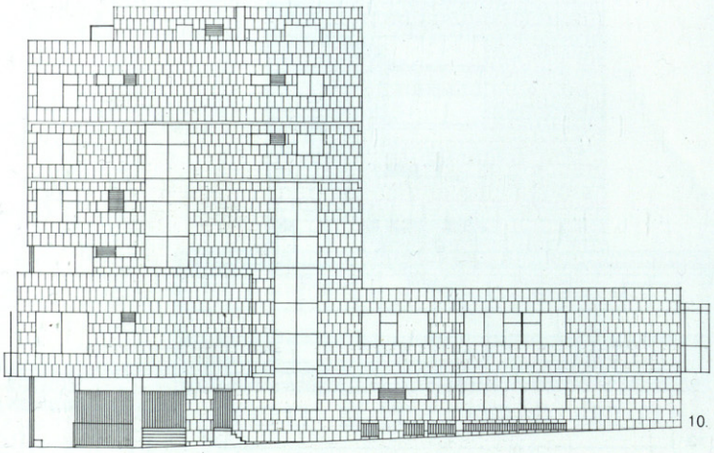
11. Fachada lateral saliente.

7. Foto F. Freixa



8.

9. Foto L. Jansana

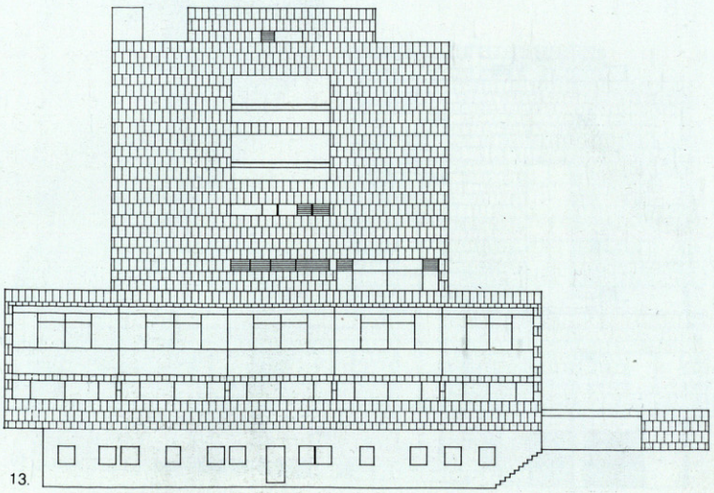


10.

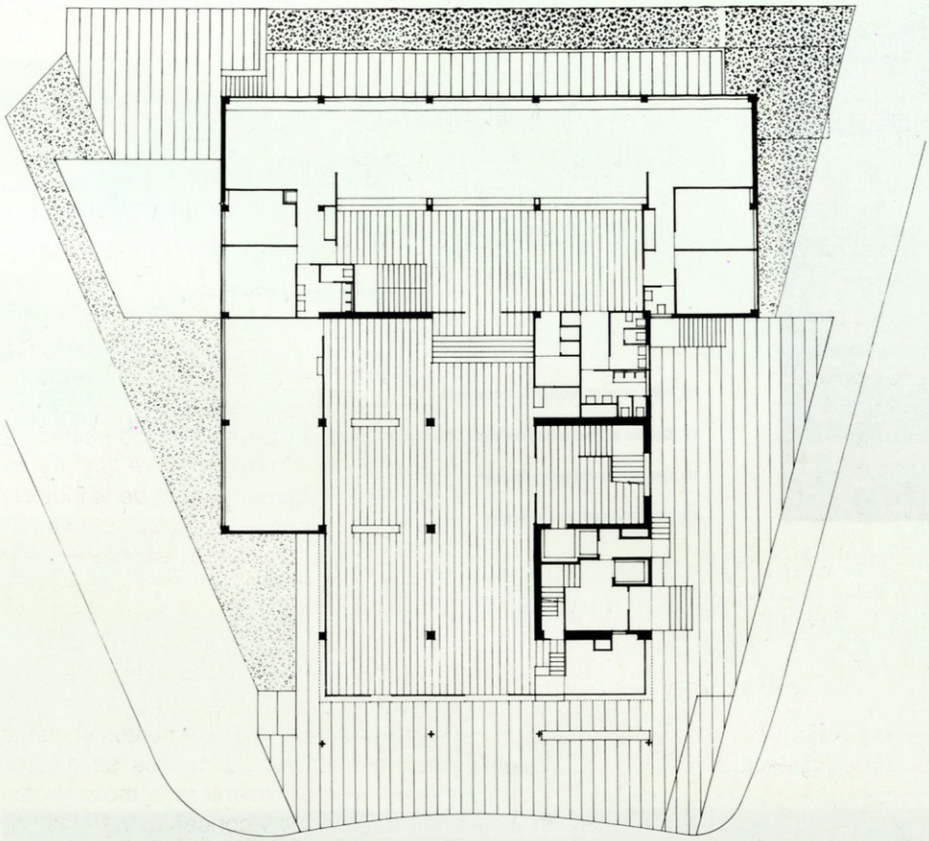
11. Foto L. Jansana

12 Foto L. Jansana

"Límite de vidrio sujeto por sus bordes superior e inferior, de planta poligonal quebrando el vidrio sin auxilio de carpintería alguna, uniendo los dos planos resultantes mediante un sellado".



13.



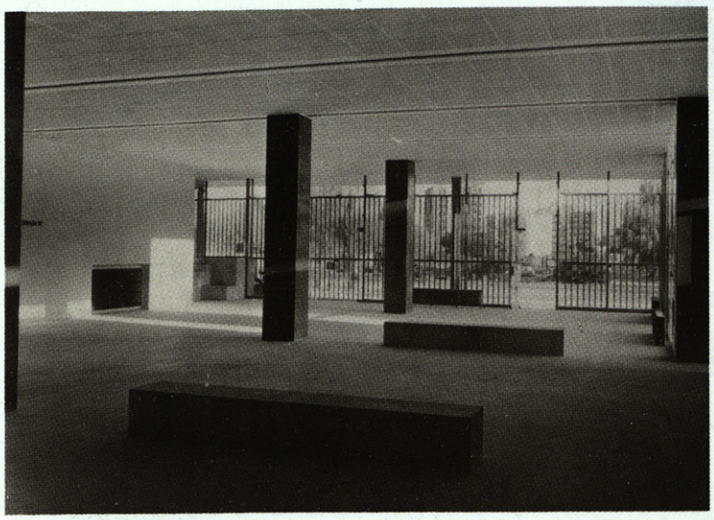
14.

12. 13. Fachada Norte.

14. Planta baja.

15. Detalle acceso principal.

15. Foto L. Jansana



16. Foto Archivo de la Sota

16. Foto archivo Alejandro de la Sota.

17. Detalle escalera hall principal.

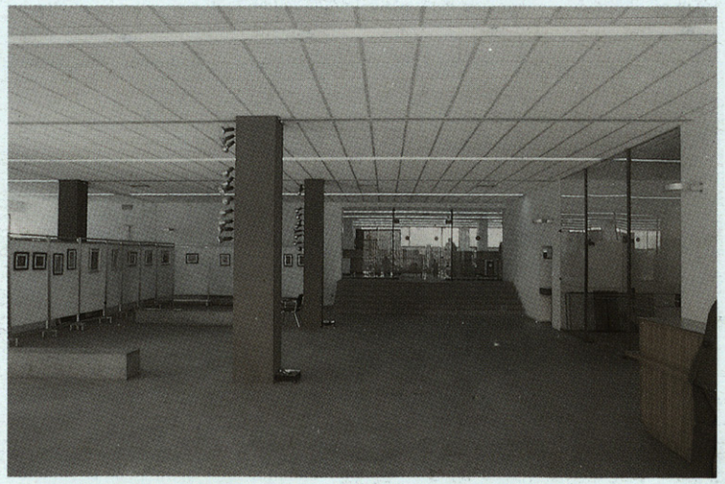
18. Detalle parcial hall principal.

19. Estado actual hall principal.

17. Foto L. Jansana

18. Foto L. Jansana

19. Foto D. Mestre



"Líneas de tubos fluorescentes alojadas en el cielo raso, que dispuestas perpendicularmente al eje de entrada y en relación con la retícula de pilares, expresaban dos direcciones principales en plantas homogéneas y se dotaba de una escala, una medida común a todo el edificio".

"...pavimentos originales de: linóleum en oficinas, madera en viviendas, despachos de Gobernador y Secretario General y escaleras, piedra de Borriol abujardada en vestíbulo, losetas de cemento en sótano y vitraico en suelos y paredes de los servicios..."

GENERAL

21. Foto D. Mestre

22. Foto F. Freixa

23. Foto F. Freixa

20. Escalera principal. Foto archivo (A.S.)

21. Idem. Estado actual

22. Detalle barandilla de cobre

23. Detalle general. Despiece de limoncillo y barandilla

24. Foto F. Freixa

25. Foto F. Freixa

"El original vidrio transparente fue tratado al ácido para que resultase translúcido; ello impide la percepción del eje longitudinal que preside el acceso al despacho del Sr. Gobernador y toda una serie de secuencias de luz a que dan lugar los lucernarios y la tribuna posterior de esta planta".

"Las puertas del Gobierno Civil son sensiblemente más bajas, sensiblemente más anchas, adaptan sus medidas sin conflictos a las necesidades de paso que generan los diferentes tipos de espacio a que han de servir y en base a las proporciones que adquieren se inscriben en el plano de la pared, con naturalidad, recortadas limpiamente en la tabiquería; su considerable radio de giro origina un desplazamiento simultáneo, paralelo, de la hoja y la persona que la utiliza, en los pasos de introducción o comunicación de una estancia a otra".

26. Foto F. Freixa

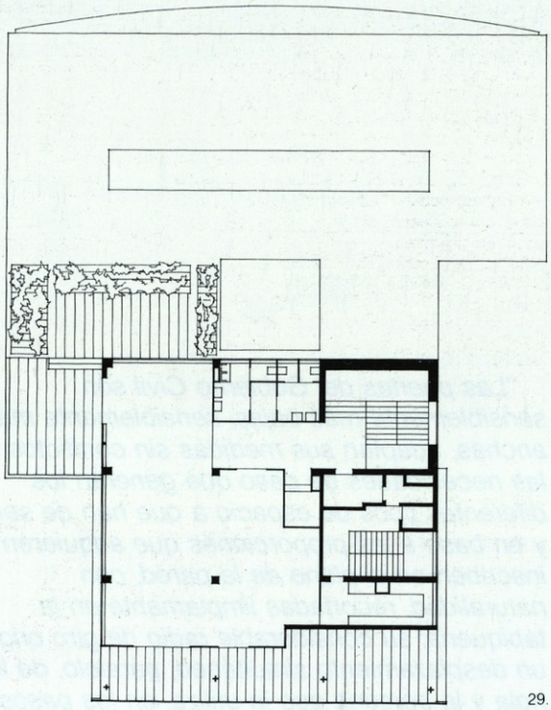
27. Foto F. Freixa

24. Hall planta primera

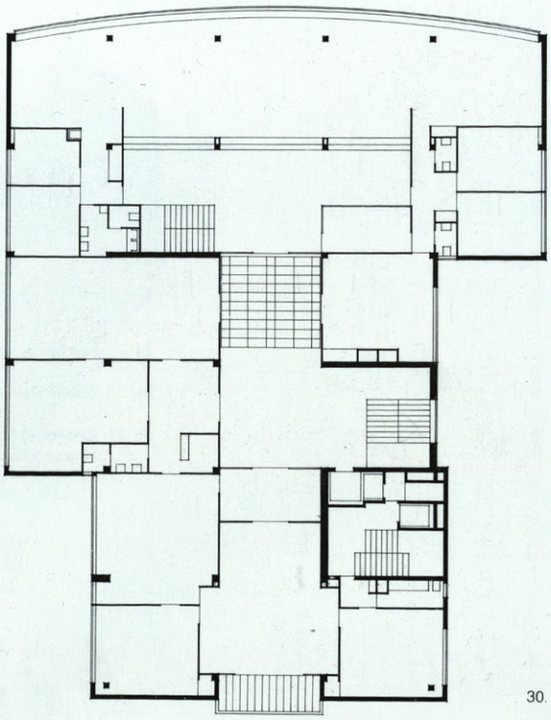
25. Detalle tirador

26. 27. Detalles escalera acceso viviendas

28. Foto D. Mestre



29.



30.

28. Detalle escalera oficinas

29. Planta segunda

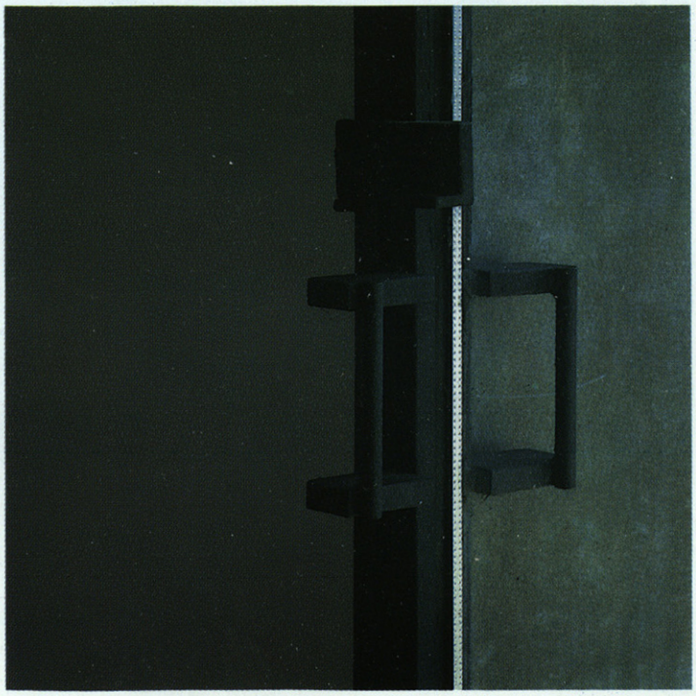
30. Planta primera

31. Detalle terraza planta segunda

31. Foto L. Jansana

32. Foto F. Freixa

33. Foto F. Freixa



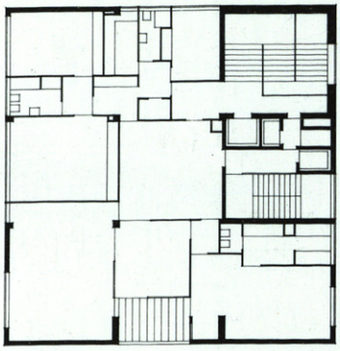
32. Interior balcón. Planta primera.

33. Detalle carpintería. Original.

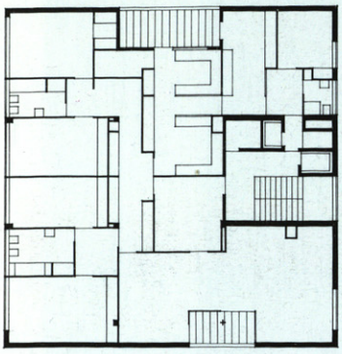
34 a 37. Plantas tercera a sexta.

38. Interior. Planta quinta.

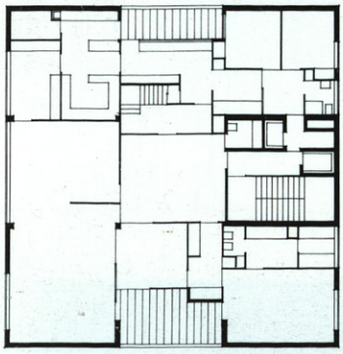
39. Detalle salón de actos.



30.

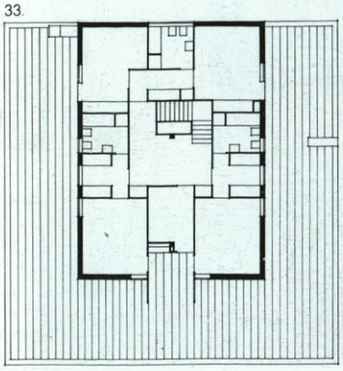


31.



32.

33.



34. Foto F. Freixa

"La arquitectura en cuanto instrumento de orden se impone al libre movimiento de la tabiquería del resto del edificio y facilita a esta dependencia la formalidad necesaria para atender a sus valores representativos". ***(Textos de la memoria de J. Llinás).***

35. Foto F. Freixa

40

41

42

43

36 a 39. Mobiliario original

COMENTARIOS SOBRE CONCURSOS

ALEJANDRO DE LA SOTA

El fin de un concurso, previamente, es el hacer una obra mejor; como consecuencia—saltando el encargo garantizado a un técnico reconocido—, da posible entrada a un nuevo valor joven o desconocido por aquello de la igualdad de oportunidades.

Para que la obra resulte efectivamente mejor deben concurrir una serie de circunstancias:

— Bases del concurso buenas y clarísimas.
— Que sean tenidas muy en cuenta, en el fondo y en la forma, por los concursantes.
— Que los plazos sean lógicos en el tiempo.
— Que se realicen buenos trabajos.
— Que se falle el concurso con acierto.

Importan muchísimo las bases y cómo se tienen en cuenta.

En las bases es en el único documento en donde con toda claridad se señalan el fin, las necesidades, las intenciones del tema en cuestión. Se señala en ellas, se acaba de decir, la intención.

Podría indicarse aquí un peligro, una tensión que siempre, casi siempre, surge: el encuentro de la nobleza de unas bases—aun no siendo perfectas—y el mundo nuestro, lejano con frecuencia a la llamada.

Existe alguien, propiedad, entidad, administración, con unas necesidades que, además, quiere cubrir de la más alta manera. Nosotros, normalmente y a determinados niveles profesionales, estamos en nuestro mundo. En ocasiones se origina, en la proximidad, el diálogo de sordos.

Parece como si debiéramos, desde nuestra preparación, vibrar después de oír. Oímos, y la vibración es tan fuerte que nos impide seguir oyendo y olvidamos.

Es frecuente también la crítica de las bases, por otro lado lógica e indispensable. Si esta crítica se hace a igual nivel de conocimientos, no solamente es conveniente, sino que es, repitiendo, indispensable. No siempre sucede así, y nuestra crítica va más hacia las personas que a sus propuestas; sucede entonces que éstas se olvidan y siguen los sordos al habla. Negamos lo que de otros viene por aquella posición de una universidad del arquitecto.

Por ejemplo, un hospital, un sanatorio. En sus bases, es lógico, intervienen médicos; otras personas y otros conocimientos integran también el equipo de "basistas". Es frecuente, sin embargo, que nuestra respuesta sea *personal* y no de equipo. Opinamos y obramos, en consecuencia, sobre otras bases nacidas de nuestra personal crítica. Lo peor es que sin doctores en medicina a nuestro lado, nuestro primer trabajo es negar mucho de lo que los otros doctores nos proponen.

Estamos de nuevo, y una vez más, entre la Arquitectura bella arte y la Arquitectura servicio; concebida como la primera es, en general, como respondemos al hecho concurso. Y no se entiende bella arte a lo Palladio, sino a lo Venturi: mantenimento a ultranza del mundo nuestro. El abismo entre nuestra acción y "lo pedido" es profundo.

Creemos siempre que el hecho concurso es la ocasión, la gran ocasión de la gran obra; pero gran obra, en el sentido nuestro, de y para los arquitectos, y esto no es. Las obras son grandes para todos, nosotros también incluidos, pero incluidos también todos los demás; ese terrible equilibrio de ellos-nosotros no existe entre los buenos arquitectos y podría dudarse, si ya son tan buenos, precisamente por su soledad. Esos estudios de arquitectos con arquitectos y con lejanía y olvido de puertas afuera. ¿Qué es una gran obra?

¿Seríamos capaces de hacer algo simplemente aplicando nuestro saber a algo? ¿Olvidarnos del importante yo? Todos sabemos de tanta importante arquitectura que lo es precisamente por haber resuelto totalmente y arquitectónicamente un problema planteado sin más y con toda su altura.

Es un dato curioso cómo se transforma algo, que como encargo haríamos tal vez más humilde y honrado, en otro algo que de ninguno de estos dos adjetivos tiene al hacer lo mismo para un concurso. ¿Es que vemos tal vez en el concurso la posibilidad de la acción libre, no siéndolo nunca? ¿No será entonces conveniente una serie de estados intermedios, discutidos con toda discreción?

Solos, normalmente, perdemos la idea de la escala en cualquier grado que se trate. Escala en el más amplio sentido del dibujo (la transforma el énfasis del concurso), escala en el sentido de la idea (la transforma el énfasis del concurso), escala en la posibilidad de realización, viabilidad (es un concurso); escala en lo económico, viabilidad; debe ser algo que nos transforma por dentro (es un concurso).

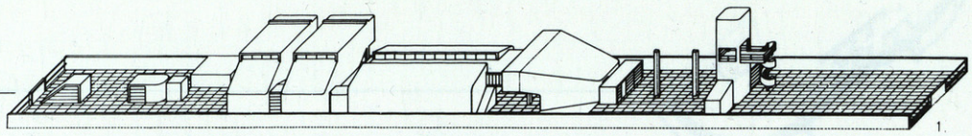
No se quiere, con toda intención, el comentar en estas notas la actuación extraordinariamente importante de la parte "contraria", promotores y jurados; se quiere darle el aire a este escrito de lo que realmente, creo yo, nos concierne a nosotros, arquitectos y concursantes; visto, claro está, desde dentro o desde fuera, como quiera verse. Es en otro lugar donde es conveniente hacer otras reflexiones.

