



ARQUITECTURA

• 299

ENCUENTROS



EVOLUCION



NATURAL



CERRAMIENTOS ARLIBLOCK

**Los cerramientos de poco peso y espesor para conseguir
una construcción rápida y moderna, tan aislante y sólida como
los antiguos muros de piedra.**



OFICINA CENTRAL:

P.º Pintor Rosales, 38 y 40. Tel. (91) 542 23 00. Fax (91) 547 47 19. 28008 MADRID

EDITORIAL

7

ENCUENTROS

Restauración arquitectónica. El diálogo entre lo antiguo y lo nuevo	Alberto Humanes	8
La lectura de los monumentos	Helena Iglesias	12
Rehabilitación parcial del Palacio de Carlos V. Granada. Juan Pablo Rodríguez Frade		18
Edificio de los servicios culturales, científicos y técnicos de la Embajada de Francia en España Madrid. José Manuel Sanz y Sanz, Juan López-Rioboó Latorre		26
Ampliación del Museo de Arte Allen Memorial. Oberlin (Ohio). Venturi y Rauch		34
Ampliación de la National Gallery. Londres. Venturi, Rauch y Scott Brown		40
Dos proyectos en Zamora. Antonio Viloria		46
Reforma y ampliación de Karuizawa Mountain House. Karuizawa, Nagono Ken (Japón). Álvaro Varela		50
Reforma y ampliación de Iwakuni House. Iwakuni City. Yamaguchi Ken (Japón). Álvaro Varela, Murashige Yasunori & Contemporary Architects and Planners		51
Sede de la Delegación del COAG. La Coruña. Carlos Quintáns, Antonio Raya y Cristóbal Crespo		52
El Camino de Santiago, patrimonio de la humanidad	Félix Benito	53
Santiago de Compostela. La forma y la memoria	Miguel Ángel Baldellou	62

DESPLEGABLE

El Camino a Santiago

MADRID IN FOCUS

Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Madrid. Fernando Higuera y Antonio Miró	67
---	----

FULLAONDO

¿Por qué tuvo Molly que vivir en Gibraltar?	María Teresa Muñoz	74
¿Qué pasa en España? Baillores, turismo y Próspero Merimée	Juan Daniel Fullaondo	78
El lagarto y el mantón de Manila	Juan Daniel Fullaondo	80
En recuerdo de Juan Daniel Fullaondo	Adolfo González Amezcua	82
Juan Daniel Fullaondo Errazu	Carlos Flores	84

LIBROS	85
CRÓNICA URBANA	89
CONCURSOS	91
EXPOSICIONES	97
NOTICIAS	100
CALENDARIO	101
INGLÉS	102

ARQUITECTURA

Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Barquillo, 12. 28004 Madrid. Teléfono: 91/521 82 00.

P.V.P.- 2.000 pesetas. (Otros países europeos: 2.750 pesetas. América: 3.100 pesetas. Asia: 4.000 pesetas). Suscripciones: teléfono 91/586 31 79.

Director: Miguel Ángel Baldellou.

Consejo editor: Miguel Ángel Álvarez (*), Miguel Ángel Baldellou, José María Fernández y Fernández-Isla, Carlos Flores, Aurora Herrera, Alberto Humanes (*), Amalia Castro-Rial (*), Luis del Rey (*), Ignacio Vicens y José Yzuel (*).

(*) Designados por el COAM.

Corresponsales: ARAGÓN Y NAVARRA: Miguel Ángel Alonso del Val. BALEARES: Ángel Hevia. CASTILLA-LA MANCHA: Miguel Ángel Embid. CATALUÑA: José Oliva Casas. GALICIA: Manuel Gallego, Pedro de Llano y Carlos Quintans. GUADALAJARA: José Antonio Herce. PAÍS VASCO: Javier Cenicacelaya y Antonio Román. VALENCIA: Joaquín Arnau Amo. ALEMANIA: Heinrich Reyets. AUSTRIA: August Sarnitz. CARACAS: María Teresa Novoa. GRAN BRETAÑA: Mónica Pidgeon. HOLANDA: Jan Molema. ITALIA: Carmen Murúa. JAPÓN: Toshiaki Tange. SUIZA: Christoph Zuercher. ESTADOS UNIDOS: Ronald Christ & Dennis Dollen.

Han colaborado en este número: Alberto Humanes, Helena Iglesias, Juan Pablo Rodríguez Frade, José Manuel Sanz y Sanz, Juan López-Rioboó Latorre, Venturi, Rauch, Scott Brown, Antonio Viloria, Álvaro Varela, Murashige Yasunori & Contemporary Architects and Planners, Carlos Quintán, Antonio Raya, Cristóbal Crespo, Félix Benito, Miguel Ángel Baldellou, Fernando Higuera, Antonio Miró, María Teresa Muñoz, Juan Daniel Fullaondo, Adolfo González Amezcua, Carlos Flores, Aurora Herrera, Josep Oliva, Christian Domínguez, José Luis del Moral y Paula Olmos (traducciones).

Fotografías: Lluís Casals, Ana Muller, Carlos Quintán, Alfonso Serrano, Manuel G. Vicente y Antonio Viloria.

Diseño de la portada: Tsvetaief.



Realización: Ediciones Reunidas, S.A. GRUPO ZETA
O'Donnell, 12 (2º piso). 28009 Madrid. Teléfono: 91/586 33 00.
Fax: 91/586 97 60.

Director: Francisco Arriba.

Directores adjuntos: Luis Manuel Duyos y Raúl Utrilla. Director de fotografía: César Lucas. Redactores jefes: Manuel de Jesús y Antonio Guerrero. Redacción: Pilar González, Alfonso Serrano y Enrique Lucas. Director de Producción: Javier Serrano. Producción: Marisol del Pozo y Ángel Aranda. Secretaria de redacción: Ángeles Morales.

Consejero delegado: F. Javier López López.

Director gerente: José Luis García.

Director de administración: Félix Trujillo. Controller: Josefina Agüero.

Publicidad: EXPROFESO, S.L.

Hermanos Bécquer, 4. 28006 Madrid. Teléfono: 91/563 61 38. Fax: 91/564 57 75.

Fotomecánica: Gamacolor. Julián Camarillo, 7. 28037 Madrid.

Imprime: Egraf, S.A. Polígono Industrial de Vallecas. Luis I, 19. 28031 Madrid.

En el Consejo Editor de la revista ARQUITECTURA ha causado baja, a petición propia, D. Salvador Pérez Arroyo, habiendo sido sustituido por D. José María Fernández y Fernández-Isla.

ARQUITECTURA no se hace responsable de la opinión de sus colaboradores en los trabajos publicados, ni se identifica necesariamente con la opinión de los mismos. Queda prohibido reproducir total o parcialmente el contenido de esta revista, aun citando procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.

*Elévese ya a la calidad más alta, 10 veces más rápido,
con el nuevo HP DesignJet 220.*

El nuevo plotter HP DesignJet 220 de inyección de tinta, le ofrece la más alta resolución, **600 x 600 ppp** direccionables que permite trazar líneas tan finas como 0,13 mm. y textos legibles de sólo 4 puntos, sombreados con escala de grises y rellenos perfectos de áreas, sin saltos de líneas, en cualquier soporte y en silencio.

10 veces más rápido que un plotter de plumillas, tarda menos de 3 minutos en tamaño A1 y es muy fácil de configurar y usar, con el único mantenimiento de cambiar el cartucho de tinta cuando se acaba.

El plotter HP DesignJet 220 marca una nueva relación precio/calidad de impresión. Gracias a la tecnología de inyección de tinta, en la que HP es líder indiscutible (4 de cada 5 plotters vendidos son HP), las prestaciones del HP DesignJet 220 son muy superiores a las de los plotters de plumillas, por un precio muy similar (desde 495.000 ptas.* tamaño A1).

*Precio sin I.V.A. Según tarifa Septiembre 1994.



Asista a una demostración en **Informat'94** o solicite mayor información y el nombre de su distribuidor autorizado más próximo llamando al Servicio de Información Hewlett-Packard

☎ 900 123 123



hp HEWLETT®
PACKARD



Edificio de los servicios culturales, científicos y técnicos de la Embajada de Francia en España.
Arquitectos: José Manuel Sanz y Sanz, y Juan López-Rioboo Latorre

Presentamos en este número una serie de aproximaciones al entendimiento de la obra de arquitectura planteada como parte de un proceso histórico continuo, en el que se incluye como un sedimento más, sin renunciar a su propia historicidad, subrayando su carácter específicamente contemporáneo.

En los debates que intentan fijar los criterios restauradores subyace la cuestión del testimonio histórico de la propia intervención, como un argumento determinante.

En el mismo conocimiento de los objetos arquitectónicos a través de su representación está latente su interpretación histórica, inevitablemente contemporánea.

Partiendo de las actuaciones más estrictamente "modernas", bien en proyectos de nueva planta o sobre viejas glorias de nuestro patrimonio, con alteraciones aparentemente elementales sobre preexistencias contemporáneas o con ampliaciones y añadidos radicales, en todos los casos asumimos nuestra propia condición histórica. Bien estableciendo de forma evidente el nexo o el contraste, o llegando a un acuerdo desde las estructuras formales latentes.

El acierto de la solución depende en gran medida de la voluntad de diálogo entre presente y pasado, en este orden. Estos encuentros con nosotros mismos, a partir de nuestra memoria, se prolongan en el presente número con una referencia al Camino de Santiago y su meta (Patrimonio de la Humanidad), y se continúan con un recuerdo múltiple a J.D. Fullaondo, una de las figuras que más han contribuido entre nosotros al debate y a la polémica en el ámbito de estas consideraciones.

Restauración arquitectónica

El diálogo entre lo antiguo y lo nuevo

Alberto Humanes

El objetivo de la restauración arquitectónica es la recuperación y conservación de lo construido. Para ello, las acciones que han de realizarse en los edificios históricos - ya sean de reparación conservativa o de rehabilitación para dotarlos de actualizados servicios e instalaciones - no suponen mayor dificultad para el arquitecto que posee una formación técnica adecuada y una buena dosis de sentido común. El verdadero problema, aunque fascinante, se presenta en la intervenciones arquitectónicas que implican la restitución de partes o elementos perdidos, o la ampliación de un monumento o las de inclusión de edificaciones nuevas en un conjunto histórico; es decir, en los casos que se denominan en italiano como "completamento del costruito". En estas intervenciones, el arquitecto ha de aportar un ejercicio personal, creativo, en su enfrentamiento con la arquitectura existente, en el que ésta quedará condicionada por el resultado del diálogo entre lo antiguo y lo nuevo.

Las diferentes concepciones de la relación de convivencia de lo histórico con lo actual, el compromiso antiguo/nuevo, han motivado el larguísimo debate moral que se viene manteniendo desde que la restauración arquitectónica se precisa como práctica profesional.

A lo largo de la historia, las intervenciones en edificios existentes consistían en operaciones de sustitución o de agregación, en el lenguaje arquitectónico del momento y con escasas referencias a su arquitectura. Sin embargo, a partir del momento en que se adquiere conciencia de la historia y del valor del patrimonio heredado - final del siglo XVIII -, ninguna intervención podrá obviar la reflexión interpretativa del edificio existente. El problema que se presenta desde entonces será el de cómo intervenir (cómo completar) en un edificio monumental a partir de la multitud de opciones que puede ofrecer la interpretación de su arquitectura.

La variedad de alternativas interpretativas, además de la complejidad del relativismo científico de la práctica de la restauración, provocará el debate anteriormente aludido, originándose a lo largo de la historia reciente numerosas posturas que podríamos concretar en tres vías principales, en gran medida aún vigentes, que resumo esquemáticamente: (A) La derivada de las ideas de Viollet Le Duc, que entiende la restauración como la restitución del monumento a "un estado acabado" desde la propia lógica de su construcción y de su estilo originario; (B) La derivada de las teorías de Ruskin, y posteriormente de Boito, que identifican restauración con mantenimiento, preservando al monumento de cualquier operación que no tienda exclusivamente a su conservación, respetando las aportaciones posteriores a su estado original, y diferenciando con claridad las intervenciones si es que fuera necesario realizarlas; y (C) La derivada de la práctica histórica que defiende la intervención creativa en el monumento con el repertorio formal de la arquitectura de cada presente.

Estas posiciones se mantendrán a lo largo del siglo, cumpliéndose sucesivamente los conceptos teóricos de partida

con aportaciones que irán enriqueciendo el debate. Las ideas de Camillo Boito, que hará determinante el concepto de "autenticidad" tanto de lo existente como de lo nuevo y defenderá en toda situación el criterio de mínima intervención ("...antes consolidados que reparados, antes reparados que restaurados,..."), proscribiendo añadidos y renovaciones, y, en todo caso, haciéndolas reconocibles si no hubiera más remedio que hacerlas, (ahora bien, estableciendo modalidades diferentes a la hora de intervenir en edificios medievales y modernos o en los de la antigüedad clásica); las ideas de Alois Riegl, que diferenciará el concepto de "valor de antigüedad" del de "valor histórico-artístico", incorporando la nueva sensibilidad perceptiva de la belleza involuntaria producida por el tiempo; y algunas ideas de las vanguardias del Movimiento Moderno se harán sentir tanto en los teóricos de la restauración como en los arquitectos que tienen que actuar en contextos en los que el peso de lo construido es categórico, originando una corriente, la "restauración científica", que dominará el panorama de las intervenciones cultas por más de tres décadas.

Gustavo Giovannoni, patrocinador de esta actitud científica ante la restauración, e inspirador de la Carta del Restauro de 1931, antepondrá al valor artístico de la obra arquitectónica el que posee como documento histórico; sin embargo propondrá que las intervenciones han de tender a lo que llama "integridad arquitectónica"; es decir, a devolver al monumento su función artística y su unidad de línea; legitimará la "anastilosis" (la recomposición con elementos originales encontrados), siempre que los materiales nuevos sean reconocibles, y las restituciones y añadidos que se hagan con una rigurosa base documental. Por otro lado propiciará el interés por los conjuntos históricos como entidades monumentales. Giulio Carlo Argan marcará el objetivo de reencontrar y evidenciar el "texto original" de la obra, eliminando, para ello, alteraciones y superposiciones hasta permitir una lectura clara e históricamente exacta. Por su parte, Ambrogio Annoni defenderá la singularidad de cada monumento y que, por lo tanto, debe ser su arquitectura la que proporcione las pautas de la intervención ("ante el monumento, él es el maestro").

La ortodoxia del Movimiento Moderno, en su convicción de superación del pasado, defenderá inequívocamente lo nuevo, originando una conciencia generalizada de significación del valor de novedad. Defenderá, por lo tanto, las intervenciones arquitectónicas creativas, con repertorio formal del momento, en cualquier contexto histórico, y llevando al extremo el concepto de autenticidad consolidado en la diferencia, propugnada por Boito, establecerá la convivencia entre lo antiguo y lo actual por "contraste".

Además se generará una orgullosa conciencia, todavía hoy no superada, de la capacidad, y por otro lado del deber ético, de la arquitectura contemporánea para la resolución de cualquier problema de intervención en los monumentos y conjuntos históricos.

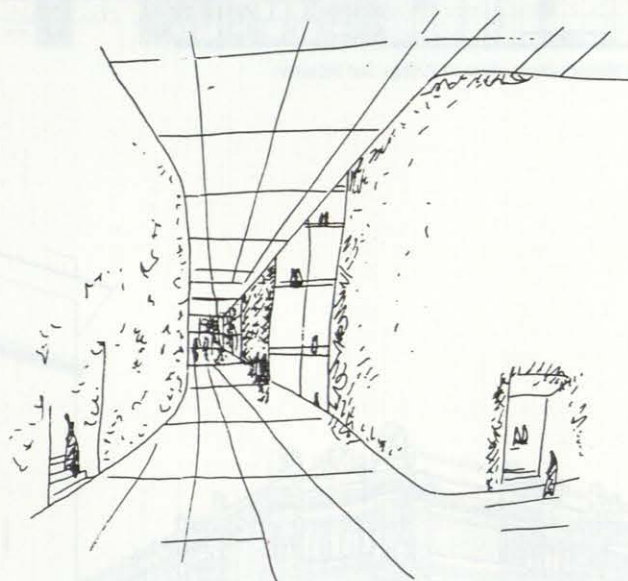
Cesare Brandi será el gran teórico de los años sesenta y setenta, y el responsable de la Carta del Restauo de 1972. Sus aportaciones más considerables serán el concepto de "valor de uso" del monumento, y por lo tanto de funcionalidad, coste social, etcétera, y la extensión del concepto de monumento desde el edificio aislado al "ambiente urbano y paisajístico que constituye el contexto cultural e histórico del propio monumento". En cuanto a la restauración, la entenderá como un momento más en el tiempo histórico del monumento, como una hipótesis crítica que deberá presentarse como proposición siempre modificable y sin que se altere lo original, por lo que propugnará la "reversabilidad" de las intervenciones.

A partir de esta ideas surgirá una nueva orientación teórica, conocida como "restauración crítica", cuyos propulsores, además de Brandi, serán Roberto Pane, Carlo Ceschi y Giovanni Carbonara. Se establece un nuevo principio de la restauración arquitectónica: asignar al valor artístico la preponderancia absoluta sobre los demás aspectos que deberán ser considerados dependientes y en función de este valor esencial. El objetivo de la restauración será, entonces, encontrar y reintegrar la forma visible de la obra, liberándola de las agregaciones posteriores y restituyendo su completa unidad figurativa; objetivo que se definirá como "reintegrazione dell'immagine". Una nueva moral se implanta en contra de la establecida por la restauración científica: se legitiman las reconstrucciones parciales, con absoluta seguridad documental, para volver a dar al monumento unidad y continuidad formal. En palabras de Brandi, "la restauración debe tender al restablecimiento de la unidad potencial de la obra". Entonces, al lado de la restauración como proceso crítico aparece la restauración como acto creativo, al ser conscientes de que cada intervención supone una transformación, una reinterpretación. Será el momento estelar de la intervenciones de Carlo Scarpa en el Museo de Palermo o en Castellvechio de Verona.

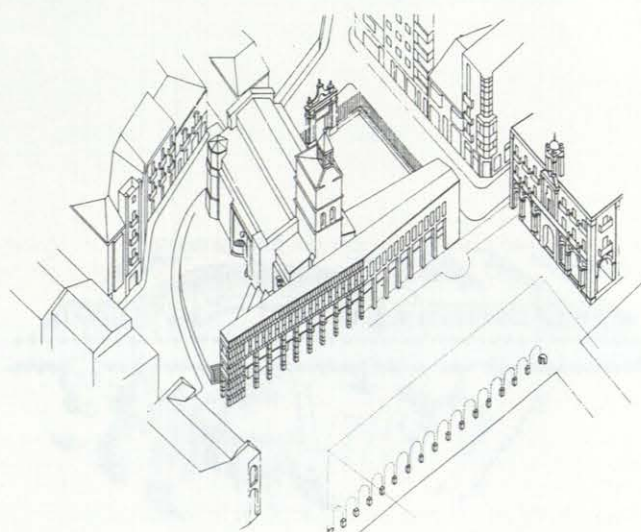
Las teorías de Aldo Rossi sobre la arquitectura de la ciudad proporcionarán por un lado el entendimiento del monumento como hecho urbano, generador de una forma de la ciudad, independientemente de su función originaria; y por otro, una metodología de análisis basada en el estudio de las tipologías arquitectónicas en relación con la morfología urbana.

Giorgio Grassi, retomando las ideas de Annoni, entenderá que la restauración es esencialmente una cuestión de arquitectura, y que el enfrentamiento con las edificaciones históricas ha de hacerse con una actitud de intervención proyectiva.

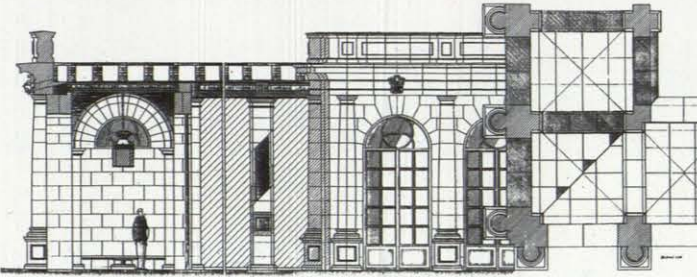
La crisis del Movimiento Moderno a lo largo de la década de los setenta traerá, entre otras muchas consecuencias, la reconsideración de la "restauración estilística", relegada culturalmente desde principios de siglo. Posturas como las de Maurice Culot, Leon Krier, Manzano-Monís, etcétera, que



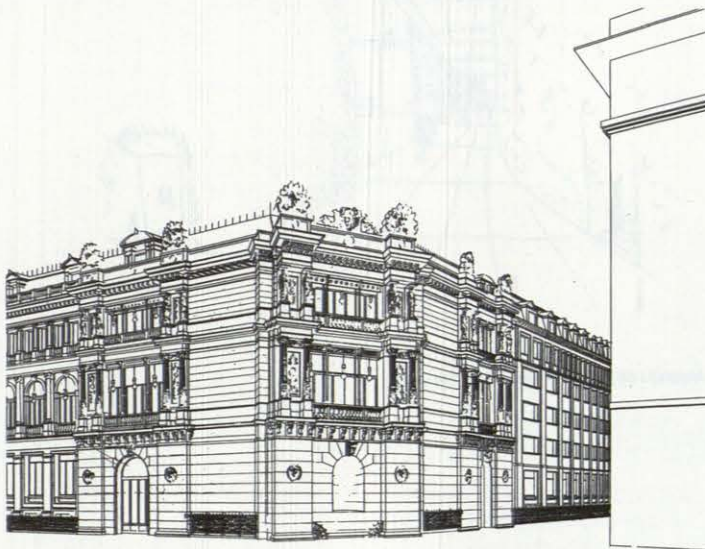
Alejandro de la Sota. Museo Provincial. León.



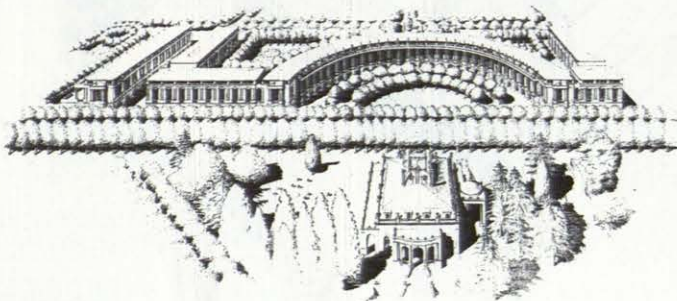
Jose María Aparicio. Plaza Mayor. Zamora.



Manuel Manzano-Monis. Plaza de Zuloaga. San Sebastián.



Rafael Moneo. Ampliación del Banco de España. Madrid.



Ramón Fortet. Plaza de Barcelona. Olot.

proponen una vuelta al clasicismo y a la arquitectura tradicional, defenderán el concepto de "imitación" y la intervención mimética, aun en sus actuaciones de nueva planta. Por otro lado, arquitectos en posición radicalmente opuesta, que actuarían creativamente en un contexto histórico, defenderán igualmente el mismo principio, "en estilo", para las restauraciones de los edificios emblemáticos del Movimiento Moderno, como así ha sido en la Ville Savoie, la Colonia Weissenhof, el Novocomon,..., y por supuesto en las reconstrucciones del pabellón Mies Van der Rohe de Barcelona o el pabellón del Esprit Nouveau en Bolonia. Distinto sentido tendrá la propuesta de Rafael Moneo para la ampliación del Banco de España de Madrid, en que optará por una intervención mimética no desde un supuesto doctrinal previo sino como respuesta concreto a un contexto determinado.

Al mismo tiempo se ha ido produciendo, de forma generalizada, una conciencia de recuperación del pasado, de la memoria, que ha generado la revaloración del patrimonio arquitectónico, y consecuentemente la sensibilización por su conservación. Sin embargo, la apropiación de los valores artísticos y simbólicos de la arquitectura monumental para funciones representativas ha provocado, en muchos casos, el uso abusivo de los edificios históricos con intervenciones violentas que han antepuesto las condiciones funcionales a los valores históricos, espaciales, tipológicos, e incluso artísticos.

La aportación teórica más interesante en el debate de la restauración arquitectónica en los últimos años es el método de la "analogía formal", defendido por Ignasi Solá Morales y Antón Capitel.

La analogía se presenta en la relación nuevo/antiguo como una vía intermedia entre la imitación y el contraste con lo preexistente. Recogiendo y conciliando principios de la restauración científica y de la restauración crítica, trata de buscar la armonía entre lo nuevo y lo antiguo proyectando analógicamente lo añadido con la arquitectura existente, buscando sus leyes compositivas en los principios e instrumentos arquitectónicos de ésta.

En el momento actual es difícil añadir consideraciones metodológicas en el debate de la correcta relación entre lo antiguo y lo nuevo en la práctica de la intervención arquitectónica. Como observa Solá Morales, "la diferencia entre la situación presente y las situaciones propias de la cultura académica o de la ortodoxia moderna consisten en que hoy no es posible formular un sistema estético con validez suficiente como para atribuirle una vigencia más allá de su estricta eficacia puntual". Las características de restauración arquitectónica en nuestro momento es la coexistencia de todas las orientaciones anteriormente descritas. Si analizamos las intervenciones realizadas en los últimos años, y me refiero a las culturalmente más válidas, podemos comprobar ejemplos que desarrollan todas las opciones y criterios, incluso los que parecían relegados al pasado o proscritos. Contemplamos y aceptamos por igual desde actuaciones de "pura conservación", de restauración científica, de restauración crítica, de anastilosis, de analogía,..., hasta actuaciones de reconstrucción o de intervención radical de recuperación, rentabilización o readaptación a nuevos usos.

Sin embargo, el verdadero debate está hoy, de nuevo, entre las posturas enfrentadas de los partidarios de la restauración y los partidarios de la conservación pura. Es una vieja polémica sin salida, al no aceptar ninguno de restauración y conservación son conceptos antitéticos e irreconciliables, y que periódicamente produce maniqueos enfrentamientos que trascienden el campo profesional.

A pesar de esto, sí parece que se han ido asentando una serie de principios que, derivados de las teorías anteriormente

expuestas, son aceptados mayoritariamente en la intervención arquitectónica en contextos históricos:

■ Negación de cualquier supuesto previo y aceptación de la singularidad, y de las peculiaridades, de cada caso. Consideración de la documentación, en algunos casos exhaustiva, en la convicción de que la base de la intervención ha de partir del entendimiento de los valores históricos, espaciales, formales, constructivos, conceptuales, etcétera, de la arquitectura existente.

■ Desvalorización de conceptos como el de autenticidad. Toma de conciencia de que cualquier intervención supone una transformación del monumento o centro histórico en que se interviene, ya sea introduciendo piezas nuevas miméticas con la arquitectura existente o con piezas de arquitectura voluntariamente actual.

■ Consideración equivalente en el monumento tanto de sus valores como documento histórico, propiciados por el "restauro científico", como de los valores artísticos, es decir, como objeto arquitectónico, propiciados por el "restauro crítico".

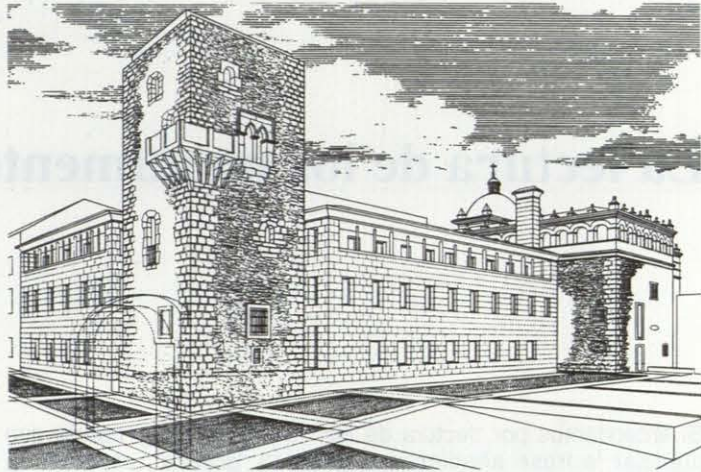
■ Mentalización de que en toda intervención es inevitable alguna destrucción; esto acota el problema de la relación antiguo/nuevo a la proporción entre lo que preservamos y lo que destruimos.

Tendencia a la mínima intervención y a que ésta sea reversible, al considerarla como una fase más de la vida del monumento.

■ Depreciación del valor de uso y, por tanto, de la potencialidad utilitaria de los edificios históricos: por un lado, en cuanto a la correspondencia forma/función originales, al verificar que a lo largo de la vida del monumento los cambios funcionales alteran muy poco sus significados arquitectónicos o urbanos; y por otro, al comprobar, igualmente, que el criterio "violetano" de que la mejor manera de conservar un edificio es dotarle de un "buen destino" no es más que una pretensión y, en muchos casos, la causa de su destrucción.

■ Consideración del proyecto arquitectónico como único instrumento metodológico incuestionable en cualquier intervención en un contexto histórico. Este instrumento que ha de recoger todo el proceso documental y analítico necesario para el conocimiento y comprensión del objeto histórico. A su vez se reconsidera, cada vez con más fuerza, la recuperación de las técnicas constructivas tradicionales en las intervenciones actuales, aunque sin relegar a la alta tecnología cuando es necesario aplicarla.

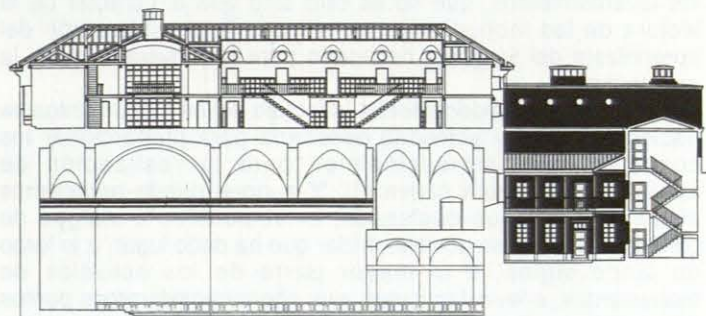
P.E. A lo largo de esta exposición hemos repasado las diferentes teorías y criterios de intervención en arquitecturas existentes, sin diferenciar conscientemente los conceptos de restauración y restitución, del de ampliación de los monumentos o del de intrusión de nuevas arquitecturas en contextos históricos, que deberían haber tenido consideraciones distintas ya que el objetivo de los últimos casos no es realmente el de conservación ni el de recuperación de lo construido. Sin embargo hemos preferido no diferenciarlos y englobarlos a todos en la idea, mas amplia, de la relación antiguo/nuevo, porque, en términos generales, todas estas teorías pueden ser aplicables a cada uno, y porque en cualquiera de estos casos el peso de lo histórico es el determinante de la intervención, y que ésta, cualquier operación arquitectónica, significa transformar la realidad histórica existente.



Dionisio Hernández Gil y Alberto Humanes. Ampliación del Archivo Histórico. Cáceres.



Aldo Rossi. Ampliación del Corral del Conde. Sevilla.



Jose Ignacio Linazasoro. Ampliación Convento. San Sebastián.

La lectura de los monumentos

Helena Iglesias

Si entendemos por "lectura de los monumentos" (y habría que precisar la frase añadiendo el término "gráfica", es decir, la "lectura gráfica de los monumentos") todos aquellos estudios, mediciones, comprobaciones, que acaban materializándose en dibujos de arquitectura, en representaciones sustitutorias fieles del monumento tal como se presenta, tal como es, en el momento en que los dibujos son realizados, entonces nos encontramos con un doble entendimiento de los objetivos y de las finalidades de esta "lectura".

Ante todo, el entendimiento o la interpretación que nos parece, desde la perspectiva del final del siglo XX, más evidente, más directa y más razonable: la "lectura de los monumentos" es necesaria, y previa, a cualquier consideración de intervención o acción sobre el propio monumento, en el sentido de que la presencia de lo construido, de lo realizado a través de los siglos, y su reflejo fiel en los correspondientes documentos gráficos de "lectura", de levantamientos, condicionarán todos los criterios que hayan de aplicarse para las intervenciones que se fueren a realizar.

Y no solamente condicionarán estas lecturas las acciones futuras, sino que, desde esta misma interpretación, estas lecturas gráficas son absolutamente necesarias para documentar, de la mejor manera posible y con el margen de error más pequeño posible, el "estado" del monumento, su conocimiento en profundidad, su descripción pormenorizada.

Parecerá obvia la necesidad de que los monumentos dispongan de lecturas, de levantamientos detallados, sin los cuales mal puede considerarse que está ni siquiera medianamente realizada una labor cultural de conservación. Y es, desde luego, obvia esta necesidad, e innecesario su recuerdo, en los países donde la política cultural ha tenido, y tiene, una tradición incesante de cuidado atento (1). Pero no puede olvidarse que estamos refiriéndonos, inexcusablemente, a una realidad en la que vivimos, una realidad donde no han existido, por ejemplo, hasta hace muy pocos años levantamientos completos ¡de Silos! (2).