Que cuando concursemos no forcemos a nadie, con nuestra buenísima Arquitectura, a saltar sobre esa posibilidad, siempre presente, de premios desiertos o merecidos desiertos.

Entrevista James Stirling

Entrevista realizada por Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano

ARQUITECTURA entrevista a James Stirling, arquitecto cuya obra en los años 60 llegó a tener una gran significación e influencia en el entendimiento de una arquitectura que, sin perder su estrecha relación con los planteamientos modernos, proponía un personal y radical punto de vista. En los últimos diez años, la obra de Stirling ha evolucionado hacia una exploración del contexto y de la historia como queda patente en sus proyectos más recientes, resultado en muchos casos de concursos específicos.



1.

A. Mr. Stirling, you are an architect who has taken part in many architectural competitions and has obtained several prizes in them. Some of your most significative works had its origin in a competition. What is your opinion about this system of working and selection?

J.S. I think that, probably, without those architectural competitions we wouldn't have survive actually, because I think we won —I don't know— six or seven competitions. There is a fundamental range of vantages in these type of competitions. The client, to be able to set an architectural competition, has had to think it out very carefully with a lot of concentration, of advises, so that the architects get a very exact requirement and can make a response to it. If you win a competition like that, it is a very good situation because all the process of —may be— changing the program and wordering about the budget is kind of avoided since the client has spent a lot of time and money to make the competition, has stated exactly what he wants and the winner gives him exactly what he likes best. From then you can move very quickly into making the building on the site.

A. But there is, on the other hand, a different kind of competition, which is usually not so precise in its development as those you just quoted. The ideas-competitions, for instance...

J.S. That's right. But we don't do this type of competitions because it is not real enough. It's all **may be.** They depend on politics and money. If you get a competition document you can tell by reading it whether it is a real building or not. In fact we turn down many competitions. Ideas competitions are too vague... They never get built. The point I made in my career is that I only would do competitions for real buildings. But on the other hand if I wouldn't have any work, or very little work, I would do also ideas competitions.

A. In the 50's you made several projects for competitions —the Honan building, the Poole Technical School, Sheffield University, Churchill College— some of them were very intersting projects that in one way or another reappeared in future works. Don't you think that —regard less the potential they eventually have to get finally built— the proposals in competitions might be more radical and suggestive that in **real** projects?

J.S. Not necessarily; all of those competitions were for real and concrete projects. In fact the Sheffield University and the Churchill College are real buildings that somebody got built. In any case, we approach competitions as a direct comission. We respond like that, with the same freedom. The difference is that if you get a direct comission you may spend quite a lot of time sorting out what the program of the building is, and the process of arriving at a solution is very much going backwards and forwards. That is why I think that competitions are an ideal way of working. The History Faculty in Cambridge, or the Stuttgart Museum got built almost exactly as they were designed in the winning proposals of the competitions.

A. You took part as well, in large scale competitions such as Siemens, Florence or Bayer. Do you consider that competitions are an

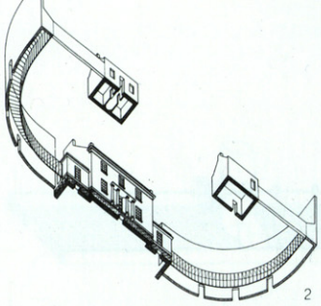
Arquitectura Sr. Stirling, Ud. es un arquitecto que ha participado en muchos concursos de arquitectura, y que ha obtenido numerosos premios. Algunas de sus obras más significativas tuvieron su origen en un concurso. ¿Cuál es su opinión sobre este sistema de trabajo y de selección?

J. STIRLING Pienso que probablemente, sin los concursos de arquitectura nosotros no habríamos sobrevivido. De hecho hemos obtenido el primer premio —no sé— en seis o siete ocasiones. Hay una serie de ventajas en este tipo de competiciones. El cliente que promueve un concurso debe primeramente preparar con gran concentración y asesoramiento el programa que necesita, de modo que los participantes den una respuesta al mismo. Cuando uno vence en un concurso, se encuentra en una muy buena situación. Todo el proceso de variaciones en el programa, el presupuesto, etc., queda de algún modo eliminado, puesto que el cliente ha invertido una gran cantidad de tiempo y dinero en el concurso, ha expuesto sus necesidades, y ha obtenido en la propuesta ganadora aquello que buscaba. Entonces el proceso es rápido hasta la construcción del edificio.

Arquitectura Sin embargo, hay cierto tipo de concursos que no son tan concretos en su desarrollo como los que Ud. alude. Los concursos de ideas, por ejemplo.

J. STIRLING Eso es cierto. Pero nosotros no participamos nunca en este tipo de concursos porque no son suficientemente reales. Todo en ellos es **pudiera ser.** Dependen de decisiones políticas y económicas. Cuando se lee la convocatoria de un concurso, se puede saber enseguida si se trata de un proyecto real o no. De hecho nosotros hemos rechazado por este motivo muchos concursos. Los concursos de ideas son muy vagos... nunca se construyen. La decisión que yo tomé en un determinado momento de mi carrera es que no haríamos concursos más que para proyectos reales, que se fueran a construir. De todos modos creo que, de tener poco o ningún trabajo, también participaríamos en este tipo de competiciones.

Arquitectura Algunos de sus proyectos de concursos de los años 50, que no se



2

appropiate approach in such a case?

J.S. In very big competitions the there are more difficulties. They dont't seem to get built. I think is an inherent problem about large projects. They are more risky and depend on political situations. We lost the Siemens project partly because of the politics. We also lost the Florence project partly because of politics —that I discovered afterwards. So... I'm not unhappy about not doing very big projects because they are much more risky.

A. But, competitions, or certain type of competitions, seem to offer the opportunity of doing more conceptual proposals, less conditioned, and, therefore, they can be —even if not built— the origin of future projects, as they may anticipate certain changes of course in the design approach.

J.S. I wouldn't say it is due to competitions. It has been rather certain buildings. There are usually projects where one changes his course. The buildings which mark the point we have change course are —I suppose— significant. I mean, the Düsseldorf competition —which we didn't win— was a very important design for us because it changes the course for our work, and the Stuttgart competition, which we won afterwards, was very much influenced by the Düsseldorf solution. Going back, the St. Andrews Arts Center— which was a comission we didn't get built— was another project that changed the course of what we had done before. I think that about every fourth or fifth project it tends to be a point where one changes course a little bit. It is because —and I haven't realize this until recently— that all our work has come in series. One has done, say, three museums like Düsseldorf, Köln, Stuttgart, or three university buildings like Leicester, Cambridge, Oxford, which are all familiar. It seems that one has worked out certain sort of working and then feels the need to change the course. I must say that this is not very rational in my work.

A. From a certain point on, there seems to appear in your projects a dialogue with History which was much more limited in your early work. What is the reason of this somehow eclectic attitude of your recent work?

J.S. I don't think there has been a change of attitude towards History. If you look at our work from the very beginning you would see that we have been always involved with History someway or another. It just happens that the three university buildings, —Leicester, Cambridge and Oxford— they all got built, and our work has been assimilated to them. But there has been other work before which was different and perhaps related more to History.

A. Don't you think that in those projects you are talking about, the references were more vague and subtle, whereas in the recent work they are much more literal and in a way ironic?

J.S. May be, but I don't see any great difference. On the other hand, I think I am an eclectic architect. By that I mean that our work changes at different times. In that sense I think I am an eclectic architect, for instance compared to someone like Richard Meier —who does the same thing all the time— or people like Charles Moore, who one thinks of as always producing different buildings, but who actually does always the same work. Isozaki could be considered an eclectic architect as well...

A. Relating to this understanding of History, do you consider the Modern Movement just as another style when you approach design?

J.S. I think the pure Modern Movement of the 20's and 30's is now in the History of Architecture just another style. It was a revolutionary period but now is regarded only as part of the past as Baroque or Art Nouveau. That is why, for my generation, I can regard myself as an eclectic architect, which I

llegaron a construir —el edificio Honan, la Escuela Técnica Poole, la Universidad de Sheffield, el Churchill College de Cambridge— fueron, muy interesantes propuestas que de algún modo afloraron en proyectos posteriores. ¿No cree Ud. que —independientemente de su eventual potencial para ser construidos al final— las soluciones de un concurso pueden ser en algunos casos más radicales o sugerentes que en proyectos **reales**?

J. STIRLING No necesariamente; todos los concursos que han mencionado eran concretos y realizables. De hecho la universidad de Sheffield y el Churchill College han sido construidos por sus ganadores. Nosotros, en cualquier caso, los afrontamos exactamente igual que los encargos directos, con la misma libertad. Lo que ocurre es que, en un encargo directo, se emplea mucho tiempo en averiguar el programa, y el proceso de llegar a una solución es más lento y laborioso. Por ello creo que los concursos son la forma ideal de trabajar. La facultad de Historia de Cambridge, o el Museo de Stuttgart fueron construidos exactamente tal como se habían presentado en las propuestas ganadoras.

Arquitectura Usted ha participado también en concursos de gran escala, por ejemplo para Siemens, Florencia o Bayer. ¿También aquí, en proyectos de este volumen, considera el concurso como el método más apropiado?

J. STIRLING En concursos de gran escala, el problema es mayor. Son más difíciles de llevar a cabo, y de construir. Pienso que es un problema inherente a los grandes proyectos. Son más arriesgados y dependientes de situaciones políticas. Nosotros perdimos el proyecto de Siemens en parte por decisiones políticas. Tampoco vencimos en Florencia en parte por la política —esto lo descubrí más tarde—. Así que... no puedo decir que eche de menos los grandes proyectos, porque son mucho más arriesgados.

Arquitectura De todas formas, los concursos —o cierto tipo de concursos— parece que ofrecen la oportunidad de realizar propuestas más conceptuales, menos mediatizadas por condicionantes que las limiten excesivamente, y que por tanto pueden —aun no siendo construidos— ser el germen de futuros proyectos, o anticipadores de ciertos cambios de actitud frente al diseño.

J. STIRLING Yo no diría que esto ocurra únicamente en concursos, sino en ciertos proyectos. Hay momentos en los que uno cambia el rumbo, por decirlo

don't think any Modern Movement architect would have ever wanted to have done. Somebody like Gropius or Mies van der Rohe would never regard themselves as eclectic, but rather as revolutionary architects, because they were working in a period which was **revolutionary.** I don't think now is a revolutionary but an evolutionary period.

A. The Staatsgallerie in Stuttgart has become, without doubt, one of the must polemic, influential and in a way **popular** buildings of the last years. Is this a consequence of the eclecticism of your recent architecture?

J.S. Some of our recent buildings are centainly popular, some of them are not. In any case, I think it is true that they are more popular than our previous work. I think that the Stuttgart Museum, the Fogg building at Harvard or the Tate Gallery in así. Los edificios que marcan este punto de inflexión son —supongo— especialmente significativos. Por ejemplo el concurso del Museo de Düsseldorf —que no ganamos— fue muy importante para nosotros porque provocó un cambio de rumbo en nuestra obra, que influyó notablemente en el Museo de Stuttgart que sí que ha sido construido. Y yendo más atrás, el Centro de Arte de St. Andrews fue también otro proyecto —esta vez un encargo directo no construido— que significó un distinto enfoque a lo realizado anteriormente. Podría casi decir que cada cuatro o cinco proyectos, tiende a haber un punto donde uno cambia su rumbo ligeramente. Esto es porque —y de esto me he dado cuenta sólo recientemente— nuestra obra se va realizando en series. Así, proyectamos tres museos como Düsseldorf, Colonia y Stuttgart, o tres edificios universitarios como Leicester, Cambridge y Oxford, que pueden entenderse como formando series. Parece como si uno desarrollara un cierto modo de proyectar, y sintiera la necesidad en determinados momentos de cambiarlo, y debo decir que esto no ocurre de una manera muy racional en mi obra.

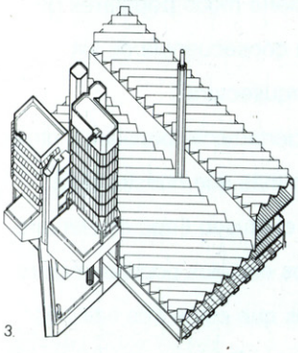
Arquitectura Parece que a partir de cierto momento surge en sus proyectos un diálogo con la Historia que en sus primeras obras era mucho más limitado. ¿A qué se debe esta actitud en cierto modo ecléctica que se refleja en sus proyectos recientes?

J. STIRLING Realmente no creo que haya existido ese cambio de actitud hacia la Historia. Si se analiza nuestra obra desde el comienzo se puede apreciar que la Historia siempre ha estado de un modo u otro presente. Quizá en los tres edificios universitarios —Leicester, Cambridge y Oxford— esto es menos evidente y al haber sido construidos los tres, se ha asimilado mi obra directamente con ellos. Pero de hecho había otros proyectos anteriores muy diferentes a éstos y más relacionados con la Historia.

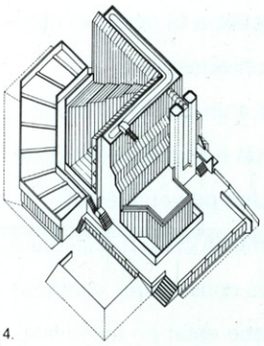
Arquitectura ¿No cree que en esos proyectos a los que alude, las referencias eran más sutiles y vagas, y que en sus últimas obras las citas son mucho más literales y en cierto modo irónicas?

J. STIRLING Puede ser, pero no creo que esto sea una gran diferencia. Además, pienso que soy un arquitecto ecléctico, entendiendo por ello que nuestra obra cambia en diferentes momentos. En ese sentido soy ecléctico, comparado por ejemplo con alguien como Richard Meier —que hace lo mismo siempre— o incluso Charles Moore, que aunque parezca lo contrario, también repite siempre lo mismo. Quizá Isozaki sea también un arquitecto ecléctico.

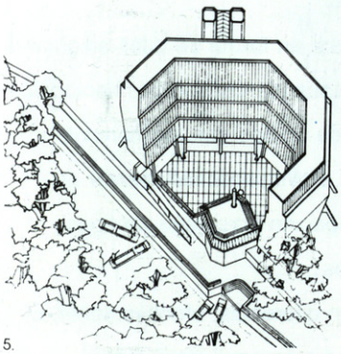
1. Universidad de Sheffield. 1953.
2. Centro artístico. Universidad St. Andrews. 1971.
3. Escuela de Ingeniería. Universidad de Leicester. 1959.
4. Facultad de Historia. Universidad de Cambridge. 1964.
5. Queen College. Oxford. 1966.



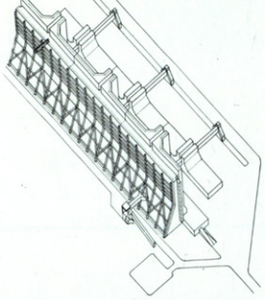
3.



4.



5.



6

London are all of them very popular with the public. But then there is another fact involved which is that these three buildings I have mentioned are public buildings, you know, museums. When you design a public building you are actually making a design which is meant to appeal to the public, which is different to making a design for a research center or a laboratory which is a building in response to a particular group of people who are not **the public.** So when you design a public building, part of what you do is to make a building which should be popular, otherwise it wouldn't be succesful. So you put into the design something which tends to make them popular by means of the architecture, the way it makes associations to the people... or even some quality of **entertainment.** You should do all these things when you design a public building like our gallery.

A. Your eclectic attitude not only shows in singular quotations of other architectures but in the typological approach as well. So, in Stuttgart the type is manipulated and decomposed along the design process, whereas the Berlin Science Center appears as a free articulated gathering of architectural types that are clearly recognizable.

J.S. There is a profund difference between both projects. The Berlin project is very **boring** as a program: three hundred repetitive offices. The building is a government **think tank** where they study matters of environment, sociology, ecology, management... everything except military. The program is just a repetition of the same size rooms. So, inherently it is a very boring program, whereas the program for Stuttgart was very different. It was lecture theaters, exhibition spaces, galleries, library, gardens... It was a much more interesting program. So, our challenge in the Berlin project was to find an architectural solution which was not as boring as the actual program. In doing that, we made a composition of buildings around a garden. All the buildings have a similar character but different appearance, though function is the same. In a way what we have done there is kind of make a building like a **campus.** When you enter, you see different parts which have forms that relate to different building types: a tower, a stoa, a kind of theater building... so it becomes interesting, but in a contrived way because the program is essentially **non-interesting.** The combination of these differentiated formal elements become the basis of the project.

A. There is another aspect which appears clearly in some of your projects and is omited in others. We mean the expressive use of structure in the building. Was this the main approach in the Dorman Long project and in the Chemistry Faculty at Columbia University?

J.S. No. I don't think that the structure should be used in that way unless there is a reason for it. In the Columbia project, in the corner of the campus, there is a big gimnasium underneath. So part of our building had to span across the gimnasium, and that is why it was composed of an engineering structure like a bridge. This bridge-type structure is like a piece of engineering whereas in the piece on the road you could take the structure down to the ground. It became a kind of **schizofrenic** solution, half **normal** and the other half **extraordinary** in terms of structure. When you have a fundamental structural problem, where you have to make a structural answer, there is no point in not showing that. But I wouldn't do it unless there is a justification.

A. Some authors, like Kenneth Frampton, defend a **critical regionalism** as a way of resistance of the local rooted cultures against the universal civilitation. Do you think that it is possible nowadays an architecture close bounded to certain geographic and cultural areas or, on the other hand, as it seems in your work our present condition is inevitably universal?

Arquitectura ¿En este entendimiento de la Historia, considera el Movimiento Moderno como un estilo más, a la hora de afrontar el diseño?

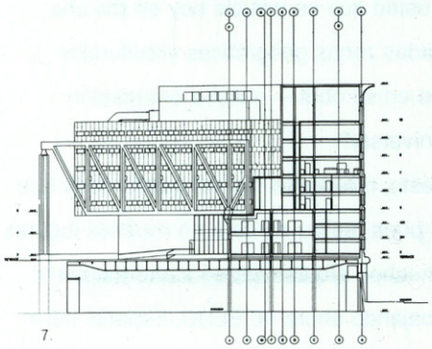
J. STIRLING Sí, el Movimiento Moderno purista de los años 20 y 30 es ahora en la historia de la arquitectura un estilo más. Fue un período revolucionario, pero hoy en día es sólo parte del pasado, como el Barroco o el Art Nouveau. Por ello me considero miembro de una generación que debe ser ecléctica, cosa que ningún arquitecto **moderno** hubiera nunca aceptado. Alguien como Gropius o Mies van der Rohe jamás se habría considerado a sí mismo arquitecto ecléctico, sino arquitecto revolucionario. Ellos vivieron en un período **revolucionario,** pero ahora no estamos en un período revolucionario sino en un momento de evolución.

Arquitectura El Museo de Stuttgart se ha convertido sin duda en uno de los edificios más polémicos, influyentes, y en cierto modo **populares** de los últimos tiempos. ¿Es esta característica consecuencia de los planteamientos eclécticos de su reciente arquitectura?

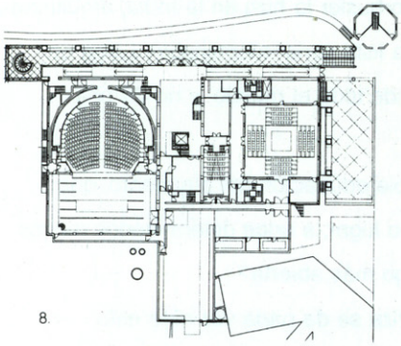
J. STIRLING Algunos de nuestros últimos edificios son ciertamente populares, otros no. En cualquier caso es verdad que lo son más que nuestra obra anterior. Pienso que el Museo de Stuttgart, el Museo Fogg en Harvard o la Galería Tate en Londres son todos ellos edificios populares entre la gente. Pero existe otro factor en ello, y es que estos tres edificios que he mencionado son públicos, son museos. Cuando uno diseña un edificio público debe procurar que resulte atractivo a la gente, lo que es diferente a cuando se proyecta un edificio universitario o un laboratorio donde lo fundamental es responder a un grupo particular de personas que no son **el público.** Así pues, un edificio público debe ser popular, en otro caso no sería apropiado. Uno proyecta estos edificios tratando de que sean populares, por medio de la arquitectura, de las asociaciones que sugieren a quienes los contemplan, e incluso por su virtualidad para **entretener.** Todo ello debe estar en un edificio público, como ocurre en nuestro museo.

Arquitectura Su actitud ecléctica no sólo se manifiesta en forma de citas singulares de otras arquitecturas, sino también en sus planteamientos tipológicos. Así mientras que en Stuttgart se parte de un tipo que se manipula y descompone en el proceso del diseño, el **Wissenschaftszenter** de Berlín se proyecta como una libre agrupación articulada de tipos arquitectónicos claramente reconocibles...

J. STIRLING Entre estos dos proyectos hay una gran diferencia, efectivamente. El edificio de Berlín es muy **aburrido** como programa: trescientos

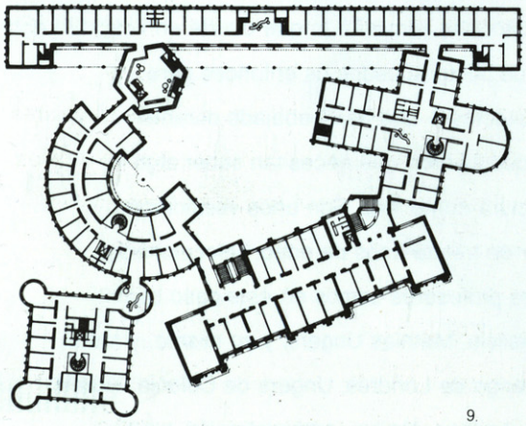


7.



8.

6. Sede Dorman Long. 1965.
7. Facultad de Química. Universidad de Columbia. 1980.
8. Centro de Arte Dramático. Universidad de Cornell. 1982.
9. Wissenschaftszentrum. Berlín. 1979.



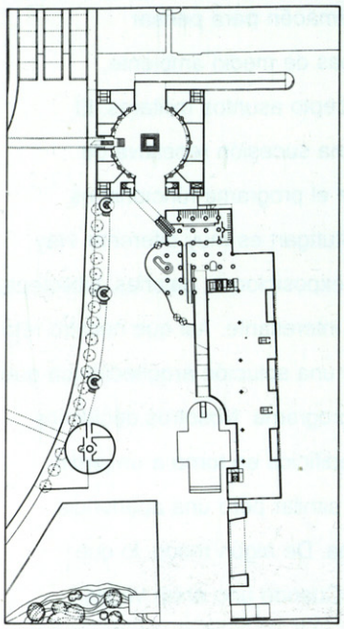
9.

despachos repetidos. Se trata de un **almacén para pensar** gubernamental donde se estudian temas de medio ambiente, sociología, ecología, gestión... todo excepto asuntos militares. El programa consiste sencillamente en una sucesión repetitiva de despachos del mismo tamaño. Así que el programa funcional es realmente aburrido, mientras que en Stuttgart es muy diferente. Hay salas de conferencias, espacios para exposiciones, galerías, biblioteca, jardines... El programa es mucho más interesante. Así que nuestro reto en el proyecto de Berlín era encontrar una solución arquitectónica que no fuese tan aburrida como lo era el programa. Nosotros decidimos entonces hacer una composición de edificios en torno a un jardín. Todos los edificios tienen un carácter similar pero una apariencia distinta aunque la función sea la misma. De algún modo, lo que hicimos en un edificio como **campus.** Cuando uno entra ve las diferentes partes que lo componen, que aluden a tipos edificatorios: una torre, una stoa, una especie de edificio-teatro... y que de alguna forma hacen interesante a una construcción con un programa tan aburrido. El modo en que se relacionan unas partes con otras es lo fundamental del proyecto.

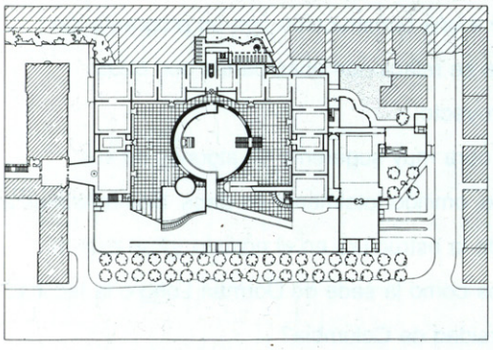
Arquitectura Hay otro aspecto de su obra muy sugerente en algunos de sus proyectos, y sin embargo, omitido totalmente en otros. Nos referimos a la utilización expresiva de la estructura en el edificio. ¿Fue éste el planteamiento de diseños como la sede de Dorman Long o la facultad de Química de la Universidad de Columbia?

J. STIRLING No, en absoluto. Un proyecto no debe nunca supeditarse a la manifestación de su estructura salvo que exista una razón para ello. El proyecto de Columbia, por ejemplo, se encuentra en una esquina del **campus** con un gran gimnasio debajo. Parte de nuestro edificio debía situarse sobre el gimnasio, y este fue el motivo por el que utilizamos esa estructura de ingeniería que es como un puente. Esta estructura-puente es pues una pieza de ingeniería mientras que en la parte del edificio que da a la calle sí que se podía llevar a cabo una estructura normal. Así pues, llegamos a esa especie de solución **esquizofrénica,** mitad **normal,** mitad **extraordinaria** en términos de estructura. Cuando existe un problema fundamental, donde es necesario dar una respuesta estructural, no veo motivo para ocultarlo. Sin embargo yo nunca haría ningún alarde estructural si no existiera una justificación.

Arquitectura Algunos autores, como Kenneth Frampton, defienden un **regionalismo crítico** como un modo de resistencia de las culturas locales frente a la

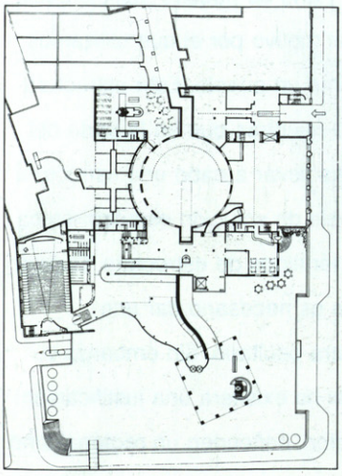


10.



11.

10. Museo Wallraf-Richartz. Colonia. 1975.
11. Staatsgalerie. Stuttgart. 1977.
12. Museo de Northrhine. Westfalia. 1975.



12.

civilización universal. ¿Piensa usted que es posible hoy en día una arquitectura ligada a determinadas zonas geográficas y culturales, o, por el contrario —como parece en su obra— nuestra orientación presente es inevitablemente universal?

J. STIRLING Nunca he llegado a entender esto, realmente. Yo, no puedo decir que sea ya un arquitecto **británico** pues realizo mi obra en muchos lugares distintos. Y esto les ocurre a muchos arquitectos en cierto momento de su carrera; Isozaki está trabajando ahora en EEUU, España, Italia, Japón... Meier hace proyectos en Alemania, España. Arquitectos como Siza, que se podrían asociar con una determinada región, están ahora trabajando en otros países. Le Corbusier lo hizo en la India, arquitectos victorianos por todo el mundo... la lista sería interminable. Llega un punto en que los clientes vienen de todo el mundo, y no de una situación local.

Arquitectura ¿Contribuye a este hecho la propia educación del arquitecto, quizá antes más ligada a una Escuela o lugar, a unos determinados modos constructivos y ahora sin embargo más abierta?

J. STIRLING En efecto, también en la enseñanza se da cada vez más esta situación **internacional.** Yo, por ejemplo estoy dando clase ahora en Alemania, en la **Kunstakademie** de Düsseldorf. Se trata de un curso para post-graduados, una forma extraordinaria de enseñar que me gusta mucho. En Alemania, las escuelas de arquitectura están especialmente dedicadas a enseñanzas técnicas; son en este sentido probablemente las mejores de Europa. Cuando los estudiantes acaban sus estudios de cinco años, son muy competentes en aspectos técnicos, y de gestión, pero menos preparados en la Arquitectura como Arte. Y pienso que esto de alguna manera se deja ver en la reciente arquitectura alemana. Así pues, la **Kunstakademie** de Düsseldorf, que es realmente una escuela de arte, tiene un pequeño departamento de arquitectura, similar a lo que ocurre en Frankfurt con Peter Cook. El curso de postgraduados es entonces para estudiantes —ya arquitectos— que han trabajado durante tres o cuatro años y que sienten que necesitan saber algo más sobre la Arquitectura como Arte. Son unos veinticinco alumnos de alrededor de treinta años de edad, seleccionados por sus proyectos. Los profesores somos en este caso cuatro, Ernst Kasper, Hans Hollein, Mathias Ungers, y yo mismo, y todos como visitantes. Yo vengo de Londres, Ungers de Colonia, Hollein de Viena y Kasper de Aachen. No hay administración, no hay

J.S. I never understood that idea, actually. I can not consider myself a **British** architect anymore since I work in many different places. But I think this happens to many architects at a certain point of his history. Isozaki now is working in U.S.A., Spain, Italy, Japan... Meier is working in Germany, Spain, and so on. Architects like Alvaro Siza, who might be considered as belonging to a specific region, are working now in other countries, actually, Le Corbusier did it in India, Victorian architects all over the world... the list would be very long.

At a certain point the clients come from all over the world and not from a local situation.

A. Is that a consequence, as well, of the education of the architect, formerly more bounded to a place, a school, to certain building methods and nowadays more open...

J.S. That is right, the education is now becoming in a way **international.** For instance, I teach now in Germany, in the Kunstakademie in Düsseldorf. It is a Master class, a very extraordinary way of teaching, but I enjoy it. In Germany, the architecture schools are rather technical teaching, probably the best in Europe. When the students finish five years, they are very good at technical, contractual things, but they are less knowledgable about Architecture as an Art. I think this in a way shows in German architecture. So, the Kunstakademie in Düsseldorf, which is really an arts school, has a small architecture department, and something similar is happening in Frankfurt with Peter Cook. Both departments —which are postgraduate— are for students that are architects and have been working for three or four years, and they feel they would like to know more about design as an Art. It is a Master class that is about twenty five students in the late 20's or 30's. They are selected by portfolios. There are four teachers: Ernst Kasper, Hans Hollein, Mathias Ungers, and myself, and we all come as visitors. I come from London, Ungers from Köln, Hollein from Vienna, and Kasper from Aachen. There is no administration, no program, no qualifications, no exams, no degree. The students bring their project, it might be a competition, a house, some theorical project... and I critize it. The only stipulation I make is that the other students seat around and take part in the dialogue. It is impossible to make arrangements with Kasper, Hollein and Ungers to be there at the same time together, so almost everytime you are by yourself and the students around. The following day, Ungers may come and say something completely different... and Hollein likewise. The student has to extract and work out what he wants to use in the criticism. I enjoy this way of teaching because I don't have to set any program, to structure any course, I just have to critize... and I don't even have to be consistent!

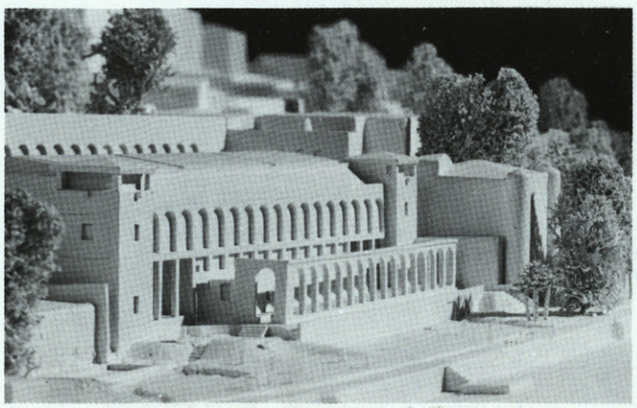
A. We would like to finish asking you about the last competition you won, the Thyssen-Bornemisza Gallery in Lugano in which you took part together with Mario Botta, Hans Hollein, Atelier 5 and Ruch & Hüsler.

J.S. The project is an extension to the existing Villa Favorita. We designed a new building that is sited behind an old colonnade which we thought should be retained for its quality as an architectural screen and for its landscaping presence in the gardens. This colonnade would become an inviting scenic approach to entrance of the new building. We thought that the form of the New Gallery should integrate with the scale of other buildings of the estate, although with its own identity. The idea is that it should appear **private** by combining with the romantic character of the villas along the lakeside. The program includes gallery spaces, a free space for receptions, musical events and openings, a restaurant, a library and archive, and service areas. We are now in the process of doing design development drawings... and hopefully it will get built.

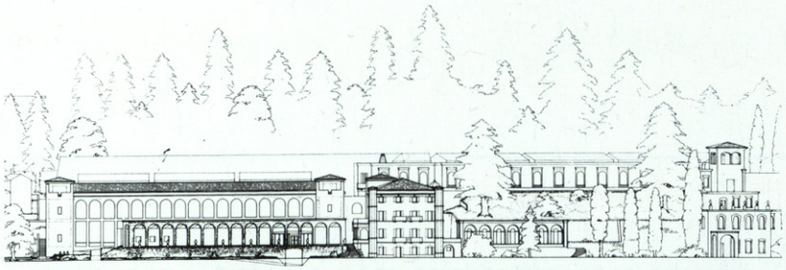
programa, no hay calificaciones, no hay exámenes... y no se obtiene ningún título. Los estudiantes traen sus proyectos: un tema de concurso, una casa, un proyecto teórico... y yo lo critico. La única condición que pongo es que los otros estudiantes se sienten alrededor, y tomen parte en el diálogo. Es imposible poder coincidir con Kasper, Hollein y Ungers al mismo tiempo. Así que la mayor parte de las veces estoy sólo con los estudiantes. Al día siguiente, puede venir Ungers y decir algo completamente diferente a lo que yo dije... y Hollein lo mismo. El estudiante debe extractar y desarrollar aquello que le interese. Me gusta esta forma de trabajar porque no tengo que fijar ningún programa ni ninguna otra limitación. Sólo tengo que criticar... ¡y ni siquiera tengo la obligación de ser coherente!

Arquitectura Nos gustaría terminar preguntándole por el último concurso que ha ganado, la galería Tyssen-Bornemisza en Lugano, al que también fueron invitados Mario Botta, Hans Hollein, Atelier 5 y Ruch & Hüsler.

J. STIRLING El proyecto es una ampliación de la Villa Favorita. Nosotros proyectamos el nuevo edificio situándolo detrás de un antiguo pórtico que pensamos debía ser conservado por su cualidad como pantalla y por su presencia en los jardines. Este pórtico se debería convertir en una aproximación escénica hacia la entrada del nuevo edificio. Creemos que la forma de la nueva galería debía quedar integrada con la escala de las otras edificaciones del lugar, sin perder por ello su propia identidad. La idea es que tuviera una imagen **privada,** no de museo, que combinara con el carácter romántico de las villas en torno al lago. El programa incluye espacios de exposición, de recepción e inauguraciones, restaurante, librería y archivo, y espacios de servicio. Ahora estamos en el proceso de desarrollar el proyecto de ejecución... y esperemos que finalmente se construya.



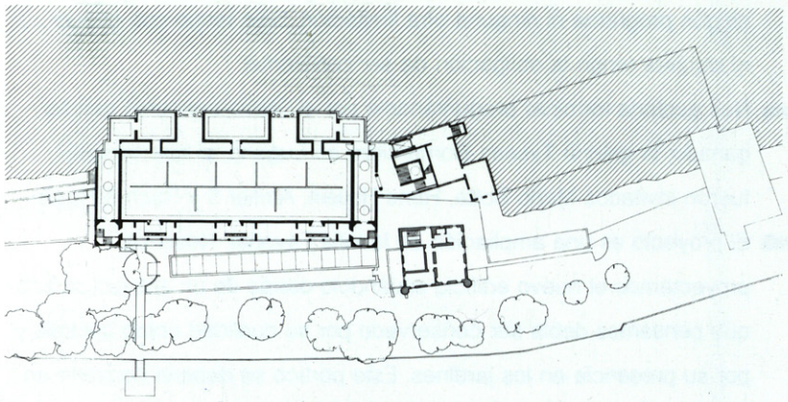
Villa Favorita. Propuesta de J. Stirling.



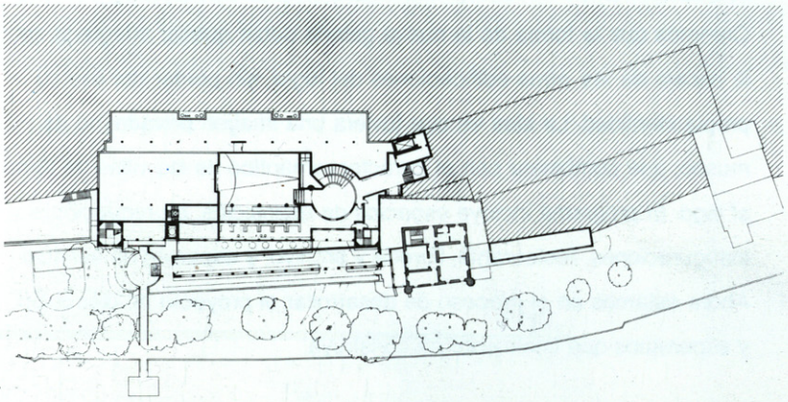
1.

Nueva galería para la colección Thyssen-Bornemisza. Lugano

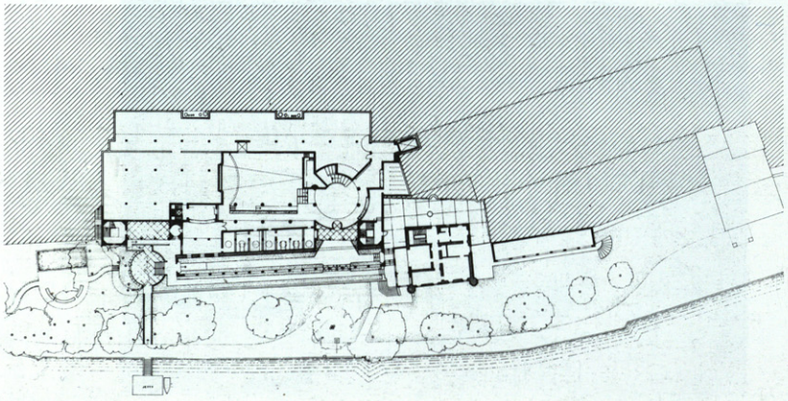
1. Alzado sur
2. Planta segunda
3. Planta primera
4. Planta baja
5. Axonométrica de circulación principal



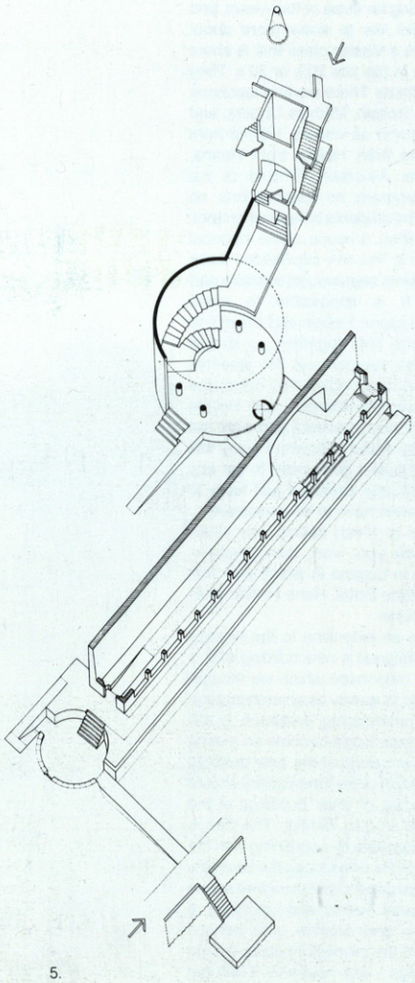
2.



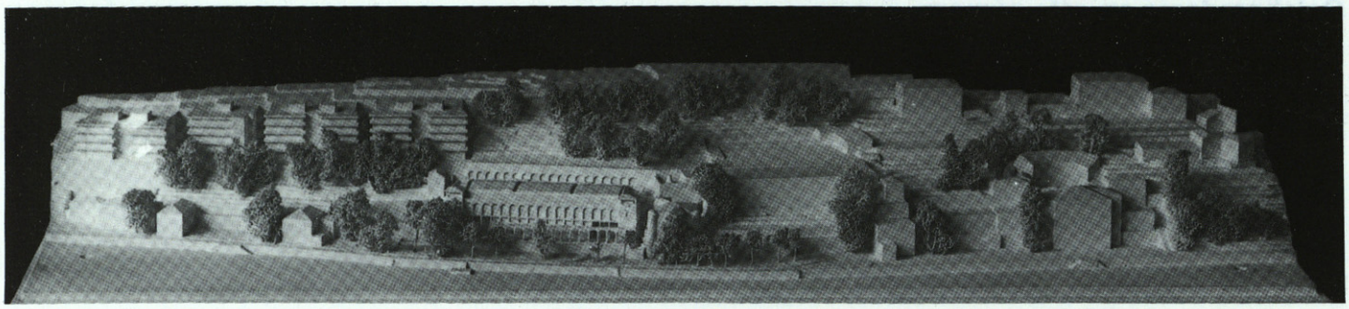
3.



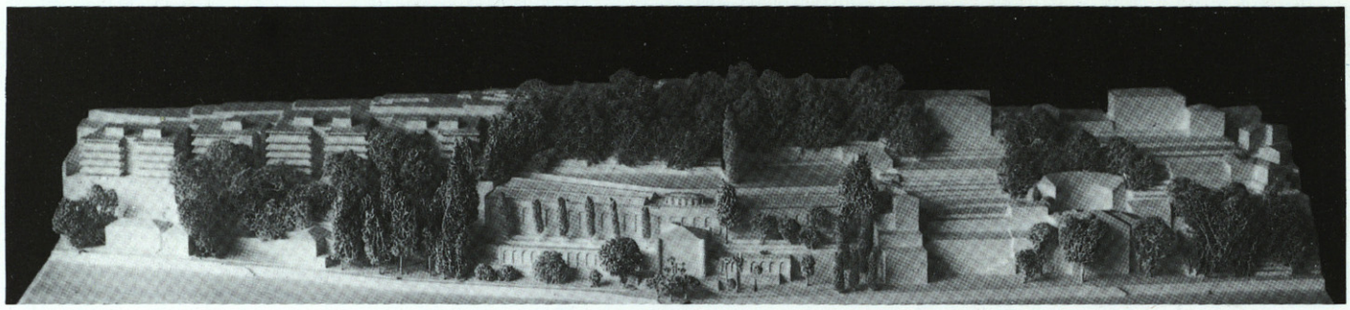
4.