Pero con esta interpretación de la necesidad y conveniencia de las lecturas de monumentos se entremezcla, confundiendo la cuestión, el enfoque o la interpretación tradicional, o histórica, de los levantamientos, que no es otro sino que el carácter de la lectura de los monumentos va unido a la consideración del aprendizaje del lenguaje necesario para la proyectación de la arquitectura.

Es así como, históricamente, la lectura de los monumentos ha nacido: como una actividad necesaria para proporcionar los conocimientos imprescindibles para la realización de arquitectura, de obra nueva (3). Y aunque pueda parecernos ahora este enfoque desfasado, extemporáneo o indigno de consideración, no es posible olvidar que ha dado lugar, a lo largo de cinco siglos, a la mayor parte de los estudios de monumentos, o levantamientos, que ahora consideramos puntos de partida y/o "corpus" necesario e imprescindible de datos gráficos sobre los edificios históricos.

Y todo ello, aun sin considerar que, en pleno último tercio del siglo XX, se han enunciado doctrinas o teorías, bien influyentes, donde este mismo concepto (la consideración de la lectura de los monumentos como dato inexcusable para la erección de obra nueva) era incluido como petición de principio, sin necesidad de demostración, como axioma (4).

Tampoco puede olvidarse, si se quiere mantener medianamente la coherencia del discurso, que este enfoque "histórico" de la lectura de los monumentos se ha diversificado, en las realizaciones gráficas que han sido su producto, en dos grandes caminos generales, o ramas, o tendencias; aquella que produce levantamientos en sentido estricto, de Alberti a Letarouilly, de l'Encyclopedie Francaise a Pontrémuly (5); y aquella que produce "vistas" o "impresiones" de monumentos que satisfacen la curiosidad general o social sobre el mundo ancho y extenso, pero que se concretan también en "cuadernos de viaje", una tendencia que produce y mantiene casi hasta nuestros días una tradición "de arquitecto", de tomar notas gráficas de temas o motivos en edificios históricos - de Conradin Walther a Le Corbusier, de los cuadernos de Lampérez a los dibujos de Louis I. Kahn - y que es una tendencia que tiene practicantes tan recónditos e intimistas como Alvar Aalto (6) y está emparentada con procesos generativos formales tan radicales y ahistóricos como los de determinadas figuras de las primeras vanguardias (7).

Pues es un hecho que el "cuaderno de viaje", que tiene un carácter recordatorio y documental, destinado a fijar con más o menos fidelidad la visión monumental (o paisajística) que ofrecen los edificios dibujados en su entorno natural y aspecto momentáneo, adquiere el carácter de repertorio formal en la misma medida en que los monumentos observados puedan ofrecer lecciones formales repertoriales.

Y en este sentido, con la negación radical de la adecuación de las lecciones formales así ofrecidas para la génesis formal moderna, se plantean otras posibles lecciones formales, ahora ya contempladas como relaciones volumétricas y masivas debidas al azar, o a leyes naturales (y precisamente por ello, no relacionadas con un posible tradicional "lenguaje" de la arquitectura) como "motivo" de generación de formas, unas formas que se han encontrado, de nuevo, en la realidad exterior, y que son recogidas en un "cuaderno". Es el caso, desde luego, de los "cuadernos de la guerra" mendelsohnianos.

Otros casos de "cuadernos" existentes y la consideración de la génesis de ellos serían de gran interés en el concepto preciso de su planteamiento y su estudio. No haré sino una alusión a casos como los dibujos de H.P. Berlage, de F. Albini o de C. Scarpa, además de los más populares y conocidos de Le Corbusier, Kahn o A. Rossi.

En mi opinión, la rama correspondiente a los "cuadernos de viaje" entronca directamente con la generación de obra nueva en el siglo XX, cuándo por caminos ligera o acusadamente tangenciales, como podría ser el caso de las vanguardias citadas, cuándo por una vía directa y principal, como puede ser

el caso de Kahn o de Rossi (8). Así que es necesaria la toma en consideración de esta interpretación si no se quiere que el entendimiento de la génesis de las formas arquitectónicas que se han construido en el siglo XX resulte sesgado, parcial y sectario.

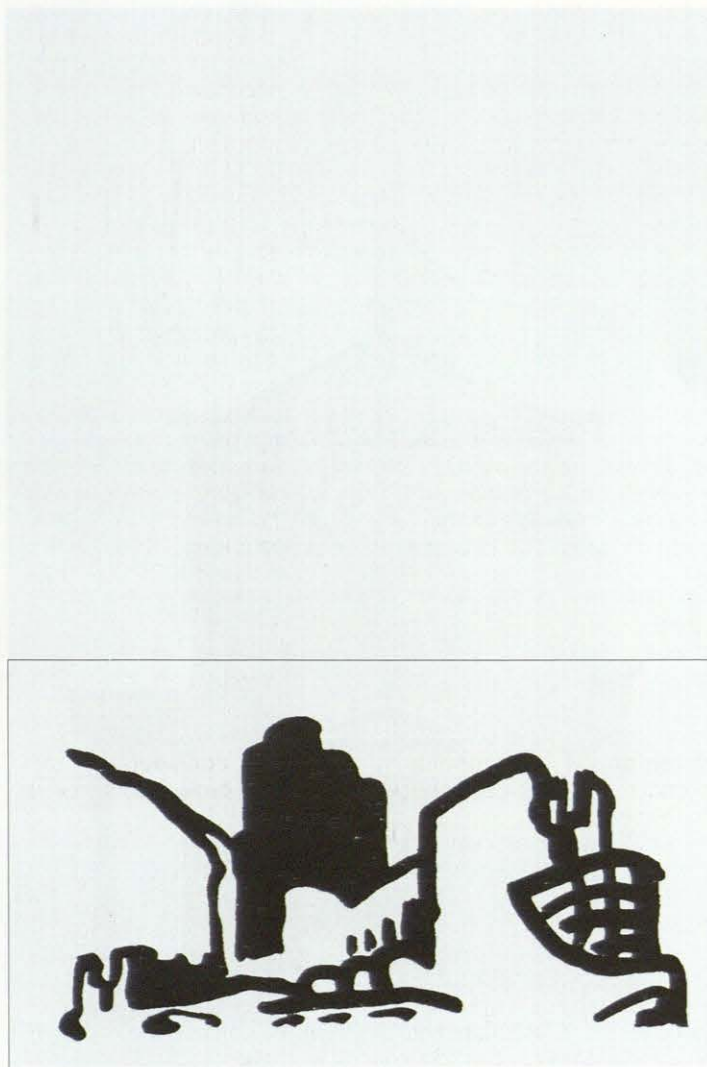
Pero volviendo al tema central de los levantamientos, que es prioritario en las lecturas de monumentos, y el más importante para este discurso, hay que observar que, existiendo la figura de "levantamiento" como tal desde el primer Renacimiento [y digo "levantamiento" como tal porque, si consideramos la variante posible de "vista", se inicia antes su introducción, y se complica extraordinariamente el estudio (9)], se materializan con mayor abundancia y con mejor definición los levantamientos de monumentos a partir de lo que estamos acostumbrados a considerar como las raíces del moderno, es decir, a partir de la Ilustración.

Es muy curioso observar cómo, en l'Encyclopedie Francaise, que tiene, como se sabe, muchas y muy buenas ilustraciones de arquitectura, se incluyen una gran cantidad de imágenes sobre edificios importantes de Francia (es decir, los "monumentos") que siguen llamándose, según la tradición "Vue de ..." pero que son, antes que "vistas", alzados, y que tienen un efectivo carácter de levantamiento.

Naturalmente que los levantamientos, sean más o menos estrictos, de ese período, están en íntima relación con un ya iniciado "bombardeo de imágenes" dedicado al conocimiento del mundo, más interesante y reclamado cuanto más exótico y recién descubierto, es decir, lo que Rykwert ha llamado "lo maravilloso y lo distante" (10). Y esto a su vez entronca con el interés por la arqueología y por los nuevos descubrimientos de lugares, sean Pompeya o Paestum, o el conocimiento más exacto de lugares ya descubiertos, sean "las antigüedades de Atenas, medidas y bosquejadas" (11), que inician el proceso, o todos los que lo siguen, hasta la "Descripción de l'Egypte" (12) y aún más allá.

Una mención a la relación estrechísima que se establece entre arqueología y obra nueva de arquitectura - ya sea desde desplazamientos al interior de la tradición del Renacimiento, ya desde renovaciones formales arqueologizantes en función de los descubrimientos del arte griego arcaico y de la arquitectura imperial romana, ya desde retornos a la naturaleza, al sentimiento y triunfo de lo instantáneo sobre lo eterno, materializado con precisión en el sentimiento del "instante" del monumento, de la ruina - indica de nuevo la simpatía y afinidad que se concreta entre lectura de los monumentos y generación de obras arquitectónicas nuevas; esta relación va a aceptarse como moneda corriente, en sus diversas aceptaciones y entendimientos, durante todo el siglo XIX.

Desde este punto de vista, que no tiene pretensión alguna de generalización, sino que más bien trata de añadir alguna ojeada insólita al entendimiento de la generación de las formas arquitectónicas decimonónicas, es muy curioso constatar que algunas de las mayores polémicas que caracterizan ese período



E. Mendelsohn. Factoria.

se revelan como sustancialmente idénticas en sus intenciones.

Considerado así, la relación obra nueva-monumento está establecida como natural, aceptable y aceptada; y solamente sirve de división para las diversas tendencias la consideración de cuál o cuáles sean los monumentos [clásicos o góticos (13)] o la de cómo sea la obra nueva con respecto a ellos [mimética formalmente o construida en un proceso de semejanza (14)]. Pero en todos los casos, la relación es mantenida, e incluso existen curiosos casos de aceptación del par obra nueva-monumento, que introducen una nueva variante - la del simbolismo o representatividad de las formas como base de la elección de éstas -, que da lugar a la génesis de buena parte de la producción del último tercio del siglo XIX (15).

Este par obra nueva-museo está soberbiamente representado por toda la producción gráfica que l'Ecole de Beaux Arts de París realiza mediante la institución de los Premios de Roma. No se olvide que generación tras generación de arquitectos fueron enviados, durante todo el siglo XIX y hasta avanzado el siglo XX, a Roma, después de probar su calidad ganando el correspondiente "Premio", para residir en la Villa Medici, y realizar los estudios y mediciones necesarios para fijar el "estado actual" de prácticamente todos los edificios entonces al descubierto de Roma, de Atenas, de Pompeya...

Los planos levantados del "estado actual" habían, a su vez, de servir a estas generaciones de arquitectos para realizar una "propuesta de restauración" de cada caso estudiado. Es decir, que es inventado un nuevo concepto de "proyecto": el proyecto de "reconstrucción", que se podría definir como el proyecto de algo que no existe, basado en la ruina o los vestigios de un objeto existente.

De la producción gráfica de l'Ecole se ha escrito muchísimo, quizá no con tanta justeza o distanciamiento equilibrado como sería de desear, y por ello no habré de insistir aquí si no es para hacer algunas consideraciones rápidas que interesan al discurso.

Ante todo, la ya apuntada de que poca o ninguna diversidad existe entre la actitud de los estudiosos de la antigüedad clásica formados en l'Ecole, ante los objetos de su estudio (sean los Propileos de la Acrópolis de Atenas o el templo de Apolo en Pompeya, el Partenón o el Palacio de Tiberio en Capri, etcétera) y la actitud de E.M. Viollet-le-Duc ante los objetos de su propio estudio (sean la catedral de Nôtre Dame de París o Vézelay, o incluso el castillo de Pierrefonds), pues todos ellos optan por una postura de "restauración dura o integral" que, más formalizada en la práctica por Viollet, y más verbalizada y dibujada por l'Ecole, habría de devolvernos íntegro un mundo poblado de objetos arquitectónicos antiguos, probablemente más soñados que reales.

Después, que poca o ninguna justeza tiene quien encuentra "uniforme" la producción arqueológica de l'Ecole. Pues, obviando el tema de la influencia (y la querrela) de la policromía antigua, que hace tan diferentes los "envois" del primer tercio de siglo, y los posteriores, existe, además, otra característica, apenas apuntada en los escritos sobre l'Ecole, y que no es otra que la progresiva atención a lo que podríamos denominar "vida cotidiana", tan visible en los dibujos enviados a finales del XIX y principios del XX, que convierten a estos en soportes para una narración de "costumbres" (adornos festivos, colgaduras, sacrificios en los altares, figuras humanas que realizan actos de la vida cotidiana), que indica la atención a la microhistoria que se va adueñando paulatinamente de los arqueólogos.

Y, por fin, un asunto prioritario; un tema que, existente desde l'Ecole, va a servirme para realizar consideraciones sobre la actual relación entre lectura (o dibujo) del monumento y monumento en sí. Me refiero, desde luego, al tema del dibujo considerado como lenguaje gráfico sustitutorio.

No hay que olvidar que los "envois", además de atención prioritaria (y escolar, es decir, "enseñante", como planteados y realizados que son desde una "escuela") al par obra nueva-



Stuart & Revett. Torre de los vientos de Atenas.

monumento, ya citado, mantienen también su atención fija en otro par, no evidente con tanta claridad, si no más bien implícito, y siempre presente: me refiero al par dibujo-forma arquitectónica, en el cual está basado todo el aprendizaje de l'Ecole.

La creencia, o axioma de partida, de que existen posibles lenguajes arquitectónicos centrales o preferentes [que implica que existan otros que no lo sean, léase gótico en el XIX o art nouveau en el inicio del XX (16)] va unida estrechamente a la creencia de que existen maneras de generar estos lenguajes, que son, desde luego, maneras gráficas. Así que el conocimiento, y la experiencia en su caso, de todos los elementos de este lenguaje van unidos al conocimiento, y la experiencia en cualquier caso, de "cómo se dibujan", de su geometría generativa y de sus leyes gráficas de composición formal.

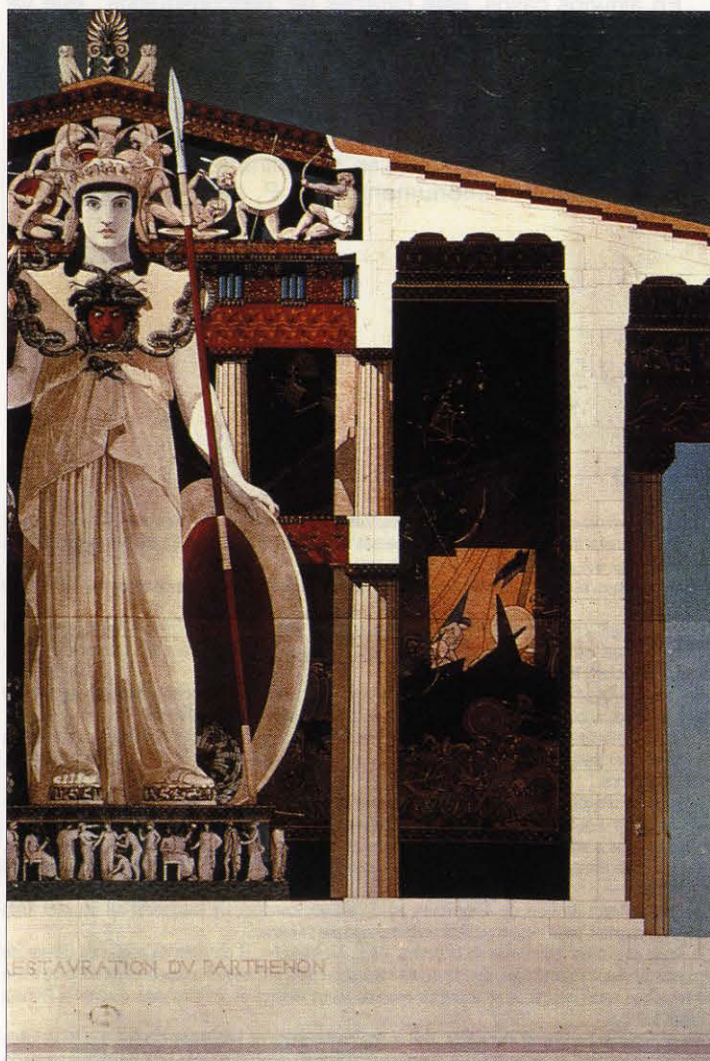
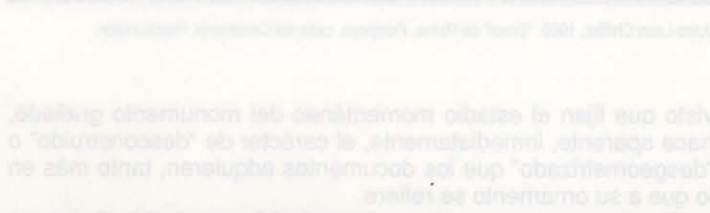
La inacabable teoría, y práctica, del trazado de volutas, caulículos, hojas de acanto, ovos, rosarios, hojas de agua, guirnalda, etcétera, se superpone a la inacabable teoría, y práctica, del trazado de entablamentos, frisos y cornisas, de basas y capiteles, de columnas y pedestales; todos estos elementos disponen de leyes geométricas de trazado, de leyes generativas y compositivas, tan abundantes como, en ocasiones, hasta contradictorias.

Esta experiencia de dibujo de lenguaje clásico se amplía, hacia los finales del siglo, con experiencias de "otras cosas", es decir, de otros lenguajes, cuándo inducidos por la introducción del estudio de la Historia de la Arquitectura, de toda la Historia y no solamente de la clásica - y no debe olvidarse a este respecto que las primeras Historias de la Arquitectura son dibujadas (17) - , cuándo inducidos por la influencia de las progresivas atenciones al ornamento que parten de Owen Jones (18) y que añaden curiosidades hacia elementos formales bien distintos de los clásicos, pero que mantienen su cualidad de "dibujados", en incluso de "dibujables", es decir, geométricamente inteligibles.

En un proceso histórico de paradojas, que está lejos de haber sido suficientemente aclarado, el desvío de la atención formal desde "toda clase de formas (arquitectónicas) con tal que tengan antecedentes históricos" (19) hacia, y hasta, formas geométricas más o menos naturales o más o menos simples (los cristales de la "arquitectura cristalina", los sacos terreros de Mendelsohn, los cuerpos simples de Kandinsky) corre paralelo con un abandono del dibujo de trazado, que se ve reemplazado por un concepto de dibujo bien lejano del carácter de sustitución arquitectónica que venía tradicionalmente asumiendo, e incluso bien alejado de la propia consideración geométrica que es el motivo de reclamo para las "nuevas" formas arquitectónicas.

El proceso de informalización del dibujo como disciplina quizá necesaria para el aprendizaje arquitectónico no está, desde luego, en correspondencia, y de ahí la paradoja, con la mayor y mejor racionalización geométrica a que las formas arquitectónicas se ven sometidas; y como resultado puede observarse una absoluta disociación, que dura hasta mediados los años sesenta, entre la sustitución gráfica de arquitectura, tan escueta, severa y dura como la soñaron sus censores, y la disciplina gráfica de aprendizaje en las escuelas, los "cursos básicos", tan informales, compositivos, texturales y "diseñados" como quieran hacerlos sus mentores. Y también durante estos años se abandona en todos los sitios, en todos los aprendizajes, el estudio de los modelos históricos como parte de la materia a tratar, aun cuando fuera solamente como conocimiento; y mucho más en mayor medida aún se abandona el estudio gráfico de estos modelos.

Una de las consecuencias más detonantes es apreciable en las colecciones de documentación fotogramétrica, tan celosamente iniciadas y continuadas en los servicios históricos de los países culturalmente responsables. Existen grandes colecciones de documentación arquitectónica sobre los monumentos del país respectivo, cuya detenida observación,



Eduard Loviot, 1881, "Envoi" de Roma. Restauración del Partenón.



Jules-Leon Chiffrot, 1903. "Envoi" de Roma. Pompeya, casa del Centenario, Restauration.

visto que fijan el estadio momentáneo del monumento grafiado, hace aparente, inmediatamente, el carácter de "desconstruido" o "desgeométrizado" que los documentos adquieren, tanto más en lo que a su ornamento se refiere.

En algunos casos, este carácter de "desconstruidos", que va más lejos y profundiza más que el carácter de "destruidos", hace imposible, de hecho, el entendimiento de los motivos compositivos, que son apreciados en un carácter de "amorfo" o "rotos", antes que en su verdadera dimensión de "con-formados pero rotos". Así, los documentos fotogramétricos adquieren una consideración que se coloca en la contraria, e inversa, de los levantamientos de monumentos de P. Letarouilly (20), tan

famosos por haber sido "rectificados" y "regularizados" mediante el dibujo, hasta el extremo de haber sido traicionados los monumentos y cambiados de forma por medio del dibujo de Letarouilly. Y se convierten, a su vez, estas fotogrametrías en traidores de las formas que tan fielmente representan, por no tener en cuenta en su representación icónica y exacta las leyes formales de composición de estas formas.

Las representaciones fotogramétricas, los levantamientos, al operar perceptivamente, es decir, con una selección fotográfica, y representar, después, geoméricamente, tienen en muchas ocasiones un problema de "falta de reconocimiento" del dibujo de los motivos rotos o deteriorados, que lleva a que muchas de ellas se hagan, en sus detalles, a veces ininteligibles, en el sentido de que no pueden reconocerse. Estas dificultades se acentúan mucho más en el caso de modelos que hayan tenido forma geométrica precisa originaria, tanto clásica como orientalizante, y son tanto más acusadas cuanto peor estado de conservación presenta el edificio.

Una atenta contemplación del ejemplo que ofrezco de la Mezquita de Córdoba hará más evidente el significado de lo escrito, mientras que todos los lectores con experiencia de levantamientos fotogramétricos sabrán de la necesidad de que intervengan manos expertas que guíen la máquina en la realización final de los gráficos consiguientes.

Pero la cuidadosa atención a las cualidades formales de los monumentos no resultará primada, ni valorada, en tanto el concepto de monumento como "motivo" para una intervención, un concepto que ya hemos visto que es estrictamente decimonónico, aunque haya resultado trasladado a nuestro final de siglo por todo un conjunto de circunstancias históricas, no se vea desplazado por una valoración de lo construido en ellos (sea consolidación, intervención, reconstrucción o restauración), una valoración que se realice por la relación dialéctica de los diálogos que se establecen con lo preexistente, antes que por la valoración prioritaria, y a menudo excluyente, de lo nuevo.

N O T A S

(1) Es verdaderamente admirable la labor realizada en la Dirección du Patrimoine francesa, en el Inventaire General des Monuments et des richesses artistiques de la France. Es también insuperable la documentación que poseen los austríacos, o los ingleses.

(2) Por lo menos, eso es lo que afirma el actual arquitecto conservador de Silos y se lamenta a menudo de ello.

(3) Desde Alberti y desde Bramante, es decir, desde que la atención arquitectónica se fija en el lenguaje clásico, del cual los monumentos de la antigüedad, bien que entonces fuera antigüedad sólo romana, aportan ejemplos y lecciones.

(4) Me refiero, desde luego, a Aldo Rossi, y a "la arquitectura de la ciudad". Recuérdese el concepto de "elementos primarios", de "locus", el apartado de "la ciudad como historia", etcétera.

(5) Los "levantamientos" discurren a menudo por los libros de arquitectura con la leyenda contradictoria de "vista", pero siempre relacionados con la "antigüedad". Hay que llegar a J.F. Blondel para que sean, también, góticos.

(6) Sobre los dibujos de Conradin Walther, remito al lector al catálogo de la exposición "Die Architekturzeichnung", Prestel, Munich, 1986, donde hay una importante colección de reproducciones.

Respecto a los cuadernos de Lampérez, que tiene en su poder Carlos Flores, que los compré de viejo, estamos hace tiempo esperando que Carmen Plaza publique por fin el resultado del estudio que está haciendo.

Sobre los dibujos de viaje de Alvar Aalto, no demasiado conocidos y totalmente sin estudiar, pido paciencia al lector, pues espero publicar en breve algo por mi parte.

(7) Aludo aquí a los "cuadernos de la guerra" de E. Mendelsohn, el conjunto de pequeños dibujos de amontonamientos volumétricos, que sirven de inspiración para propuestas posteriores de edificios y que es fama que están inspirados en acumulaciones de sacos terreros en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial.

Una generación de formas semejante, con series continuadas de pequeños dibujos que desarrollan "familias de formas", se da también en el trabajo de Finsterlin, aunque en este caso sin ninguna relación con objetos exteriores, más bien generados como "rúbricas" o garabatos gráficos, y emparentados así,

en este caso, con la escritura automática.

(8) Insuficientemente aclarado y estudiado, pero de común aceptación, es el caso de la influencia de determinados "monumentos" o edificios históricos sobre la obra de Louis I. Kahn. Sería muy de agradecer un estudio algo más profundo que los existentes sobre esta cuestión.

(9) Las "vistas", sobre todo de ciudades, tienen origen tardo-medieval; y su estudio entronca con los planos de ciudades. Recuérdese la famosísima vista de Venecia, de Jacopo da Barbari (1500).

(10) En "Los primeros modernos", "The First Moderns", MIT Press, Cambridge, Mass.

(11) Suart, James & Revett, Nicholas, "The Antiquities of Athens Measured and Delineated by J.S. and N.R.", Londres, 1762-1816. Los primeros dibujos se realizan en 1751.

(12) Dinon, Vivant, "Description de l'Égypte", 1809-1822, precedido de "Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte", del mismo autor, en 1802.

(13) Clásicos o góticos, según los proponga l'Ecole o Viollet, incluso l'Ecole o Pugin-Ruskin.

(14) Miméticos hasta el extremo de no distinguirse de los originales, en lo posible, para Viollet. Construidos en un proceso de semejanza, manteniendo la estructura medieval de construcción, para poder dotar de libertad a los trabajadores en la elección de los motivos de ornamento, para Ruskin.

(15) La representatividad mayor de las formas clásicas, elegibles pro ello para edificios de más "rango", y la menor de las formas góticas, consideradas, sin embargo, como más correctas funcional o estructuralmente, da lugar en el Madrid fin de siglo a las iglesias de ladrillo, con estructura gótica o pseudogótica, cuya portada se resuelve con piedra y arcos de medio punto, como ejemplo de lo apuntado.

(16) Habría de achacarse a los defectos de este no-lenguaje la odisea que padece Hector Guimard cuando pretende entrar en l'Ecole y es repetidamente suspendido hasta que, finalmente, rebasa la edad sin haberlo logrado.

(17) El Fletcher y el Choisy, desde luego.

(18) "The Grammar of Ornament", Londres, 1856.

(19) Me refiero al bombardeo formal con modelos medievales, musulmanes, bizantinos, etcétera, que da lugar al eclecticismos.

(20) "Edifices de Rome Moderne", París, 1860.



LUIS CARRALLO

Ven a Galicia por el Camino de Santiago

Es beleza, paisaxe e historia.
No la olvidarás.

A Galicia, por el Camino de Santiago.



CONSELLERÍA DE CULTURA

Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago

Edificio Administrativo San Caetano - Bloque 3 - SANTIAGO



Rehabilitación parcial del Palacio de Carlos V

GRANADA

Arquitectos: Juan Pablo Rodríguez Frade

Colaborador: Ángel Cruz Plaza

Fecha de proyecto: 1993-94

Descripción de las obras

Trata el proyecto de rehabilitar la Planta Baja y Cripta del Palacio de Carlos V, con los siguientes usos:

Cripta. Sala de usos polivalentes.

Zona I. SO. Acceso al museo. Salas I, II, III. Servicios. Instalaciones.

Zona II. NO. Salón de Recepción. Sala de Juntas. Sala de Conferencias.

Zona III. NE. Sala de Exposiciones Temporales. Taller de Embalaje.

Zona IV. SE. Salas IV, V, VI.

El proyecto contempla los supuestos mencionados con el fin de que las reformas planteadas sirvan de base a una futura intervención general del Palacio como Museo de La Alhambra.

Esta intervención tan sólo alteraría básicamente los usos con mínimos cambios formales, ya que el contenedor quedaría en su planta baja dispuesto para acoger las nuevas necesidades.

Esto es:

Zona I. SO. Salas de Exposiciones Temporales. Servicios. Instalaciones.

Zona II. NO. Salón de Recepción. Sala de Juntas. Sala de Conferencias.

Zona III NE. Acceso al museo. Salas de Apoyo.

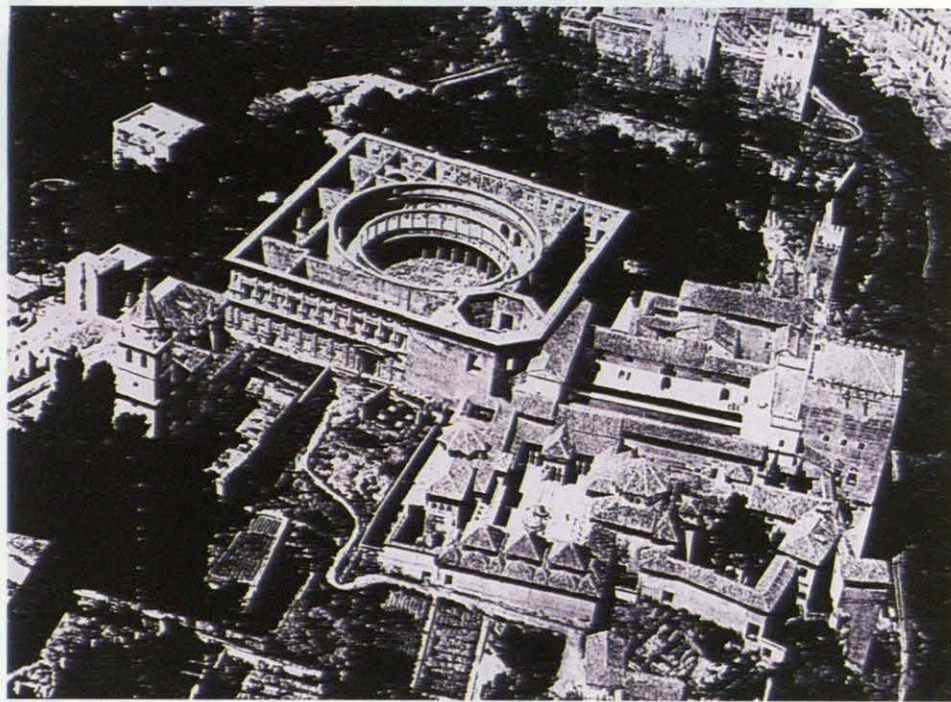
Zona IV. SE. Biblioteca.

El proyecto que presentamos (Proyecto 1995) observa la demolición de todas las entreplantas existentes, el levantado de solados y falsos techos, y el picado de paramentos verticales, limpiando y saneando las salas de toda la planta baja de aquellas intervenciones realizadas a lo largo de este siglo que a nuestro juicio desvirtúan el carácter de tan noble edificio.

Así, la intervención trata de forma general de incorporar, exclusivamente, aquellos elementos e instalaciones necesarias para que el Palacio pueda acoger la función a que se destina, sin sufrir agresiones irreversibles.

Basándonos en los documentos históricos a que se ha hecho referencia anteriormente, se efectúa un detallado análisis de elementos originales modificados y elementos añadidos, pretendiendo este proyecto recuperar las situaciones de partida.

En todas las salas se incorpora un solado de mármol separado de los paramentos verticales, bajo el que discurren las conducciones eléctricas y canalizaciones varias, y un falso techo de madera que a modo de alfombra suspendida



Vista aérea del conjunto de La Alhambra. 1920

TORRES MOLINA

sirve de soporte a la iluminación y oculta los conductos de los "fancoils".

Aquellos elementos necesarios para un correcto funcionamiento de las distintas zonas se diseñan con un marcado lenguaje contemporáneo, resaltando a través de su forma y material su carácter de mueble reversible que apenas desvirtúa la espacialidad de las distintas estancias.

Se ha pretendido unificar el lenguaje de la rehabilitación, tanto en la forma como en la concepción espacial, utilizando materiales de probada y marcada resistencia, bajo mantenimiento y noble envejecimiento.

Cripta

Se prevé la colocación de un nuevo solado bajo el que discurren las conducciones eléctricas y la calefacción, bajo suelo, por manta eléctrica.

Se empleará un solado igual al colocado en las sala contigua (Sala de Presentación), en el que se empotrarán en cada uno de los 8 vértices una pareja de focos que de manera indirecta iluminen la estancia.

El despiece se realiza en elementos triangulares (triángulos isósceles) de tal manera que la misma pieza colocada en diferentes direcciones conforma el octógono.

El proyecto contempla la limpieza de todos los paramentos verticales y de la bóveda que lo cubre.

Se proyectan unas carpinterías-reja de

madera y vidrio que posibiliten la utilización de ese espacio como sala de conferencias cerrada, no descartándose la utilización con todas ellas abiertas, como se ha venido desarrollando hasta el día de hoy. Se diseña asimismo una tarima desmontable de estructura metálica y forro de madera, que puede recogerse en el almacén que se encuentra a su espalda. El sencillo mobiliario previsto puede apilarse fácilmente junto a la tarima, en el mismo espacio anteriormente mencionado.

Leñera

Se prevé la limpieza de paramentos y elementos no originales, así como la incorporación de la instalación eléctrica necesaria.