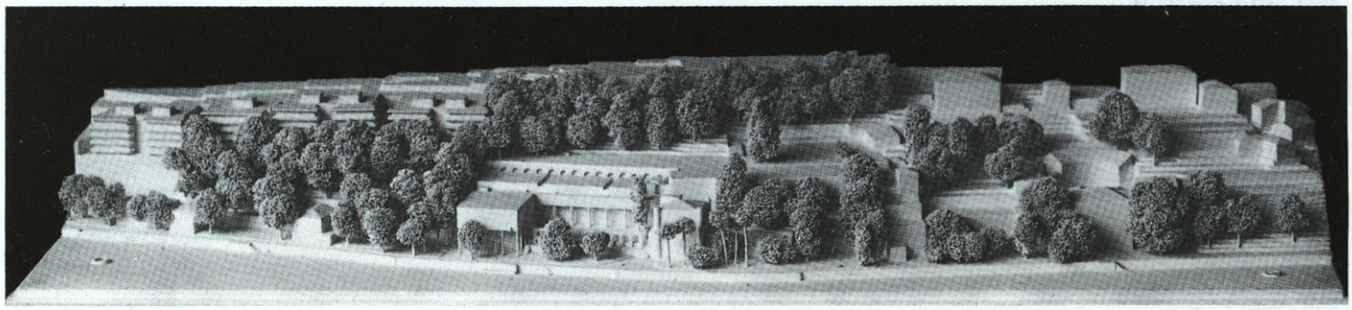
5.



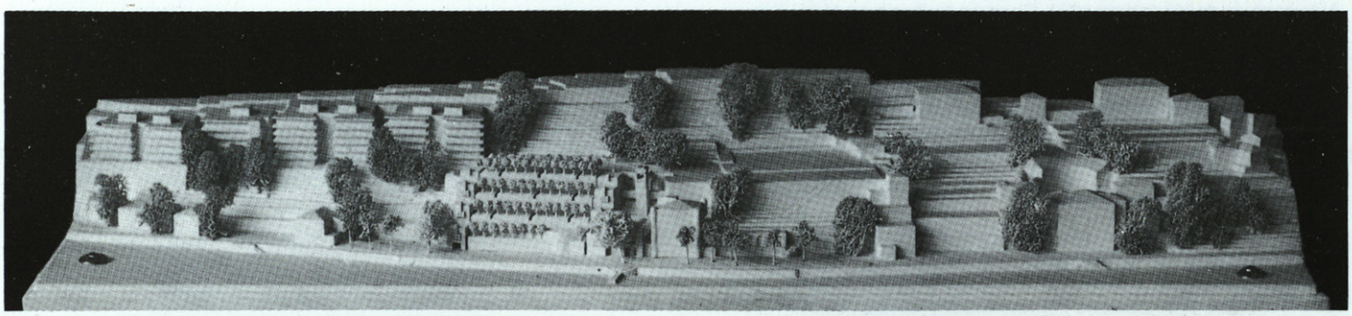
Propuesta
James Stirling



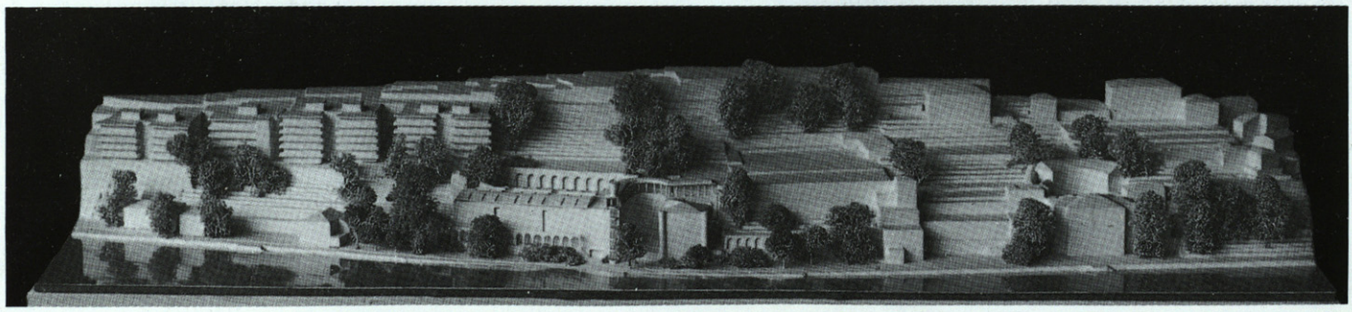
Propuesta
Ruch & Hüster



Propuesta
Atelier 5



Propuesta
Mario Botta



Propuesta
Hans Hollein

Colaboradores en este número

Mariano Bayón

Arquitecto (1967). Ha publicado obras y artículos en numerosas revistas especializadas. Premio Nacional de Arquitectura (1980), Premio Nacional de Urbanismo (1981), Premios Europa Nostra (1979 y 1986). Profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1977-1983). Nombrado Arquitecto Conservador del Congreso de los Diputados (1983-1987).

Javier Cenicacelaya

Nace en Bilbao en 1951. Estudia arquitectura en la Escuela de Navarra, licenciándose en 1975. En 1977 obtiene una beca de la Fundación Juan March, y realiza un *Master of Arts* en la Escuela de Arquitectura de Oxford, Inglaterra, de la que es luego profesor en los años 1979 y 1980. Desde 1983 da clases en la Escuela de Arquitectura de San Sebastián, de la que es Profesor Titular de Historia de la Arquitectura.

José María Ezquiaga

Nace en Madrid en 1957, obteniendo el título de Arquitecto en 1979 y el de Licenciado en Sociología en 1981. Ha sido durante 4 años profesor de Urbanismo en la Escuela de Arquitectura de Valladolid y actualmente es profesor asociado en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Arquitecto del Ayuntamiento de Madrid, dirige en la actualidad el Departamento de Planeamiento de la Gerencia Municipal de Urbanismo. Ha publicado artículos en diversas revistas.

Juan Daniel Fullaondo

Nace en Bilbao en 1936. Arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1961. Doctor arquitecto en 1965. Premio Nacional de Arquitectura en 1962. Director de la revista Nueva Forma de 1967 a 1975. Ha publicado numerosos libros y artículos. Catedrático de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Alberto Humanes Bustamante

Nace en Madrid en 1947. Arquitecto por la ETSA de Madrid en 1973. Codirector de la revista de arquitectura BODEN (1978-1982). Arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes desde 1981. Profesor de Análisis de Formas Arquitectónicas en la ETSA de Madrid desde 1978. Ha publicado artículos en distintas revistas y es autor de varios libros, entre otros *Guillermo Vázquez Consuegra, José Llinás, Madrid no construido.*

José María Montaner

Nace en 1954 en Barcelona. Arquitecto por la ETSA de Barcelona en 1977 y doctor arquitecto en 1983. Premio Luis Domenech y Muntaner por la tesis doctoral en 1984 y autor de tres libros: *El oficio de la arquitectura,* 1983, *Arquitectura industrial en Cataluña,* 1984 y *Los museos de la última generación,* 1986. Profesor titular de Composición de la ETSA de Barcelona y Visiting Lecturer en la Architectural Association de Londres en 1987.

ARQUITECTURA Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid Barquillo 12 Madrid 28004 Tel. 521 82 00

ORDEN DE SUSCRIPCION NUMERO DE SUSCRIPCION _____

TITULAR _____

DOMICILIO _____

_____

DNI / CIF / Nº _____

CONCEPTO Suscripción anual a la revista ARQUITECTURA

FORMA DE PAGO Cheque nominal a nombre de REVISTA ARQUITECTURA a la recepción de la correspondiente factura

SUSCRIPCION (1 año - seis números)

ESPAÑA 6.000 Ptas.

EXTRANJERO $ 73

FIRMADO FECHA AÑO 1987

ARQUITECTURA Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid Barquillo 12 Madrid 28004 Tel. 521 82 00

ORDEN DE SUSCRIPCION NUMERO DE SUSCRIPCION _____

TITULAR _____

DOMICILIO _____

_____

DNI / CIF / Nº _____

CONCEPTO Suscripción anual a la revista ARQUITECTURA

FORMA DE PAGO Cheque nominal a nombre de REVISTA ARQUITECTURA a la recepción de la correspondiente factura

SUSCRIPCION (1 año - seis números)

ESPAÑA 6.000 Ptas.

EXTRANJERO $ 73

FIRMADO FECHA AÑO 1987

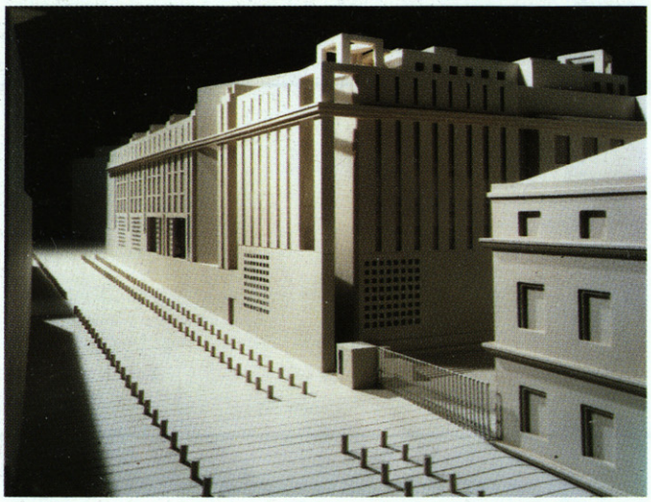
MAQUETAS PROYECTOS FINALISTAS DEL CONCURSO DE LA AMPLIACION DEL PALACIO DE CONGRESOS. MADRID.

Juan de Dios Hernández & Jesús Rey

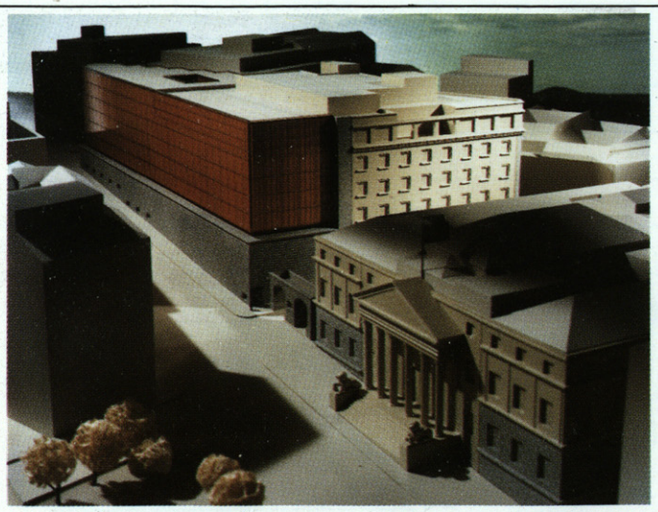
Maquetas

Iriarte, 9
245 92 54

Angel Cruz, Javier Gª Vaquero, Juan Pablo Rodríguez, arqtos.

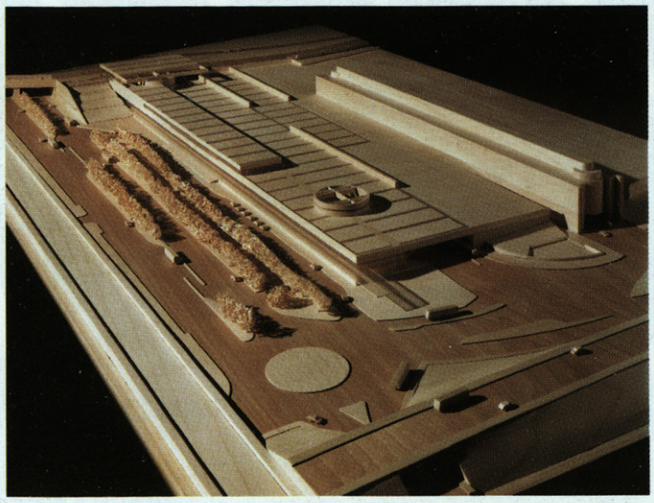


José Luis Iñiguez de Onzoño, Fernando Pardo, arqtos.

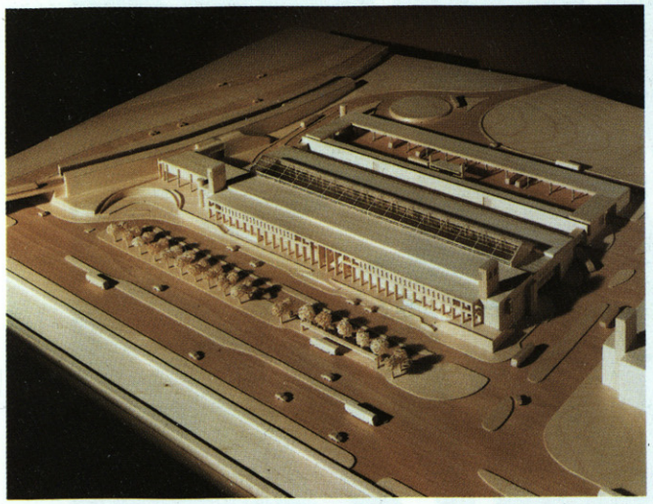


José María Casado, arqto.

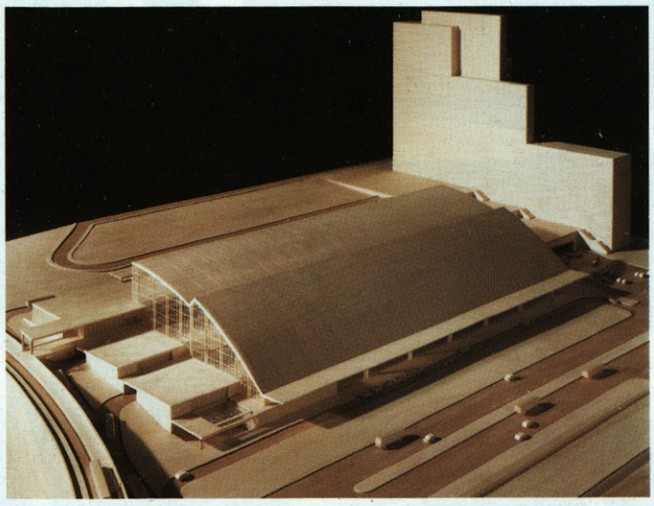
MAQUETAS PROYECTOS FINALISTAS DEL CONCURSO DE LA ESTACION DE AUTOBUSES DE MENDEZ ALVARO. MADRID.



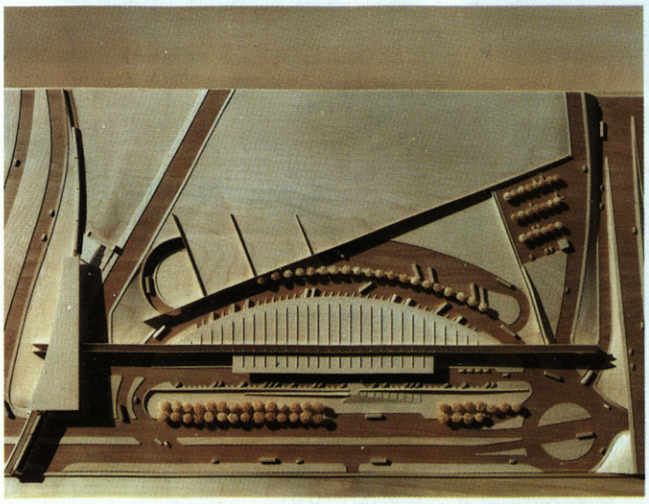
Rafael Torrelo, arqto.



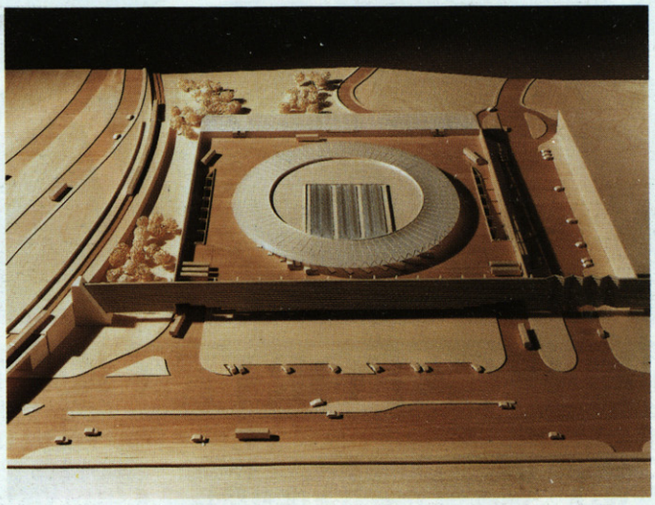
Daniel Powell, José Luis Pardo, arqtos.



Salvador Pérez Arroyo, Joaquín Mañoso, Eva Hurtado, arqtos.



Mario Corea, Joe Garber, arqtos.



Lucio Beltrán, Javier Casanueva, arqtos.

Foto: José M.ª Fiestas • Diseño Gráfico: Javier G. del Olmo

EL PICAPORTE

28036 **MADRID** · Paseo de la Habana, 33 · (91) 457 38 27
MAJADAHONDA (Madrid) · Real Alta, 7 · (91) 638 89 98
06001 **MERIDA** · Avda. Extremadura, 1 · (924) 31 97 07
30001 **MURCIA** · Plaza Romea, 6 · (968) 21 62 04 ● 07011 **PALMA DE MALLORCA** · (LARES) Pascual Ribot, 18 · (971) 45 46 16
32003 **ORENSE** · (SIDESE) Curros Enríquez, 41-Bajo · (988) 23 05 93 ● 20003 **SAN SEBASTIAN** · Boulevard, 12 · (943) 42 15 70
41011 **SEVILLA** · Virgen del Valle, 71 · (954) 27 13 62 ● 46004 **VALENCIA** · Cirilo Amorós, 5 · (96) 351 76 01
50004 **ZARAGOZA** · Independencia, 4-Ofic. 4 · (976) 21 40 75 ● 03003 **ALICANTE** · Pintor Aparicio, 38 (Próxima apertura)
48011 **BILBAO** · Alameda de Urquijo, 53 · (94) 431 40 89 ● 33004 **OVIEDO** · Asturias, 20 (Próxima apertura)
22003 **HUESCA** · Rector Sichard, 1 (Próxima apertura) 08028 **BARCELONA** · Europa, 15 · (93) 322 92 57

ARCON

mejora de cubiertas o azoteas de edificios habitados

Casino Gran Madrid
TORRELODONES (MADRID)
12.000 LOSAS FILTRON (6.000 M2)

LOSA FILTRON

AISLAR
Mejora la protección térmica. Ahorra de 5 a 10 kg. de gasóleo por m². de cubierta, gracias a su base aislante: INTEMPEROL.

PAVIMENTAR
Su superficie de hormigón polimerizado resistente a la intemperie, facilita un seguro tránsito peatonal.

PROTECTORA
Preserva de daños mecánicos y agentes externos las membranas impermeabilizantes sobre las que se coloca.

ANTIDESLIZANTE
El agua penetra y se desliza por su interior sin formar resbaladizos charcos en su superficie.

ADAPTABLE
Al colocarse libre, suelta, sin material de agarre, se acomoda, sin romperse, a los movimientos de la cubierta.

LIGERA
De grandes dimensiones: 100 x 50 x 6 cm. y sin embargo de poco peso: menos de 40 kgs. por m².

Instalar un pavimento aislante con losa FILTRON es más sencillo que jugar al dominó, basta con ir colocando una losa junto a otra hasta cubrir la superficie total de la cubierta.

intemper española, s.a.
Central: Vinaroz, 38 / 28002 MADRID
Tel. (91) 4164058* - Telex 46121 MPER

ARLITA
Somos constructivos

Y aportamos soluciones constructivas a la arquitectura de vanguardia. Con la solidez de los mayores proyectos.

Arlita es arcilla expandida. Un material de construcción cerámico de alta tecnología. Ligero. Eternamente aislante. Resistente. No tóxico. Incombustible.

Aplicable en hormigón ligero estructural; aislamiento de cubiertas, suelos y terrazas; rellenos ligeros, aislantes y resistentes y prefabricados (desde el bloque más pequeño al panel más grande).

La versatilidad que exigen la construcción actual y la rehabilitación de edificios. Arlita.

Somos constructivos.

Remítanos el cupón adjunto a cualquiera de las direcciones abajo indicadas para recibir una mayor información y, si lo desea, concierte una entrevista con nuestro departamento técnico comercial.

A

NOMBRE .....

.....

DIRECCION .....