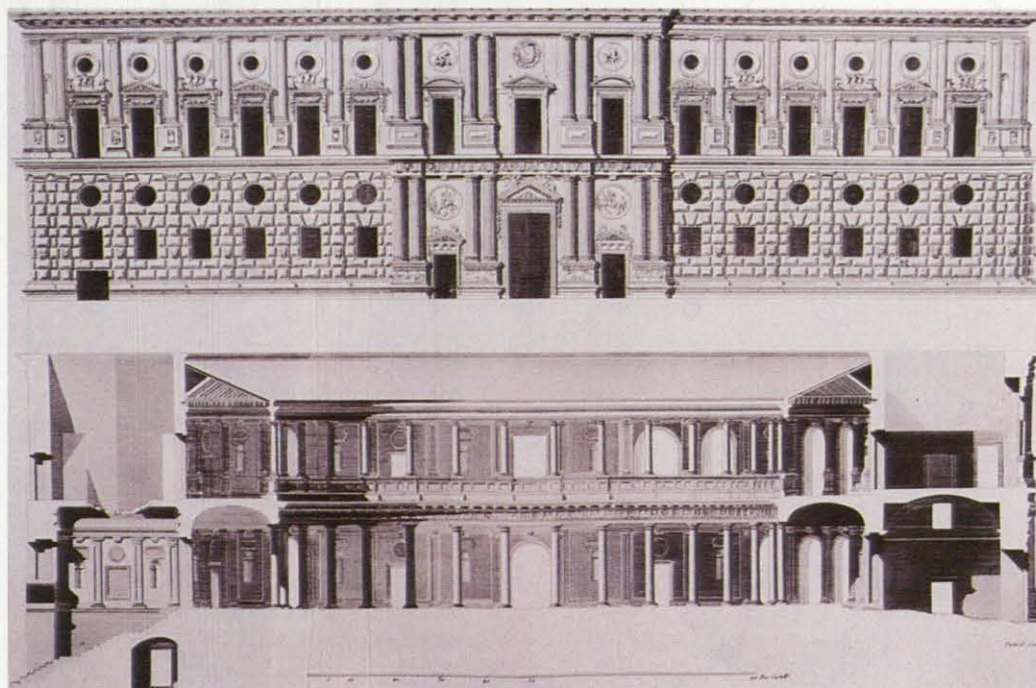
Zona I SO

Se procede a la demolición de entreplantas existentes, falsos techos de escayola, tabiquería y levantado de solados.

Como primera operación se prevé eliminar todos aquellos elementos que entorpezcan la visualización espacial de las distintas salas.

Se construye un muro a la capuchina, con conducciones en su interior, chapado con mármol de Carrara, ubicado en la misma posición que donde originariamente existió, lo cual divide la estancia devolviendo la escala que algún día tuvo este vestíbulo.

Se diseña un elemento que con carácter de mueble, de madera y metal, formaliza una entreplanta de tarima industrial sobre viguería



Fachada principal y sección transversal del Palacio de Carlos V

de madera laminada, de tal manera que además de servir de apoyo a la zona de acogida, sirve de referencia a la más que probable entreplanta que allí existió.

Todas las salas se muestran con sus paredes de sillares de piedra, estado en el que siempre estuvieron hasta principios de este siglo, pretendiéndose mostrar de esta manera las vicisitudes que ha ido sufriendo el nunca acabado Palacio. Tan sólo cuando aparezcan zonas que no aconsejen, dada su deficiente estado, el ser vistas, se cubrirán con revoco de cal, diferenciando claramente su geometría.

Se recuperan los huecos de paso cegados, hoy aprovechados como armarios, en las salas I y III. Se descubre igualmente el hueco de fachada natural evidenciando la contradicción.

En relación con la evidente contradicción existente en los entes de algún muro original con los huecos de fachada, se aconseja liberar la intersección para hacer patente la realidad plasmada ya en el plano de Machuca, y de esa manera solucionar el detalle constructivo de manera natural evidenciando la contradicción.

En la zona donde en la actualidad se encuentran la escalera y los aseos, se establece el núcleo de servicios, dado por una parte su excelente ubicación relativa en todas las plantas y, por otra, la existencia de un patio abierto colindante. Todas las paredes de este núcleo se limpian para dejar los sillares vistos, salvo en el interior de los aseos, que se chaparán con mármol de Carrara. Todos ellos llevan un falso

techo de madera, registrable, para ocultar las distintas conducciones de acometida y saneamiento.

Los nuevos forjados se realizan con losa de hormigón, dejando libre siempre la pared sur para no perder la espacialidad y permitir la colocación de una escalera interior de comunicación entre las entreplantas.

En el espacio triangular que delimita con la galería del patio (hoy utilizado como almacén de la biblioteca) se construye una escalera de caracol siguiendo las trazas del plano de Machuca. Se recupera para ello el hueco existente que la separa del núcleo de servicios.

Esta escalera, construida con hormigón y peldaños de tarima industrial, facilita las siguientes circulaciones:

- Un pequeño tiro de 6 tabicas comunica toda la zona I con la galería del patio.
- Excavando la zona mencionada se continúa con el desarrollo de la escalera hasta alcanzar la cota de la “leñera”.
- Por último, esta escalera, mediante un corto tiro helicoidal, permite el acceso a la primera entreplanta, donde se ubicarán los camerinos.

Es importante hacer constar la imposibilidad de que esta escalera pueda continuar hasta alcanzar la planta primera del palacio, dada la existencia ineludible de una bóveda de piedra, presumiblemente construida en el siglo XVI-XVII, con el fin de hacer más rígida la estructura ante los esfuerzos laterales de la bóveda

anular del patio.

Esto nos lleva a plantearnos el sentido de la escalera proyectada por Machuca y aporta nuevos datos sobre la intencionalidad de construir en esta zona una entreplanta que diera sentido a dicha escalera; situación, por lo demás, avallada por los huecos existentes en la biblioteca actual.

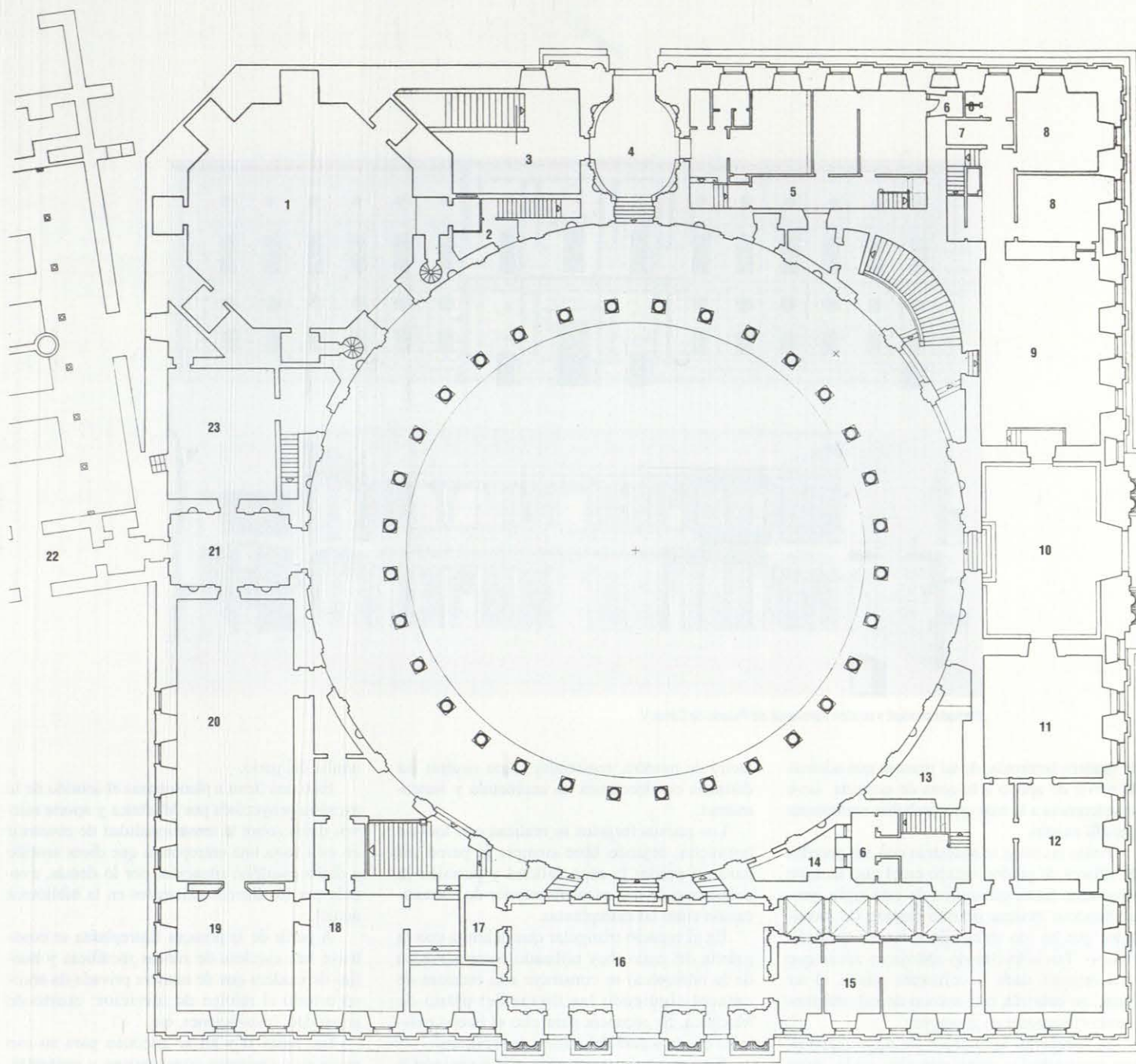
A partir de la primera Entreplanta se construye una escalera de zancas metálicas y huecos de madera que de manera privada da acceso a todo el núcleo de servicios: cuarto de seguridad, instalaciones, etc.

Las salas II y III se adecuan para su uso expositivo (primero como museo y posteriormente como salas de exposición), para lo cual se dotan de carriles electrificados dimerizados y de gran versatilidad, iluminación general de sala, carriles de cuelgue de lienzos, y acondicionamiento térmico con control de humedad que garantice la perfecta conservación de los fondos expuestos.

Asimismo se prevén estores de fibra de vidrio, ignífugos y de escaso mantenimiento.

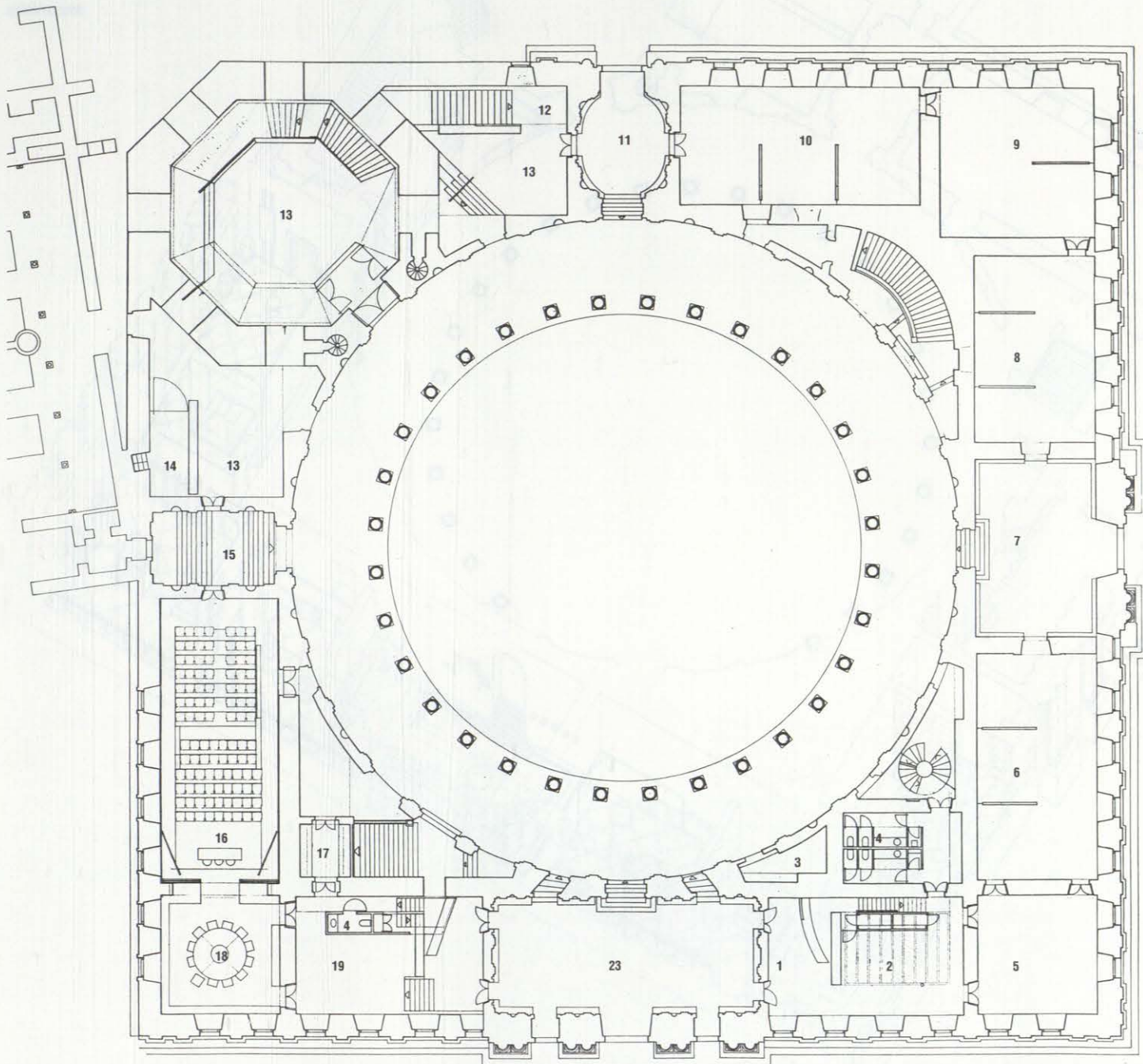
Todas las carpinterías del palacio se modifican para poder alojar acristalamiento térmico con filtros ultravioleta. Las de la Planta Baja se manipulan, además, para permitir la correcta ventilación de las salas con aire filtrado del exterior, de tal manera que las estancias siempre se encuentren en sobrepresión.

Por último, cabe señalar la incorporación de dos paneles transversales en la sala III, que



**PLANTA BAJA
ESTADO ACTUAL**

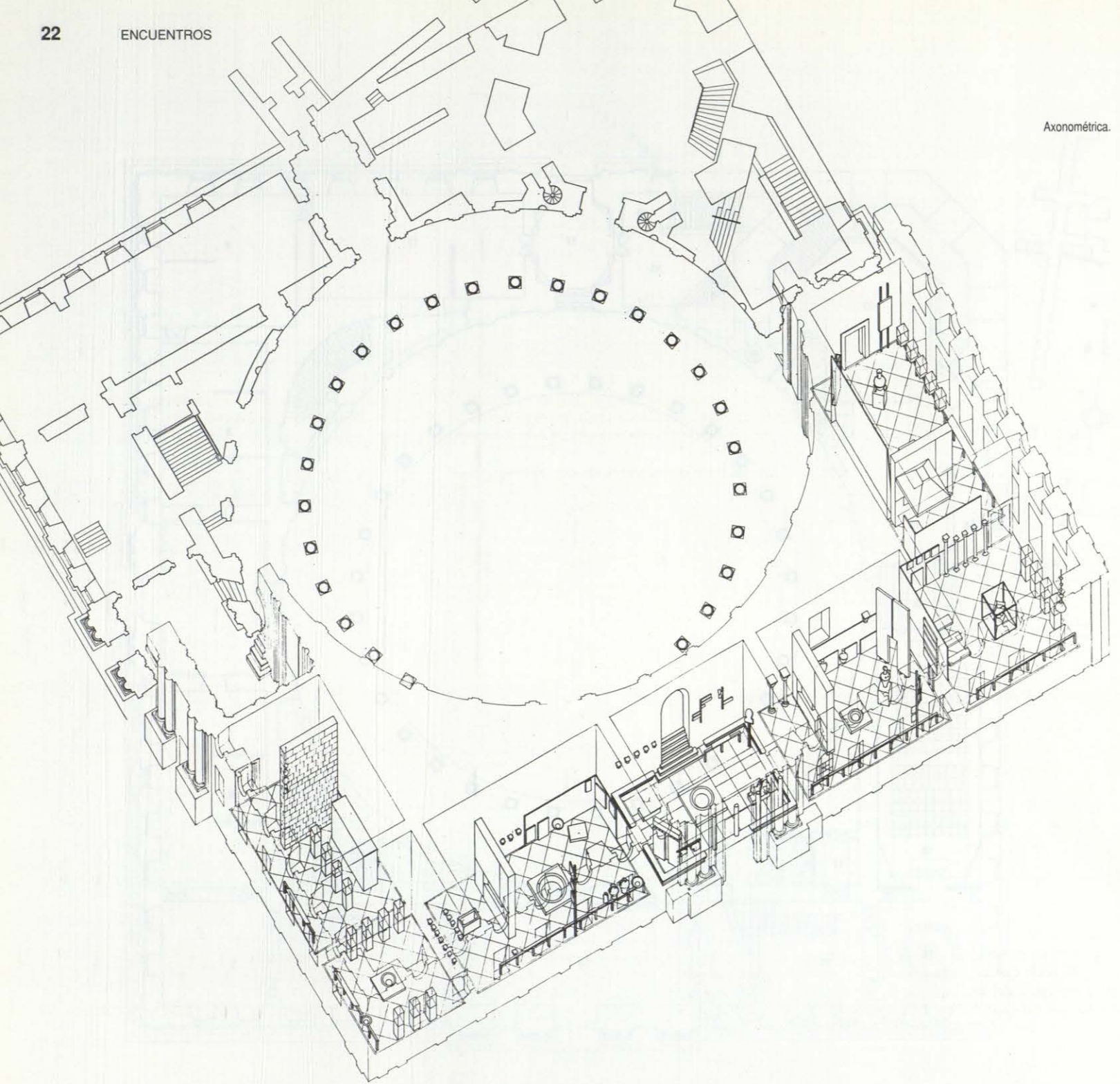
1. CAPILLA
2. ACOMETIDA ELECTRICA
3. BAJADA A CRIPTA
4. ZAGUAN ESTE
5. ADMINISTRACION MUSEO DE BELLAS ARTES
6. ASEOS
7. ALMACEN
8. DESPACHO
9. OFICINA TECNICA
10. ZAGUAN SUR
11. SALA DE REUNIONES
12. DESPACHO DE DIRECCION
13. ARCHIVO DE BIBLIOTECA
14. PATIO
15. DESPACHOS DE ADMINISTRACION DEL PATRONATO
16. ZAGUAN OESTE
17. ALMACEN
18. SALA
19. SALA DE REUNIONES
20. SALON DE ACTOS
21. ZAGUAN NORTE
22. MUSEO ARQUEOLOGICO



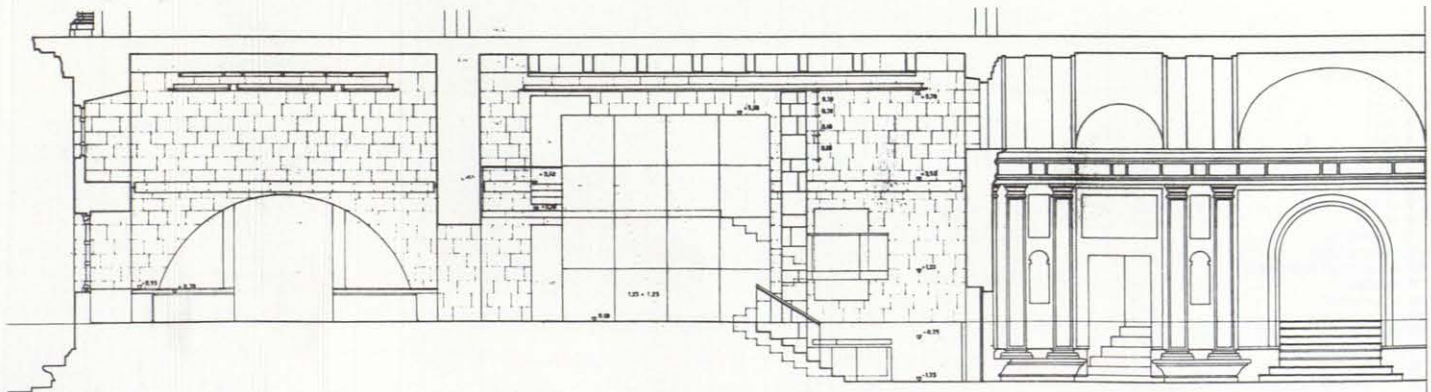
**PLANTA BAJA
ESTADO DE PROYECTO**

- 1. ACCESO MUSEO
- 2. SALA I
- 3. PATIO
- 4. ASEO
- 5. SALA II
- 6. SALA III
- 7. ZAGUAN SUR
- 8. SALA IV
- 9. SALA V
- 10. SALA VI
- 11. ZAGUAN ESTE
- 12. BAJADA A CRPTA
- 13. EXPOSICIONES TEMPORALES
- 14. ALMACEN
- 15. ZAGUAN NORTE
- 16. SALON DE ACTOS
- 17. CATERING
- 18. SALA REUNIONES
- 19. SALA RECEPCION
- 20. ZAGUAN OESTE

Axonométrica.



Proyecto de ejecución. Sección



permite subdividir y servir de elemento expositivo en función del futuro proyecto museográfico.

Zaguán Oeste

Con el fin de canalizar las conducciones se levanta el solado y se sustituye por mármol abujardado de tono similar a la arenisca de los paños, modificando el despiece. Es intención del proyecto fundir el tono de los solados de los zaguanes con los paños verticales, con el fin de que en una primera lectura no se manifieste como elemento distorsionador. Tan sólo el visitante más atento podría descubrir a través del trazado del despiece la contemporaneidad del mismo.

Se limpian paños y bóveda y se sustituyen las puertas existentes por unas de vidrio laminado con el fin de ofrecer a través de ellas el carácter de espacio público que en este nuevo uso deben ofrecer.

Zona II SO

Se demuelen las entreplantas existentes en la Sala de Recepción, así como la tabiquería existente bajo el arco que separa la Sala de Juntas y el Salón de Actos. Se modifica la situación del altílo.

Con una intervención similar a la comentada en la Sala I, se recupera la posición del muro transversal, chapado también con mármol de Carrara.

Un mueble de madera de doble altura oculta el pequeño y necesario servicio, así como el guardarropa y un pequeño almacén. Asociado a este elemento se estructura una ligera pasarela que da acceso al primer descansillo de la escalera existente en ese ángulo de la galería.

En la zona bajo el descansillo existe un pequeño espacio abovedado que puede utilizarse como "catering" de servicio para la Sala de Juntas.

En el Salón de Actos se propone la colocación de un falso techo de madera, similar a los existentes en el resto del palacio, que permita percibir, dado que no llega a los bordes, antiguos vestigios del arranque de la bóveda de piedra que allí existió. Este falso techo se dispone de manera que acústicamente se adecue a

la función a que se destina ese espacio.

Un entarimado en la zona central eleva ligeramente las butacas asegurando una perfecta visualización del estrado.

Si se demostrara que realmente existió (tal y como figura en el plano de Machuca), se recuperaría el hueco de paso existente entre la Sala de Recepción y la Sala de Juntas junto a la fachada oeste.

Zaguán Norte

Dada la imposibilidad de eliminar el forjado construido sobre la primitiva escalera que comunicaba el Palacio de Carlos V con el Patio de Comares, al ser acceso obligado al museo, se mantiene el solado actual; pero a la espera de ver eliminado este elemento y como primer paso necesario, se elimina la necesidad de uso de las puertas existentes en este zaguán, para posteriormente recuperar las ventanas del proyecto original.

Zona III NE

Se demuelen todas las entreplantas y tabiquerías existentes en las dos salas contiguas a la Capilla, manteniendo la escalera que comunica con la Cripta, ya que, además de haberse consolidado como pieza "casi" original, desempeña funcionalmente una misión básica al conectar la Sala de Exposiciones con la sala multiuso de la Cripta.

Se levantan dos muros paralelos a fachada, de estructura metálica, dado que bajo uno de ellos se encuentra una bóveda, forrados con piezas de arenisca abujardada atornilladas. Estos muros servirán de apoyo al discurso expositivo y ocultará, el de la zona norte, el taller de desembalaje de piezas.

Se prevé que en el "Proyecto 1997" se demonten estos muros para, mediante mobiliario, reconvertir esos espacios como salas de apoyo al vestíbulo: tienda, audiovisual, etc.

En la Capilla se proyecta la Sala de Exposiciones Temporales, para lo que se diseña una doble piel, que sustenta un sistema de doble entreplanta que a modo de galería perimetral nos conduce hasta la cota de la Planta Alta del Palacio.

El sistema constructivo se compone de una

estructura metálica de acero inoxidable gratado al chorro de arena (para matizar su carácter), forrada con piezas de arenisca abujardada atornilladas, que soporta un entrevigado de madera laminada, sobre el que se apoya el entarimado.

El hecho de ser una construcción de elementos ligeros ensamblados, unido al de potenciar la iluminación de los paños de la Capilla, ofrecerá la lectura de "mueble" sobrepuesto que se pretende.

En el "Proyecto 1997", este espacio se convierte en el vestíbulo del museo que se ubicará en la Planta Alta; para ello se sustituirá la escalera que comunica la primera entreplanta con la planta alta del palacio por una nueva que ocupe todo el ancho de la galería.

En cuanto a los aspectos de tratamiento de la Capilla se mantiene el criterio seguido en el resto de la intervención: limpieza de paramentos, sustitución de solados (mismo despiece que en la Cripta, pero piezas mayores), incorporación de carriles de iluminación, etc.

Se diseñan carpinterías de madera a bordes interiores, con vidrio laminado de seguridad.

Zaguán Este

Se sustituye el solado para la conducción de las acometidas de instalaciones y se reemplaza siguiendo las mismas indicaciones que en los restantes zaguanes.

Se sustituyen las puertas existentes por otras de vidrio laminado.

Zona IV SE

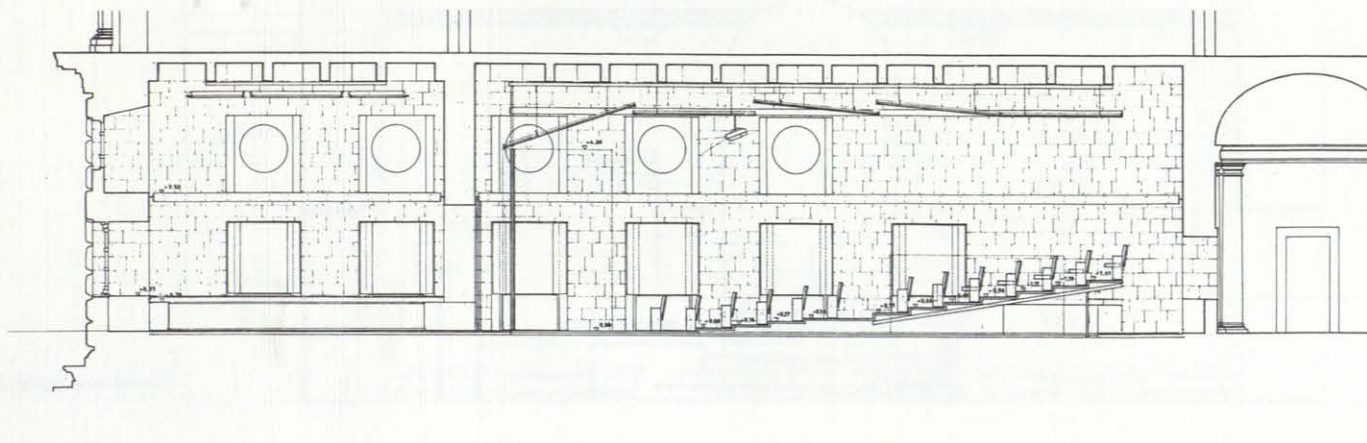
Se demuele el forjado existente en la actual Oficina Técnica, subsanando los problemas de humedades por capilaridad que presumiblemente existen. Por lo demás, se efectúa una intervención de limpieza similar a la expuesta en las restantes zonas.

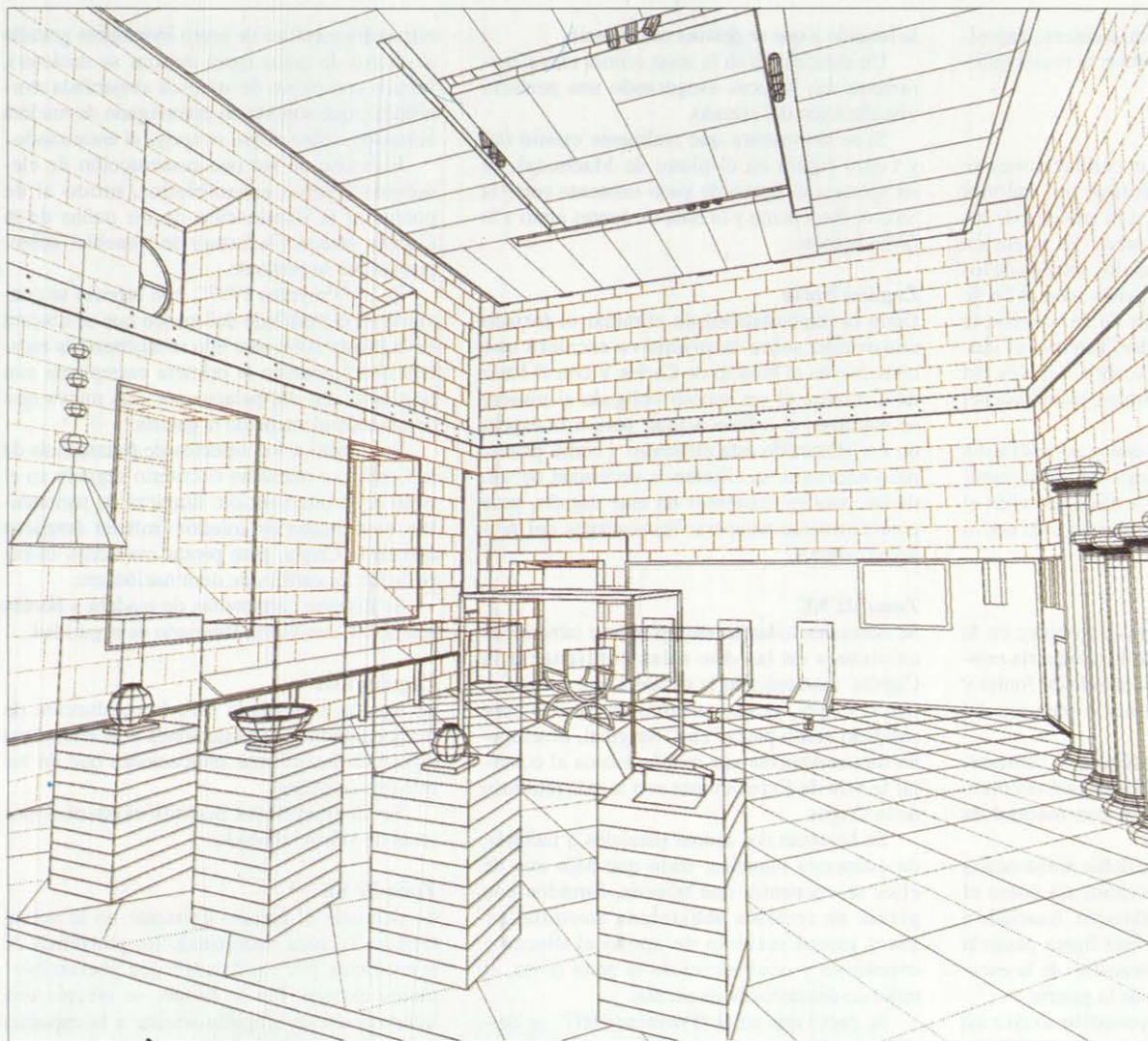
Se recupera el hueco existente en la Sala IV, hoy utilizado como armario, y se ciega el existente en su lugar. Asimismo se ciega el hueco que comunica con la galería y se recupera el cegado recientemente.

Zaguán Sur

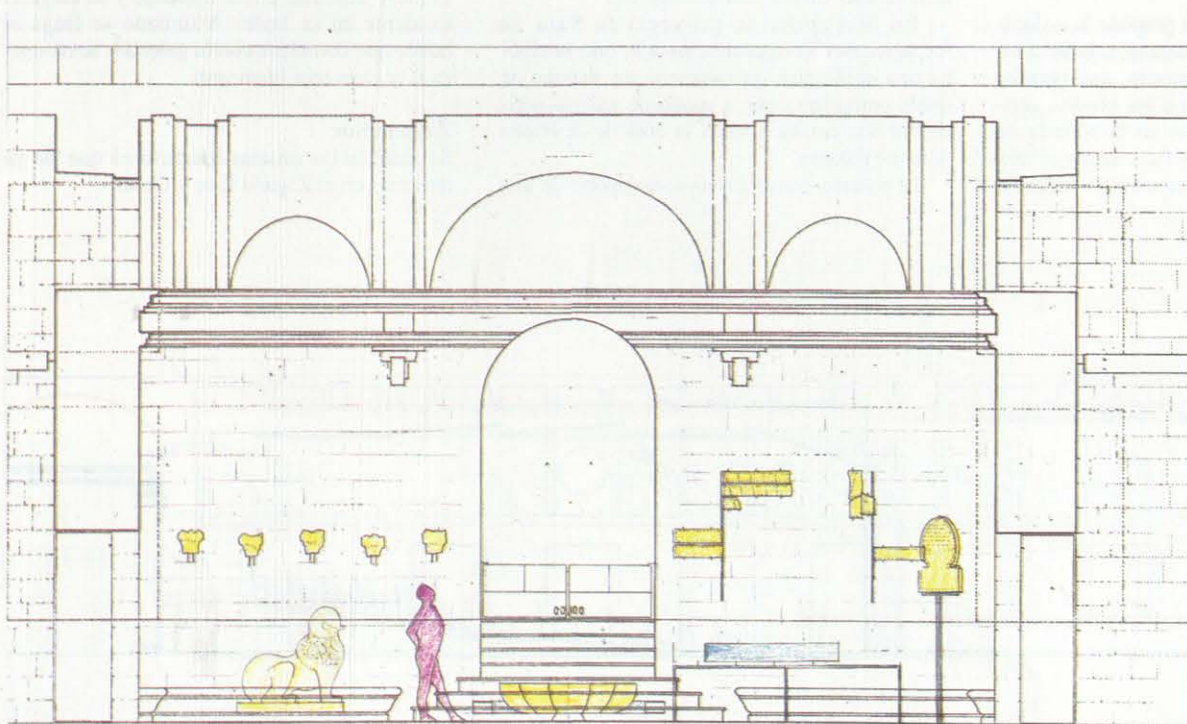
Se realizan las mismas operaciones que las ya descritas en el Zaguán Este y Oeste

Proyecto de ejecución. Sección

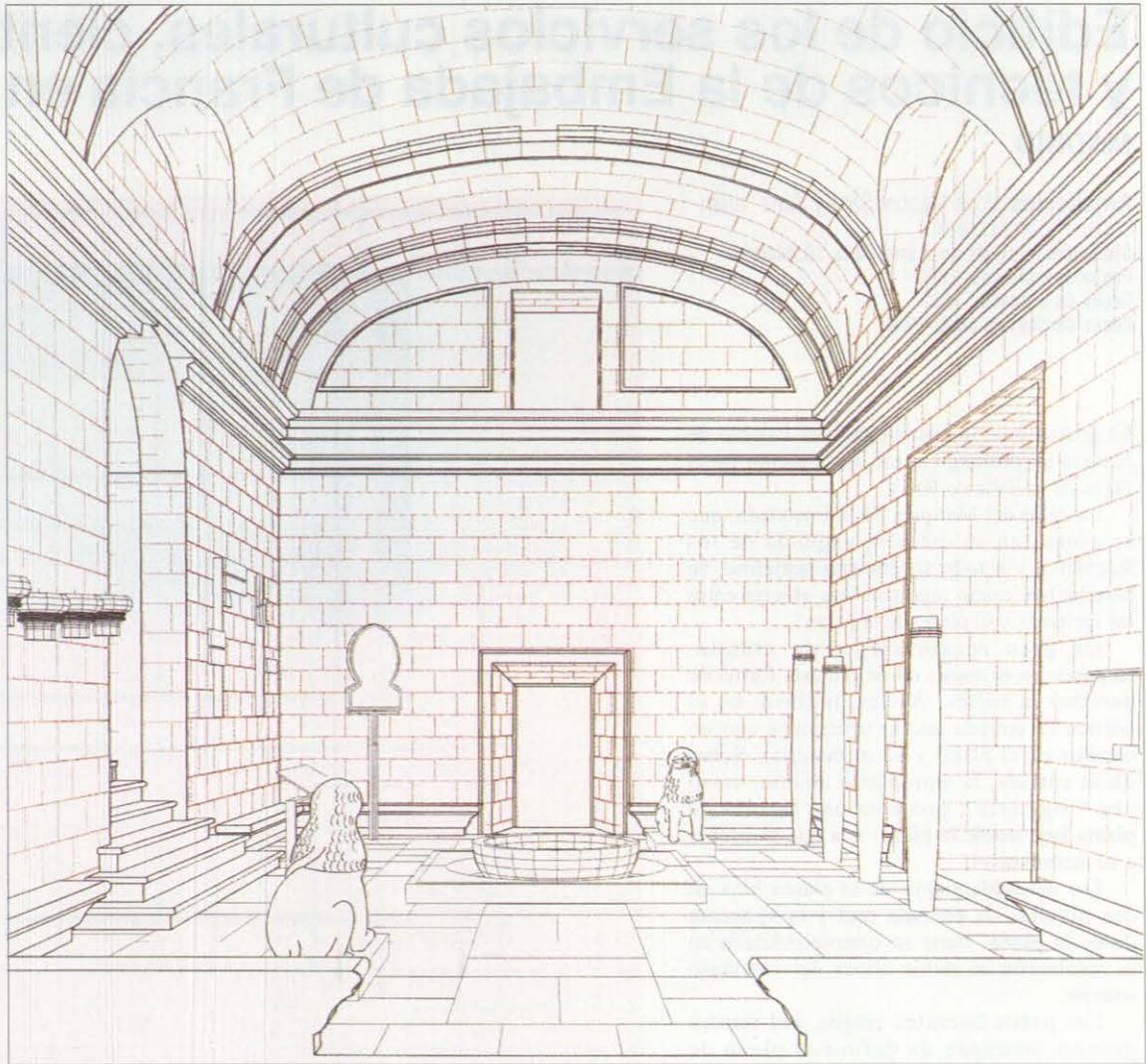




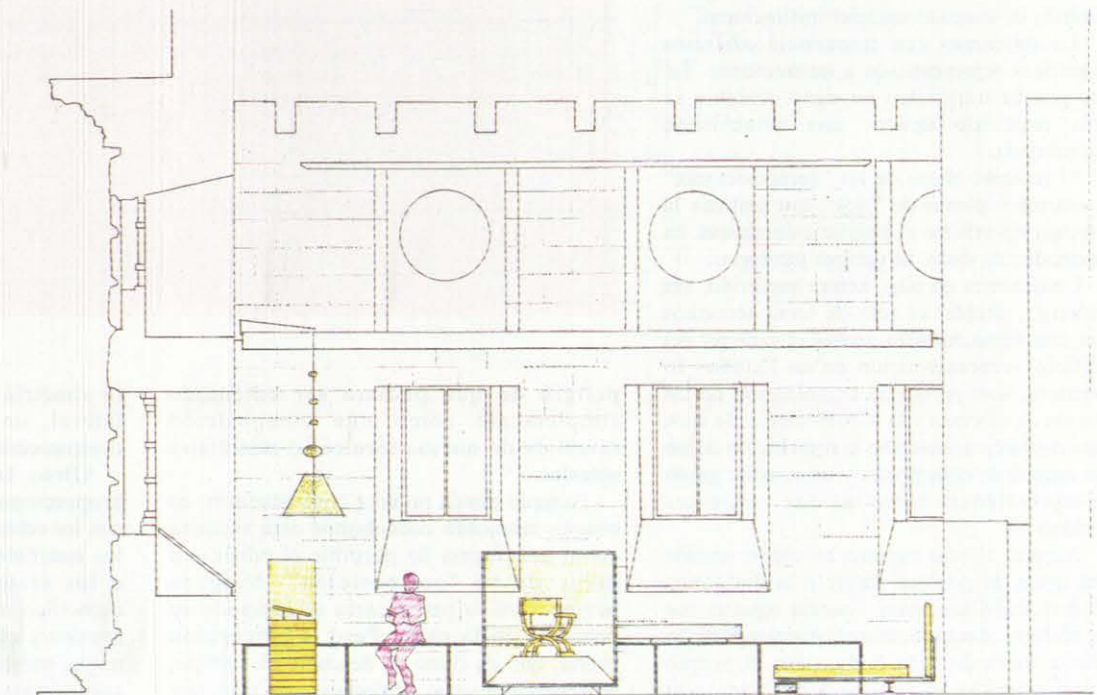
Proyecto museográfico. Sala IV



Proyecto museográfico. Zaguán Sur.



Proyecto museográfico. Zaguán Sur.



Proyecto museográfico. Sala V.

Edificio de los servicios culturales, científicos y técnicos de la Embajada de Francia en España

MADRID

Arquitectos: José Manuel Sanz y Sanz, Juan López-Rioboó Latorre

Situación: Marqués de la Ensenada, 10. Madrid.

Fecha de concurso: 1991

Fecha de proyecto: 1992

Fecha de final de obra: 1994

El grueso cuerpo basamental del Palacio de Justicia se prolonga como fundamento de la Plaza de la Villa de París.

La calle del Marqués de la Ensenada, que se asomó en su día a la vaguada de los Recoletos y a todo su entorno isabelino, se percibe hoy como una trinchera abierta entre las fachadas y el plano de la plaza.

Un gran zócalo ciego, de granito, responde en el nuevo edificio a esta forma de percibir la calles. Así es, incluso, en el pórtico de entrada que lo interrumpe con un cambio en el plano y en el material. Sobre dicha entrada, la entreplanta abierta, como una "loggia", presenta una lectura de planta baja desde la plaza, a la que se asoma a su mismo nivel.

Ese desdoblamiento de la planta baja en dos niveles —la entrada real y la aparente desde la plaza— tiene su correspondencia en la resolución en doble altura del vestíbulo interior.

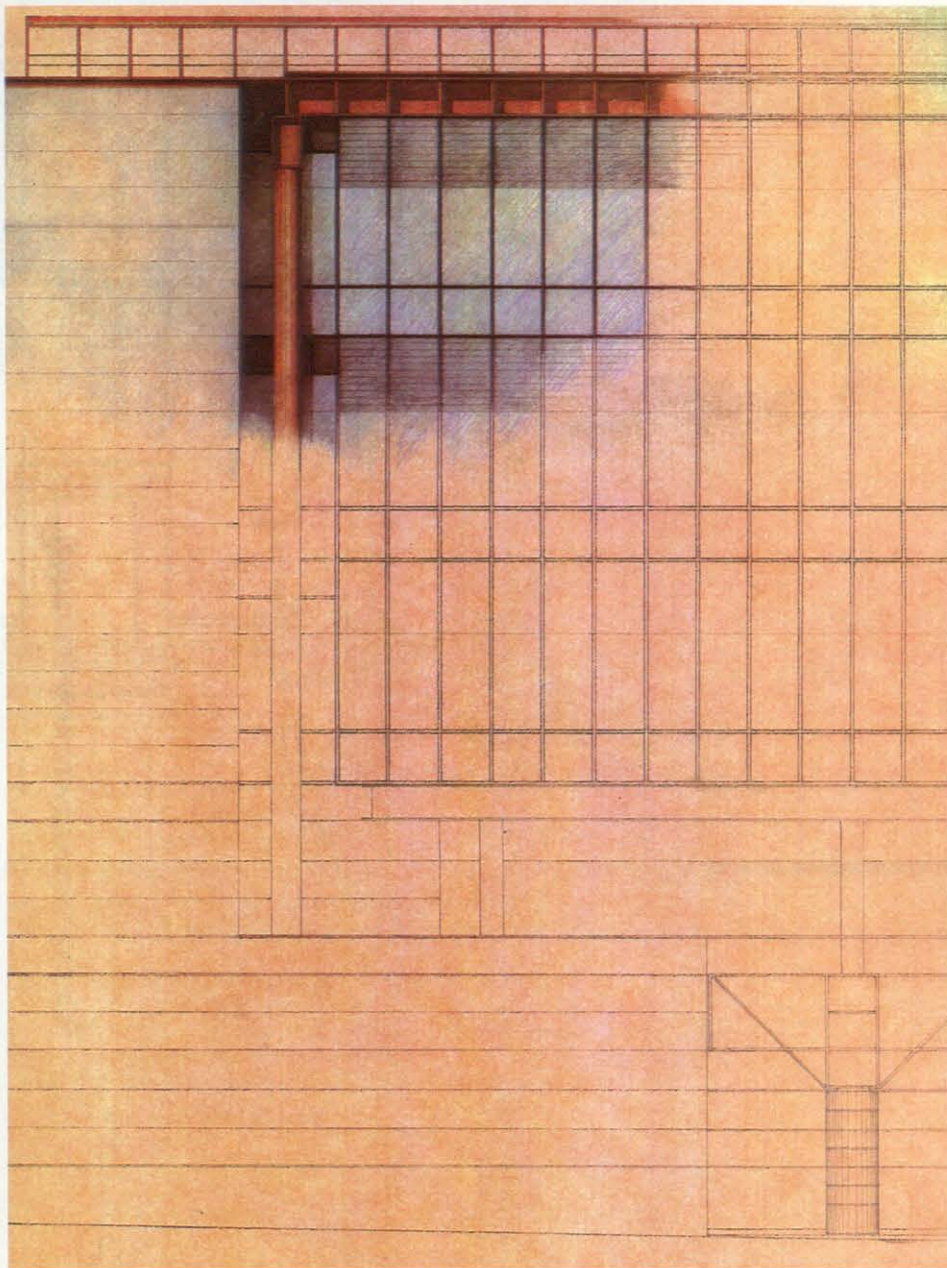
Los paños laterales ciegos, del mismo granito, terminan de definir el plano de referencia de la fachada y establecen silencios capaces de clarificar la relación de la nueva pieza urbana con sus contiguas, también de marcado carácter institucional.

Encontramos con frecuencia edificios simétricos representando a instituciones. Tal vez porque transmiten un signo cercano a su máspreciado deseo: una estabilidad consolidada.

El reciente abuso de las "composiciones" recetarias y plenas de "tics", que utilizan la simetría sin criterio ni justificación alguna, ha mermado, sin duda, su antiguo prestigio.

Conscientes de ello, hemos preferido, sin embargo, aceptar el reto de reencontrarnos con este signo, no sólo porque el carácter del edificio —representación de un Estado— lo sugiriera, sino porque la organización de las plantas de oficinas y la superposición de usos muy distintos aconsejaba la disposición de un eje central de conexiones y un notable grado de equivalencia entre las dos vertientes creadas.

Aceptar el reto suponía en cierto sentido una toma de postura frente a la dialéctica Modernidad-Clasicismo. Nuestra apuesta por un edificio inequívocamente contemporáneo estaba fuera de toda duda, pero el propio signo operaba en contra y corríamos el

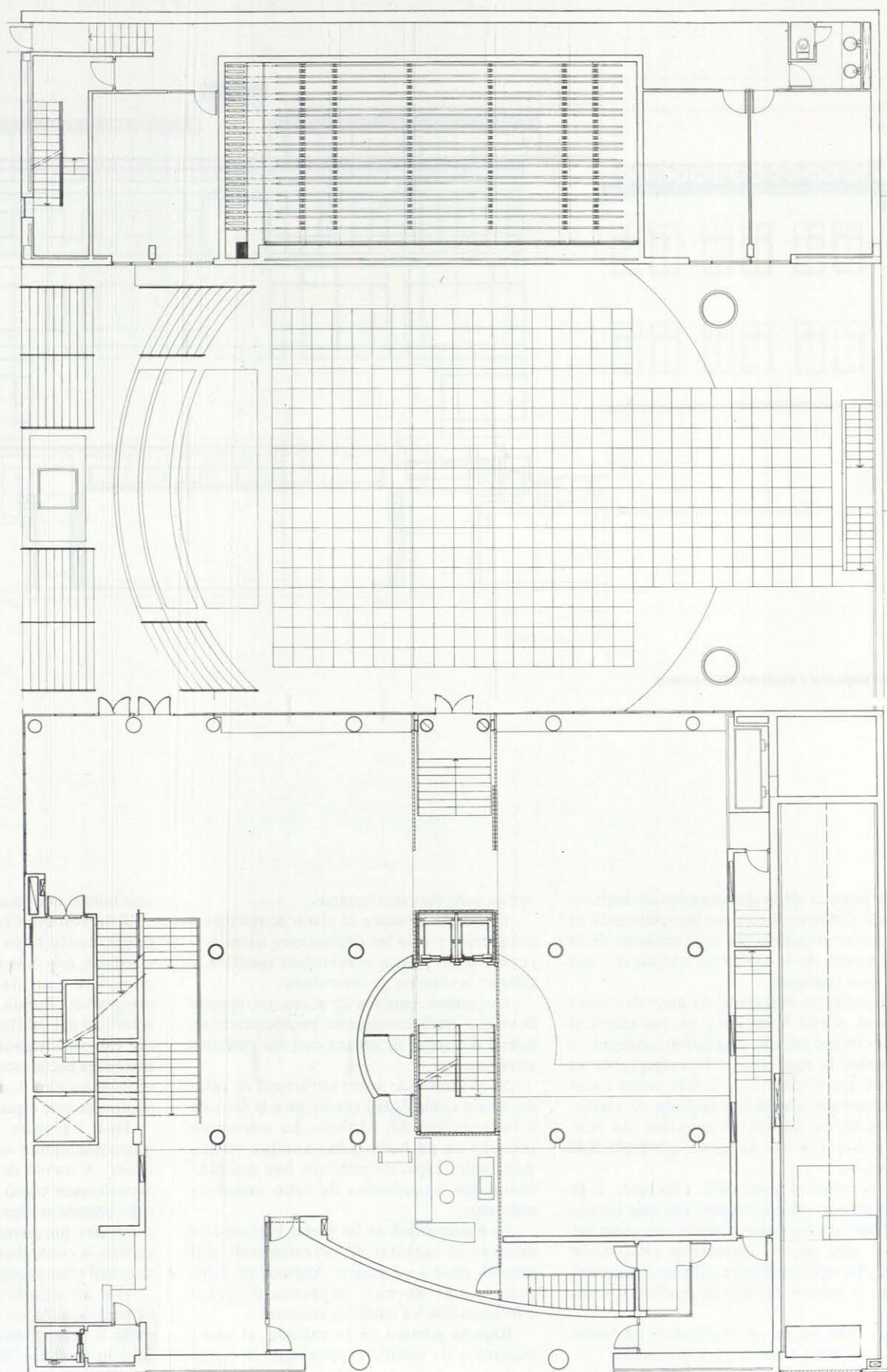


peligro de que pudiera ser entendido simplemente como una composición revestida de nuevas técnicas o materiales actuales.

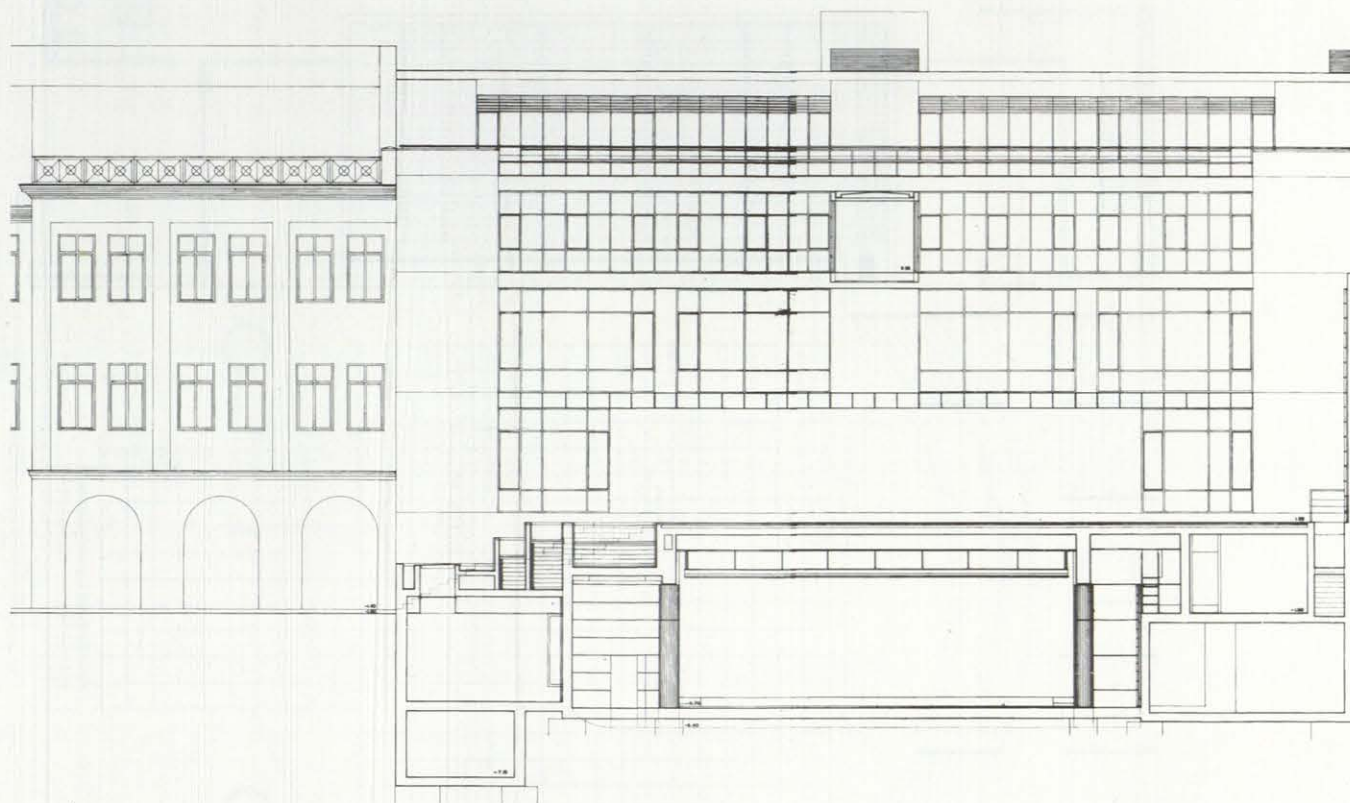
Aunque pueda parecer contradictorio, en ningún momento concebimos esta simetría como una forma de percibir el edificio a partir de su "composición". Ninguna perspectiva lo justificaría ni tampoco su posición en la calle. Pero la percepción lateral, que es como se descubre el edificio, no deshace el signo. Diríamos, más bien, que

la simetría recrea, para esta percepción lateral, un signo que de otra manera desaparecería fácilmente.

Otros factores, como la escala, las proporciones relativas, la forma de enlace con los edificios colindantes y la tradición de los materiales y los detalles de construcción o los acabados, han supuesto un peso específico mayor en nuestras decisiones: el granito y el ladrillo son los materiales de mayor presencia histórica en la seca y sólida arquitectura madrileña, con su contrapunto



Planta baja.



Sección longitudinal y alzado del edificio posterior.

en la ligereza de la construcción de hierro y cristal. Confiesa el que escribe estas notas su particular atracción por este carácter de la arquitectura de la ciudad en que nació y sus ejemplos históricos.

El edificio responde, si bien de forma distinta, a esta tradición y es, por tanto, al menos en ese sentido, un edificio moderno.

Sobre la apertura de la entreplanta se elevan las plantas de oficinas como cajas contenedoras con doble fachada de vidrio, tratando de captar el máximo de luz, consecuencia de la gran profundidad edificada.

La primera pantalla, exterior, está formada por vidrios "stadip" con una lámina "butyral" de color que absorbe una parte del factor solar de esta fachada de orientación oeste. Se sujeta mediante silicona estructural a una estructura auxiliar de perfiles y vigas en T.

La interior es un "climalit" de lunas incoloras sobre carpintería de aluminio.

Entre ambas circula verticalmente el aire,

refrescando las caras internas.

El vidrio reproduce el plano de referencia del granito y sólo las depresiones laterales y central dejan paso a la estructura metálica, y dibujan la simetría ya comentada.

La cornisa, también de acero, recompone la unidad en la coronación, estableciendo un nuevo elemento de enlace con los edificios inmediatos.

Se ha empleado acero estructural de auto-oxidación controlada Ensacor para la fachada y las cornisas del edificio. La estructura interior es de hormigón, aunque en los principales espacios públicos han quedado vistos los encofrados de tubo metálico utilizados.

La profundidad de las juntas horizontales denotan el carácter de revestimiento del granito, pese a su grosor. Algunas de estas juntas, más anchas, expresan diversas relaciones con los edificios vecinos.

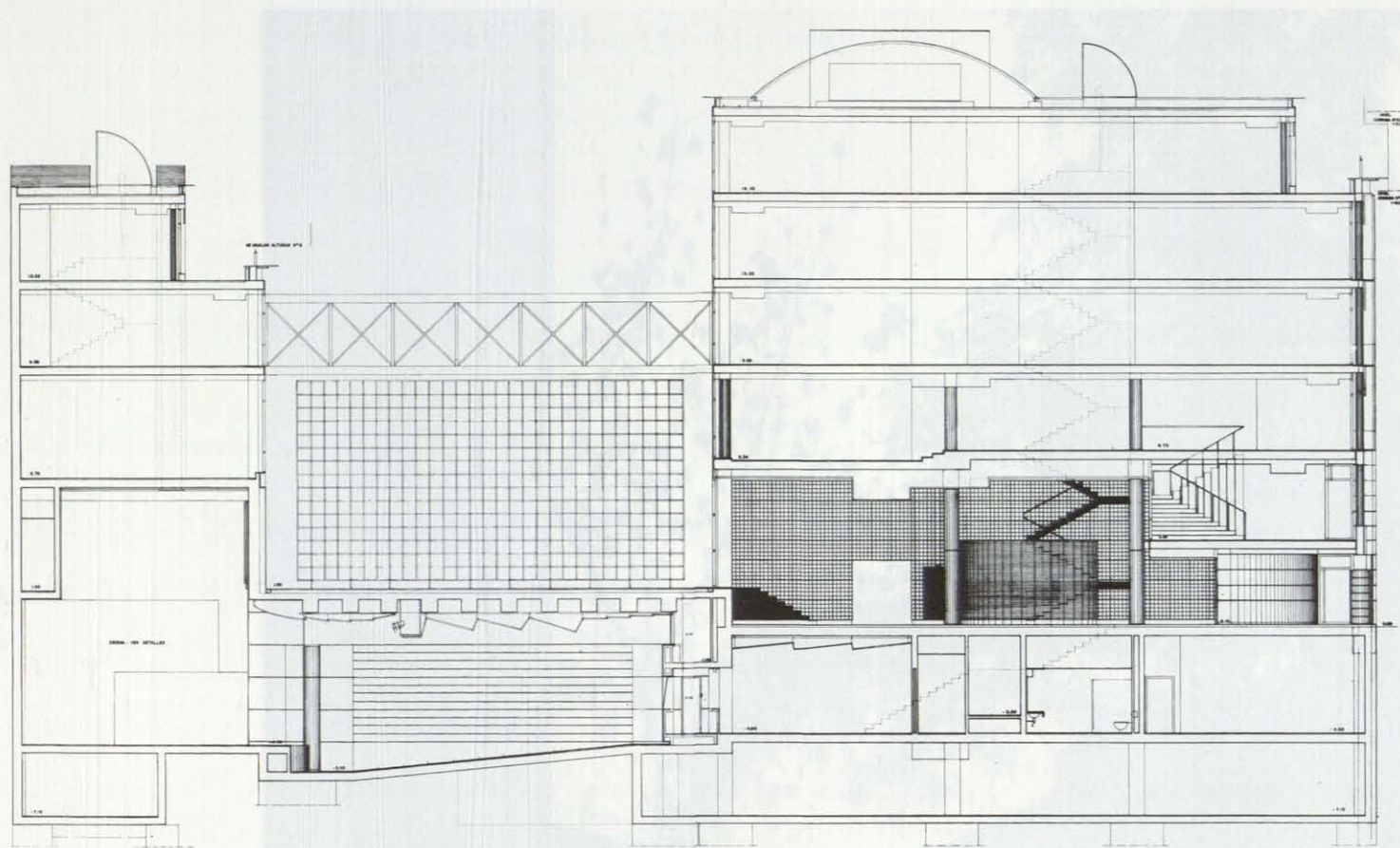
Bajo el pórtico de la entrada, el muro excéntrico de ladrillo explica tanto la forma de entrar como el movimiento dentro del

vestíbulo al que da acceso.

Este vestíbulo nos muestra enseguida el patio, hacia cuya luz se abre. Pretende sintetizar, con más silencios que palabras, la compleja realidad del edificio y del programa. Puede decirse que ninguna actividad del edificio se encuentra fuera de él. La prolongación de los materiales exteriores hacia este interior y hacia el patio muestra nuestro deseo de explicar el carácter público de este espacio.

Dos planos de reja dividen transversalmente este vestíbulo en toda su altura. A través de él se intuye la sala de exposiciones como espacio más iluminado, cuya entrada se descubre pasado el control y el cilindro que cierra el acceso privado. Entre ambos, a contraluz, discurren la escalera principal y los ascensores.

Este eje central de conexiones encuentra su prolongación en la pasarela metálica que cruza el patio y da acceso a las oficinas del edificio posterior. Hacia el extremo opuesto termina en la escalera de madera que conecta



Sección transversal

ambos niveles de biblioteca.

Es precisamente el nivel bajo de esta biblioteca, en la entreplanta, el que se asoma indistintamente a la plaza —la ya comentada “loggieta”— y al vestíbulo público, como un puente bajo el que se produce el ingreso al edificio.

Hemos pretendido que el visitante y usuario de estos espacios culturales obtenga de la percepción de este vestíbulo y del patio una sensación de sosiego y acogida, como un tránsito capaz de serenar el ritmo y preparar la atención para algo nuevo.

Todo debe intervenir para que esto sea posible: la luz, las proporciones, la naturaleza, el color y la textura de los materiales, el sonido... Pero conocemos la extraordinaria importancia del movimiento —el valor secuencial— en la percepción de la arquitectura y las operaciones previas realizadas —el pórtico que adentra, el muro que oculta y provoca el giro, la compresión del primer espacio bajo la entreplanta, de menor altura y luz más tenue— se explican

como instrumentos para ese fin.

La escalera que permite el acceso a dicha entreplanta discurre, dentro del vestíbulo, entre dos muros de ladrillo: uno oculta la escalera de socorro y el otro define el plano sobre el que se dibuja la que desciende a las salas de actos y conferencias, situadas bajo el patio.

El centro del círculo en el que se basa la traza del Salón de Actos coincide con el centro geométrico del patio, bajo el que se ubica este espacio, de capacidad moderada, pero que cuenta con un escenario muy amplio, equipado con instalaciones que posibilitan su uso para cine, teatro, ballet y conciertos.

Dos grandes jácenas de hormigón visto, que reciben la carga de otras diez transversales y se apoyan en cuatro soportes circulares, interiores a la sala, resuelven la estructura de este techo —suelo del patio— y distinguen un recinto cuadrado en el mismo, de donde se suspende un techo acústico de paneles de madera de haya barnizada. Con

este material se revisten igualmente, en diversos tonos, las paredes y techos de esta sala y de la contigua, más pequeña, destinada a conferencias y seminarios.

Ambas comparten las cabinas e instalaciones de traducción simultánea.

El patio se configura como un ente autónomo, contiguo al ya existente del edificio del Instituto Francés. Son dos vacíos que se diferencian y completan.

Este espacio, con suelo de granito y jardín, tiene un fondo de dieciocho metros. La pasarela lo cruza a nueve metros de altura, creando una tensión que lo ensancha y proporciona una nueva referencia perspectiva —un fondo visual— para el conjunto.

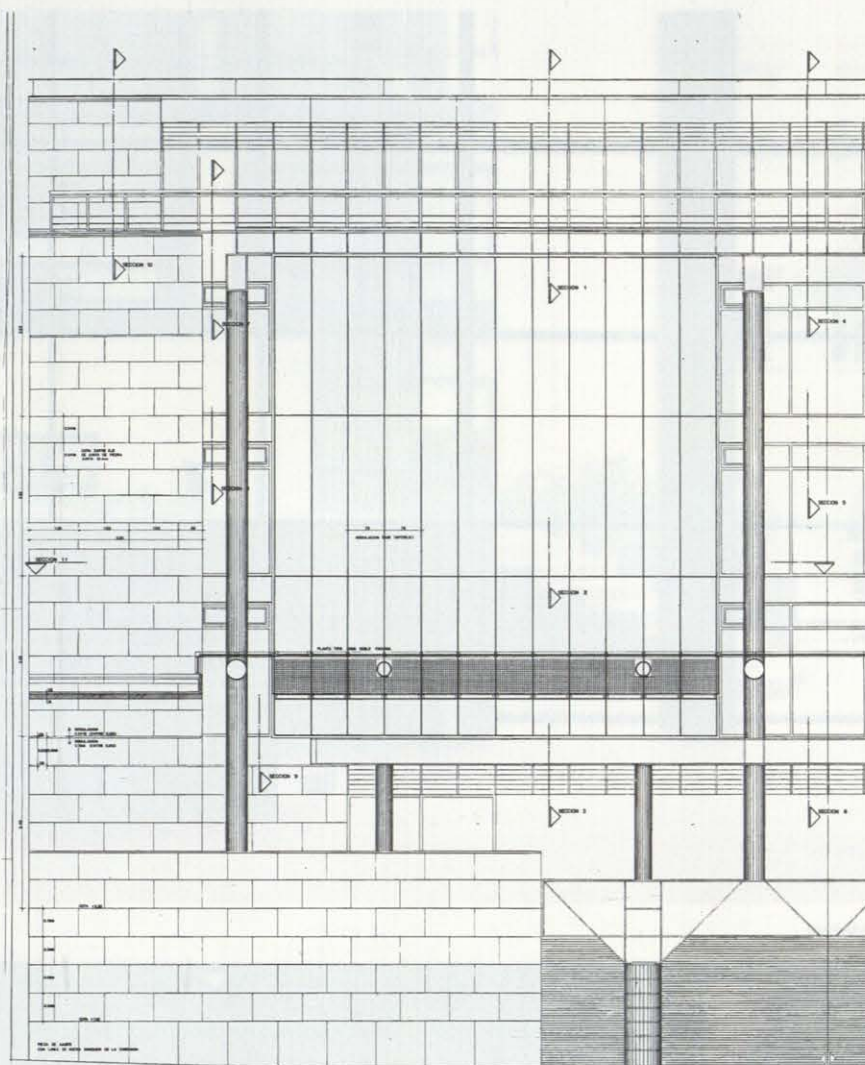
Más allá del patio, la fachada del edificio posterior, que contiene oficinas y aulas, supone un recuerdo —un reflejo— de la principal.