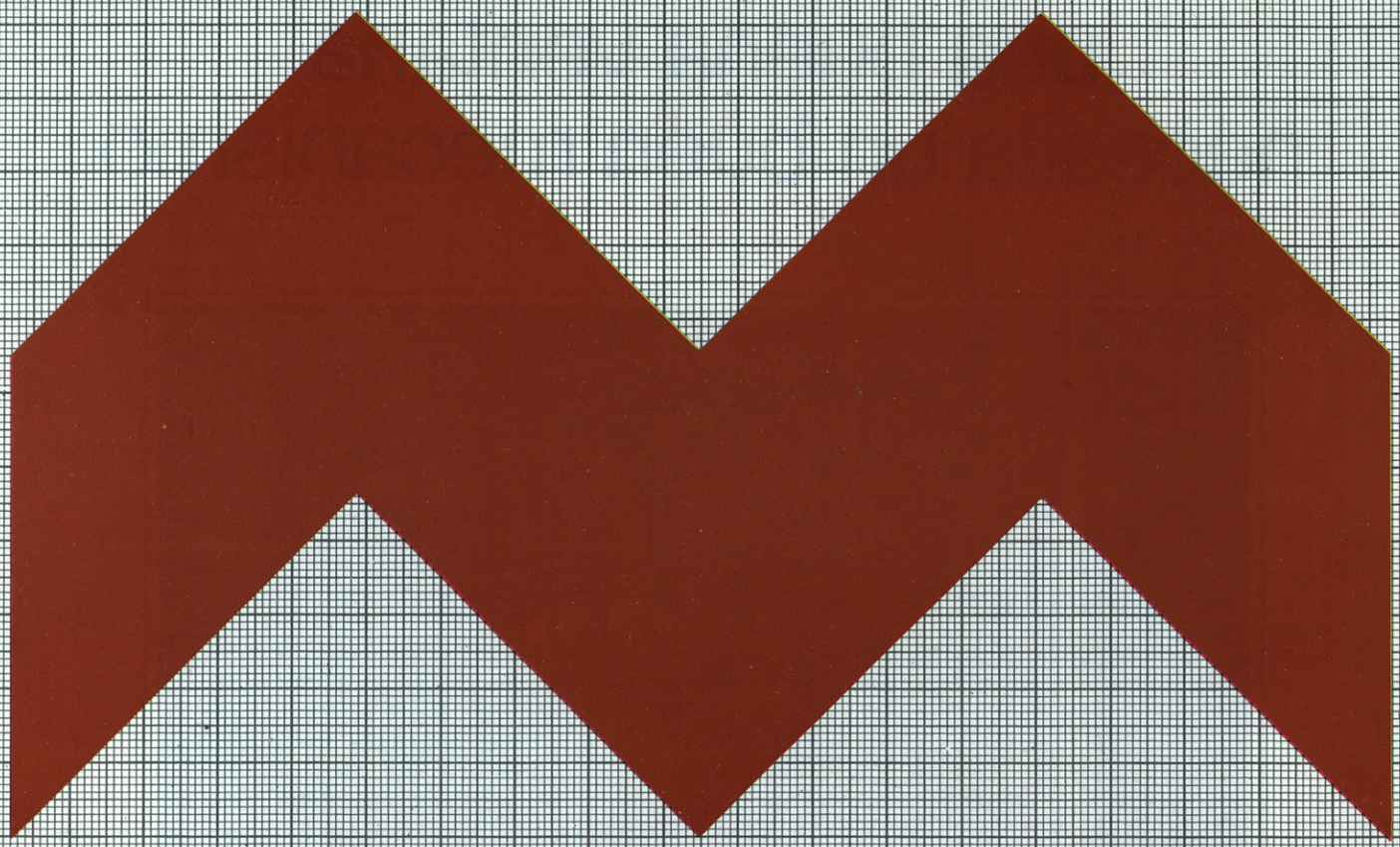
.....

CIUDAD ..... C.P. .....

TEL. ..... PROFESION .....

ARLITA®

P.º del Pintor Rosales, 38 y 40. 28008 Madrid. Tels. (91) 242 23 00 - 248 32 05
Ctra. El Badorc a Piera, km. 4,200. Piera (Barcelona). Tel. (93) 778 84 00
Literato Azorín, 23. Valencia. Tel. (96) 341 63 35

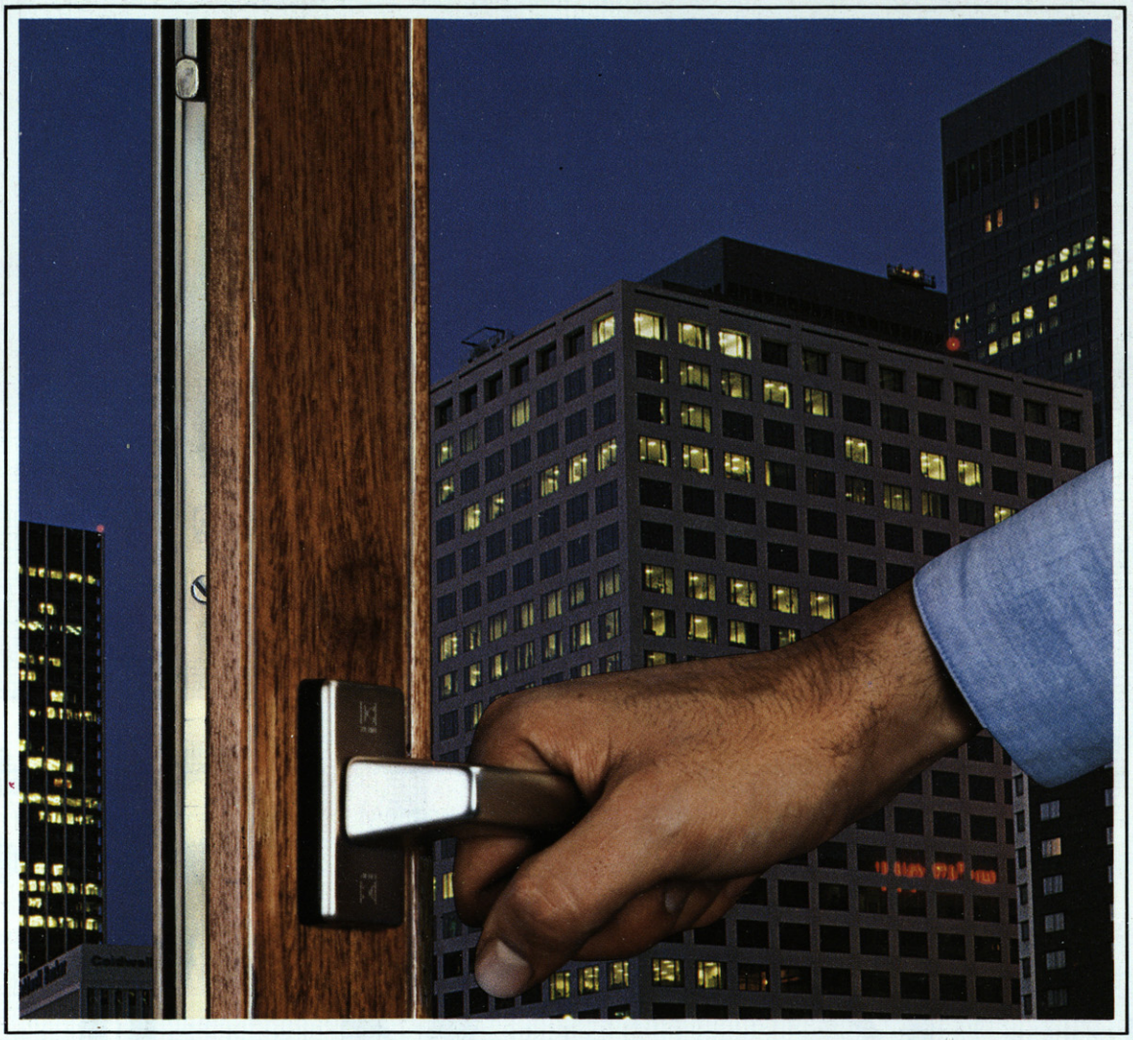


Mobisa

Martínez Medina

Mobisa, Mobiliario Internacional, S.A.
Cea Bermúdez, 56-Tel 4428411-Madrid

una buena ventana necesita un buen mecanismo



mecanismos de cierre KLEIN hacen posible su proyecto

Un amplio programa de soluciones

Cada proyecto es diferente, por ello, el profesional precisa poder elegir entre una amplia gama de posibilidades de instalación de diferentes tipos de **ventanas o balconeras.**

Mecanismos de cierre KLEIN es un programa de soluciones a estas posibilidades de instalación.

Cada solución ha sido especialmente estudiada

KLEIN ha estudiado y ensayado cada tipo de instalación, para conseguir de sus mecanismos,
– una maniobra fácil y silenciosa
– un cierre seguro
– un ajuste total de la hoja al marco

Estos son los mecanismos

El programa KLEIN ofrece las mejores soluciones para Ventanas y Balconeras

BATIENTES **dbK**

OSCILO- BATIENTES **obK**

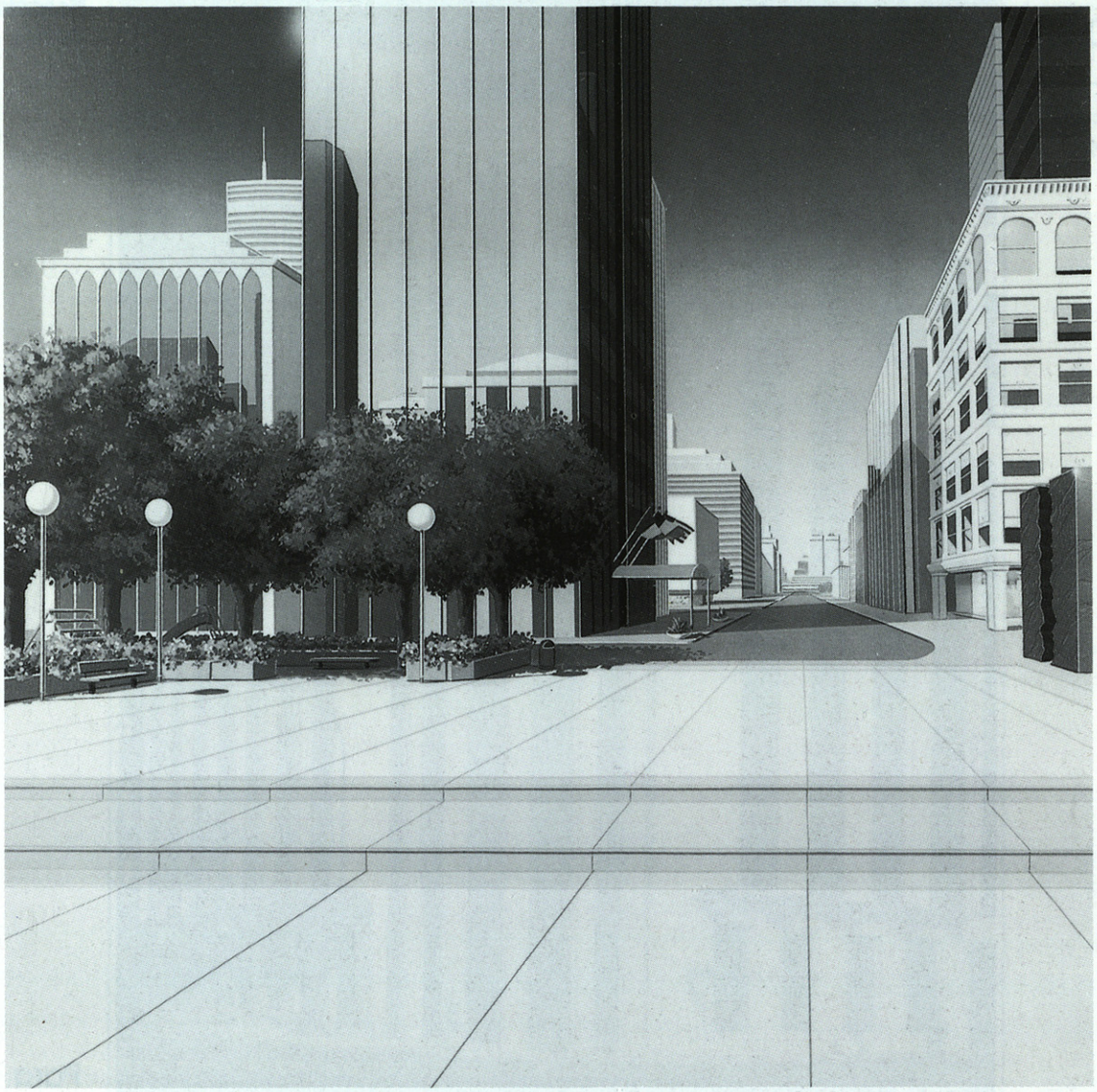
CORREDERAS **RoLLHERMETIC**

PLEGABLES **Foldhermetic**

***KLEIN** ibérica, s.a.*

MECANISMOS ESPECIALES
Escorial, 131-133 – 08024 Barcelona

public design



En Frankfurt, el dise o del entorno publico se hace realidad. Del 14 al 17 de octubre de 1987

Por segunda vez se celebra en Frankfurt la Feria Monográfica Internacional para la Configuración del Entorno Público – public design '87. Aqui ofertantes nacionales y extranjeros brindan una visión completa del mercado para bienes y servicios destinados a la configuración de espacios comunes. La extensa oferta se presenta con gran transparencia, en consonancia con los siete sectores principales de la demanda. El programa de exposición tiene su complemento en exhibiciones especiales y workshops. Por ejemplo, la exposición conmemorando el centario del nacimiento de Le Corbusier, así como conferencías y debates sobre temas de urbanismo, tráfico y política del entorno público.

Recortar coupon y enviar a:
Cámara de Comercio Alemana para España, Castellana, 18, 28048 Madrid, Tel. 275 40 00

Ruego me mande:
- ○ Información para el programa adicional
- ○ Indice de expositores (a partir del 17. 8. 1987)
- ○ Información de viaje organizado _____

Remite: _____

Nombre: _____

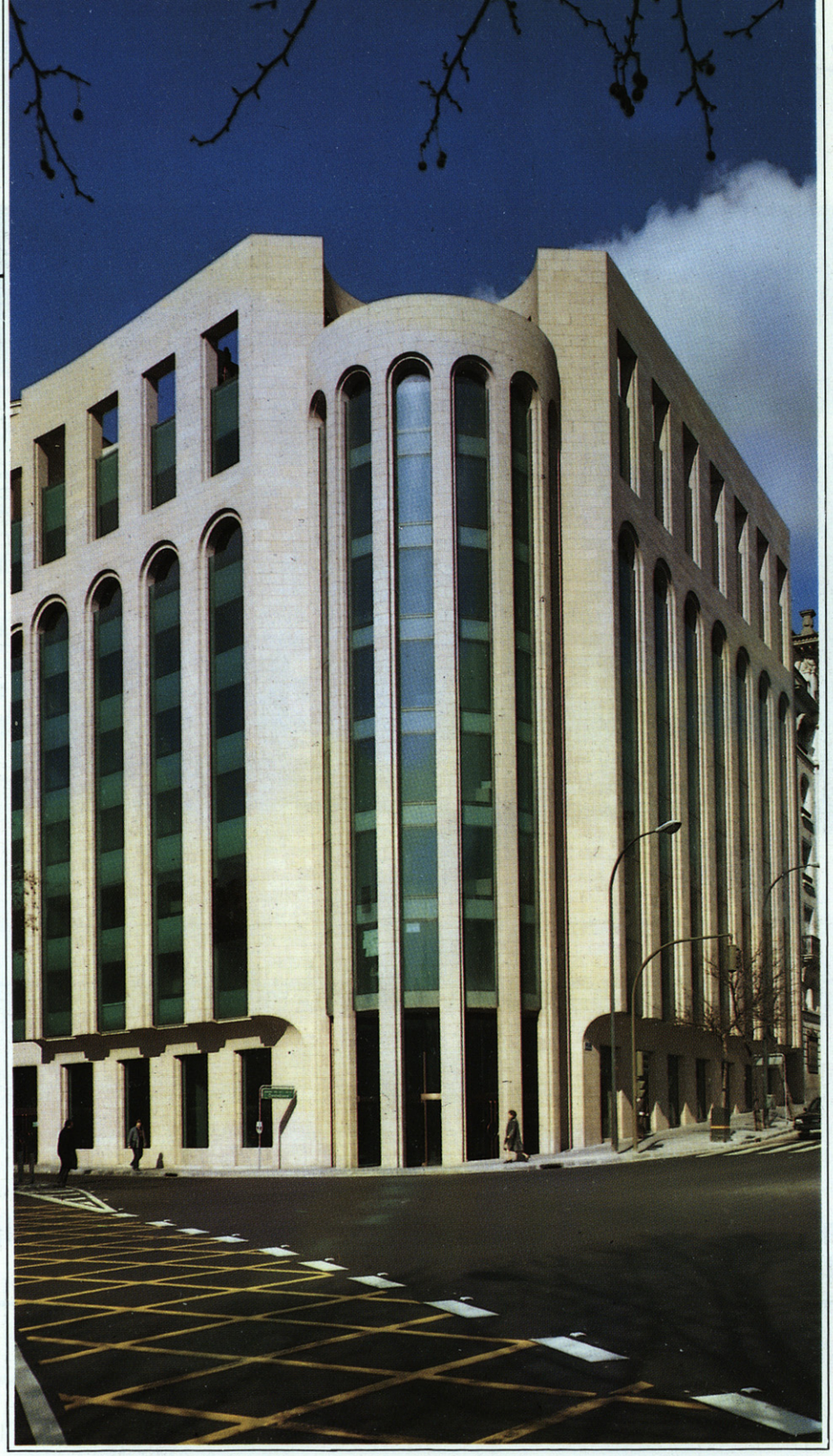
Calle: _____

Lugar: _____

Messe Frankfurt

Edificio Nacional Hispánica Aseguradora.

Paseo de la Castellana. Nº52
esquina Gral. Oraa Madrid



ARQUITECTOS:

Federico Echevarría Sainz
Horacio Dominguez Lopez
Javier Maruri Aranzadi

Para hacer realidad sus proyectos en GRANITO,

Le ofrecemos:

- Asesoramiento técnico
- Elaboración
- Instalación

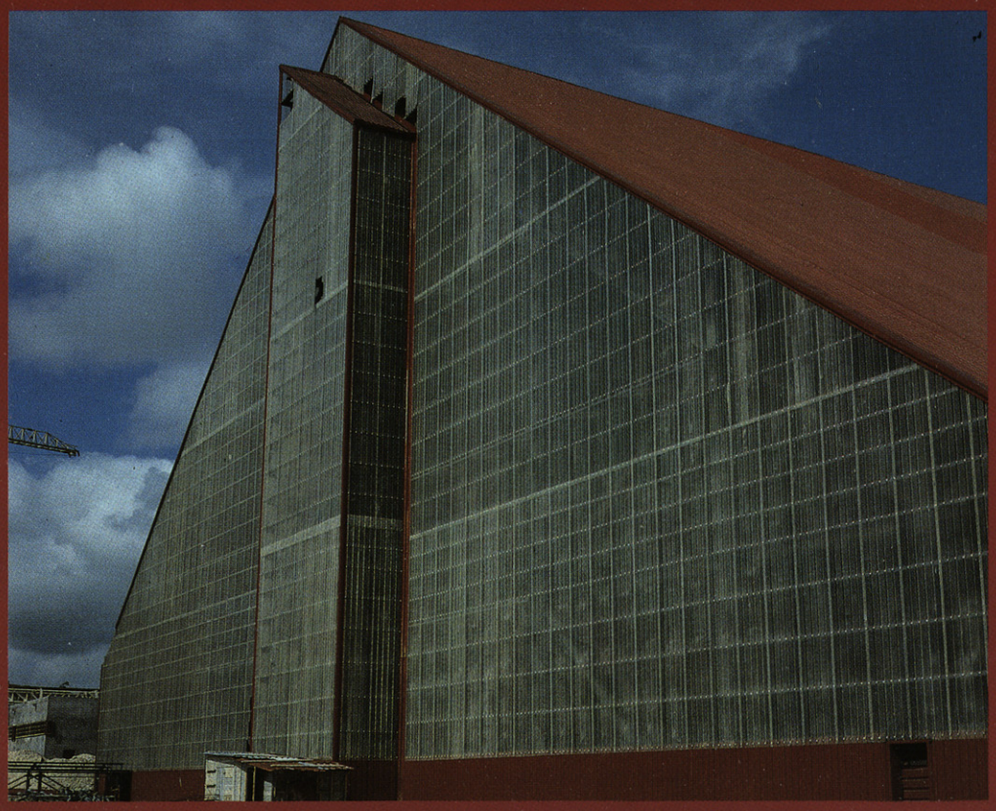
GRANITOS IBERICOS S. A.

Peinador · Mos, Pontevedra. Aptd. 229, VIGO
Telf. 986 - 27 82 63 · Telex 83405 GRAI E

Delegación MADRID - Telf. 91 - 230 58 00 - Delegación BARCELONA - Telf. 93 - 218 18 58
Delegaciones en NEW YORK - KUWAIT - DUBAI - DUSELDORF.

Proyecte con el ladrillo que reviste, decora y resiste.
Admite todas las formas dejándole absoluta libertad para crear.
Cálido como el fuego y la tierra.
Su mínima absorción y succión y su inalterabilidad a las heladas le convierten en el revestimiento ideal en cualquier clima.
No precisa ningún tipo de conservación ni tratamiento.
Inalterable y sólido al paso del tiempo.
La Covadonga, S. A.
OFICINAS GENERALES: MURIEDAS (Cantabria).
Dirección Postal: Apdo. 25 MALIAÑO.
Teléfs. (942) 25 16 04 y 25 16 00.
Solicito me remitan una más ámplia información sobre sus fabricados.
D.
Dirección
Profesión
Teléfono
Empresa
Firma
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 poliester 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.

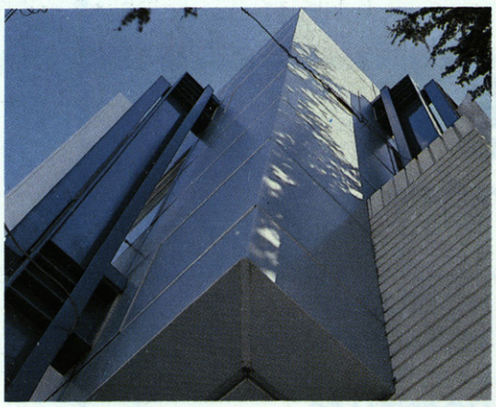
Escoja entre la amplísima gama de formas, perfiles, espesor, tonalidad y dimensiones el tipo de placa que más se ajusta a sus necesidades.