La restante, posterior del primer edificio, es una caja de cristal que, sin otra referencia, busca tan sólo captar, del patio, el máximo de luz.



LLUIS CASALS

Pasarela de unión entre edificios



Detalles de la fachada principal

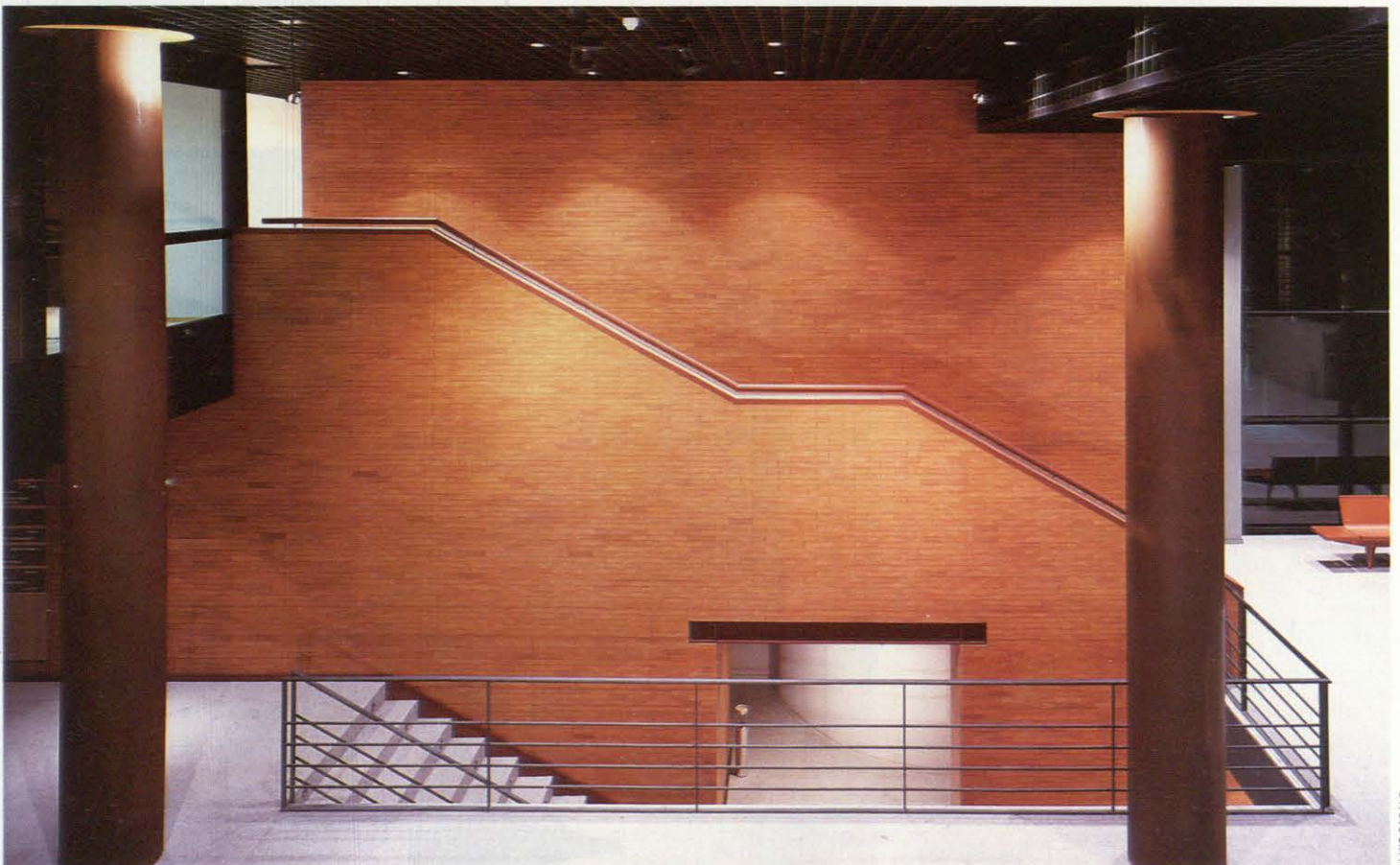


Fachada principal



LLUIS CASALS

Interiores.



LLUIS CASALS



Ampliación del Museo de Arte Allen Memorial

OBERLIN (OHIO)

Arquitectos: Venturi y Rauch

Fecha de proyecto: 1974

Fecha de final de obra: 1976

Veinte años después del proyecto realizado por Venturi y Rauch para ampliar el Museo Allen, construido por Cass Gilbert (1859-1934), recuperar aquella propuesta adquiere un nuevo sentido como ejemplo de diálogo entre dos modos de entender el moderno. El del autor del Woolworth (1911) o del New York Insurance Bd. (1925), que interpretó en Renacimiento la idea de Museo-Templo al benefactor público y el del discípulo Venturi, pre-pos-moderno.

La utilización de fragmentos históricos reconocibles, fuera de contexto o deformados hasta el límite de su identificación, se convierte en un procedimiento surrealista y favorece la ambigüedad de los mensajes posibles.

Sin embargo, en este caso, la fuerza transgresora no pretende subvertir, al modo dadaísta, un status admitido; tan sólo ironizar con él basándose en equívocos evidentes. Es el discreto (o no tanto) encanto de la burguesía provinciana subrayado con cariño desde la suficiencia.

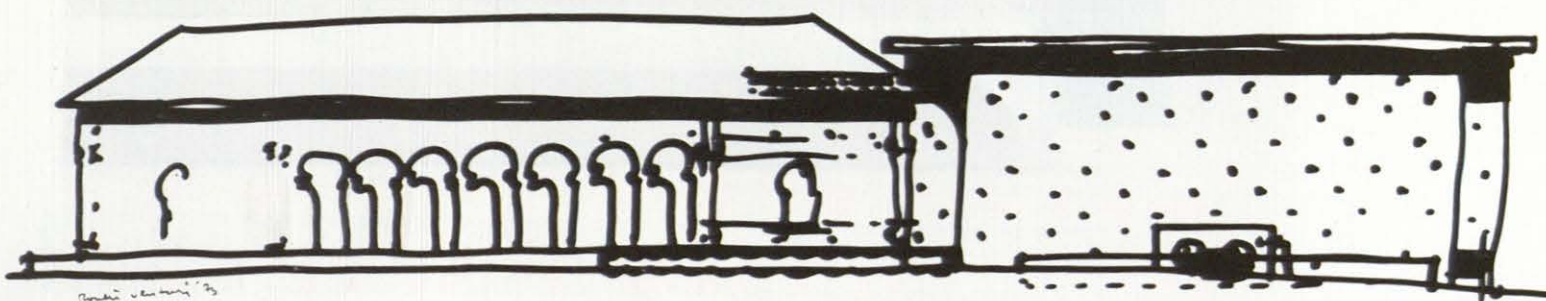
Al margen pues de la novedad, revisar la propuesta venturiana de ampliación, en dos volúmenes articulados en secuencia, intentando modernizar la oferta institucional y la utilización de datos formales preeexistentes, resulta, visto hoy, de una ingenuidad enternecedora; pero también de una sinceridad y naturalidad que, desde entonces, se ha perdido en el camino recorrido.

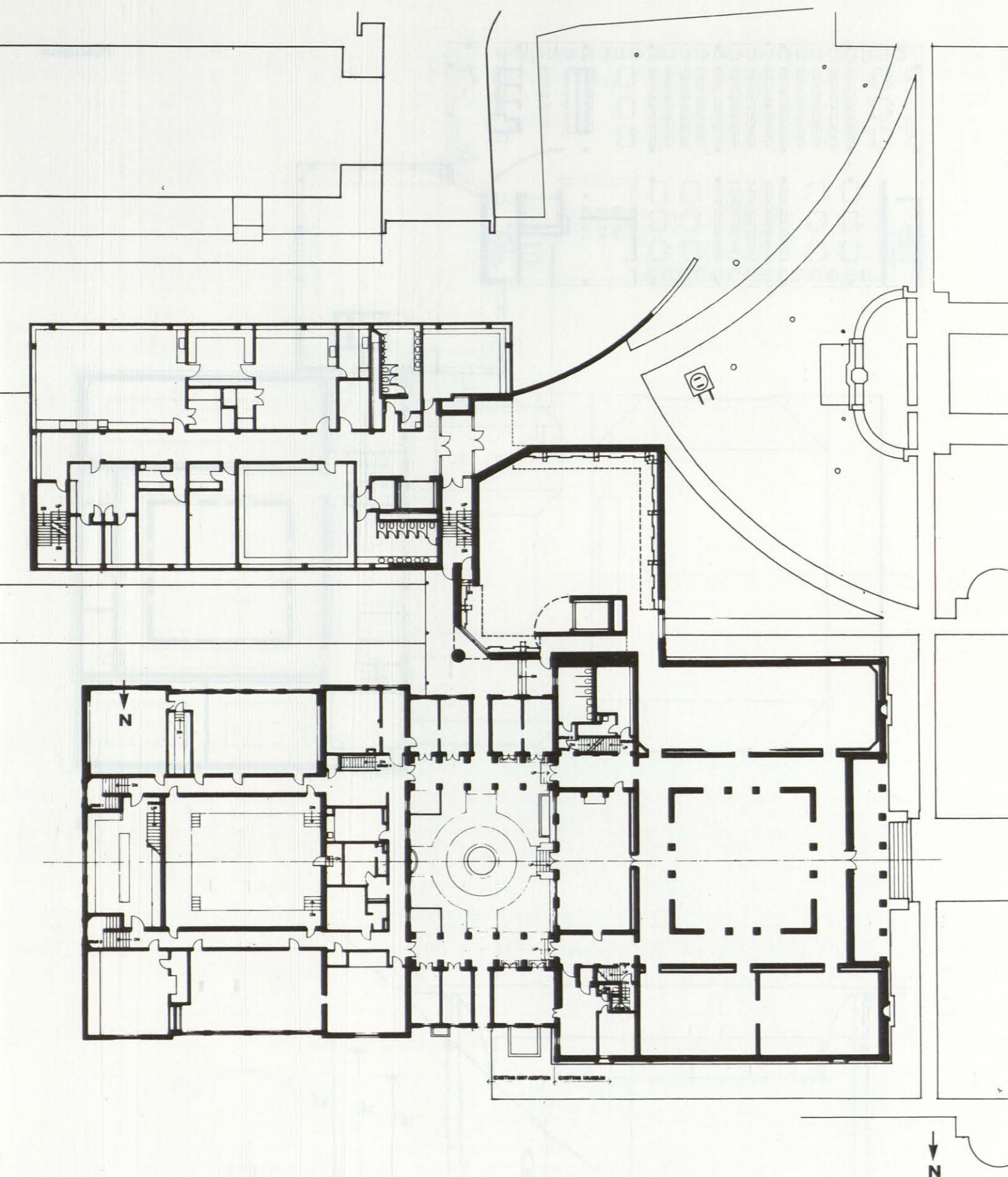
M.A.B.



Detalle de la ampliación.

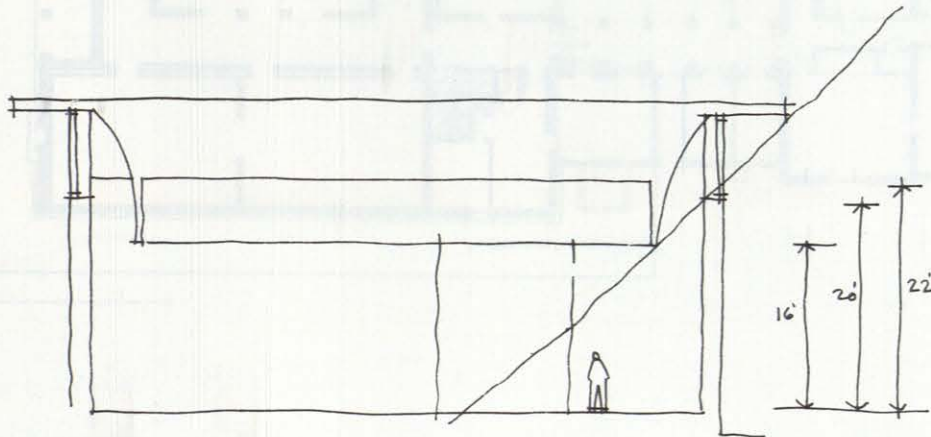
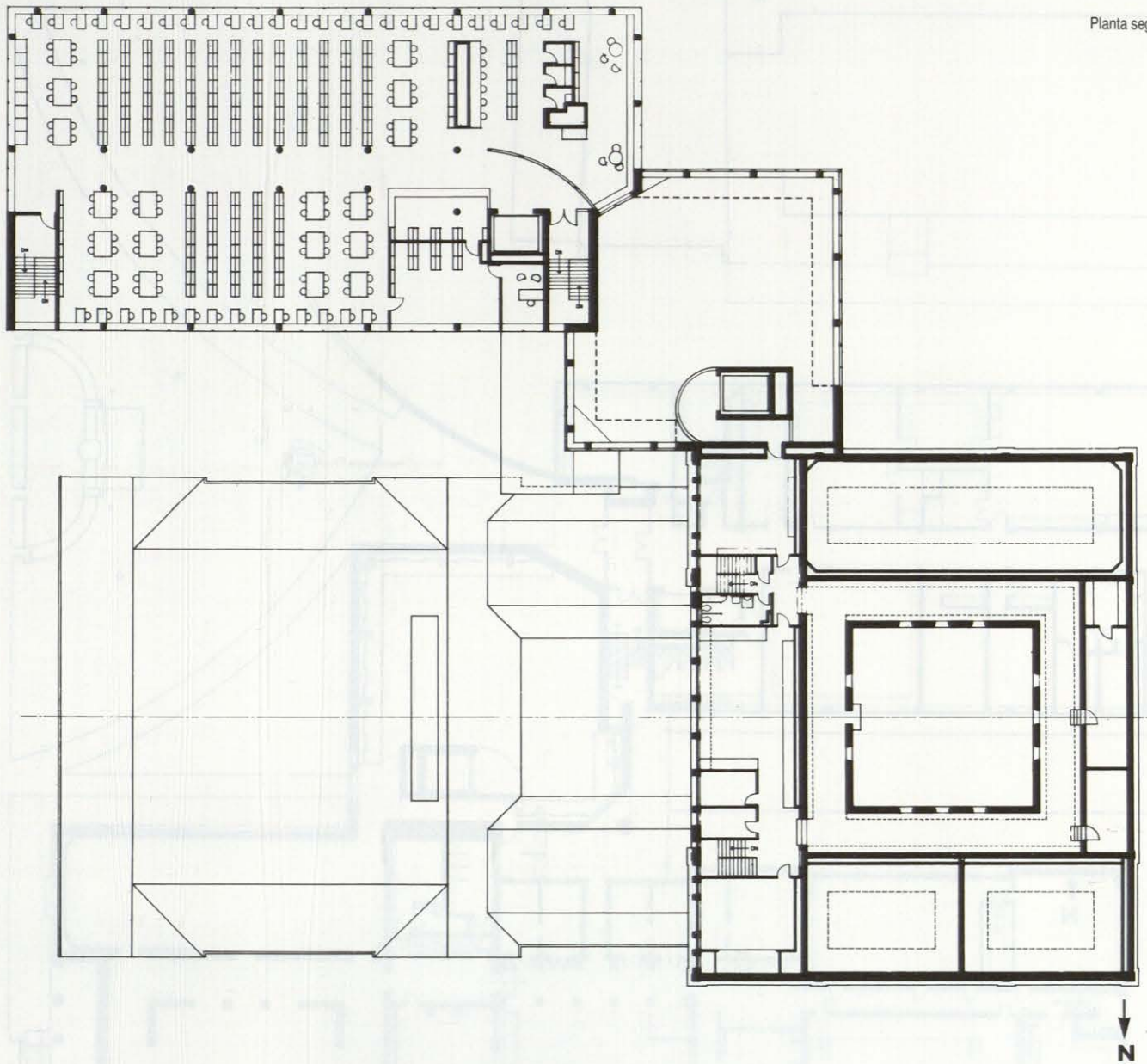
Estudio para el alzado Oeste.





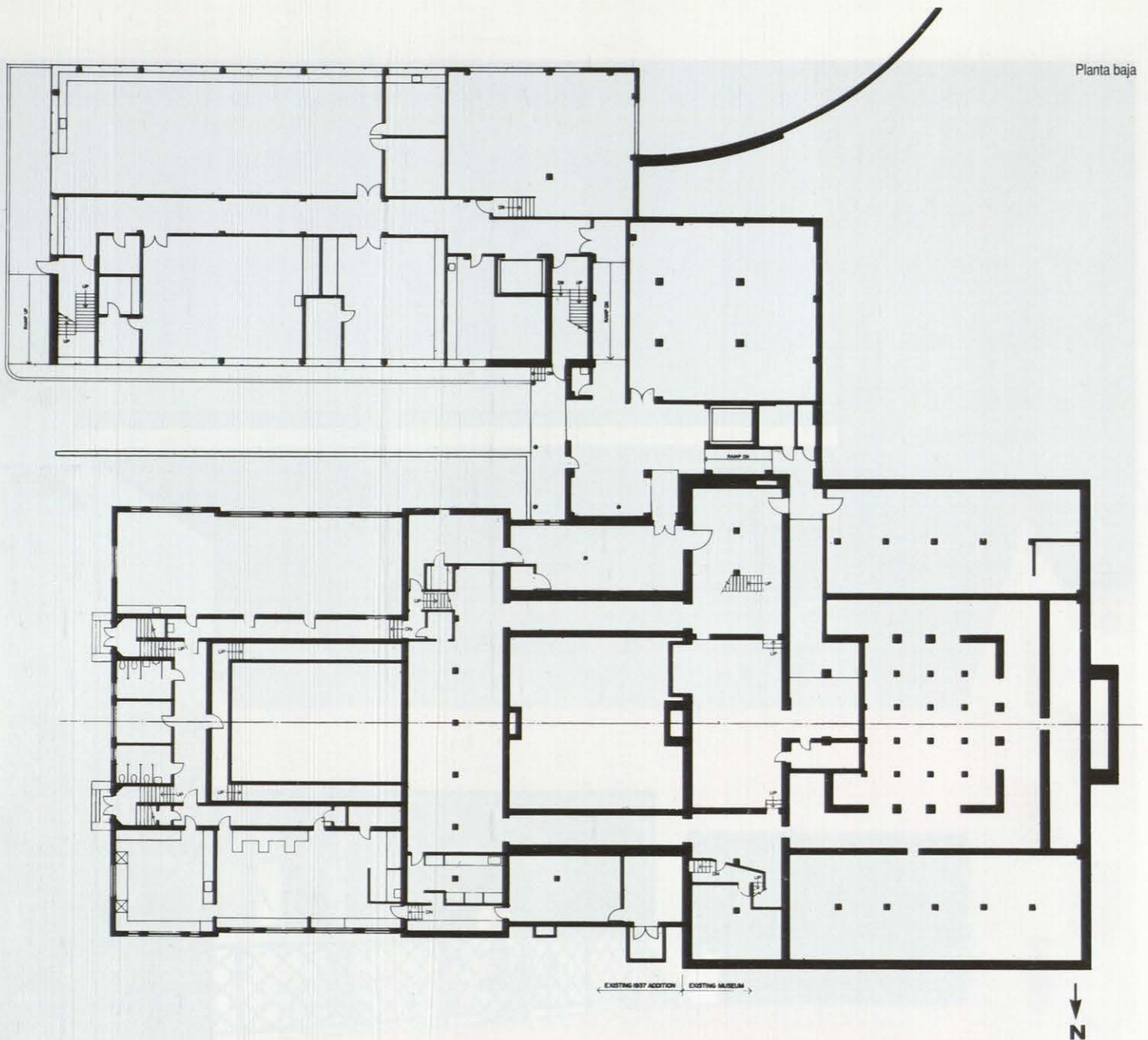
Planta de situación y acceso

Planta segunda

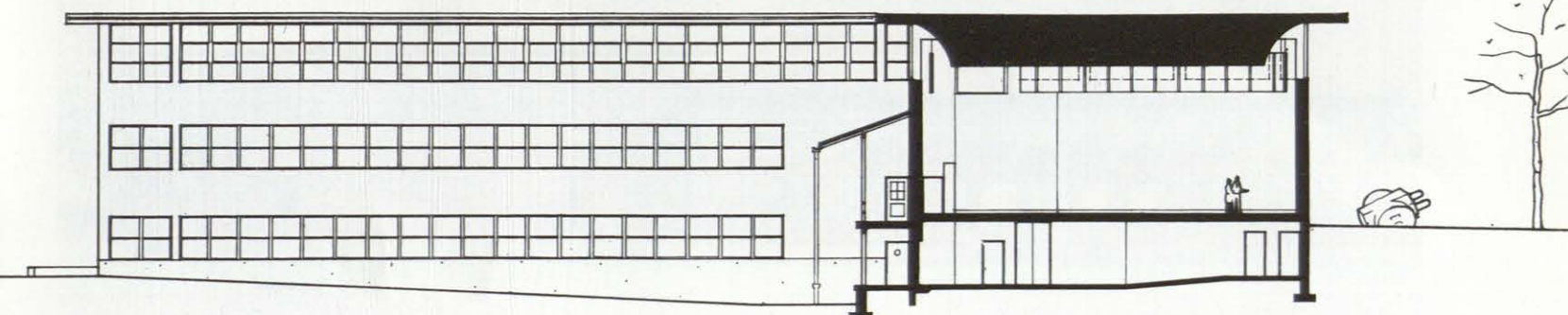


PARTIAL SECTION - Gallery
Allen Memorial Art Museum - Addition
Venturi & Rauch Jan 23 '74

Planta baja



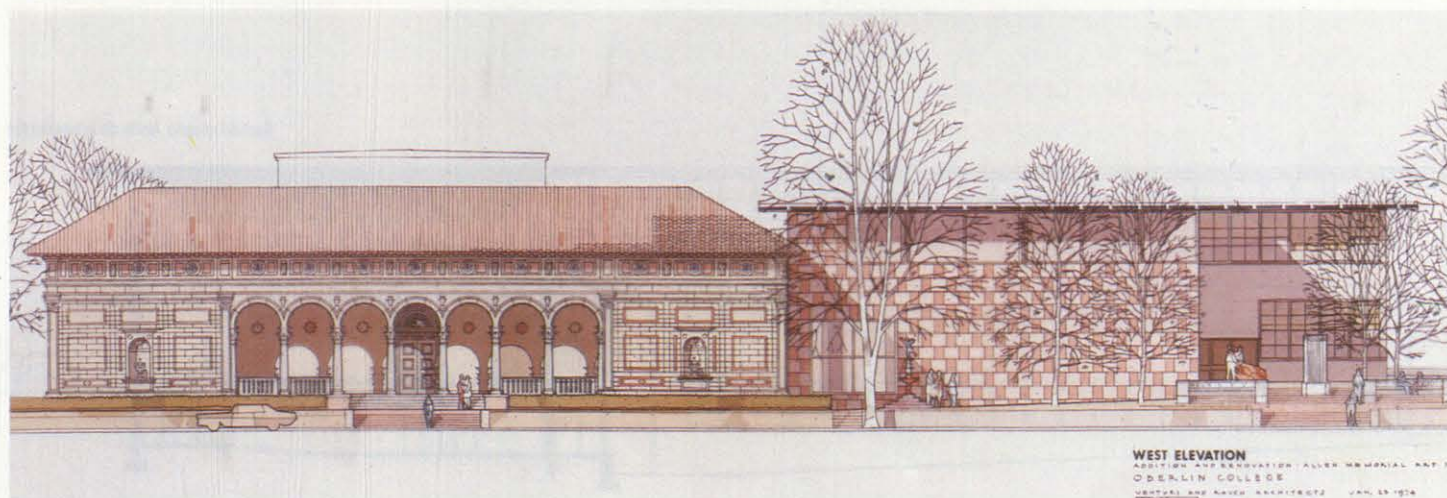
Sección-alzado Norte de la ampliación





Detalle del alzado Oeste

Alzado Oeste





THOMAS BERNARD

Alzado Este.

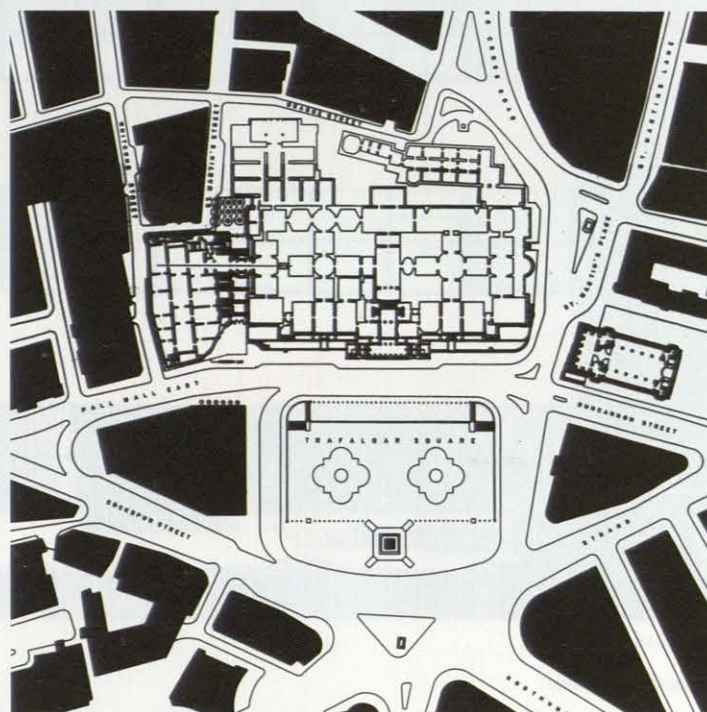
Detalle de alzado Oeste.



Ampliación de la National Gallery

LONDRES

Arquitectos: Venturi, Rauch y Scott Brown
Ejecución: 1991



Situación

El proyecto consiste en la ampliación del magnífico edificio decimonómico, obra William Wilkins, que ocupa el frente norte de Trafalgar Square. En dicha ampliación se colocará una de las colecciones más importantes del mundo de pintura del Primer Renacimiento Italiano y Flamenco. El programa incluye también otras instalaciones para el museo, como una sala de conferencias con capacidad para 450 personas, salas de exposiciones temporales, una tienda del museo bastante mayor que la que tiene en estos momentos, un restaurante, varias aulas y un centro interactivo de información al público. Nuestra ampliación pretende incorporarse al viejo edificio y complementarlo, subsanando sus carencias, pero aspira, a la vez, a expresar su propia entidad como ejemplo de arquitectura contemporánea.

Historia del lugar.

En el solar vacío de la esquina noroeste de Trafalgar Square estuvo, hasta el año 1944, la tienda de muebles de Hampton. Aquel almacén sufrió un bombardeo durante la Segunda guerra mundial y en 1959 el gobierno adquirió el solar y se lo adjudicó a la National Gallery.

La Plaza de Trafalgar, tal y como la conocemos hoy, data de los años 20 del siglo pasado cuando los miembros de la Comisión

de Parques y Bosques encargaron al arquitecto John Nash el diseño urbanístico de toda la zona. El plan de Nash de 1826 proponía la apertura de un gran espacio público en la zona más elevada del Whitehall. Las caballerizas reales, al norte, habrían de ser derribadas y un gran edificio con columnas se levantaría para convertirse en la Galería Nacional de Pintura y Escultura. Justo en el centro de la Plaza, Nash proyectó la construcción de un templo griego calcado del Partenón, que albergaría la Real Academia para las Artes, flanqueada por estatuas de Jorge III y Jorge IV.

Aunque aquel gran foro cívico ideado por Nash no llegó nunca a construirse, el edificio para la National Gallery proyectado por William Wilkins (1778-1839) sí que se levantó al norte de la plaza y fue inaugurado en 1838. Wilkins, que había sido un gran impulsor tanto del Neo-griego como del Neo-gótico al inicio del siglo XIX, realizó, sin embargo, un proyecto de estilo neo-clásico tardío para la National Gallery.

Una vez terminada, la National Gallery llegó a formar, junto con la magnífica iglesia de estilo barroco inglés de Saint Martin in the Fields, una obra de James Gibbs, y el Club Social y Real colegio de Médicos de Robert Smirke (1824-7) (hoy, Hogar Canadiense), un interesante conjunto de edificios porticados, del que sería el foco central.

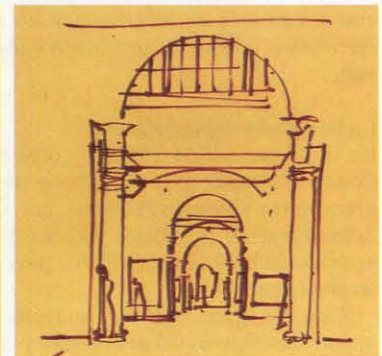
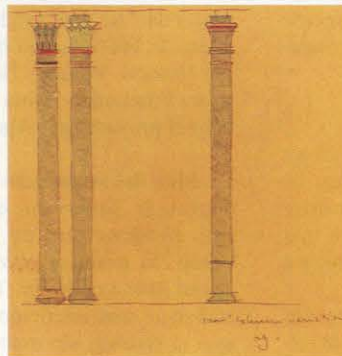
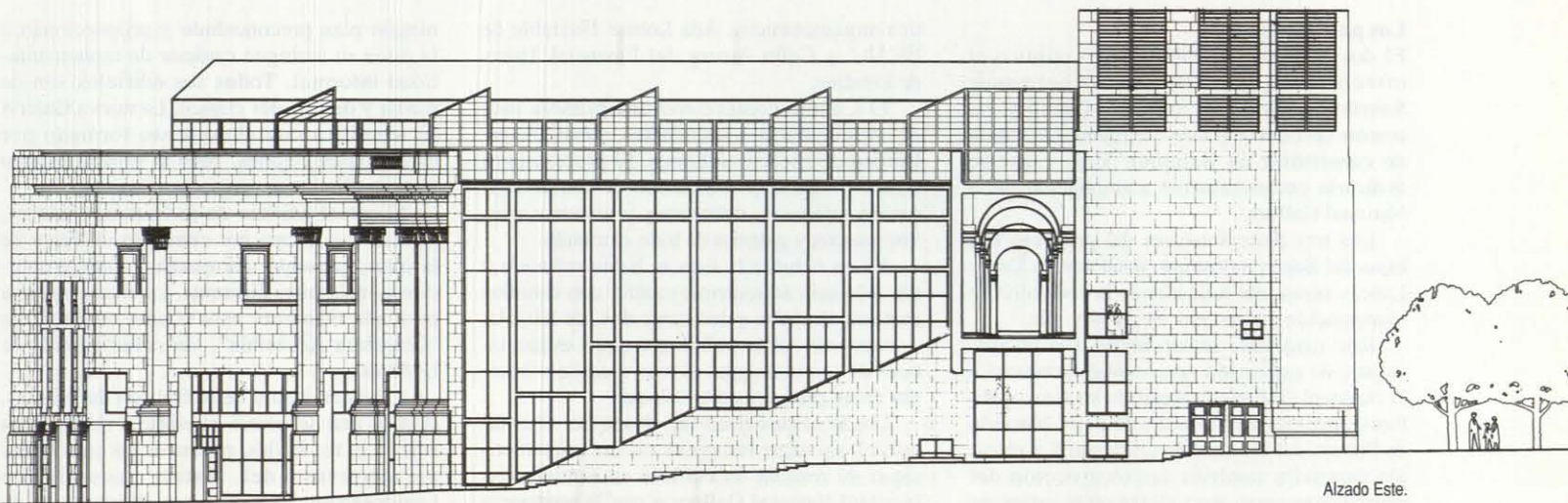
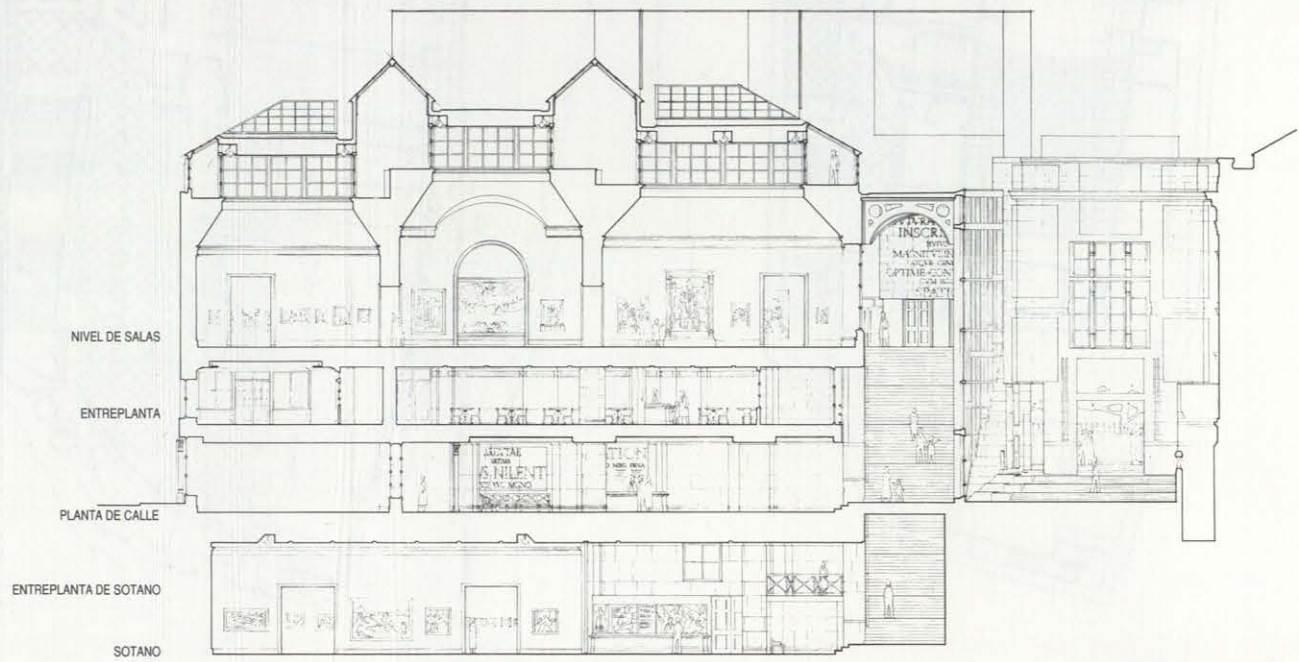
También pertenecen a la tradición clásica

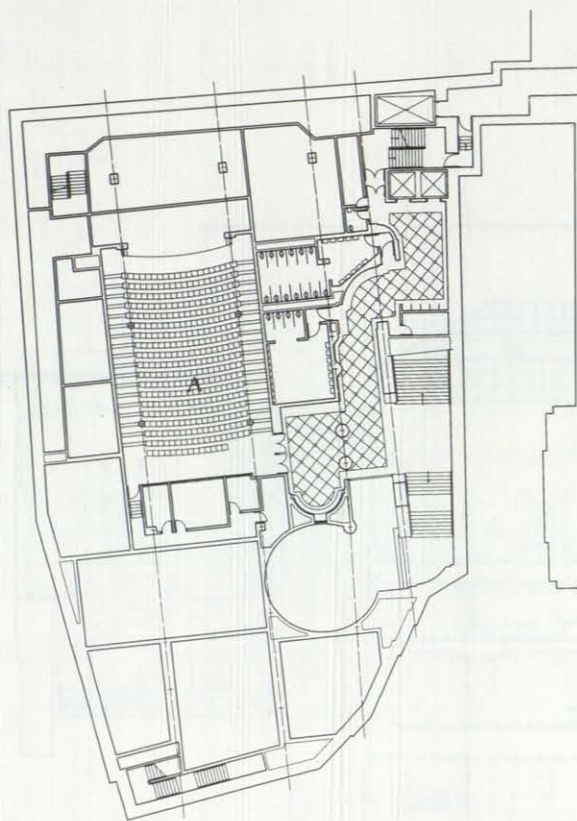
la enorme columna corintia que erigió William Railton (1839-42) en honor de Lord Nelson, las plataformas aterrazadas de Charles Barry, las fuentes remodeladas en los años treinta por Sir Edwin Lutyens, la Embajada Sudafricana de Sir Herbert Baker (1935) y el Arco del Almirantazgo de Sir Ashton Webb (1911), formando entre todos un magnífico conjunto de edificios de piedra de carácter en principio monumental, aunque con ciertos toques de informalidad.

El antiguo edificio Hampton (situado en el solar de la ampliación) era, asimismo, un edificio clásico en sintonía con la propia National Gallery y el Hogar Canadiense. En el portal inmediato al solar del Hampton Site se encontraba el antiguo Club de la United University, una obra de Sir Reginald Blomfield (1905) que también hace uso del lenguaje clásico con su orden jónico gigante que recorre las plantas primera y segunda.

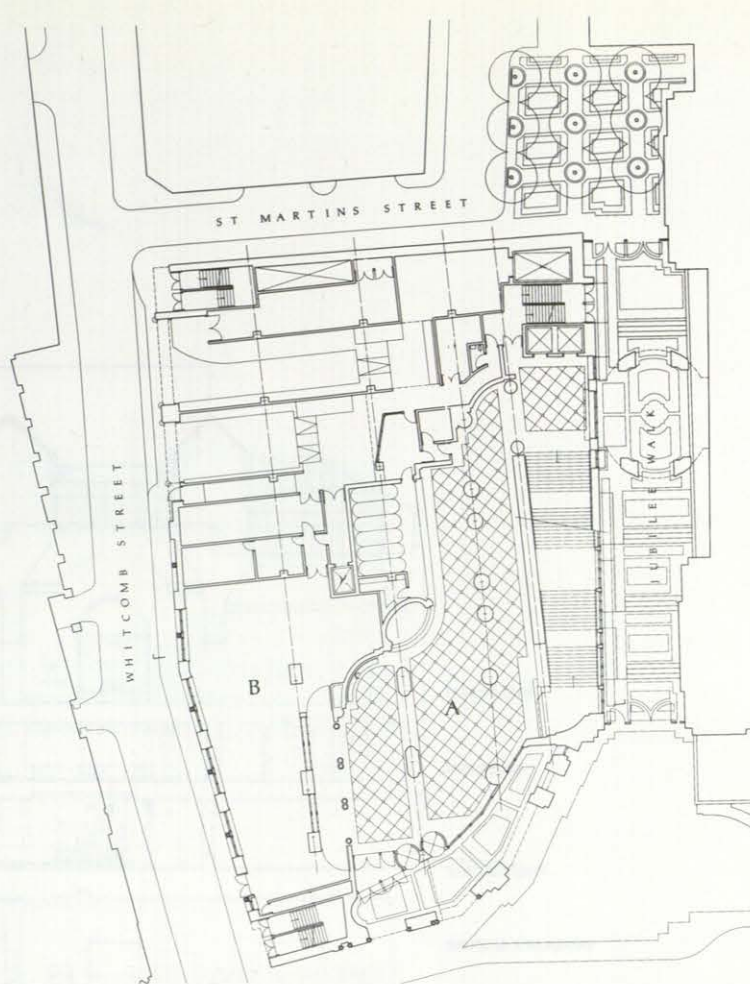
La calle Whitcomb, sin embargo, en claro contraste con la Plaza, es una típica calle lateral londinense, con edificios de fachada del ladrillo más característico de la ciudad.

El solar de Hampton ha sido siempre el único libre en las inmediaciones de la National Gallery y, por lo tanto, el único capaz de albergar una posible ampliación. El proyecto de dicha ampliación suponía, además, el importantísimo reto arquitectónico de completar Trafalgar Square.





Entrepanta de sótano:
A. Salón de actos.



Planta de calle
A. Foyer
B. Área de tiendas

Los patrocinadores

El dos de abril de 1985 se hizo público el ofrecimiento, por parte de los hermanos Sainsbury, Sir John, Simon y Timothy, de costear las obras del nuevo edificio que habría de construirse en Hampton Site y que se dedicaría exclusivamente a ampliación de la National Gallery.

Los tres patrocinadores del proyecto son hijos del Barón Sainsbury, residente en Drury Lane, y nietos del fundador de la compañía de alimentación y abastos J. Sainsbury. plc.

Este magnífico regalo hecho a la nación, un acto de extremada generosidad, permitirá a la National Gallery disponer de un nuevo edificio específicamente dedicado a su Colección de Pintura del Primer Renacimiento. La nueva ala supondrá también la construcción del espacio necesario para situar otras estancias del museo, como salas para exposiciones temporales, un auditorio público para conferencias y una sala de información en soporte electrónico, además de una tienda y un restaurante.

La búsqueda del arquitecto

En la primavera de 1985 se constituyó un Comité - formado por los patrocinadores, un presidente y representantes del Comité Administrativo, el director y el directivo más veterano de la National Gallery - para elegir a un arquitecto.

Contaron para ello con la ayuda de dos importantes figuras del periodismo y de la crí-

tica arquitectónicos, Ada Louise Huxtable de EE.UU. y Colin Amery del Financial Times de Londres.

El Comité confeccionó una primera lista de unos veinticinco arquitectos, sobre los que habrían de hacerse informes. El proceso duró meses y supuso la realización de una investigación intensiva, entrevistas y visitas a nuevos museos y galerías de todo el mundo.

Ya en octubre la lista se había reducido a tan solo seis arquitectos; cuatro, con estudios en Gran Bretaña; y los otros dos, de EE.UU. A estos seis se les pidieron croquis esquemáticos de sus ideas para el nuevo edificio basados en un programa provisional.

Desde el principio fue deseo del Comité que el encargo recayera en un arquitecto capaz de realizar un edificio en sintonía con la actual National Gallery y con la prestancia arquitectónica que el histórico lugar requería.

Pronto se alcanzó el consenso; y con sumo placer la National Gallery anunció, el 24 de enero de 1986, que Robert Venturi - de la firma Venturi, Rauch y Scott Brown, establecida en Filadelfia - había sido elegido para realizar el proyecto del Ala Sainsbury.

La Idea del arquitecto

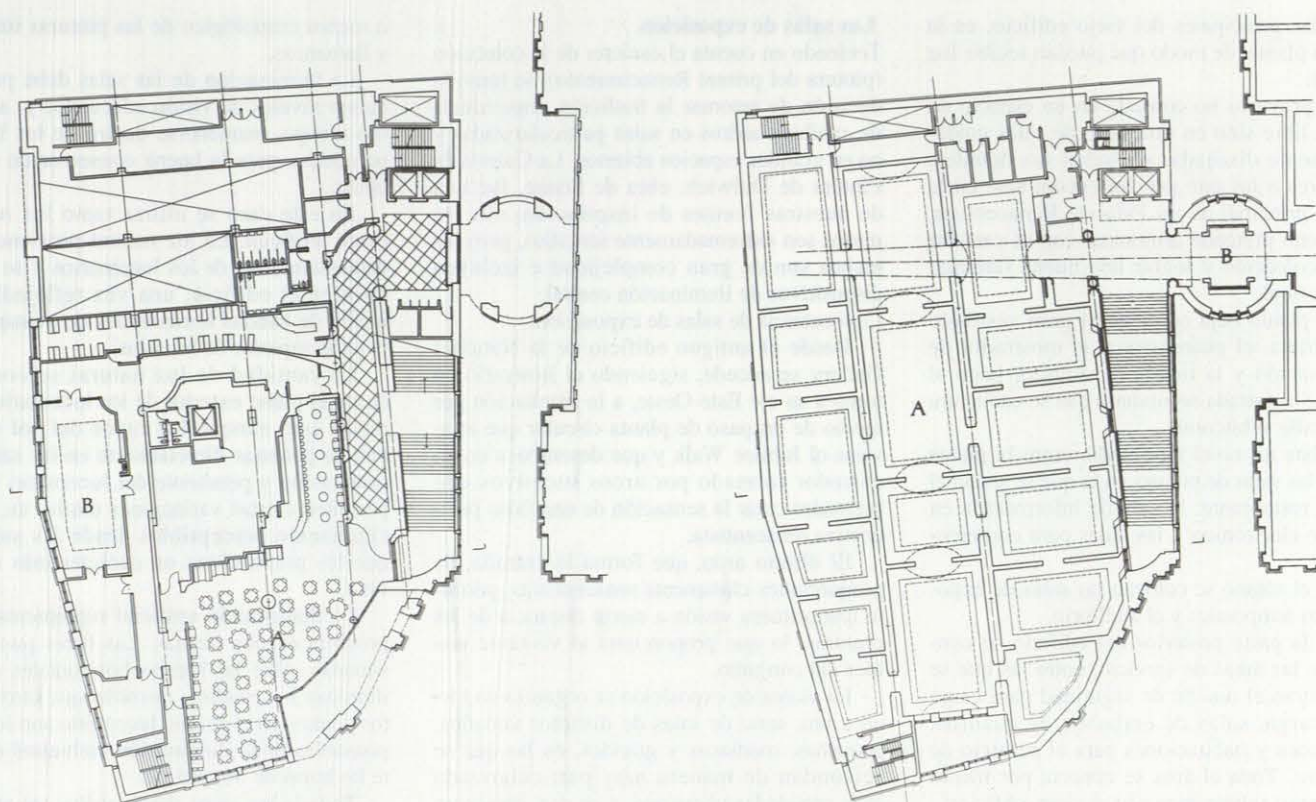
Trafalgar Square no es como otras plazas más residenciales de Londres ni tampoco como las grandes plazas monumentales de París, Roma o Berlín. Tan solo su parte central tiene una intención formal; los edificios que la rodean, sin embargo, no responden a

ningún plan preconcebido y proporcionan a la plaza su ambiguo carácter de monumentalidad informal. Todos sus edificios son de piedra y de carácter clásico. La nueva Galería se identifica con el contexto formado por estas construcciones, pero al mismo tiempo trata de afirmar su propia personalidad.

El actual edificio de la National Gallery, aunque casi ocupa por completo el frente de la plaza, presenta una escala y unas proporciones más bien discretas. La nueva galería pretende mantener esta misma cualidad de "Grandeza Accesible", tan característica de Londres.

La visión lateral de la fachada de Wilkins, cuando uno se acerca al edificio desde Saint Martin in the Fields, es una de las más bellas perspectivas del estilo neo-clásico Londinense. Esa rítmica alternancia de columnas y pilastras se encuentra también en la fachada del nuevo edificio. Y ello proporciona cierta continuidad entre las antiguas y modernas producciones arquitectónicas de la Galería.

El nuevo edificio pretende ser un fragmento del antiguo; para ello emplea algunos de sus principales elementos y, en cierto modo, repite su forma, sus ritmos y proporciones. La intención del arquitecto es lograr un equilibrio entre la ortodoxia y las innovaciones. Las complejas necesidades de un museo moderno han hecho que el proyecto presente un complicado juego de niveles. Tras la fachada de piedra, un muro de vidrio encierra las proba-



Entreplanta:
A. Restaurante
B. Sala polivalente

Nivel de salas:
A. Exposiciones permanentes
B. Puente a las salas antiguas

blemente ruidosas zonas públicas del museo que, a su vez, rodean a las más tranquilas áreas de exposición. Las viejas normas se han usado y a veces forzado para cumplir los nuevos requerimientos con lo que se enriquece y se da nueva vida a la tradición clásica.

La ampliación, en su contexto

Como reflejo del contexto en que se sitúa, el nuevo edificio presenta diferencias sustanciales entre sus diversas fachadas.

TRAFALGAR SQUARE

La nueva ala ocupa el hueco que existía en la esquina noroeste de la Plaza. Para mantener, en cierta medida, la escala de la plaza y de la columna de Nelson, los huecos de entrada son más bien grandes. Las pilastras, agrupadas en el extremo oriental de la fachada, pretenden crear un vínculo formal entre la arquitectura del nuevo edificio y la de la National Gallery y el Hogar Canadiense.

PALL MALL EAST

Esta otra fachada forma parte del conjunto de Pall Mall, una elegante calle londinense con magníficos ejemplos de arquitectura decimonónica.

WHITCOMB STREET

La fachada Oeste del nuevo edificio está en consonancia con el carácter tranquilo de esta calle lateral merced al uso del ladrillo sobre zócalo de piedra, las columnillas de hierro

fundido y las pequeñas ventanas de tipo comercial.

JUBILEE WALK

El muro de vidrio que forma la fachada sobre el Jubilee Walk permite ver la gran escalera que asciende hasta el nivel de las salas de exposición y, más allá, el interior del muro de piedra que repite la fachada oeste del edificio de Wilkins. Este muro de un vidrio claro parece dar vida y una mayor riqueza espacial al Jubilee Walk. Un puente de planta circular comunica Leicester Square y Trafalgar Square.

CALLES ST MARTIN'S Y ORANGE

El alzado posterior del edificio, la zona en que se concentran los servicios, consiste en un sencillo diseño a base de ladrillo y piedra. Desde Leicester Square, los peatones verán simplemente un muro frente a un espacio arbolado.

La fachada principal

El alzado de la ampliación consiste, fundamentalmente, en la visión de dos fachadas: la de Trafalgar Square y la que mira a Pall Mall East. El extremo Este se desvía de su directriz hacia la plaza para crear un espacio de acogida, justo en la entrada principal. En este mismo punto se sitúa el apiñado conjunto de pilastras que pretende concentrar en un gesto el ritmo clásico de elementos repetitivos de la fachada de Wilkins.

Siguiendo el recorrido de la fachada hacia el Oeste, a medida que nos acercamos al ángulo creado por la calle Pall Mall, se observa cómo van disminuyendo los elementos clásicos. Un gran ventanal sirve de transición hacia la escala y el carácter de los famosos clubes del Pall Mall.

La fachada de Trafalgar presenta unos huecos de entrada de gran altura que, inmediatamente, dan lugar a un alzado de composición clásica. Su gran escala y la creación de una zona de sombra en la parte posterior tratan de reproducir un efecto similar al del pórtico del edificio principal sin imitar su forma.

Todo el alzado de piedra presenta juntas horizontales continuas (el muro se dobla en el interior con una hoja de vidrio). Existe siempre la sensación de que, tras la pantalla de piedra, se encuentra una arquitectura contemporánea. Las pilastras, molduras y balaustres tratan de reflejar el ritmo repetitivo de la articulada fachada de Wilkins pero no encubren el carácter moderno del edificio.

La planta de la ampliación

La planta de la ampliación está básicamente determinada por la organización de las salas de exposiciones situadas en la planta superior, ya que la intención del diseño es la de conducir al público hacia estas salas del modo más agradable posible.

Estas galerías, en las que se exhibirá la Colección de Pintura del Primer Renacimiento, se sitúan al mismo nivel que

las salas principales del viejo edificio, en la última planta, de modo que puedan recibir luz cenital.

El proyecto no consiste en un espacio de planta libre sino en una serie de salas cuidadosamente diseñadas en todos sus detalles, similares a las que puedan encontrarse en la planta principal de un Palacete Renacentista. El diseño pretende armonizar con el carácter de la colección y lograr una buena iluminación natural.

La planta baja contiene el gran vestíbulo de entrada, el guardarropa, el mostrador de información y la tienda del museo, justo al lado de la entrada secundaria que se encuentra en la calle Whitcomb.

Existe un nivel intermedio entre la planta baja y las salas de pintura en la que se sitúan el nuevo restaurante, la sala de información en soporte electrónico y las aulas para conferencias.

En el sótano se colocan las salas de exposiciones temporales y el auditorio.

En la parte posterior del edificio se concentran las áreas de servicio, entre las que se encuentran el muelle de seguridad para carga y descarga, salas de embalaje de cuadros, almacenes y habitaciones para el servicio de limpieza. Toda el área se conecta por medio de un paso subterráneo con el viejo edificio. La escalera principal, que asciende desde el vestíbulo hasta las salas de exposición y descendiendo hasta el sótano, ocupa todo el lado oriental del edificio creando un espacio vertical casi continuo. Ello hace que el visitante se haga una idea muy precisa de la organización del edificio.

Las salas de exposición

Teniendo en cuenta el carácter de la colección (pintura del primer Renacimiento), se tomó la decisión de retomar la tradición renacentista de exhibir cuadros en salas particularizadas y no en grandes espacios abiertos. La Galería de Pintura de Dulwich, obra de Soane, fue una de nuestras fuentes de inspiración; allí los muros son extremadamente sencillos, pero los techos son de gran complejidad e incluyen dispositivos de iluminación cenital.

La secuencia de salas de exposición:

Desde el antiguo edificio de la National Gallery se accede, siguiendo el itinerario en torno a su eje Este-Oeste, a la ampliación por medio de un paso de planta circular que atraviesa el Jubilee Walk y que desemboca en un corredor formado por arcos sucesivos que pretender crear la sensación de una falsa perspectiva renacentista.

El último arco, que forma la entrada, de proporciones claramente renacentistas, permite una primera visión a cierta distancia de las pinturas, lo que proporciona al visitante una idea del conjunto.

La planta de exposición se organiza en torno a una serie de salas de distintos tamaños, pequeñas, medianas y grandes, en las que se acomodan de manera muy particularizada cada una de las obras que, a su vez, presentan grandes variaciones de tamaño y carácter.

Las salas de mayor altura se colocan en la zona central, con sus ejes paralelos a la dirección Norte-Sur. Las más pequeñas ocupan posiciones paralelas a ambos lados del núcleo central. El recorrido programado de estas salas se basa en una colocación en orden más

o menos cronológico de las pinturas italianas y flamencas.

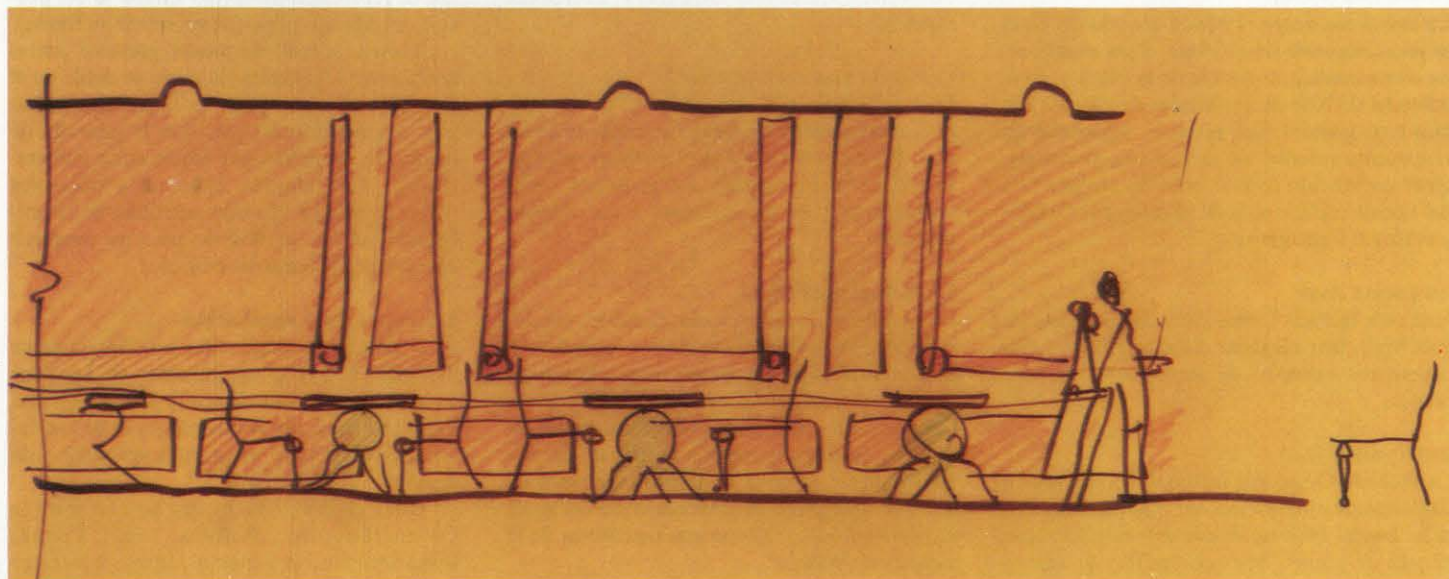
La iluminación de las salas debe proporcionar niveles de visión adecuados y, al mismo tiempo, mantenerse dentro de los límites permitidos para la buena conservación de las obras.

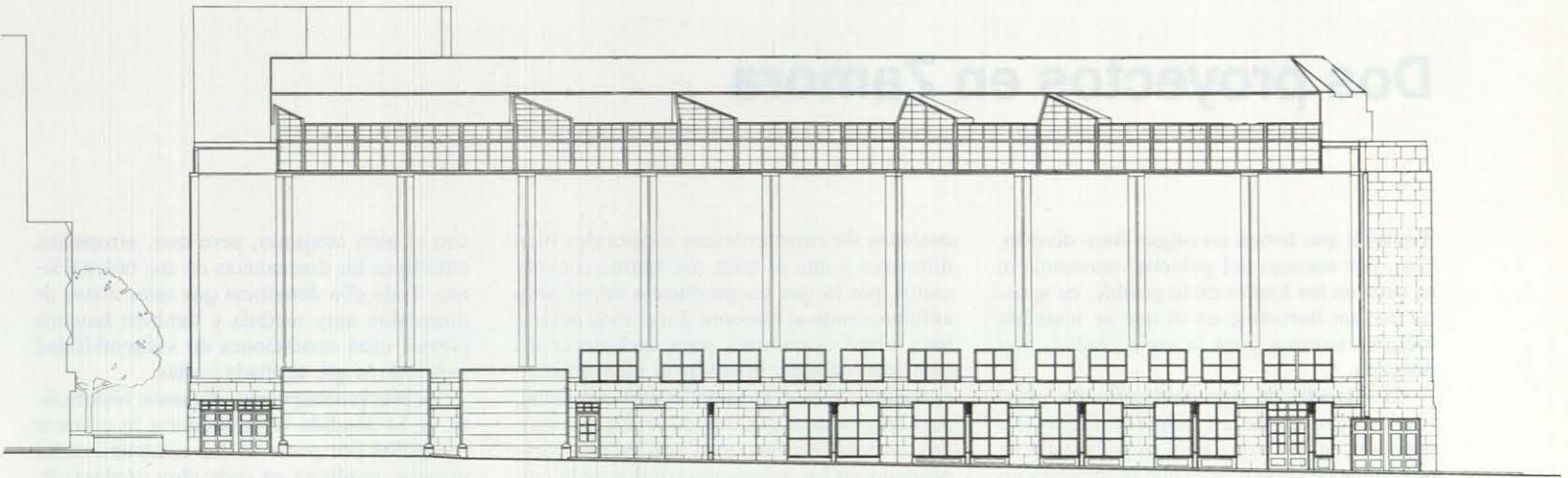
En este caso se utiliza tanto luz natural como artificial. La luz natural proviene, fundamentalmente, de los lucernarios y se introduce en el edificio, una vez reflejada, por medio de bandas horizontales de ventanas en la parte superior de las salas.

La cantidad de luz natural se controla desde el plano exterior de los lucernarios. De modo que, aunque los rayos del sol nunca han de penetrar directamente en las salas, la orientación y pendiente del lucernario sí que permiten ciertas variaciones diarias en la luz claramente perceptibles desde las salas lo que les proporciona un carácter más rico y vivo.

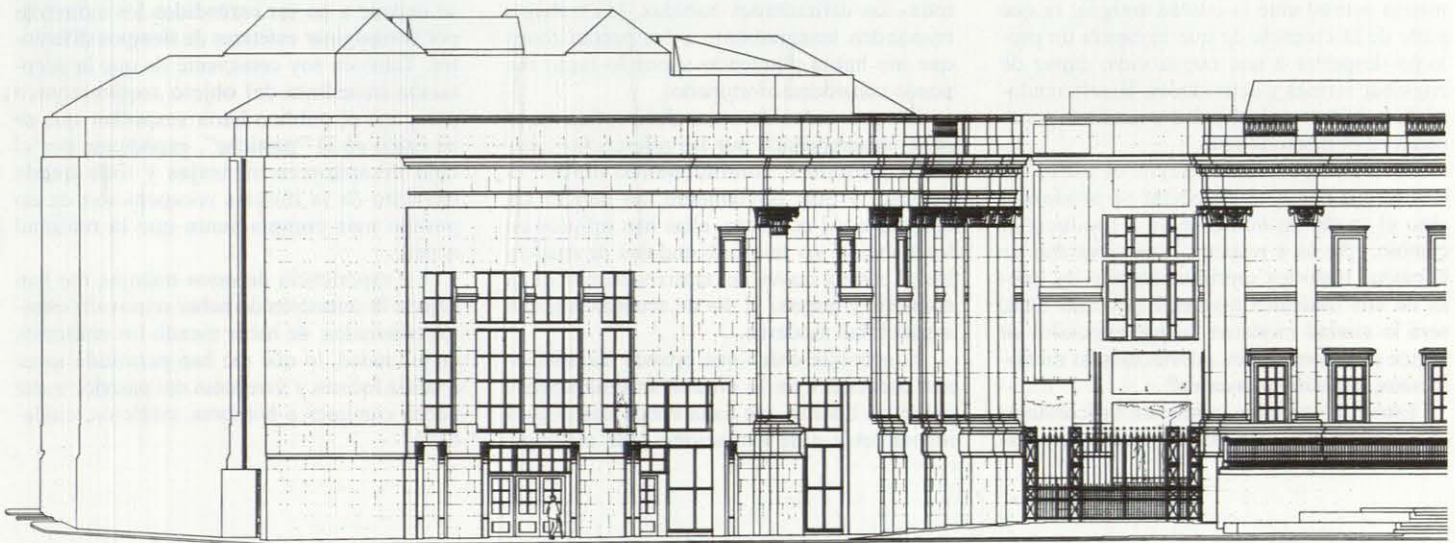
La iluminación artificial suplementaria se presenta en dos formas. Las luces puntuales situadas sobre las bandas horizontales de luz iluminan los cuadros, mientras que otros puntos ocultos en el propio lucernario son los responsables de la iluminación ambiental durante las horas de oscuridad.

Toda la luz viene desde arriba; tan solo en algunas de las salas existen ventanas convencionales que se asoman a otros espacios del propio edificio. Estas zonas intermedias protegen a las salas de exposición de la luz natural directa y así reducen las posibilidades de reflejos o deslumbramientos; a través de ellas se obtienen vistas del exterior.

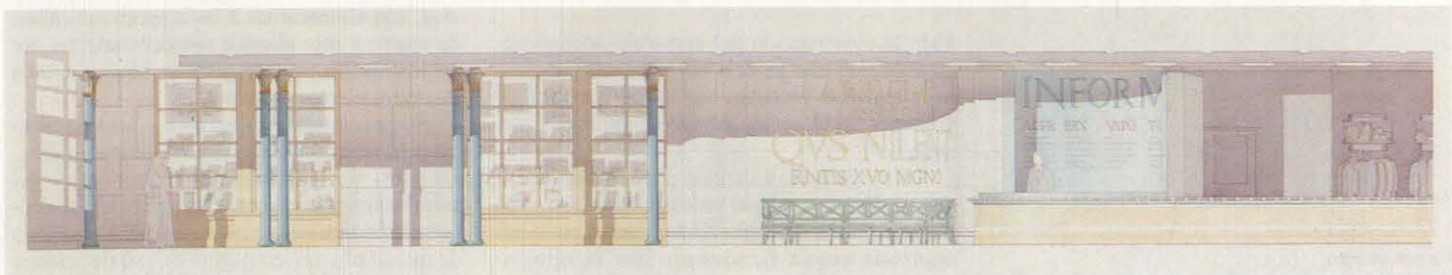
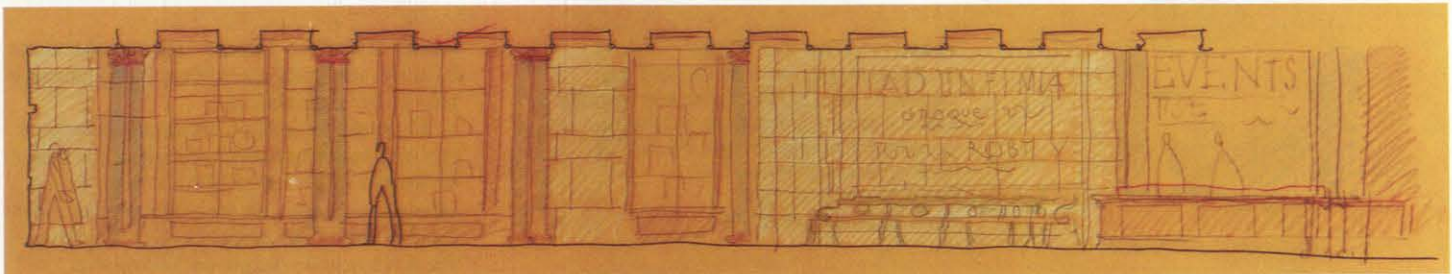




Alzado Oeste



Alzado Sur



Dos proyectos en Zamora

Trabajos que tienen un origen muy diverso. Uno, por encargo del gobierno autonómico, se sitúa en los límites de lo posible, en apostar por un horizonte en el que se insinúen mejores tiempos para la vieja ciudad, hoy dormida.