RELÓN®

Fabricado por:
RIO RODANO, S.A.
Distribuido por: **SEIESA, S.A.**

28046 MADRID
Edificio Ederra (Centro Azca)
Pº de la Castellana, 77
Teléfono: 456 01 61

08030 BARCELONA
Torrentes Estadella, 30 - 36
Teléfono: 345 14 00



Obra: Granja Castelló "Leche El Castillo".
Arquitecto: Manuel Mir Guillén.

Formawall

Las Fachadas FORMAWALL 1000 están disponibles para uso vertical (F-1000 V) y horizontal (F-1000 H).

Los módulos FORMAWALL 1000 constan de dos chapas de acero, galvanizado, extraplano, lacado y con interior de poliuretano expandido. Ello hace que con 5 cm. de grueso se consiga un K de 0,32 Kcal/m^2 h° C.

Las fachadas FORMAWALL 1000 están disponibles en cualquier color incluso metalizados y con acabados liso o gofrado.

En los sistemas de fachadas FORMAWALL 1000, Robertson ofrece la posibilidad de responsabilidad única del muro cortina (elementos opacos, carpintería de aluminio, acristalamiento y estructura auxiliar).

Robertson

C/. Diputación, 302, 3.º 1.ª
08009 Barcelona
Tels. (93) 318 91 72 - 318 88 22
Télex 51006 ROBSN E

Desde 1830

FLORES + VALLES

cocinas colectivas y mobiliario de laboratorio

- HOTELES
- RESTAURANTES
- UNIVERSIDADES
- HOSPITALES
- ETC.

FLORES VALLES pone a su disposición un Departamento de Proyectos, con amplia experiencia, especializado en el estudio y proyecto de instalaciones de cualquier tipo.

FLORES VALLES, le facilita los datos necesarios para el perfecto acoplamiento de todos los aparatos y servicios.

Disponemos de maquetas a escala 1:10 para poder tener una visión tridimensional del Proyecto estudiado.

Más de 150 años dedicados al diseño, fabricación e instalación de sus productos, avalan la tecnología FLORES VALLES.

LABORATORIOS DE:

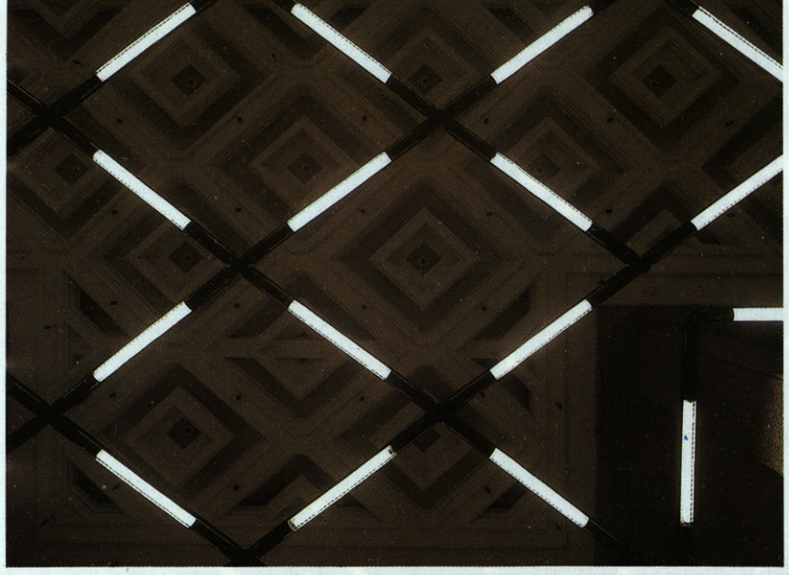
- INVESTIGACION
- CONTROL Y
- DOCENCIA

Lider del Mercado Español en Calidad y Servicio

Isla de Jamaica, 10
Tlf. (91) 729 07 77
28034 **MADRID**

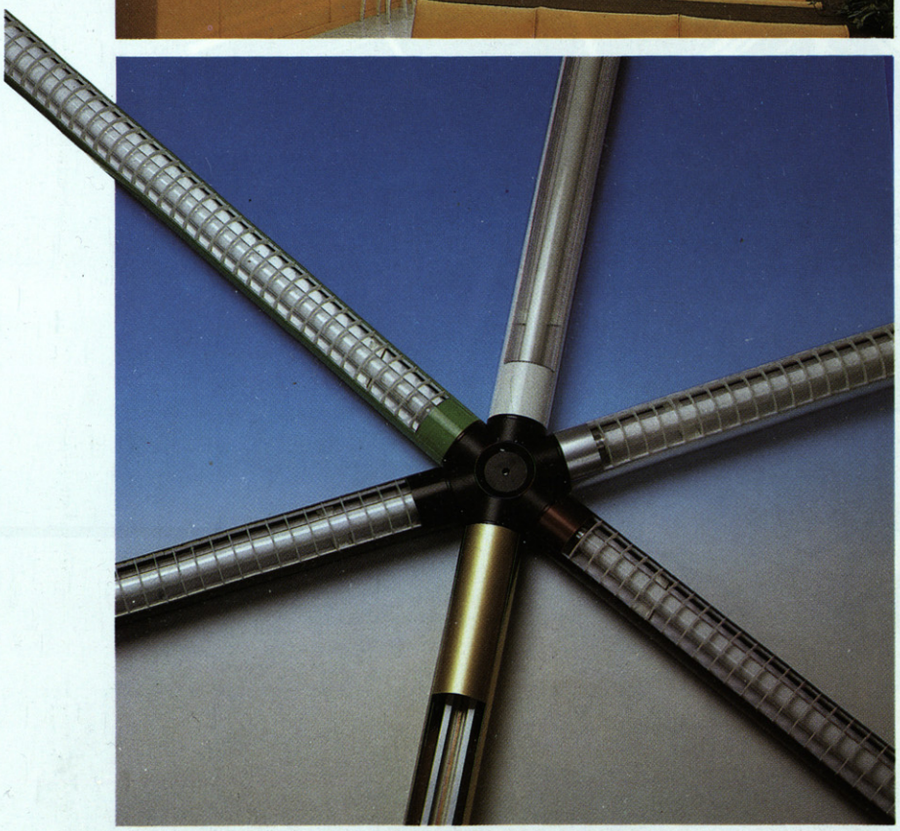
Varsovia, 60-64
Tlf. (93) 236 66 00
08026 **BARCELONA**

Amador de los Ríos, 23-25-2.º A
Tlf. (954) 42 34 09
41003 **SEVILLA**



ZAFIRO

Sistema de iluminación espacial, de múltiples formas y diverso colorido para conseguir un conjunto ambiental moderno y eficaz.



ORNALUX
sistemas de iluminación

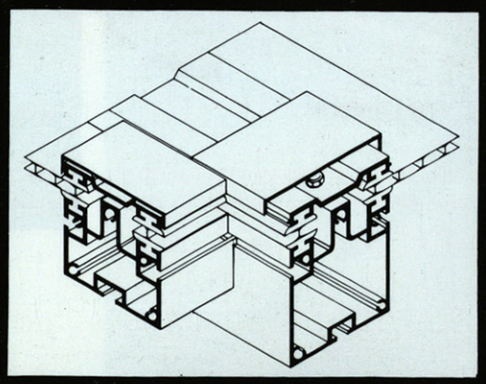
Londres, 55
Teléf. (91) 255 13 39
28028 Madrid

Fábrica:
Agricultura, 19
Teléfs: (985) 31 23 11 - 31 24 09
Télex: 87646 FONOTX-E
Telefax: (985) 31 38 54
33211 Gijón (España)

lucernarios
hiberlux®

espacio y luz

Los perfiles patentados Hiberlux en aluminio constituyen la armadura portante y mantienen el acristalamiento. Una junta en neopreno mantiene el aislamiento térmico. El perfil posee canales para drenar, el agua de condensación.



Ingenieros y técnicos asesoran a los arquitectos en las distintas fases de la preparación de los proyectos, asegurando el buen fin de los trabajos. Todos los perfiles son anodizables en diferentes tonos o tratados mediante lacados.

Industrias Iberia, S. A.

CONSTRUCCIONES METALICAS

FABRICA Y OFICINAS: *Polígono Industrial "PROCOINSA" - C/ Hierro, 20. Teléf. 675 12 07 - TORREJON DE ARDOZ (Madrid)*

REHAU®

Pioneros de la ventana de PVC en Europa

Esta experiencia como pioneros se refleja en

- Calidad de perfiles y ventanas
- Tener en cuenta las costumbres específicas del país a la hora de la fabricación de los perfiles
- Garantía de éxito para el elaborador de ventanas
- Una empresa eficiente, con gran capacidad de almacenaje y plazos de entrega cortos

Ventanas REHAU®

INDUSTRIAS REHAU, S.A.

ADMINISTRACION Y VENTAS:
Avenida de Castelldefels, 199
Teléfonos 664 00 11 – 664 11 61
Telex 57688 FPE E – Apartado 225
08860 CASTELLDEFELS/Barcelona

FABRICA:
Polígono Industrial Baix Ebre
Parcela 53–55
43500 TORTOSA/Tarragona

Referencia

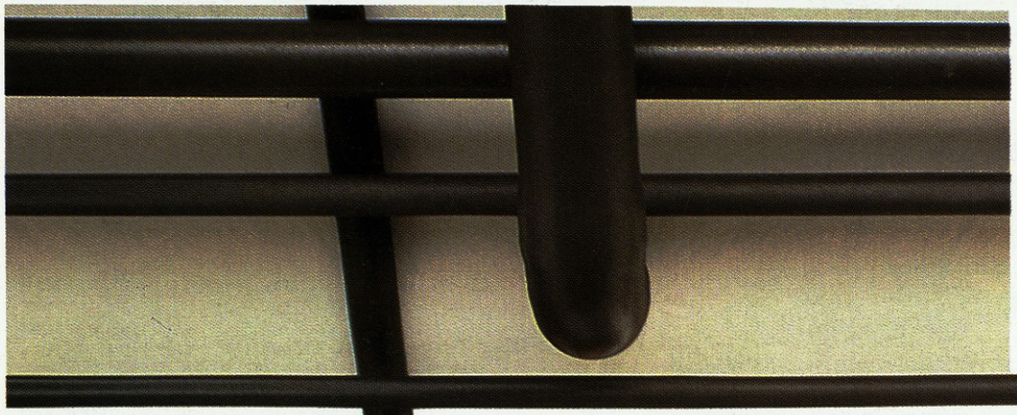
Estoy interesado en conocer más detalles.
Ruego tome contacto conmigo.

nombre/empresa

dirección

teléfono

El nuevo Ethafoam XL reduce el costo del aislamiento de tuberías.



Una forma de reducir el costo del aislamiento de tuberías es su sencilla y rápida colocación, ya que el nuevo Ethafoam* XL puede colocarlo usted mismo.

No tiene más que deslizar las coquillas flexibles sobre las tuberías mientras realiza la instalación.

Ethafoam XL se corta fácil y limpiamente. Gracias a ello puede adaptarse a cualquier tipo de instalación, siendo posible mejorar el grado de aislamiento mediante la colocación de segundas capas de Ethafoam XL.

Las instalaciones aisladas con Ethafoam XL no necesitan ningún tipo de pintura ni recubrimiento protector.

Ethafoam XL, por su estructura celular cerrada, posee una excelente resistencia al agua y a la humedad, permitiéndole conservar sus buenas propiedades como aislante térmico. Igualmente posee una gran resistencia a los agentes químicos y buenas propiedades al impacto.

Compruebe lo fácil que es reducir el costo del aislamiento de tuberías. Envíenos el cupón adjunto solicitando mayor información.

Sírvase mandarme más información sobre Ethafoam XL.
En particular sobre la siguiente aplicación _____

Nombre _____

Cargo _____

Compañía _____

Dirección _____

Teléfono _____

85/ATU/EXL

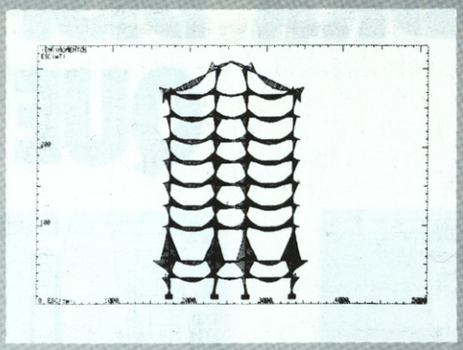
Dow Chemical Ibérica, S. A.
Avda. de Burgos, 109. 28050 MADRID. Tel. 766 12 11

DOW*

* Marca registrada - The Dow Chemical Company.

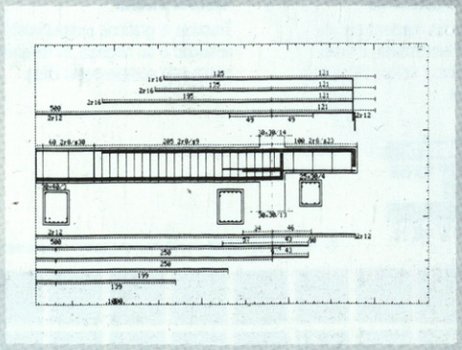
arktec

ARKTEC, S. A. fue la pionera en el desarrollo de aplicaciones informáticas para arquitectura sobre Ordenadores Personales Compatibles. Es una empresa independiente, sin vinculación con ninguna empresa fabricante de ordenadores. Por esta razón ofrece el máximo de prestaciones sobre cualquier equipo que Ud. elija.



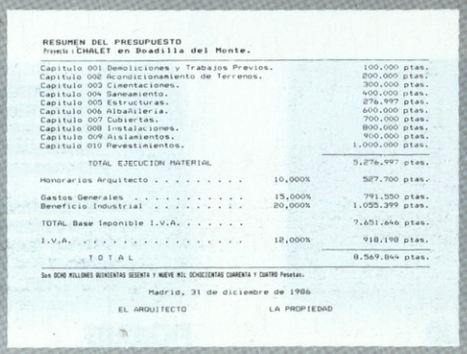
EPH.–Pórticos de hormigón.

Nuestros programas ofrecen las más altas prestaciones. El de Pórticos de Hormigón, por ejemplo, emplea métodos matriciales de cálculo, lo que le permite calcular y armar pórticos con barras inclinadas; realiza el predimensionado automático de la estructura; combina automáticamente hasta siete casos de carga, calculando el armado para la envolvente de hasta 21 combinaciones, según la Norma EH-82; considera la flexión esviada; permite visualizar en pantalla e imprimir planos de armaduras a distintas escalas; y calcular y armar forjados unidireccionales y zunchos, sin necesidad de programas específicos. Pudiendo usar un programa así, no se conforme con métodos de cálculo tan limitados y tan poco adecuados para un ordenador, como el Método de Cross.



EPH.–Pórticos de Hormigón.

Nuestros programas constituyen la biblioteca más completa desarrollada para su uso sobre Ordenadores Personales Compatibles. Todos ellos se caracterizan por su simplicidad en la introducción de datos. Disponen, además, de un servicio de consulta y mantenimiento gratuito.



RESUMEN DEL PRESUPUESTO
Proyecto: CHALET en Boadilla del Monte.

Capitulo 001 Demoliciones y Trabajos Previos.		100.000 ptas.
Capitulo 002 Acondicionamiento de Terrenos.		200.000 ptas.
Capitulo 003 Cimentaciones.		300.000 ptas.
Capitulo 004 Saneamiento.		400.000 ptas.
Capitulo 005 Estructuras.		276.997 ptas.
Capitulo 006 Albañileria.		600.000 ptas.
Capitulo 007 Cubiertas.		700.000 ptas.
Capitulo 008 Instalaciones.		800.000 ptas.
Capitulo 009 Aislamientos.		900.000 ptas.
Capitulo 010 Revestimientos.		1.000.000 ptas.
TOTAL EJECUCION MATERIAL		5.276.997 ptas.
Honorarios Arquitecto	10,000%	527.700 ptas.
Gastos Generales	15,000%	791.550 ptas.
Beneficio Industrial	20,000%	1.055.399 ptas.
TOTAL Base Imponible I.V.A.		7.651.646 ptas.
I.V.A.	12,000%	918.198 ptas.
T O T A L		8.569.844 ptas.

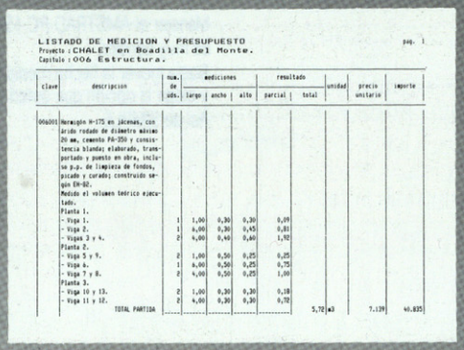
Son OCHO MILLONES QUINIENTAS SESENTA Y NUEVE MIL OCHOCIENTAS CUARENTA Y CUATRO Pesetas.

Madrid, 31 de diciembre de 1986

EL ARQUITECTO LA PROPIEDAD

COST.–Presupuestos y Mediciones.

El programa de Presupuestos y Mediciones está desarrollado en Lenguaje «C», el más potente de los existentes, lo que le permite manejar simultáneamente más Bases, más Precios en cada Base y más Partidas de Medición en cada Proyecto que cualquier otro programa; permite actualizar los Precios Simples, precio a precio, o por coeficiente, actualizando instantáneamente todos los Compuestos sin necesidad de su recálculo; recupera Líneas de Medición de una Partida a otra; ajusta los Presupuestos por precio y/o por rendimiento; permite obtener Presupuestos en cualquiera de los formatos establecidos; certifica, y calcula las Desviaciones sobre el Presupuesto. Dispone de una Base de Precios con más de 1.000 Precios Simples y 1.600 Compuestos. Y todo ello por un precio sorprendente.



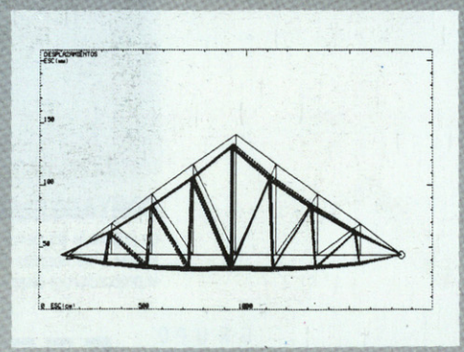
LISTADO DE MEDICION Y PRESUPUESTO — pag. 1
Proyecto: CHALET en Boadilla del Monte.
Capitulo: 006 Estructura.

clave	descripcion	num. de uds.	mediciones largo	ancho	alto	resultado parcial	total	unidad	precio unitario	importe
006001	Hormigón H-175 en jácenas, con árido rodado de diámetro máximo 20 mm, cemento PA-350 y consistencia blanda; elaborado, transportado y puesto en obra, incluso p.p. de limpieza de fondos, picado y curado; construido según EH-82. Medido el volumen teórico ejecutado.									
	Planta 1.									
	- Viga 1.	1	1,00	0,30	0,30	0,09				
	- Viga 2.	1	6,00	0,30	0,45	0,81				
	- Vigas 3 y 4.	2	6,00	0,45	0,60	1,62				
	Planta 2.									
	- Viga 5 y 9.	2	1,00	0,50	0,25	0,25				
	- Viga 6.	1	6,00	0,50	0,25	0,75				
	- Viga 7 y 8.	2	4,00	0,50	0,25	1,00				
	Planta 3.									
	- Viga 10 y 13.	2	1,00	0,30	0,30	0,18				
	- Viga 11 y 12.	2	4,00	0,30	0,30	0,72				
	TOTAL PARTIDA						5,72	m3	7.139	40.835

COST.–Presupuestos y Mediciones.

Los Ordenadores Personales Compatibles, y hoy prácticamente todos lo son, permiten elegir entre un amplio número de programas. No se conforme con el primero que le ofrezcan. El mejor ordenador no hará bueno a un programa mediocre. Si su distribuidor le ofrece programas con menores prestaciones, exíjale una demostración de los nuestros. Y si él no puede, llámenos.

Incluso si ya dispone de un Ordenador Personal Compatible y sus programas se le quedan cortos, póngase en contacto con nosotros. Aunque no acertara en la elección de los programas, al menos la elección de su ordenador le permitirá rectificar.



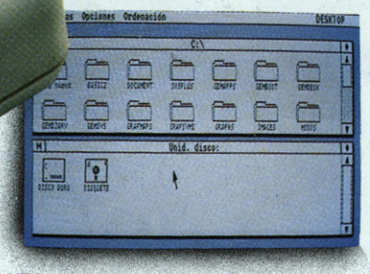
EPA.–Estructuras planas de Acero.

arktec

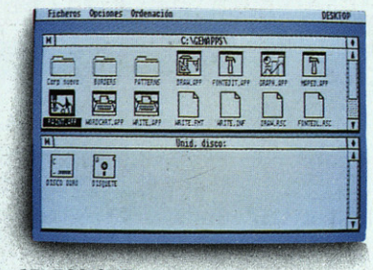
Estébanez Calderón, 3
Tel. (91) 270 42 56
28020 Madrid

CUANDO TERMINE DE
SABRA MANEJAR

Manejar el AMSTRAD PC 1512 es muy sencillo.
Basta mover la flecha mediante el ratón y elegir la opción que usted desea.
Así de SIMPLE.

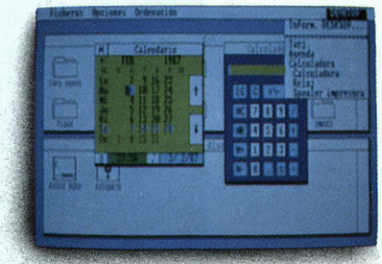


VEA el contenido de su archivo. El programa GEM (suministrado con el equipo) le muestra las carpetas que contienen los documentos que necesita en su trabajo.



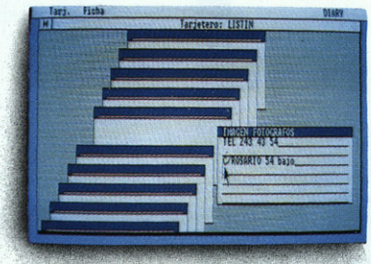
SELECCIONE el grupo de documentos con e que usted va a trabajar. Lleve la flecha sobre la car peta elegida y PULSE el botón del ratón.

... Y PODRA DISPON
QUE NE



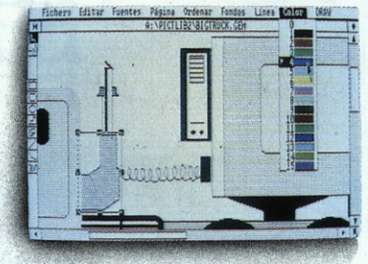
MESA DE TRABAJO

Ante usted aparecen, cuando lo precise, los elementos necesarios para realizar las rutinas diarias: agenda, calculadora, calendario, reloj, block de notas...



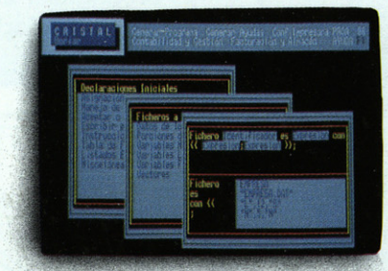
FICHEROS

Todos los datos que usted precisa, clasificados en el orden que haya establecido y dispuestos para su uso, cuando los necesite.



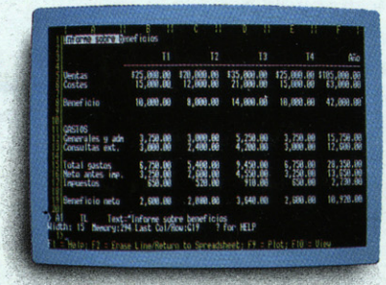
DISEÑO

Los programas de GEM le facilitan el diseño selec cionando, mediante el ratón, las herramientas nece sarias para cada caso.



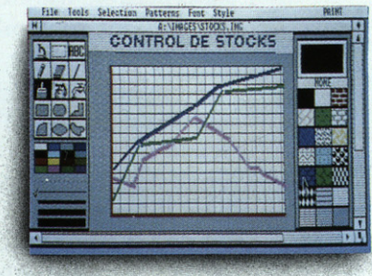
CONTABILIDADES

La puesta al día de los asientos contables de su actividad o su negocio es posible con la facilidad que le proporcionará disponer del programa específico.



PREVISIONES FINANCIERAS

Realice sus previsiones económicas mediante la utilización de una Hoja de Cálculo electrónica. Estimaciones, estadísticas, presupuestos... serán efectuados con rapidez y máxima eficacia.



GRAFICOS

Traslade a gráficos profesionales el resultado de su actividad o su negocio. El resumen de sus datos ne cesita este complemento ideal.

PC 1512

PARA MAS INFORMACION RUEGO:

☐ ENVIO DOCUMENTACION POR CORREO

D. /EMPRESA _____
DOMICILIO _____ CP _____
CIUDAD _____ PROVINCIA _____
TELEFONO _____

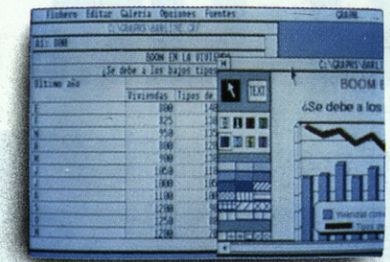
ENVIAR A: INDESCOMP, Aravaca, 22 - 28040 MADRID

Arq.

C/. Aravaca, 22. 28040 Madrid. Tel. 459 30 01. Télex 47660 INSC E. Fax 459 22 9

LEER ESTE ANUNCIO, STE ORDENADOR...

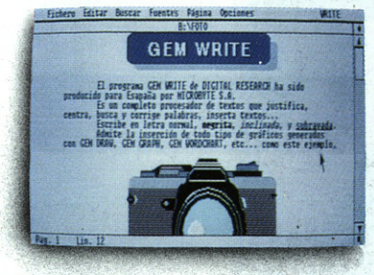
CONSULTE el documento elegido estudiando y pensando las modificaciones que quiere realizar.



TRABAJE comunicándose con el ordenador en castellano mediante la acción del ratón y el teclado, introduciendo los datos que necesite.

ER DEL PROGRAMA CESITE.

Un precio increíble. 139.900 pts. + IVA



PROCESADOR DE TEXTOS

Combinando la acción del ratón con la introducción de datos mediante el teclado, puede resolver sus presentaciones de escritos, documentos, cartas...

TOTALMENTE COMPATIBLE
AMSTRAD PC1512 EJECUTA HASTA 2 VECES MAS RAPIDO LOS MILES DE PROGRAMAS PC COMPATIBLES
TOTALMENTE COMPATIBLE

YA LO SABE.

ASI SU NEGOCIO NO SE LE ESCAPARA DE LAS MANOS.

¡¡Increíble!!

AMSTRAD PC1512

Cataluña: C/. Tarragona, 110. Tel. 325 10 58. 08015 Barcelona. Delegación en Canarias: C/. Bernardo de la Torre, 6, 1.º B. Tel. 23 11 33. 35007 Las Palmas de Gran Canaria.

Calidad de vida.

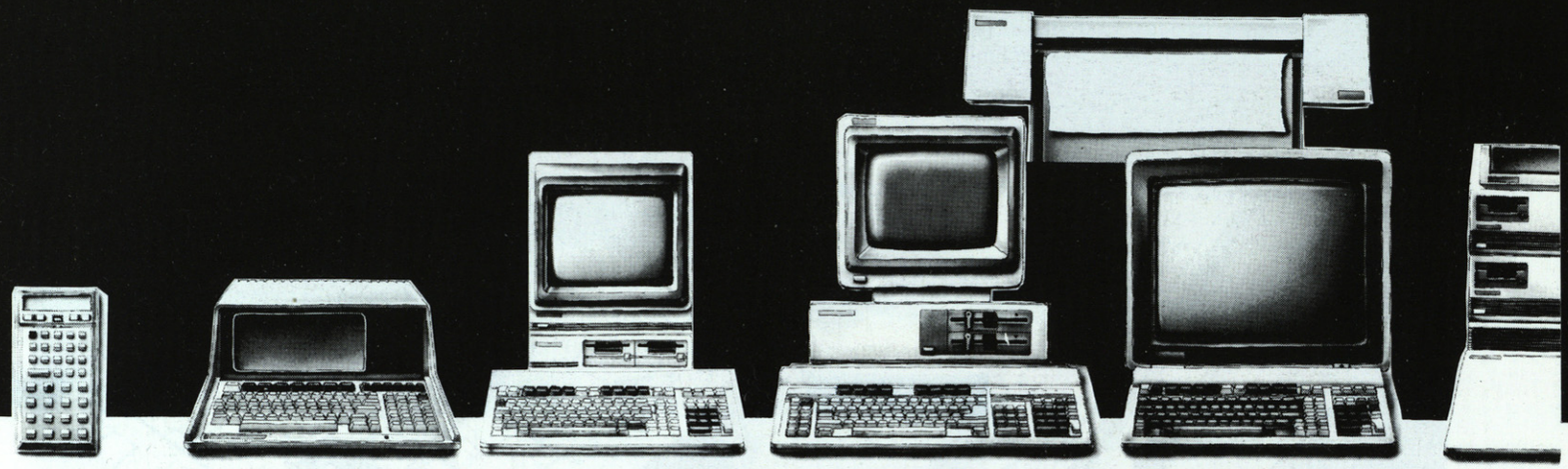
Construimos hogares confortables para que todos podamos vivir mejor.
Viviendas que disfrutarán varias generaciones como si estuvieran de estreno.
Creamos hogares, no pisos.
Lugares y entornos con el espacio y la belleza necesaria.
Viviendas donde dá gusto vivir.

ferrovial

Construimos futuro.

ALAS

Equipos de ayuda al arquitecto.



1979

HP 41C
Los primeros programas de estructuras e instalaciones sobre tarjeta magnética.

1981

HP 86 / 87
Aparece PRESTO, arquetipo de todos los programas de mediciones actuales.

1984

HP 150
TRAVE, primer programa de cálculo de pórticos completamente interactivo.

1987

HP VECTRA
Una biblioteca completa y actualizada:
PRESTO: Mediciones.
TRAVE: Hormigón.
TERMO: Calefacción.
FASE: Electricidad.
BASA: Zapatas.
MUROS: Contención.
FORUN: Forjados.
C3D: Diseño en 3 dimensiones.
PLICON: Pliego de condiciones.

HP SERIE 300 CADSTAR:
Primer programa de proyecto integrado de arquitectura. Ayuda al proyecto, dibujo de planos y medición, completamente tridimensional y sólo para arquitectura. El mejor programa para proyectar mejor.

SOFT: 8 años desarrollando y manteniendo los mejores programas de Arquitectura sobre ordenadores profesionales Hewlett-Packard.

SOFT
biblioteca de programas

Santísima Trinidad. 32. 5.º • 28010 Madrid • Tel. (91) 448 35 40 • Telex: 44537 SOFF E

Moquetas

TEXTAR

FABRICADAS POR TEXTIL TARAZONA, S.A

Un buen final para un gran proyecto.

Nuestras marcas:

TANIA, CHEVIOT, BOSTON, KATAR, SHADO, ALHAMBRA, JADE, ALBORAN,

están homologadas especialmente para uso intenso en:

GRANDES SUPERFICIES

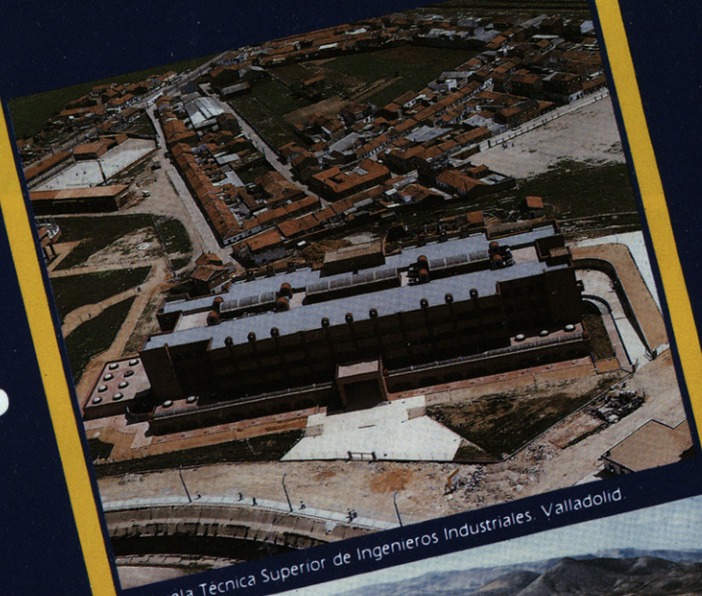
Solicite información a:

TEXTAR

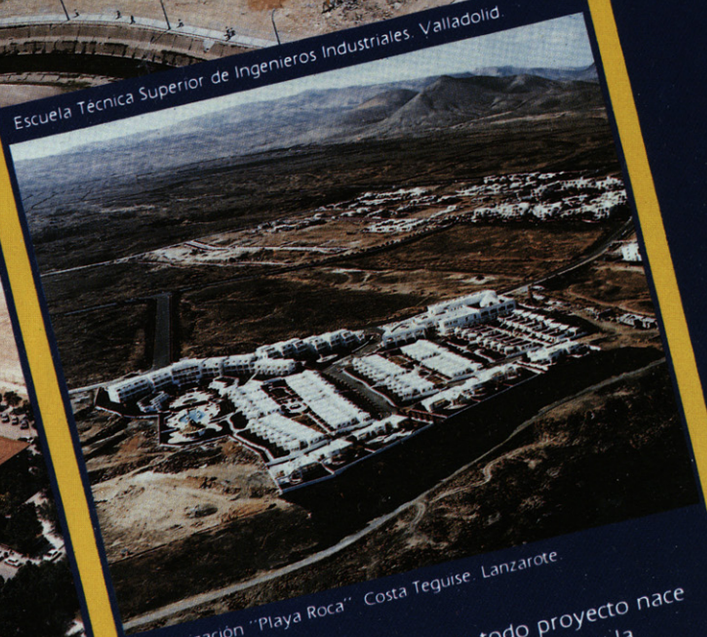
MOQUETAS · CARPETS · MOQUETTES · TEPPICHBÖDEN

TEXTIL TARAZONA, S. A.
Servicio técnico comercial.
c/ Gutiérrez de Córdova, 1-3
Teléf. 976/64 03 00
Tarazona (Zaragoza)

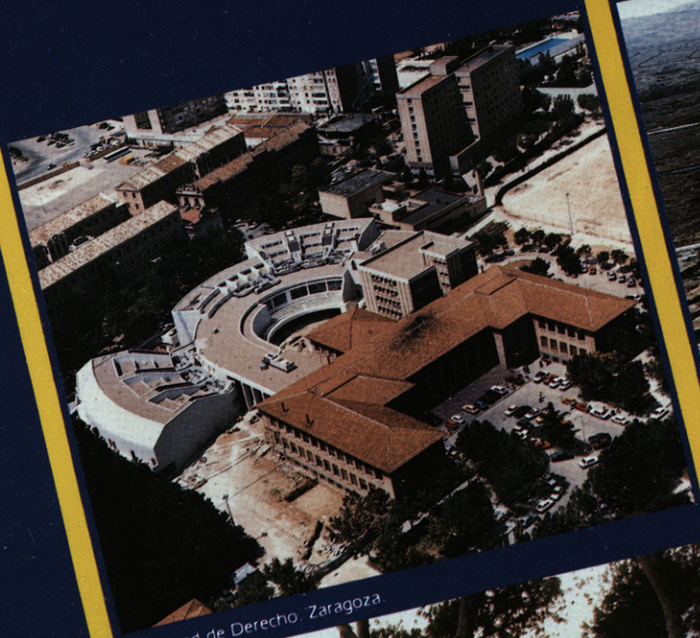
INVESTIGACION CONOCIMIENTO PROFESIONALIDAD MEDIOS. GARANTIAS PARA EL GRAN PROYECTO DEL FUTURO



Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales. Valladolid.



Urbanización "Playa Roca". Costa Teguise. Lanzarote.



Facultad de Derecho. Zaragoza.

Urbanización "Doña Lola". Málaga

Estamos convencidos de que todo proyecto nace desde el conocimiento, la investigación y la dedicación integra de su creador.
Y que todo ese esfuerzo, puesto al servicio de la colectividad, debe tener un reflejo patente en su resultado.
Por ello no regateamos ninguno de los medios a nuestro alcance para conseguir esa transformación óptima.
Experiencia, calidad y profesionalidad el servicio de las ideas, el conocimiento y el desarrollo.

GUVASA

GUTIERREZ Y VALIENTE, S. A.

DELEGACIONES

Madrid • Centro • Extremadura • Galicia • Castilla-La Mancha • Sevilla • Cádiz • Málaga • Canarias • Exterior (Países Arabes y América Latina)

OFICINAS CENTRALES: C/. GENERAL YAGÜE, 13 - TEL. 455 30 82 (8 LINEAS) - 28020 MADRID - TELEX 49078 GYVE ESPAÑA

PENTA PRISMA, SA

FORMICA®
MARCA

UNA SOLUCION DE SUELO UNIFLOOR-D. PRODUCTO FORMICA.* Hospital Psiquiátrico - Bermeo - Vizcaya. Diseño: Manuel Salinas - Arquitecto.

FORMICA®
MARCA

Allí donde exista un problema, que requiera una solución de diseño, hay un producto FORMICA*

Color System®	Nueva gama cromática de 72 colores
ColorCore®	Recubrimiento de color homogéneo
Design Concepts® 2	Diseños de efectos especiales
Geometrica®	Diseños de líneas paralelas de color
Metales Básicos®	Acabados de superficie metalizados
Lacas®	Diseños de efectos metálicos irisados
Gama Standard®	Laminados decorativos con estampación
Super Gama®	Alta definición de estampados
Unifloor-D®	Recubrimiento de suelo de aplicación directa
Unifloor-F®	Recubrimiento de suelo flotante
Alacore®	Estratificado traslúcido con diseño en profundidad
2.000-X®	Placas compactas, homogéneas en su masa
Uniblock®	Estratificado compacto con dos caras decorativas

PIDA INFORMACION SOBRE PRODUCTOS DE LA MARCA FORMICA* A LA DELEGACION DE ZONA MAS PROXIMA O A NUESTRAS OFICINAS CENTRALES.

FORMICA ESPAÑOLA, S.A. - TXOMIN EGILEOR, 54 - GALDACANO - VIZCAYA

Cuando está en juego la vida, no jugamos.

¡Crack!
Un niño ante un ventanal. Ruido de vidrios rotos.
Las piernas se te mueven deprisa. Y el cerebro todavía más, a setecientas horribles ideas por segundo: Miedo, aristas, cortes, sangre, vacío, caída. Peligro...
Ya no. Con Stadip, no.
Stadip es un acristalamiento blindado, formado por dos o más lunas unidas entre sí por unos intercalarios plásticos —Buytral de Polyvinilo—, que no sólo hacen del acristalamiento algo muchísimo más resistente, sino que además, en caso de rotura, los trozos de vidrio no se desprenden, siguen pegados al conjunto, convirtiéndolo en una barrera impenetrable, absolutamente inofensiva y de seguridad garantizada.

No sólo se rompen vidrios para robar joyas, también se rompe el vidrio de la puerta del comedor, o el ventanal del salón a nivel del suelo.
No sólo se rompen vestíbulos de Banco, también se rompen vidrios en las guarderías, en los colegios, en los aeropuertos o en el antepecho del balcón de su casa.
Stadip sirve para proteger todo eso y más, incluso de las balas. Hay un tipo para cada caso.
No juegue con la vida, si pierde no hay revancha.
Nuestro fuerte es la dureza. Pregunte por Stadip.

Sólo lo atraviesa la luz.

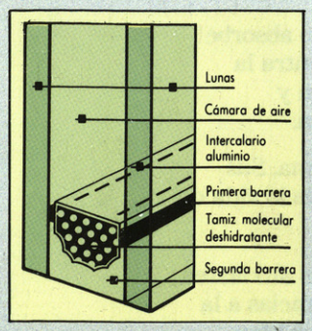
STADIP

CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.
SOLUCIONES DE VIDRIO

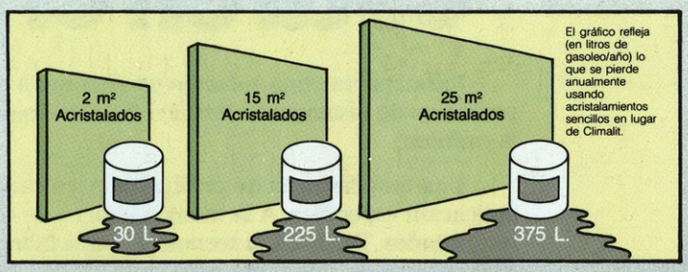
** Stadip. De venta en los principales establecimientos de vidrio plano.*

En esta guerra, hay vendedores y vencidos. (Salta a la vista.)

Y ésta es una guerra que sus posibles clientes conocen bien.
Es una guerra en la que todas las armas valen.
Pero unas valen más que otras.
Es lógico. Vivimos en un mundo exigente, que no puede, ni quiere, conformarse con soluciones mediocres. Necesita soluciones técnicas, prácticas y eficaces.



La oferta crece y crece y el futuro comprador de un piso acaba mirando con lupa cada uno de los detalles del que será su próximo hogar, antes de instalarse en él.
Y así, llegará un día —pronto, muy pronto— en que «vender» un edificio en el que las ventanas estén tratadas como simples agujeros será más difícil que vender una cueva.
Con Climalit el ahorro está claro.
Se trata de un doble acristalamiento térmico y acústico, compuesto por dos lunas Cristañola entre las que hay una cámara de aire que asegura una absoluta estanqueidad garantizando, así, un ahorro energético de hasta el 50 % respecto a un cristal normal además de reducir las dimensiones de toda la instalación de calefacción. (En el gráfico se observa el ahorro traducido a litros de gasóleo.)



El ahorro que proporciona Climalit no se limita únicamente al energético y económico, sino que aporta, además, un estimable aislamiento acústico, ya que sus lunas de 4 mm de espesor como mínimo hacen casi imposible que Climalit entre en vibración por las presiones acústicas.
Sólo Climalit garantiza 4 mm de espesor mínimo en sus lunas.
Además de cumplir con la Normativa vigente. (Norma Básica de la Edificación CT/79.)
Con Climalit, los futuros habitantes de sus pisos se ahorrarán ruido, frío, y dinero, y a usted le será mucho más fácil vencer en esta guerra.
Al fin y al cabo, ganar es la mejor forma de ahorrar. Y aquí, vender es ganar.

climalit

CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.
SOLUCIONES DE VIDRIO

Marketing D.V.P. P.º de la Castellana, 77, 8.º - 28046 Madrid

¿Problemas de aislamiento?