El segundo, de promoción privada, plantea la creación de un pequeño centro de negocios en una zona muy caracterizada de principios de siglo y en el que se recupera un nuevo y complejo espacio de uso público.

Dos trabajos en los que median cinco años. Sin embargo, ambos responden a una misma actitud ante la ciudad antigua: la que parte de la creencia de que la espera un próximo despertar a una nueva vida, capaz de englobar formas y actividades, beneficiándose de la mayor complejidad y recursos generados en el medio urbano.

No es el problema mayor el plazo de tiempo en que este despertar se produzca, sino el modo en cómo se va a producir el cambio. ¿Se va a respetar la peculiaridad de la ciudad histórica suprimiendo sólo las líneas de una dinámica agotada? ¿O, más bien, será la ciudad moderna la que impondrá su lógica de colonización, desvinculando monumentos, espacios y caseríos?

Estos dos trabajos contienen un conjunto de conclusiones sacadas del estudio en dos

entornos de características temporales bien diferentes y que se salen del ámbito convencional, por lo que sus propuestas miran tanto al futuro como al presente. En el caso del trabajo sobre el entorno, para enriquecer las ideas que deberán impulsar el planeamiento municipal, y en el caso del centro comercial, para aportar unas posibilidades más que ayuden a revitalizar una zona con fuertes competidores en los nuevos desarrollos de la ciudad. Correlativamente, creo que es perceptible el avance del "deseo" de remontar una realidad ensimismada e inmóvil. A pesar de todas las dificultades habidas, los trabajos responden íntegramente a las pretensiones que me había planteado y por lo tanto me puedo considerar afortunado.

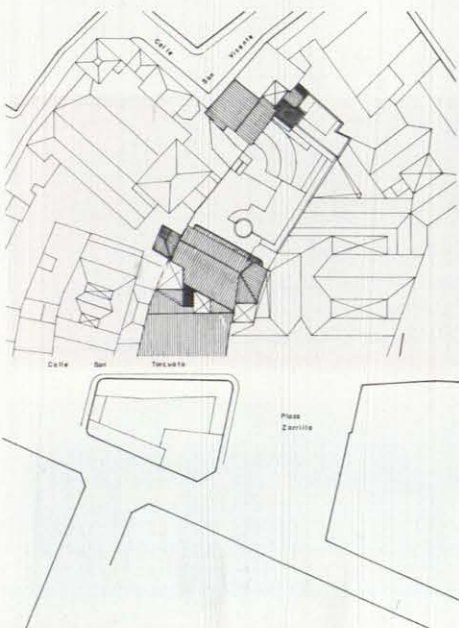
En otro orden de cosas debo referirme al papel desempeñado por las referencias localistas presentes, condicionando mucho el entorno, y que, obviamente, no podían ser ignoradas. Al contrario, ellas han influido en los trabajos, no transcribiéndolas de manera literal, sino a través del tamiz selectivo de la memoria y puestas al día de acuerdo con una sensibilidad moderna.

El aparente orden que preside las relaciones espaciales en la ciudad antigua apenas cubre las huellas que cada época han dejado incompletas o de actuaciones que contradi-

cen el plan conjunto, pero que, arropadas, amortigua las disonancias de sus ordenaciones. Todo ello determina que estas zonas de dimensión muy medida y también humana posean unas condiciones de vulnerabilidad para todo lo que se añada a ellas.

A esta preocupación, digamos historicista, se ha añadido la de asegurar la correcta recepción por parte de los ciudadanos del mensaje implícito en cada obra proyectada. A esto se añade que la aportación del arquitecto no puede situarse a espaldas de las coordenadas artísticas de su tiempo, lo que se expone a no ser entendidos los esfuerzos por compaginar estéticas de tiempos diferentes. También soy consciente de que la aceptación inmediata del objeto arquitectónico por parte el público haría sospechar que se ha caído en el "pastiche", expediente por el cual desaparecen mensajes y todo queda envuelto en la ilusoria recuperación de un pasado más complaciente que la realidad actual.

La experiencia de estos trabajos me han dejado la sensación de haber removido estratos enterrados, de haber tocado los cimientos de la ciudad, lo que me han permitido sacar a la luz formas y vivencias del pasado, y que hacen comunes a hombres, edificios, ciudades.



Plano de situación

Un edificio comercial en un centro antiguo

Arquitecto: Antonio Viloria

Colaboradores: Concepción Carreras, Arq.; Mariano de Miguel, Juan Muriel, Arq. Técnicos; Teófilo Ramos, Ing. Industrial; INSTACON, Consulting Instalaciones; PHILIPS IBÉRICA, Iluminación Monumental.

Fecha de proyecto: 1991

Fecha de final de obra: 1994

Para la construcción del complejo Momos se contaba con una parcela de 1.553 m², de forma alargada e irregular, con frente a dos calles y situada en el centro urbano de principios de siglo.

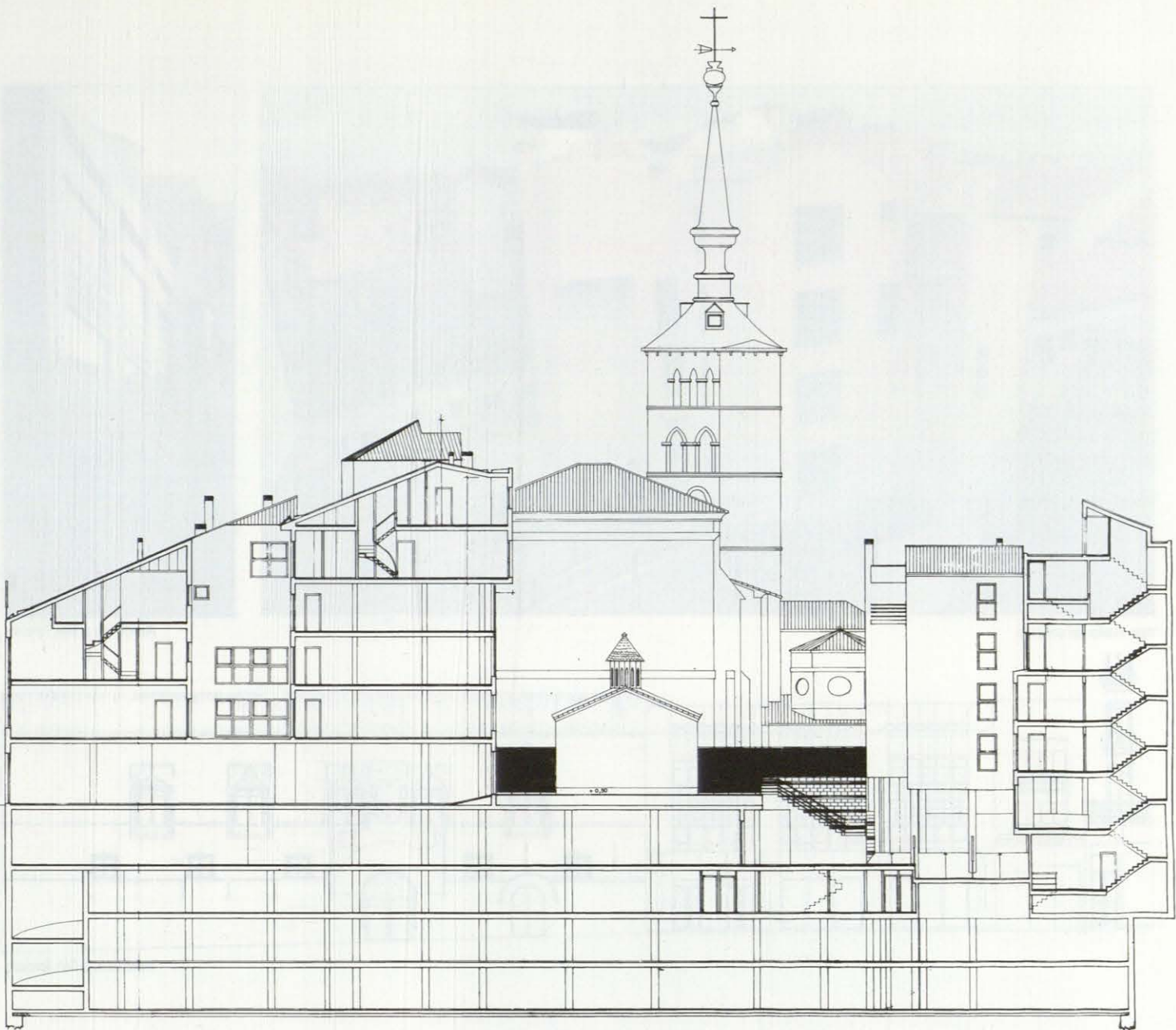
La singularidad de esta parcela reside en que su frente principal es colindante con una fachada gótica del siglo XVI y que su patio de manzana queda flanqueado por la iglesia

románica de San Vicente, que anteriormente quedaba integrada entre las construcciones y sólo visible parcialmente.

El programa incluye viviendas, despachos, dos plantas comerciales, una cafetería y garaje en sótanos de acceso público al patio de manzana que enlazará con las calles a las que dan los dos frentes del conjunto, que cuentan con una diferencia de rasante de 2,80 metros.

El conjunto se ha organizado en dos edificios, con alineaciones a las respectivas calles, de cuatro y seis plantas, respectivamente, por encima de sus rasantes y de un bloque común de cuatro plantas enterradas.

Se presentaban diferentes situaciones en las relaciones del edificio con el espacio urbano pues, aun participando ambas calles del carácter de calle-corredor, la principal, de actividad predominantemente comercial, había desarrollado un conjunto de edificaciones



Sección longitudinal del edificio comercial.

características de los años 20, que poseían una coherencia formal que se debería respetar, mientras que la segunda calle, guardando las características de su trazado medieval y los antecedentes a tener en cuenta del edificio que debía sustituirse, también se podía considerar altamente condicionante.

El frente a la calle comercial debía solventar el problema de cerrar la serie de edificios de tipo residencial que lo limitaban por un lado mientras que colindaba por el otro con la fachada tardogótica de tres alturas. La solución volumétrica del Plan General consistía en ajustarse como altura reguladora a la de la fachada gótica, aun a riesgo de dejar vista la medianera del edificio continuo situado a su izquierda. Una vez rebasada la distancia de seis metros respecto de la línea de fachada, la edificación según el Plan podía alcanzar seis plantas.

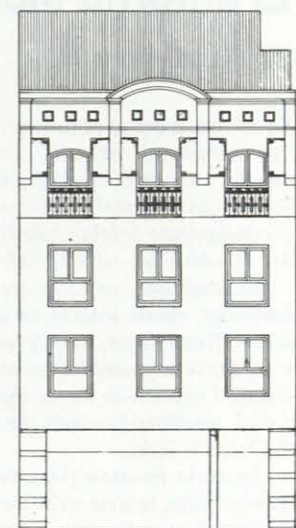
Se presentaba, pues, el proyecto como pie-

za arquitectónica que debía completar una serie de edificación residencial que, sin embargo, por volumetría y por su carácter de centro comercial y de negocios, se alejaba de sus tipologías, participando paradójicamente de las características volumétricas de la arquitectura monumental.

La solución adoptada, de composición muy simple, se ha basado en la organización de cuatro grandes vanos unitarios de huecos, enmarcados por sendas pilastras, rematadas por un peto que iguala la altura de la fachada gótica.

Esta fachada, que debería haber subrayado sus características en contraste con la fábrica medieval del empleo de un material moderno, de revestimiento como una placa satinada, no fue aceptada como solución, por lo que debió ser pintada con una textura y tonalidad que la aproximase a los sillares góticos.

Alzado c/ San Vicente.

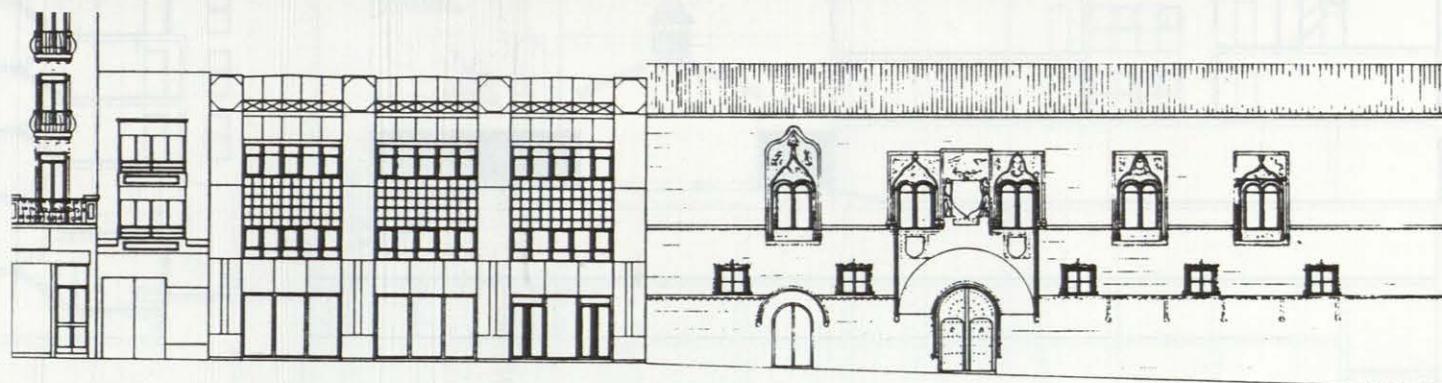




Vista interior del conjunto.



Alzado a la c/ San Torcuato



Alzado a la c/ San Torcuato

El entorno monumental de la catedral

Arquitecto: Antonio Vitoria

Se asienta sobre el primitivo núcleo medieval, que comprendía palacio, castillo y catedral, caserío y un espacio libre para los mercados. Este núcleo original se va desvitalizando, con el consiguiente desplazamiento de las actividades económicas y administrativas.

El municipio, ya en la época de los Reyes Católicos, queda situado en un edificio de la actual Plaza Mayor, lo cual ya es significativo y confirma la ubicación del entorno del nuevo centro. Desprovisto de su significado político y civil, mantiene su condición de corazón eclesial hasta la fecha.

Entre la desamortización y las guerras napoleónicas, la zona sufre un proceso traumático como es la demolición del pequeño barrio

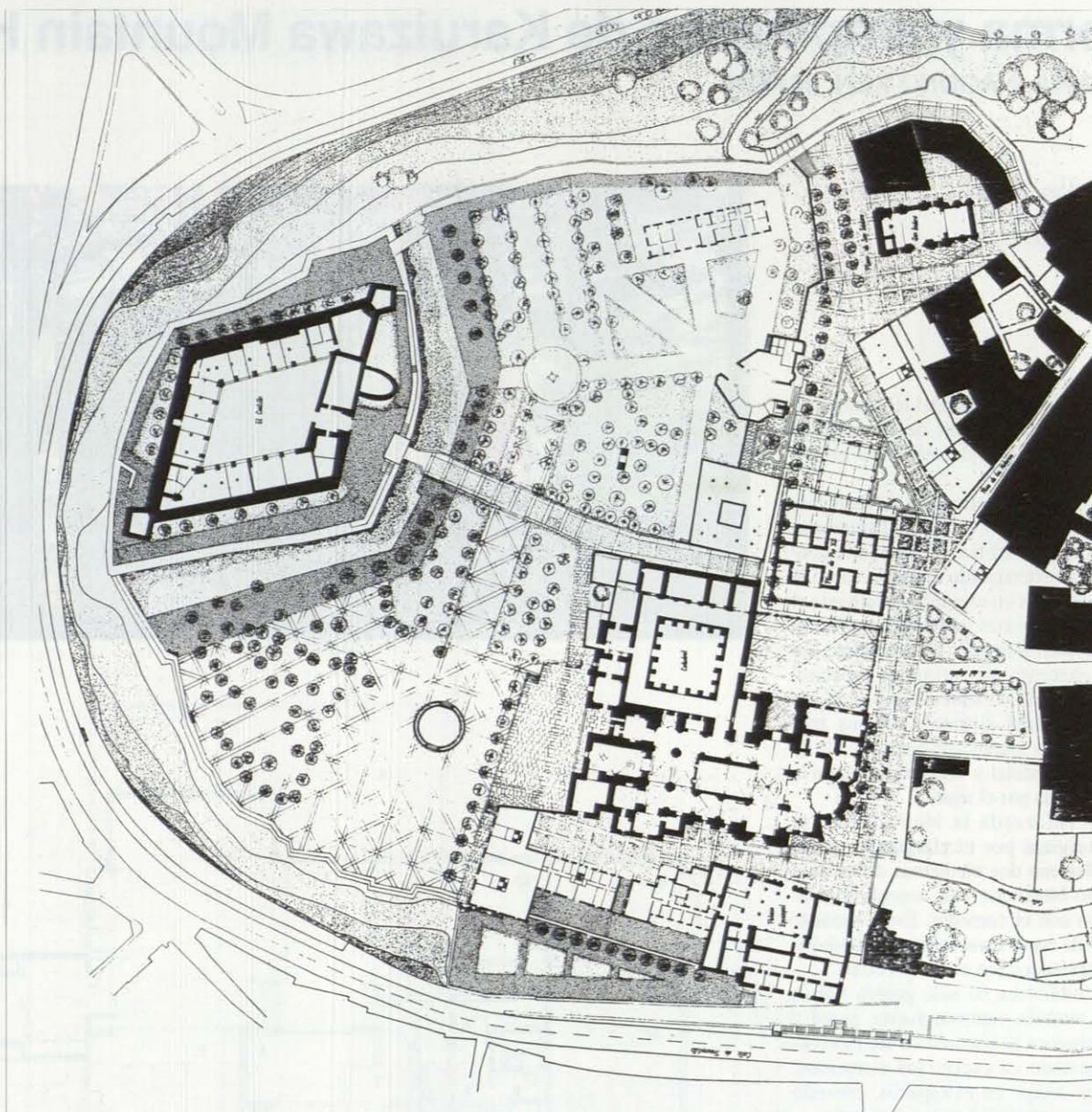
y la reducción a baldío del terreno que ocupaba con fines defensivos en torno a la fortaleza tomada por el ejército francés.

Se hacen reformas que intentan corregir esta desconexión con la ciudad. Ya en pleno siglo XVII se plantean operaciones sobre los organismos arquitectónicos, tales como con la construcción del nuevo y principal acceso a la catedral a través de un pórtico renacentista, que conceptualmente significaba suprimir la lectura continuada característica de los templos medievales para fijar como punto focal la desembocadura de la arteria que recorre en toda su longitud la ciudad. En el mismo sentido se construyen edificaciones anexas al antiguo cuerpo catedralicio, que

intentan ampliar el espacio previo de acogida y que marcan las líneas a continuar por parte de la ciudad para resolver lo que podría dar paso a una plaza regular.

En este mismo sentido, ya en este siglo, se decide convertir el espacio baldío en parque ajardinado y resolver su delimitación con el espacio ante la catedral mediante una línea de pilastras procedentes de las ruinas de un convento. Tanto las edificaciones anexas como las pilastras no resuelven de manera satisfactoria las mínimas exigencias de un espacio que lógicamente debe representar la jerarquía más importante en la ciudad.

Ni siquiera sirve como artificio escenográfico que oculte la precariedad en que se produce el encuentro con la ciudad, con sus espaldas y que concretan en tapias, caminos, fragmentos de suelo sin definición concreta, incluso edificaciones de muy dudoso origen legal, etcétera, que son significativos del grado de



Plano general de la propuesta.

retraso y de insuficiencia de las medidas hasta ahora adoptadas.

El parque, construido sobre los cascotes del barrio demolido por los invasores, se ha elevado sobre la rasante de planta de la catedral, lo que, unido a las pequeñas edificaciones adosadas, ha terminado por ocultar el sentido direccional y del acceso de la nave catedral.

Los jardines sirven como espacio de acompañamiento a la fortaleza, pero su trazado tampoco ayuda a subrayar los aspectos visuales de la arquitectura y de la focalidad que supone la cúpula. No existe tratamiento específico para el foso del castillo y de su paseo de ronda con unos espacios residuales más.

Hecha la descripción suscrita de la situación del entorno, las actuaciones que habían de tomarse serían:

1. Definición volumétrica y tipológica de nueva edificación:

a) Remodelación de la edificación de corni-

sa que forma el frente de la muralla hacia el río.

b) Remate del tejido residencial en su frente a la plaza de Pío XII.

c) Remodelación de la edificación precaria que existe en el ala oeste, de dicha plaza.

d) Supresión de las pequeñas edificaciones añadidas al cuerpo de la catedral en la zona del parque.

e) Transformación de la pantalla de columnas en templete, como recurso definitorio de la plaza.

f) Remodelación de pequeñas casas en torno a la ermita del Carmen.

2. Medidas definitorias en cuanto a los espacios:

a) Construcción de muro perimetral del parque y bastión con uso de dotación turística.

b) Diseño de los recorridos peatonales en torno a la ermita del Carmen, portillo de la

Traición, foso y paseo de ronda del castillo, y de nuevo acceso a los edificios situados sobre la cornisa, con la recuperación de la original rasante y del acceso al templo románico.

c) Apertura de un acceso al plano inferior del parque bajo el palacio y entre el parque y el barrio de Olivares.

d) Nuevo trazado de los jardines del parque, en consonancia con los ejes del cuerpo catedral y la focalidad de su cúpula.

e) Recuperación del camino de ronda ocupado por las casas en torno a la ermita del Carmen.

3. Medidas complementarias de urbanización:

a) Diseño de acabados de pavimentos de los espacios públicos.

b) Adecuación paisajística y funcional del parque de acuerdo con su papel de soporte espacial y también con el uso habitual o esporádico (verbenas, etcétera).

Reforma y ampliación de Karuizawa Mountain House

KARUIZAWA, NAGONO KEN. JAPÓN

Arquitecto: Álvaro Varela.

Fecha de proyecto: Agosto 1993

Fecha de final de obra: Junio 1994

El trabajo consiste en la parcial rehabilitación de un edificio tipo bungalow de montaña, de madera, y en la creación de una nueva habitación.

El diseño que se plantea trata de mantener la identidad del edificio existente. Estudiando las proporciones del edificio se llega a la conclusión de que, extendiendo el tejado sobre la parte nueva, ganaría en elegancia. Mediante el diseño de las particiones interiores el techo es visible en su total longitud. Se constituye por tanto en el elemento que sujeta los espacios. El volumen añadido, aunque diferenciado por el uso de un material distinto y por una geometría girada unos grados con respecto a la de la casa, queda, espacial y visualmente, bajo la jerarquía impuesta por el tejado.

Una vez reforzada la identidad de la estructura original por el alargamiento del tejado, se plantean dos elementos diferenciados: un muro biblioteca y un mueble separador del salón con el comedor. Estos elementos, además de tener características escultóricas, están acentuados por el uso del color.

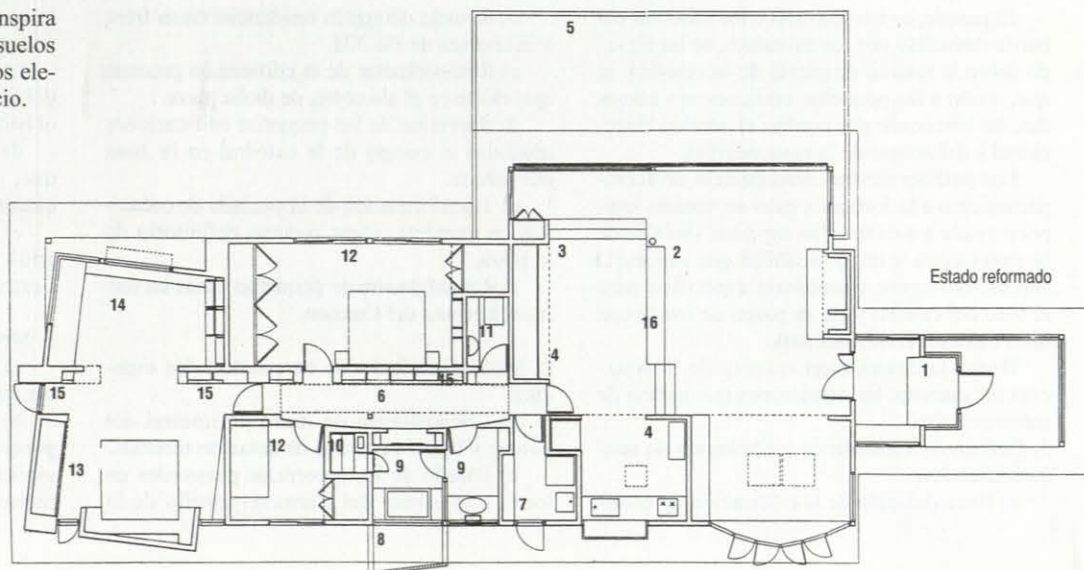
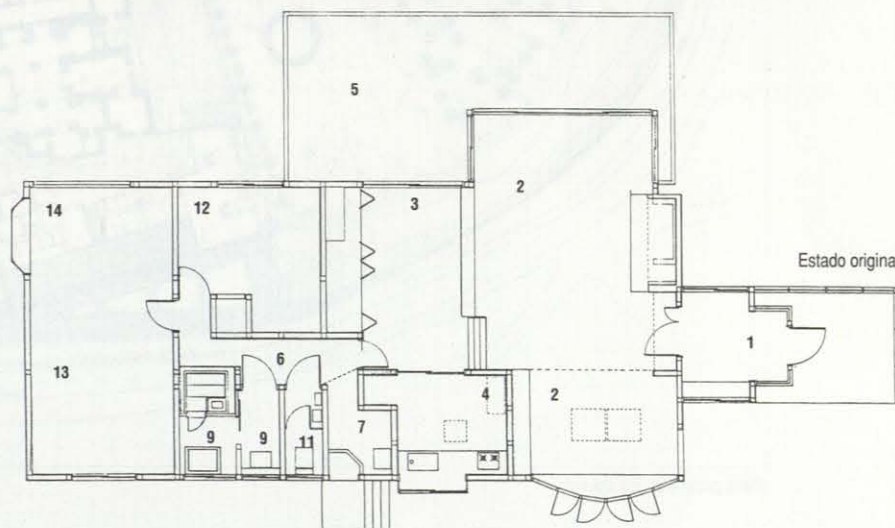
El muro biblioteca no sólo guarda libros, sino que es también ventana, puerta, pared y armario, y provoca la apertura de un lucernario. Diferenciando en exceso los elementos, estos se leen mejor en el espacio, creando unos resultados espaciales muy interesantes.

El armario separador tiene una función de escala menor. Es menos un mueble y más una escultura. Escultura funcional. Se mira y se usa.

La neutralidad, que en cierto modo inspira la uniformidad de la madera, tanto en suelos como en paredes y techos, hace que estos elementos se lean perfectamente en el espacio.



Detalle de exterior



Original

1. ENTRADA
2. ESTAR
3. COMEDOR
4. COCINA
5. TERRAZA
6. DISTRIBUIDOR
7. HABITACION-LAVABO
8. ENTRADA SERVICIO
9. BAÑO-LAVABO
10. SAUNA
11. ASEO
12. HABITACION
13. HABITACION PRINCIPAL
14. ZONA DE ESTUDIO

Rehabilitado

1. ENTRADA
2. ESTAR
3. COMEDOR
4. COCINA
5. TERRAZA
6. DISTRIBUIDOR
7. MINI JARDIN
8. ENTRADA DE SERVICIO
9. BAÑO-LAVABO
10. SAUNA
11. ASEO
12. HABITACION
13. HABITACION PRINCIPAL
14. ZONA DE ESTUDIO
15. BIBLIOTECA
16. ARMARIO SEPARADOR

Reforma y ampliación de Iwakuni House

IWAKUNI CITY. YAMAGUCHI KEN. JAPÓN

Arquitectos: Álvaro Varela, Murashige Yasunori & Contemporary Architects and Planners.

Colaboradora: Inmaculada Sanz

Fecha de proyecto: Septiembre 1992

Fecha de final de obra: Junio 1994

Se trata de crear un diálogo entre lo existente y lo añadido. Para ello se utiliza un tercer elemento con propia identidad. Es una operación de simbiosis, donde cada elemento tiene una dependencia vital de los otros.

Este tercer elemento, que en el fondo es la razón de ser del proyecto, ayuda a la unión de los principales, creándoles una transformación o intrusión, funcionalmente imprescindible y especialmente interesante.

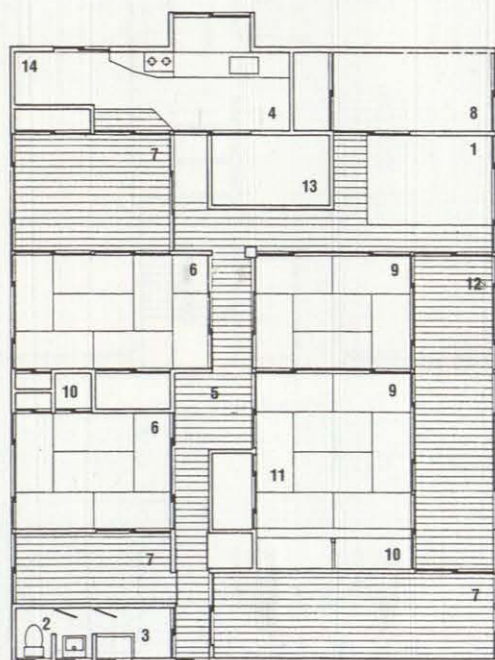
Comparando la planta original con la nueva, efectivamente hay una nueva espacialidad distinta, no solamente se aprecia en planta, sino también en tres dimensiones. Se han quitado los falsos techos, con lo que el entresijo de vigas desiguales queda expuesto.

En la estructura existente, la habitación definida como el estar tradicional, sala multifuncional, se renueva quedando de la manera original. La relación de los espacios alrededor de ella es diferente. Se crea una caja de Pandora. Este espacio es el generador del nuevo estar comedor. En vez de estar rodeado por una galería, lo está por la vegetación.



Detalle de exterior

Estado original



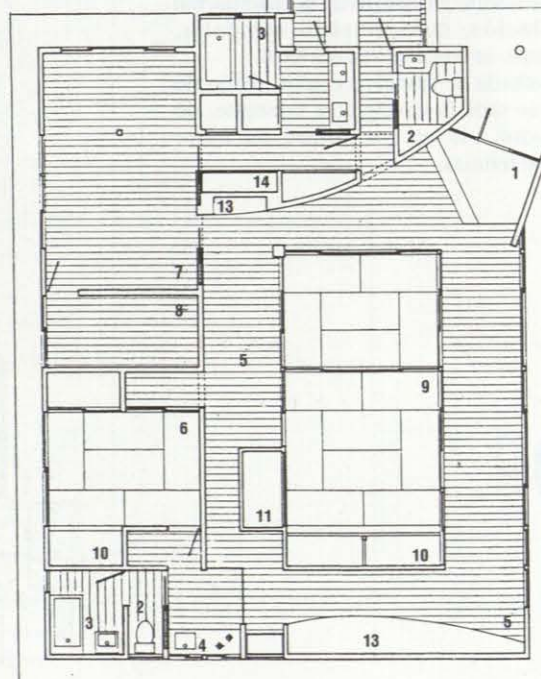
Original

1. ENTRADA
2. ASEO
3. BAÑO-LAVABO
4. COCINA
5. PASILLO
6. HABITACION TATAMIS
7. HABITACION ENTARIMADA
8. ALMACEN
9. ESTAR TRADICIONAL
10. TOKONOMA
11. ALTAR
12. EXTENSION-ESTAR
13. DESPENSA
14. ENTRADA DE SERVICIO

Rehabilitado

1. ENTRADA
2. ASEO
3. BAÑO-LAVABO
4. COCINA
5. GALERIA
6. HABITACION TATAMI
7. HABITACION PRINCIPAL
8. VESTIDOR
9. ESTAR TRADICIONAL
10. TOKONOMA
11. ALTAR
12. ESTAR-COMEDOR
13. ESTANTE
14. ARMARIOS
15. ENTRADA DE SERVICIO

Estado reformado



Sede de la Delegación del COAG

LA CORUÑA

Arquitectos: Carlos Quintáns Eira, Antonio Raya de Blas, Cristóbal Crespo González.
Fecha de proyecto: 1993
Fecha de terminación: 1994

Este proyecto es fruto de un concurso convocado por el Colegio de Arquitectos. Las posibilidades que permitían la actuación eran más bien escasas; por un lado, lo reducido de su dimensión, especialmente en lo referente a la altura libre, y por otro, la reciente memoria de un espacio al que se le conservaba su uso precedente, limitaron la respuesta a una cuestión de mobiliario y distribución de usos. Nuestro proyecto se aborda situando un armario-muro en la dirección longitudinal de la planta, siguiendo la línea de pilares. Perpendicular a él se sitúa el eje de entrada, que se abre a las vistas y que ordena los espacios representativos del local.