La solución del profesional está en el Plan Styrofoam.

Para aportar una solución profesional a cada problema de aislamiento térmico, hemos diseñado el Plan Styrofoam.

Una amplia gama de productos para cada aplicación específica. A la medida exacta de sus necesidades. Tenemos la tecnología para fabricar aislamientos en diferentes espesores, de 2 a 20 cm, en diferentes densidades, con diferentes acabados superficiales, diferentes tratamientos perimetrales y distintas dimensiones.

Los productos del Plan Styrofoam ostentan records de comportamiento a largo plazo. Fabricados en espuma azul de poliestireno extruido, con una estructura homogénea de célula cerrada, ofrecen una combinación perfecta de cualidades térmicas y mecánicas:

Excelente conductividad térmica. Los valores de Lambda oscilan de 0.022 a 0.028 Kcal/h.m. °C.

Alta resistencia a la compresión. Oscila de 1.5 a 5.0 Kp/cm². Eficaz incluso bajo condiciones de carga elevada.

Elevada resistencia a la humedad. No absorbe agua. No necesita protección adicional contra la humedad. Resiste los ciclos de congelación y descongelación. No se pudre ni se degrada.

Estabilidad dimensional. No se deforma. Sus cualidades se mantienen a lo largo de toda la vida del edificio.

Economía. Usted ahorrará materiales auxiliares, mantenimiento y tiempo de instalación gracias a la calidad y propiedades de los productos del Plan Styrofoam.

Para cualquier problema de aislamiento térmico, existe una solución profesional en el Plan Styrofoam, respaldada por los 30 años de experiencia en aislamiento de Dow Chemical.

ROOFMATE SL
La solución del profesional para cubiertas planas.

Roofmate* SL proporciona el máximo nivel de aislamiento térmico en el sistema de cubierta invertida para todo clima. El aislante se coloca sobre la impermeabilización, así, ésta queda protegida de los agentes mecánicos y térmicos. Las planchas de Roofmate SL son fáciles de instalar y cortar. Están fabricadas en espuma de poliestireno extruido con alta capacidad aislante (λ = 0.028 W/m.K = 0.024 Kcal/h.m. ºC) y alta resistencia a la humedad y a la compresión, conservando sus propiedades en condiciones extremas.

ROOFMATE LG
La solución del profesional para cubiertas invertidas ligeras.

Con Roofmate LG Vd. coloca el aislamiento y el acabado de cubierta en una sola operación simple y rápida. Estas planchas de espuma de poliestireno extruido llevan incorporada una capa de 10 mm de mortero modificado en la cara superior, reduciendo el peso de la cubierta hasta un 75% (peso de las planchas = 25 Kg/m^2). Se ajustan con un perfecto sistema de machihembrado y protegen la impermeabilización. Se reduce el tiempo de instalación y coste de mano de obra, consiguiendo una cubierta duradera y estética.

WALLMATE CW
La solución del profesional para cámaras de aire.

Los problemas de cerramientos verticales son muy difíciles de corregir una vez el sistema de aislamiento está instalado. Wallmate* CW está diseñado para minimizar estos problemas y proporcionar un buen comportamiento a largo plazo. A estas planchas de espuma de poliestireno extruido no les afecta la humedad. Son fáciles de cortar e instalar y su sistema de machihembrado elimina los puentes térmicos. No se deforman, evitan riesgos de condensación y proporcionan un alto grado de aislamiento (λ = 0.029 W/m.K = 0.025 Kcal/h.m. ºC). Su duración igualará al menos la vida del edificio.

FLOORMATE
La solución del profesional para suelos.

Floormate* posee una gran resistencia a la compresión (Floormate 200 : 2.2 Kp/cm^2 y Floormate 500 : 5.0 Kp/cm^2), por lo que se puede minimizar el peso y refuerzo del suelo. Puede instalarse directamente sobre el forjado, la solera o por debajo de ésta. Proporciona un alto grado de aislamiento (λ = 0.028 W/m.K = 0.024 Kcal/h.m. ºC para Floormate 200 y λ = 0.025 W/m.K = 0.022 Kcal/h.m. ºC para Floormate 500). Floormate 200 es el indicado para uso residencial y comercial. Floormate 500 se indica en uso industrial y cámaras frigoríficas.

STYROFOAM IB
La solución del profesional para aislar por el interior.

La superficie rugosa de Styrofoam* IB permite la adherencia a cualquier paramento. Su gran resistencia a la humedad y baja conductividad térmica (λ = 0.033 W/m.K = 0.028 Kcal/h.m. ºC) proporcionan un aislamiento térmico duradero en cerramientos verticales por el interior. Basta recubrir el material, una vez instalado, con 15 mm de yeso. Evitamos así la construcción del doble tabique, ahorrando espacio y materiales. Styrofoam IB es además el producto óptimo para otras aplicaciones, tales como puentes térmicos, fondos de forjado o cámaras frigoríficas.

El PLAN STYROFOAM
El aislamiento del profesional.

Dow*

* Marca registrada – The Dow Chemical Company.

Como profesional deseo recibir información detallada sobre:
El PLAN STYROFOAM en general ☐
Roofmate SL ☐ Wallmate CW ☐ Styrofoam IB ☐
Roofmate LG ☐ Floormate ☐
Nombre _____
Apellidos _____
Empresa _____
Profesión _____
Dirección _____
Ciudad _____ C.P. _____
Teléfono _____

Enviar a Dow Chemical Ibérica, S.A. Avenida de Burgos, 109
28050 Madrid - Tfno. 91/766 12 11

704/AQ

SIEMENS

Sistema DELTA

Nuevo en el mercado español:
Sistema DELTA®- interruptores y enchufes que satisfacen todos los gustos; que se adaptan a cada estilo de vivienda; que se pueden intercambiar fácilmente.

Sistema DELTA - la más amplia gama del mercado con los más variados programas para elegir: desde las series de madera DELTA-Royal y DELTA-Rustikal pasando por la elegante y representativa DELTA-Studio y las series DELTA-Luxus, DELTA-Metallic y DELTA-Maxi hasta la serie DELTA-Standard.

Sistema DELTA - El sistema que reúne función práctica y diseño exclusivo.

apinter

Diversidad en el estilo: nuevo Sistema DELTA de

Por favor, corte y envíe a: Siemens, S.A. Dpto. Publicidad. Apartado 155, 28080 Madrid

☐ Por favor, envíenme más información del **Sistema DELTA** (programa general).
☐ Llámenme por favor para una entrevista.

Teléfono .....

Nombre .....

Empresa .....

Calle ..... Nº .....

Ciudad ..... C. Postal .....

Siemens.

CREDITOS HIPOTECARIOS QUE DAN DE *Sí*

Autorizado DGT y PF 9/6/87

- La mejor atención personal.
- El más bajo interés, 14%.
- La respuesta más rápida.
- La máxima flexibilidad y adaptabilidad a sus posibilidades.
- Hasta el 80% del valor de su compra.
- Las mejores condiciones.

Visítenos o llámenos al Tel. **410 70 47**

CORCAPITAL S.A.

Primera Sociedad independiente de crédito hipotecario

Gral. Martínez Campos, 42. 28010 MADRID

LAMINAS DE BETUN ELASTOMERO SBS

DANOSA fabrica excelentes láminas de Betún Elastómero SBS, con armaduras de fieltro de poliester, fieltro de fibra de vidrio y film de polietileno, cumpliendo siempre la Norma UNE 104-242.

Las ventajas fundamentales de estas láminas son:

— Elevada resistencia al envejecimiento, alargando su vida útil por muchos años.

— Sorprendente resistencia al frío, no rompe a —20° C.

— Excepcional resistencia al calor (superior a 100° C), pudiendo soportar temperaturas superiores a las que se producen en una cubierta plana por acumulación de calor en verano.

— Gran elasticidad y capacidad de retorno elástico.

Estos productos son ampliamente conocidos y se comercializan bajo los nombres de POLYDAN, GLASDAN, DANOPLAX Y ESTERDAN ELASTOMEROS.

DANOSA tiene una experiencia de más de 120.000.000 de m^2 de diferentes productos fabricados que se han instalado en los cinco continentes.

¡Consúltenos!

danosa

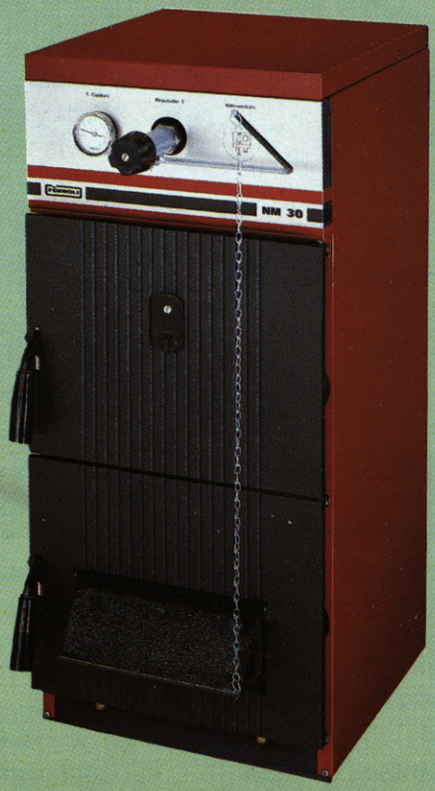
Factoría y Servicios Generales: Ctra. de Irún, Km. 18,700 - 28700 San Sebastián de los Reyes (Madrid) Tel.: 652 56 00 - Telex. 22869-45920

CALDERAS DE HIERRO FUNDIDO PARA CARBON, LEÑA Y GASOLEO

CALOR TOTAL

FÈRROLI

GF
Caldera
para calefacción
de 27.000/32.000
Kcal/h.



NM-30
Caldera
para calefacción
de 10.000 a 25.500
Kcal/h.

tedecsa
Tecnologías de Calefacción, S. A.

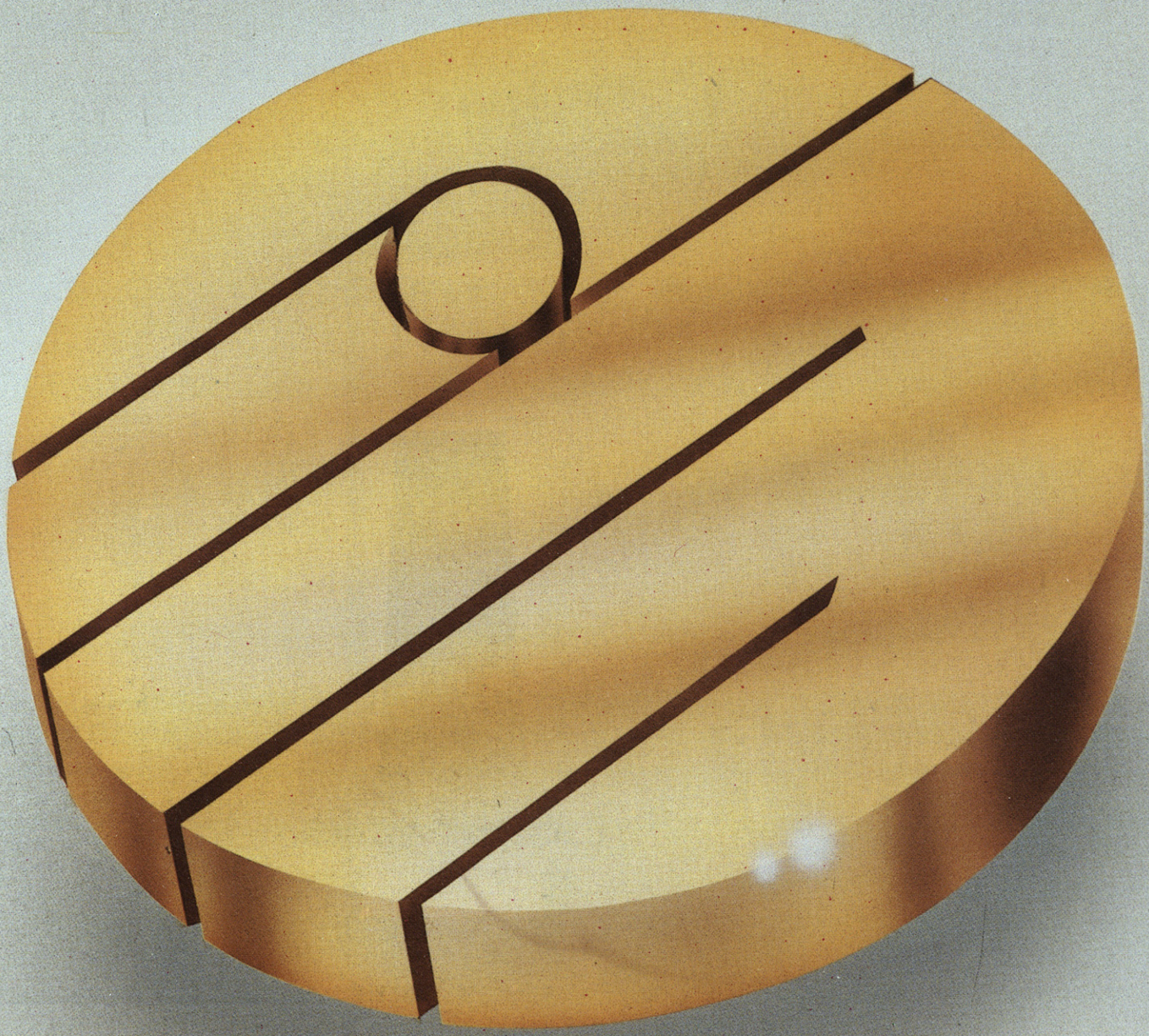
Sede Central y Dirección Comercial:
Polígono Industrial de Villayuda - Teléfs. (947) 22 30 50-54-58
Telex: 39476 - 09007 BURGOS

Delegación Zona Centro:
Doctor Esquerdo, 150 - Teléfs. 552 41 17-18-19 - Telex: 43339 - 28007 MADRID

Delegaciones en toda España

LINOLEUM KROMMENIE
Producto natural Resistente al fuego
FORBO-KROMMENIE
resopal
RESOPAL
Plaza de Cronos, 7
28037 MADRID
Tels. (91) 204 68 41-754 42 00
Telex: 42679 RPAL E
BARCELONA
Pº Guayaquil, 47 - Pol. Ind. del Besós
08030 BARCELONA
Tels. (93) 345 23 54 - 345 21 66
SALAMANCA
c/ España, 48
37001 SALAMANCA
Tels. (923) 21 97 40 - 21 86 47
SANTANDER
Juan José Pérez del Molino, 27
39006 SANTANDER
Tels. (942) 23 91 77 - 23 90 97
VALLADOLID
c/ Acera de Recoletos, 18
47004 VALLADOLID
Tels. (983) 30 16 66 - 30 17 66

MAS FERIA QUE NUNCA



24 FERIA INTERNACIONAL DEL MUEBLE

DEL 22 AL 27 DE SEPTIEMBRE DE 1987 EN VALENCIA-ESPAÑA

IBERIA

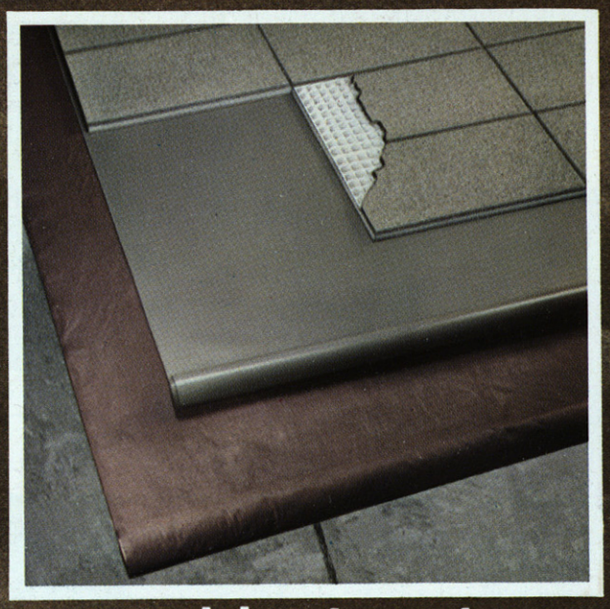
ARPA

infe
Instituto Nacional de Fomento de la Exportación
Secretaría de Estado de Comercio

En los climas donde es difícil la mera supervivencia un **sistema de impermeabilización intemper** dura tanto como el propio edificio donde se instala.

Quienes valoran la eficacia, saben que un alto precio no es siempre caro. Es más rentable lo que más dura.

intemper *TF, con losas FILTRON*
sistema integral de aislamiento, impermeabilización y pavimento para cubiertas de grandes superficies



en ambientes duros intemper dura

estudios MANEL

VOLCONSA

Cochabamba, 19
Teléf. 458 17 57
MADRID 28016

VOLADURAS CONTROLADAS, S.A.

TORRE DE LA ILLETA
CAMPELLO (ALICANTE)
20 - MAYO - 1987

terratherm®

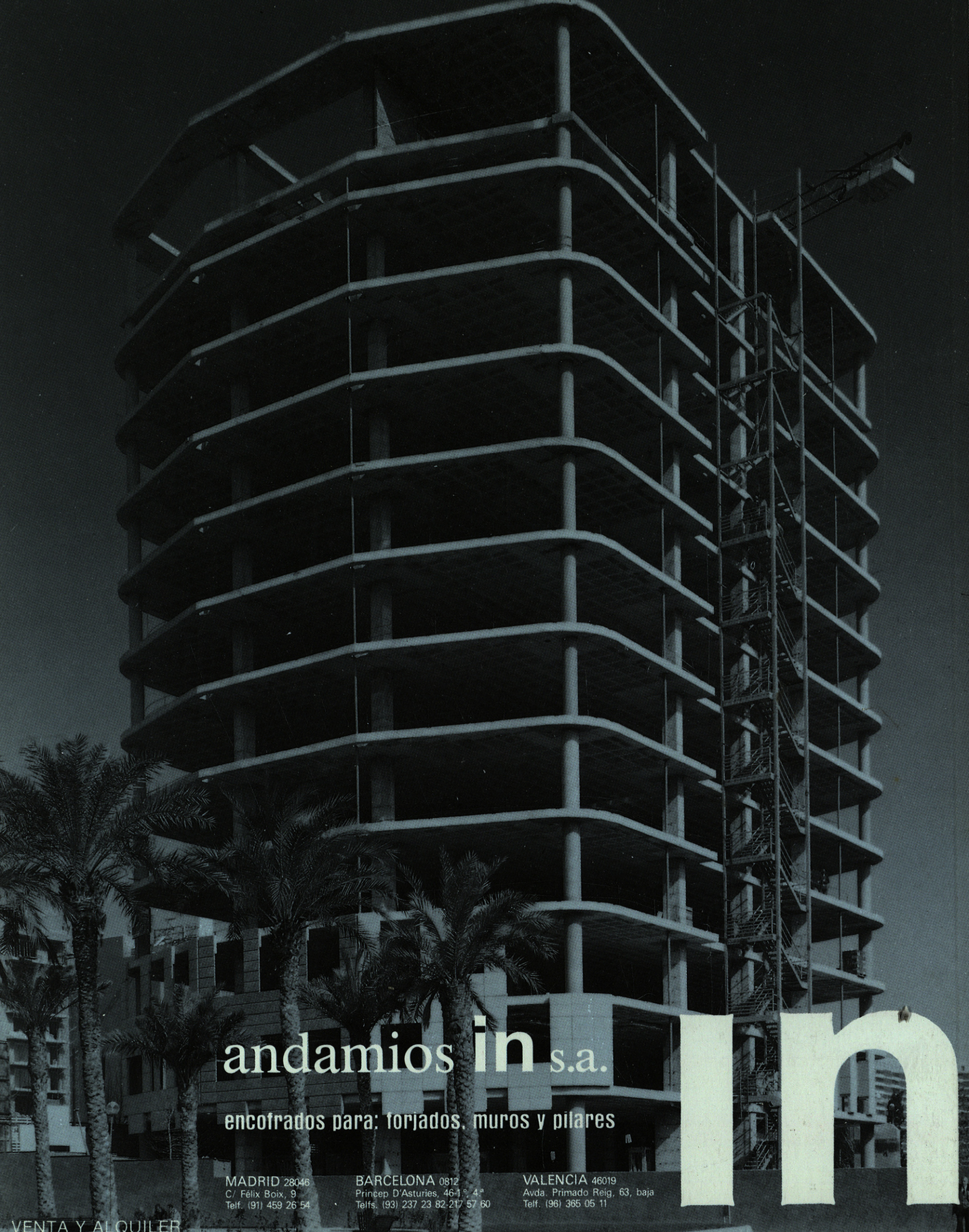
calefacción por el suelo

. . . la calefaccion racional

Para su confort

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

Cobertura por daños: hasta 30.000.000. de D. M.


andamios in s.a.
encofrados para: forjados, muros y pilares
MADRID 28046
C/ Félix Boix, 9
Telf. (91) 459 26 54
BARCELONA 0812
Princep D'Asturies, 46-1.º 4.ª
Telfs. (93) 237 23 82-217 57 60
VALENCIA 46019
Avda. Primado Reig, 63, baja
Telf. (96) 365 05 11
in
VENTA Y ALQUILER