El muro se abre en determinados momentos para permitir el paso o para convertirse en mostrador, configurando una fachada interior que ordena y estructura visual y físicamente el espacio, estableciendo una distinción de usos (más público/más privado). El muro se convierte, hacia el interior, en grandes cajones que permiten su desplazamiento.

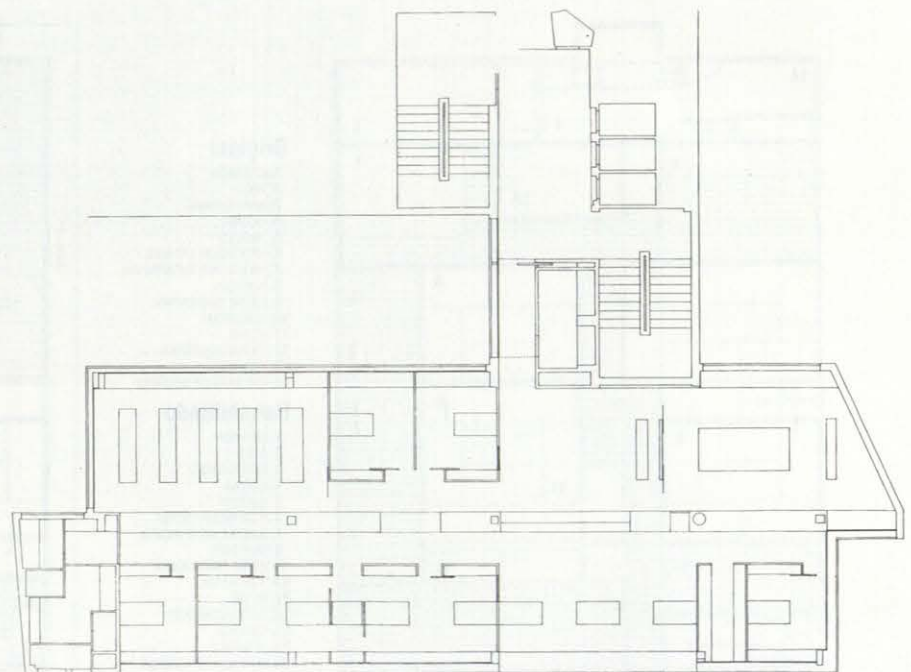
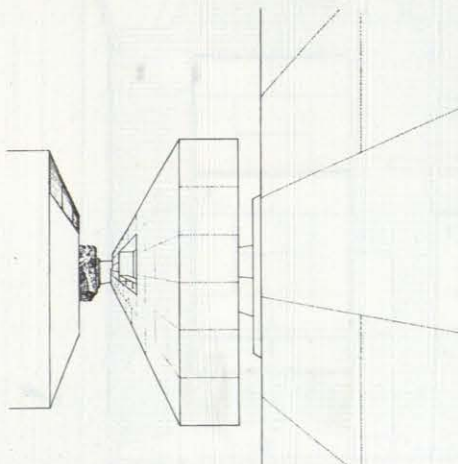
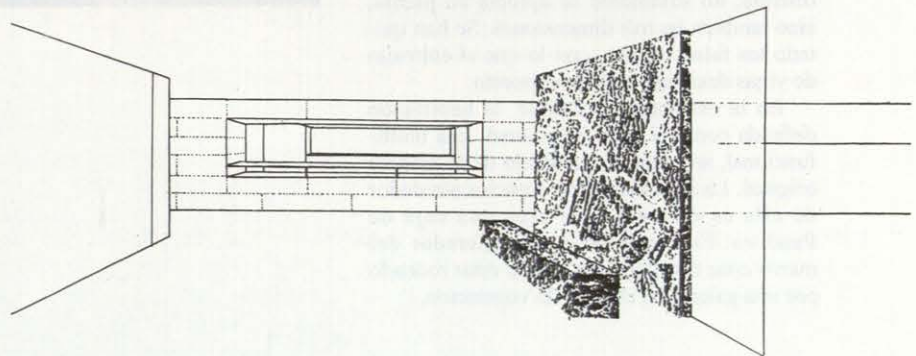
El resto de las dependencias requeridas se ubican siguiendo el orden natural creado por dicha pieza y en consonancia con el lógico funcionamiento de las oficinas.

Las oficinas se cierran con muebles, que en su parte superior resuelven la iluminación y ventilación, consiguiendo aumentar, visualmente, la escasa altura del local.

La fachada se resuelve con un plano de vidrio que tapa la carpintería existente, de poca calidad, a la vez que permite una mejor regulación térmica.



Detalle del interior



El Camino de Santiago, patrimonio de la humanidad

Félix Benito

Los caminos, las vías de comunicación, han desempeñado un papel decisivo en la historia de la humanidad. Han permitido que hombres de los más diversos países y modos de vida se consagrasen a intercambios y trasvases de tradiciones, costumbres y manifestaciones culturales. En un mundo en despertar, como lo fue el occidente europeo en los siglos XI al XIII, no es extraño que surgiera la intensa necesidad de viajar para propagar, conocer y poner en común los nuevos acontecimientos que se estaban produciendo. El fenómeno de las peregrinaciones, de claro origen religioso, aspecto que, por otra parte, está íntimamente imbricado en la sociedad medieval, vino a colmar en gran medida esta ansia de viajes e intercambios de una sociedad pujante.

La peregrinación constituye una de las formas más características que adopta el sentimiento religioso durante la Edad Media. Tanto el viaje a los Santos Lugares - Jerusalén o Roma - como a otros numerosos santuarios fue una de las actividades que influyeron más profundamente en la consolidación de la civilización medieval. Emile Malé define con exactitud ese estado de ánimo: "Los hombres del siglo XII amaron apasionadamente aquellos grandes viajes, los peregrinajes; les parecía que la vida del peregrino era la perfecta imitación de la del cristiano. Porque ¿qué era el cristiano sino un eterno viajero que en ninguna parte se encuentra a gusto, un transeúnte en marcha hacia una Jerusalén eterna?"

Este continuo traslado de personas en el que subyacen, junto a la primera motivación religiosa, otros numerosos objetivos culturales, personales, sociales, económicos, llegó a ser uno de los pilares básicos de la consolidación y auge de la civilización medieval del occidente europeo. En efecto, el intercambio de

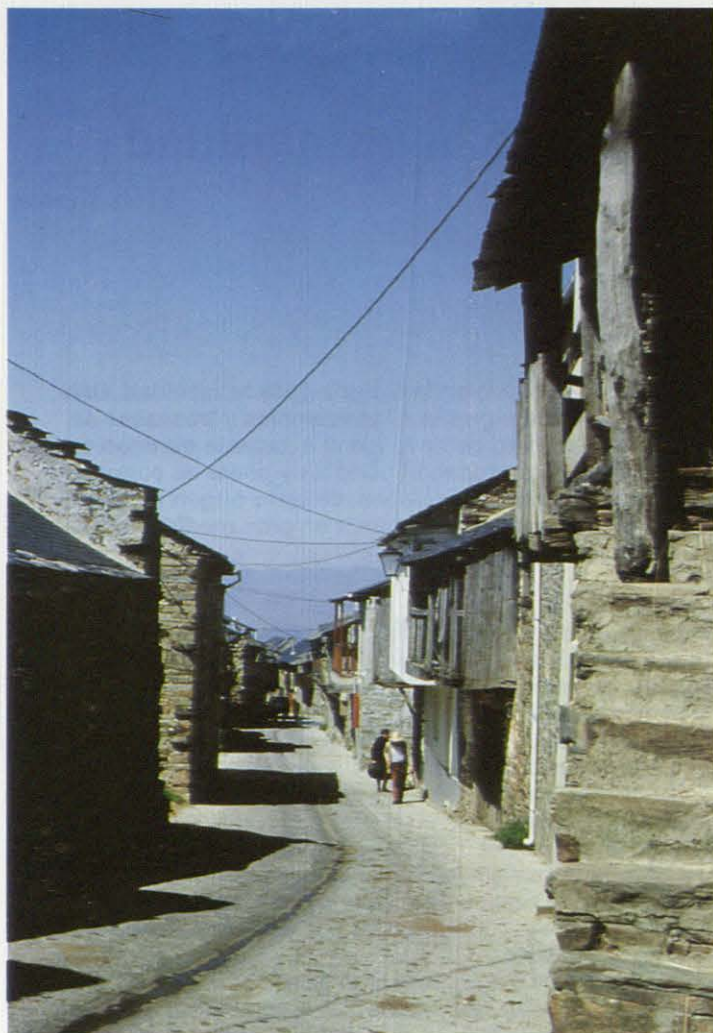
conocimientos y experiencias en los más diversos campos - desde el estrictamente religioso o litúrgico, al artístico, jurídico, social o económico - resultó de gran trascendencia en los siglos centrales de la Edad Media, en los que queda consolidada una nueva estructura social y territorial europea.

La peregrinación a Santiago fue, en este sentido, ejemplar y concentró en torno a ella uno de los fenómenos culturales de masas más importantes del medievo: se erigió en receptora de un intenso aporte social, religioso y económico, y resultó a su vez decisiva en la configuración de los territorios que conectaba y en concreto los de nuestro país, tanto por el enriquecimiento social y cultural que trajo consigo como por la creciente vinculación a Europa que supuso.

El Camino de Santiago se incorpora a esta corriente con una intensidad singular. Con motivo del descubrimiento del sepulcro del Apóstol en el siglo IX comienza el acercamiento hacia la tumba, pero en principio sólo con un carácter regional. Es la época



Puente románico con vestigios de calzada. Consta de cuatro arcos desiguales y semicirculares (restaurados). Furelos.



El Acebo.

en que se funda la nueva basílica en Santiago, en el año 899, y se produce el traslado de la sede episcopal desde Iria Flavia.

El gran auge del Camino tiene lugar a partir del siglo XI. Los monarcas navarros y, posteriormente, los castellanos realizan una labor fundamental al fijar la ruta, protegerla y difundirla, ya que tenían una evidente conciencia de la importancia que esto para sus reinos encerraba.

Sancho III el Mayor de Navarra, a principios del siglo XI, y Sancho Ramírez de Navarra y Alfonso VI de Castilla, a finales de dicho siglo, son señalados como los más característicos impulsores del Camino. Ellos llevan a cabo numerosas fundaciones de santuarios, puentes y hospitales a lo largo de toda la ruta, consolidan un nuevo acceso a la meseta a través de La Rioja y los Montes de Oca; colonizan diversos territorios con la creación de numerosas villas y ciudades; jalonan la ruta de elementos de protección y descanso; la rinden más cómoda y accesible y fijan un camino público claramente definido.

Ninguna peregrinación alcanzó a marcar de manera tan intensa su camino, su vía, su recorrido, como la de Santiago. Esto se constata con claridad en la numerosa documentación histórica que da testimonio de todas las fundaciones reales a lo largo del camino durante todo el siglo XI y comienzos del XII —fundación de albergues u hospitales en Jaca (1084), Pamplona (1087), Estella (1090), Nájera (1052), Burgos (1085), Frómista (1066), León (1096) y Foncebadón (1103); o bien construcción de puentes como los de Puente la Reina (1090), Logroño (1095), Nájera (1076) y Ponferrada (1096). Por otro lado, los distintos cronistas musulmanes que en los siglos XI y XII recorren y visitan la Península ya conocen el Camino de Santiago. En concreto, el geógrafo El-Idrisi describe la ruta con sus estaciones en la primera mitad del siglo XII. Pero es sobre todo un documento de la trascendencia del Códice Calixtino, en su libro V, el que establece con claridad el recorrido de la vía con sus diversas etapas, las poblaciones que recorre, los ríos que atraviesa, los hospitales, los santuarios y una descripción de los lugares y gentes que pueblan las regiones por las que discurre. Este documento señala que son cuatro los caminos a Santiago que en Puente la Reina, ya en tierras de España, se reúnen en uno solo. “Va uno por Saint-Gilles, Montpellier, Tolouse, y el Somport; pasa otro por Santa María del Puy, Santa Fe de Conques y San Pedro de Moissac; un tercero se dirige allí por Santa Magdalena de Vézelay, por San Leonardo de Limoges y por la ciudad de Périgueux; marcha el último por San Martín de Tours, San Hilario de Poitiers, San Juan d' Angély, San Eutropio de Saintes y Burdeos. El que va por Santa Fe y el de San Leonardo y el de San Martín se reúnen en Ostabat y, pasado Port de Cize, en Puente la Reina se unen al camino que atraviesa Somport y desde allí forman un solo camino hasta Santiago.” Nótese cómo define los lugares franceses más por los santuarios que atraviesa que por las ciudades en las que se encuentran, cuya relevancia queda relegada a un segundo término.

En el siguiente capítulo define el Códice las jornadas que recorre el camino en territorio español, que son trece desde Roncesvalles a Santiago, si bien son jornadas ecuestres algunas de ellas: desde Somport a Puente la Reina, por Jaca y Monreal, y desde Roncesvalles por Viscarret, Pamplona, Estella, Nájera, Burgos, Frómista, Sahagún, León, Rabanal, Villafranca, Triacastela, Palas y Santiago.

Esta ruta ya establecida desde el siglo XI conoce un éxito enorme durante los siglos centrales de la Edad Media. La afluencia de peregrinos llegó a ser masiva, sobre todo para una época como el medievo. Ya en 1121, el legado del emir de los almorávides, Ali Ben Yusuf, relata que “tanta es la multitud de los que van y vienen que apenas dejan libre la calzada que va a occidente”. La cifra más baja que aporta La Coste-Messelière es que cerca de Compostela circulaban en primavera o verano más de mil personas por día en cada uno de los sentidos. Esta cifra



Santa María de las Tiendas. Leoygos. Sahagún.



Descendiendo hacia Leboeiro, con retazos de calzada. Leboeiro.

no parece exagerada si la comparamos con el hecho de que en Burgos se comienza a construir a finales del siglo XII el Hospital del Rey, con capacidad para más de dos mil personas, y más aún teniendo en cuenta que en dicha ciudad ya existían numerosos hospitales. Hay que recordar que la función del hospital era no sólo de curación, sino también de hospedaje.

Esta afluencia sufre un paulatino descenso durante los últimos siglos de la Edad Media, en los que la peste negra y las guerras de los Cien Años diezman la población al sur, y sobre todo, al norte de los Pirineos. Tras un breve despertar durante el siglo XVI, entra en decadencia a partir de la Reforma, que no ve con buenos ojos el fenómeno de las peregrinaciones. Se mantiene, sin embargo, ininterrumpidamente hasta los últimos tiempos, en que vuelve a tener un enorme auge por motivos religiosos y culturales.

Un bien cultural de la trascendencia y características del Camino de Santiago presenta por su propia naturaleza una identificación con el concepto de patrimonio de la humanidad. La consideración de los Bienes Culturales como tal Patrimonio Mundial emana de la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural que tuvo lugar en la Conferencia General de la UNESCO celebrada en París en 1972. Las convenciones son resoluciones de la UNESCO con virtualidad jurídica en los países que firman dicha Convención para el patrimonio mundial, y a partir de ese momento se incorporó el cuerpo normativo de nuestra jurisdicción, tal como además lo recoge la Ley de Patrimonio Histórico Español, de posterior promulgación en junio de 1985. En dicha Convención se crea la Lista del Patrimonio Mundial según dos categorías: natural y cultural. Los Bienes incluidos en dicha lista son propuestos por los gobiernos, informados por el ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios), organismo internacional no gubernamental para el caso de Bienes Culturales, y posteriormente incorporados a la lista por el Comité del Patrimonio Mundial en reunión anual. Una de las funciones de dicha declaración es una mayor responsabilidad del Estado que ha propuesto la declaración, en cuanto a la conservación del Bien. Quizá, sin embargo, lo más trascendente sea el propio reconocimiento o autoestima de los habitantes o personas a los que dicho Bien afecta, con vistas a su valoración y conservación.

La declaración debe obedecer a una serie de criterios generales como son: un bien cultural tiene, por ejemplo, que ser

auténtico y haber ejercido una gran influencia o aportar un testimonio único o estar asociado a ideas o creencias universales, o constituir todavía un eminente ejemplo de hábitat humano tradicional representativo de una cultura.

La declaración representa la especial responsabilidad de los gobiernos que han propuesto los bienes para su preservación y conservación y, sobre todo, un reconocimiento a la trascendencia del Bien incluido, lo que redunda en una mayor repercusión social tanto del conocimiento exterior como de la propia autoestima de los habitantes con relación al mismo.

El gobierno español presentó en 1992 el expediente de solicitud de inclusión del Camino de Santiago en la Lista del Patrimonio Mundial. Para un país que ya contaba con numerosos bienes inscritos en dicha lista, la solicitud de inscripción del citado conjunto se apoyó en su especial consideración, como un ejemplo de singular trascendencia que rebasaba ampliamente, por su valor patrimonial, al resto de propuestas singulares que podía presentar.

La iniciativa tenía numerosos antecedentes y requerimientos previos, entre los que cabe destacar dos que resumen una demanda generalizada de su consideración en dicho nivel: el primero en el tiempo parte de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, que en su "Recomendación 987 (1984) relativa a los itinerarios europeos de peregrinación", punto 6, "recomienda al Comité de Ministros que inspirándose en el ejemplo del Camino de Santiago de Compostela como punto de partida de una acción relativa a otros itinerarios de peregrinación: promover la cooperación entre los estados miembros destinada a preservar conjuntamente las rutas de peregrinación, por ejemplo, una acción concertada para hacer figurar los itinerarios más significativos y sus monumentos en el repertorio del Patrimonio Mundial de la UNESCO".

Un año más tarde, en diciembre de 1985, cuando con motivo de la reunión del Comité del Patrimonio Mundial se acordó la inscripción de la Ciudad de Santiago de Compostela en la Lista del patrimonio Mundial, este Comité puso de manifiesto que el alto valor cultural e histórico del Camino y la riqueza de su Patrimonio justificarían su inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial, lo que podría verificarse tanto a título de bien cultural, por las razones mencionadas, como de bien natural, por la variedad e interés de los parajes que atraviesa.



Camino hacia Jaca.

De acuerdo con estos antecedentes concretos y con una demanda generalizada, consciente del alto valor patrimonial del Camino, el Ministerio de Cultura comienza en 1989 a elaborar el expediente de solicitud de inclusión de dicho Bien en la lista del Patrimonio Mundial. Para ello se basa en las importantes investigaciones realizadas años antes por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo para la identificación física del Camino.

Se presentó este expediente no sólo por la gran trascendencia patrimonial que representa el Camino de Santiago, sino en directa relación con los criterios que establece la UNESCO para la inclusión de un bien en la Lista del Patrimonio Mundial.

En primer lugar, el bien que se aspira a inscribir debe ser auténtico. El Camino de Santiago constituye una realidad física perfectamente determinada, documentada con gran exactitud desde el siglo XII. En segundo lugar es una senda existente en el territorio en un setenta por ciento de su longitud como camino de tierra, o en algunos casos empedrado, en un diecisiete por ciento convertida en carretera y en el restante trece por ciento perdida, bien debido a grandes obras de infraestructura —embalses, aeropuertos—, bien a reformas agrarias en la estructura de caminos. Este Camino, detalladamente documentado e identificado, aparece junto a hospitales, cruces de término y puentes, muchos de ellos coincidentes con los aparecidos en los textos históricos.

Además de la presencia del Camino como vía física de peregrinación, la Ruta Jacobea se manifiesta en una acumulación extraordinaria de Bienes Culturales directamente ligados al mismo. Por un lado, las primeras y sobresalientes obras del románico peninsular, que se homologan con lo que en su momento se producía en Europa: Catedral de Jaca, San Juan de la Peña, Santa Cruz de la Serós, Monasterio de Loarre, San Miguel de Estella, San Martín de Frómista, Santiago de Carrión de los Condes, San Isidoro de León, la misma Catedral de Santiago de Compostela. Ello, además de las singulares aportaciones de los caballeros del Templo —Eunate, Torres del Río— o las más sobresalientes muestras del románico mudéjar en Sahagún —S. Tirso, S. Lorenzo, Santiago—.

Junto a esta aportación a la configuración de la arquitectura románica española se desenvuelve en torno al Camino una extensa constelación de monasterios, cuya influencia religiosa y cultural los convierte en instrumentos capitales en la organización del territorio medieval de la Península: San Juan de la Peña, San Salvador de Leyre, Irache, San Millán de la Cogolla, Santo Domingo de Silos, San Zoilo de Carrión de los Condes, San Facundo en Sahagún, San Pedro de Ardón, Santo Tomás de las Ollas.

Finalmente, y como último episodio que señala el crucial papel que desempeña el Camino de Santiago en la vida medieval de los reinos cristianos de la Península Ibérica, debemos poner de manifiesto la concentración de catedrales que se produce en él, fruto de su condición de centralidad y, al mismo tiempo, de la conexión con los principales núcleos urbanos: así aparecen las catedrales de Jaca, Pamplona, Logroño, Santo Domingo de la Calzada, Burgos, León, Astorga y Santiago de Compostela.

La presencia de edificios, especialmente ligada a la función del Camino, como puentes y hospitales, se manifiesta en construcciones de primer orden, entre las que hay que destacar los puentes de Puente la Reina, Ibero de la Vega, y Hospital de Orbigo o los hospitales de San Marcos de León y los Reyes Católicos en Santiago, obras cumbre de la arquitectura española.

Toda esta concentración de elementos arquitectónicos del más alto nivel no se explicaría sin tener en cuenta el gran desarrollo urbano que se produjo en torno a la Ruta Jacobea. Se engarzan en ella, y a ella deben buena parte de su apogeo funcional, ciudades medievales de la ruta: Jaca, Estella, Burgos, Carrión, Sahagún, León, Astorga y Santiago. Además de esto, el interés para la historia del urbanismo se centra en las ciudades que surgieron precisamente en función del Camino, según dos



Carrión de los Condes.



El Ganso. Rabanels.

modelos: las ciudades lineales, surgidas de forma espontánea en torno a la vía, y las ciudades de trazado rectorial, creadas ex profeso. Entre las primeras cabe situar las villas de Navarrete y Castrojeriz, de dirección curva en torno a una colina, o Redecilla, Molinaseca, Villafranca, de trazado más recto. Un especial interés manifiestan las villas creadas por los reyes para la articulación del Camino, cuyo trazado responde expresamente a esa función: Sangüesa, Puente la Reina, Viana, Logroño, Santo Domingo de la Calzada, Grañón o Mansilla de las Mulas constituyen en su conjunto una de las facetas más características de la Historia del Urbanismo en la Península Ibérica. Todo este patrimonio obedece, y no podría ser de otro modo, a un hecho que ha ejercido una gran influencia, tal como señala el segundo de los criterios de selección de Bienes Culturales como Patrimonio de la Humanidad. Es de sobra conocido que el Camino de Santiago supuso uno de los mayores vínculos de conexión, intercambio e influencia de la Europa Medieval.

Desde los aspectos litúrgicos, como la generalización del rito romano, hasta los más estrictamente físicos, como la difusión del arte románico, deben gran parte de su éxito al Camino de Santiago. No debemos centrarnos en esta faceta harta divulgada, pero no está de más señalar que aparece como decisiva en la configuración de unos reinos peninsulares que, por primera vez y gracias en gran parte a esta influencia europea, son conscientes de su propia entidad.

El Camino de Santiago constituye un testimonio único en la historia europea. De los grandes centros de peregrinación medievales —Roma, Jerusalén...— es el único que deja una vía perfectamente definida; naturalmente lo es más cuanto más al oeste de Europa se encuentra, alcanzando su mayor nivel de definición en Francia y, sobre todo, en la Península Ibérica. No por casualidad, de todos los itinerarios culturales europeos, éste ha sido el primero definido y declarado por el Consejo de Europa.

Finalmente, otro criterio de la Convención de 1972 es que el Bien propuesto debe estar asociado a Ideas y Creencias de significación universal. En este punto no parece necesario detenerse, pues son precisamente estas ideas y creencias las que hacen de la Ruta Jacobea, y por consiguiente del numeroso patrimonio histórico para ella generado, un bien de significación universal, que además sigue estando vivo en la actualidad como vía de peregrinación.

Otro criterio para la inclusión de Bienes en la Lista es el de constituir un ejemplo eminente de hábitat humano tradicional representativo de una cultura. Naturalmente, el Camino de Santiago, por su propia significación histórica, no se inscribe en este contexto; pero el hecho de atravesar casi 800 kilómetros de territorio español y comprender cinco comunidades le añade un valor de variedad y riqueza en cuanto a la cultura popular y su reflejo en la arquitectura y urbanismo tradicionales como la diversidad de ámbitos paisajísticos. Recorre, en efecto, las grandes zonas bioclimáticas en que aparece dividida la Península: la España mediterránea, con el alto Valle del Ebro; la España continental, atravesando la meseta, y la España atlántica en su último recorrido por tierras gallegas. Discurre por zonas de valle, como la depresión del Ebro; atraviesa zonas montañosas —Pirineos, Sistema Ibérico, Macizo Galaico, Montes de León—, recorre la gran llanura de la meseta y serpentea por el terreno accidentado de Galicia. La variedad de asentamientos y tipos de arquitectura popular resulta amplísima y alcanza ejemplos tan significativos como las Casonas del Pirineo Navarro; la arquitectura popular, tan cívica y consolidada, del Valle del Ebro; los entramados de madera del Macizo Ibérico; los pueblos de barro de Tierra de Campos; la arquitectura de piedra - y, en origen, de paja - de los Montes de León; las pallozas del Cebrero y entorno de los Ancares o la extravagante arquitectura gallega con sus corredores, sus hórreos y su espléndida sillería de granito. Todo esto es, no obstante, un valor añadido, que enriquece el contenido patrimonial y cultural del Camino, pero que no responde a su significación fundamental, que se busca, sin duda, en los cuatro primeros criterios analizados.

Las características del Camino Jacobeo en relación con los criterios que establece la Convención del Patrimonio Mundial fueron puestas de relieve por parte del Ministerio de Cultura durante la tramitación del expediente. En el proceso de declaración del Camino de Santiago hubo algunas objeciones señaladas por parte de organismos vinculados al Centro del patrimonio Mundial de la UNESCO y por parte de ICOMOS, derivadas fundamentalmente en la propia naturaleza del Bien propuesto. En efecto, nunca hasta ese momento había sido inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial un Bien de las características de la Ruta Jacobea. Por ello se planteaban dos tipos de dudas. Una de ellas se refería al ámbito de la



Salida de hospital hacia Padoruelo y unión con la carretera, al fondo.

declaración. La Ruta Jacobea desarrolla su recorrido en un buen número de países. En algunos de ellos, con tramos tan caracterizados como las cuatro vías del territorio francés que parten de Saint Gilles de Gard, Le Puy, Vézelay o Tours. A su vez, estas vías recogen el flujo de todo el entramado de caminos medievales europeos. En este sentido, las dudas planteadas en el seno de ICOMOS se referían a la declaración del Camino sólo en territorio español era una elección adecuada o cabía esperar la declaración conjunta de la ruta en todos los países. Con relación a este punto se puso de relieve la conveniencia de acogerse a una declaración paulatina del Camino en cada uno de los países, una vez que estuviera completa la compleja documentación necesaria para dicha declaración, y dejar abierta la delimitación, de tal modo que se puede ampliar sucesivamente en función de la documentación aportada en cuanto a la identificación del camino en su respectivo territorio.

Se hizo ver que el Camino de Santiago, de acuerdo con el Plan Oficial que elaboró el Consejo de Europa al declararlo Primer Itinerario Cultural Europeo, en 1985, afecta a veintidós países europeos: España, Francia, Italia, Eslovenia, Croacia, Grecia, Hungría, Eslovaquia, República Checa, Polonia, Alemania, Austria, Suiza, Liechtenstein, Dinamarca, Suecia, Holanda, Bélgica, Luxemburgo, Reino Unido, Irlanda y Portugal.

El nivel de conocimiento y definición del Camino es radicalmente distinto en todos estos territorios. En España, la vía principal es única y está perfectamente identificada ya desde el siglo XII, y jalonada de numerosísimos elementos singulares y vinculados a ella. El propio extremo de que el Códice Calixtino definiera las jornadas del Camino determina un alto nivel de concreción. En Francia, esta intensidad en su definición disminuye: se conocen los grandes santuarios jacobeos, que articulaban el camino, pero en su plasmación territorial dista considerablemente de ser tan concreto como en la Península Ibérica. En otros territorios como en Italia o Alemania, el Camino discurre por las grandes vías existentes, que cumplen con otras múltiples funciones: por ejemplo, en Alemania, la Oberstrasse y la Niederstrasse; en Italia, por las preexistentes calzadas romanas: Emilia, Flaminia y, sobre todo, la Casia, llamada también vía Francigena por esta función. Las vías de peregrinación han dejado en otros países menos huella en el territorio y han sido menos continuas, aunque siempre se documenta la presencia de peregrinos y hospitales.

Por otro lado, el nivel de precisión en la identificación en el territorio es muy distinto en todos estos lugares. En territorio español se ha llegado a una identificación plena punto a punto de todo el Camino, mientras que en otros países puede hablarse de una serie de jalones de la ruta, y una ulterior concreción en caminos puede resultar muy laboriosa y dilatada en el tiempo. En este sentido se puso de relieve que se podía plantear una investigación conjunta entre todos los países para elaborar un documento común de presentación simultánea, si bien parecía mucho más razonable y operativo plantear una inscripción de la lista paulatina y abierta, de tal modo que se declarasen las partes más documentadas y conocidas del camino, dejando la posibilidad de incorporar sucesivamente los otros tramos según estuvieran documentados por los respectivos países, Francia y otros, sucesivamente.

La otra duda que surgió se relacionaba con la propia naturaleza del bien, ya que era la primera vez que se planteaba la inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial de una vía y no de un monumento o una ciudad como se había hecho hasta ahora. En abril de 1993 tuvo lugar una visita de inspección por parte del técnico de ICOMOS, Henry Cleere, al que acompañamos Carmen Añón, miembro también de ICOMOS, y quien esto escribe, como técnico del Ministerio de Cultura. En ella se constató el carácter definido y físico de la vía, cuya exacta plasmación territorial le supuso una positiva sorpresa, al igual que el carácter vivo que la ruta mantiene en nuestros días con la gran



Puente de Órbigo.

diversidad de funciones religiosa, cultural, recreativa, personal, etcétera.

Por otra parte, el Camino de Santiago es el Bien inscrito en la lista del Patrimonio Mundial de carácter cultural de mayor dimensión y, a su vez, complejidad. Su longitud sólo puede compararse a la de la Muralla China, pero su extensión y variedad son de mayor significación, ya que comprende una gran cantidad de núcleos de población, monumentos y diversos tramos de territorio. Como resumen, no debe dejar de señalarse que todo este conjunto de altísimo valor patrimonial se materializa en un bien inmueble con realidad física en el territorio, que se refiere al Camino en sí mismo, a los bienes arquitectónicos que se sitúan en su recorrido, a las aldeas, villas y ciudades que atraviesa y a los grandes complejos situados inmediatos a él y que ejercieron una gran influencia.

Como resultado de determinados informes complementarios en los que se hacía especial referencia a estas características de la Ruta jacobea y, sobre todo, de la favorable impresión de la visita de inspección realizada, los informes de ICOMOS y del Centro del Patrimonio Mundial fueron favorables y se incluyó en la Lista del patrimonio Mundial en la Reunión de Cartagena (Colombia) en diciembre de 1993.

El expediente de declaración, redactado por los arquitectos Norberto Sevilla, José Luis Hiernaux, José Luis Sánchez y Guillermo Ferrari, se ciñe al conocido tradicionalmente como Camino Francés, que para mayor precisión debemos denominar Camino Calixtino, ya que es el recogido en dicho Códice de principios del siglo XII, y existen otros tramos diferentes de Camino Jacobeo, que en la toponimia tradicional se denominan también "Camino Francés". Se recogen, por tanto, las dos vías que penetran en nuestro país por Canfranc y Roncesvalles, se juntan en Puente la Reina y desde allí se dirigen, ya como único camino, hasta Santiago. Las otras vías de territorio español, como las rutas del norte o de la costa, no presentaban el nivel de identificación y documentación necesarios para ser incluidas en el documento que debería presentarse ante la UNESCO.

El Camino Calixtino está identificado ya desde los intensos trabajos que realizó el MOPU en los años ochenta con un variado equipo técnico: Jean Passini, Arturo Soria, José Ramón Menéndez de Lurca, José Luis García Grinda y José Miguel León. Se poseía una cartografía a escala detallada 1:10.000—



Cruz de Ferro. Foncebadón.

que se ha concretado en el expediente en los planos del Plano Topográfico nacional a escala 1:50.000—. El Camino es único salvo en varias zonas en que se bifurca para después volver a unirse. Este conjunto de ramales, todos los cuales presentan suficiente importancia, se produce en el acceso a la Meseta entre Villafranca, Montes de Oca y Burgos; entre Sahagún y Mansilla de las Mulas, tramo en el que el camino se estructura con base en dos vías alternativas, que discurren paralelas algún trecho y a la salida de León hasta volver a unirse para cruzar el Órbigo en el célebre puente.

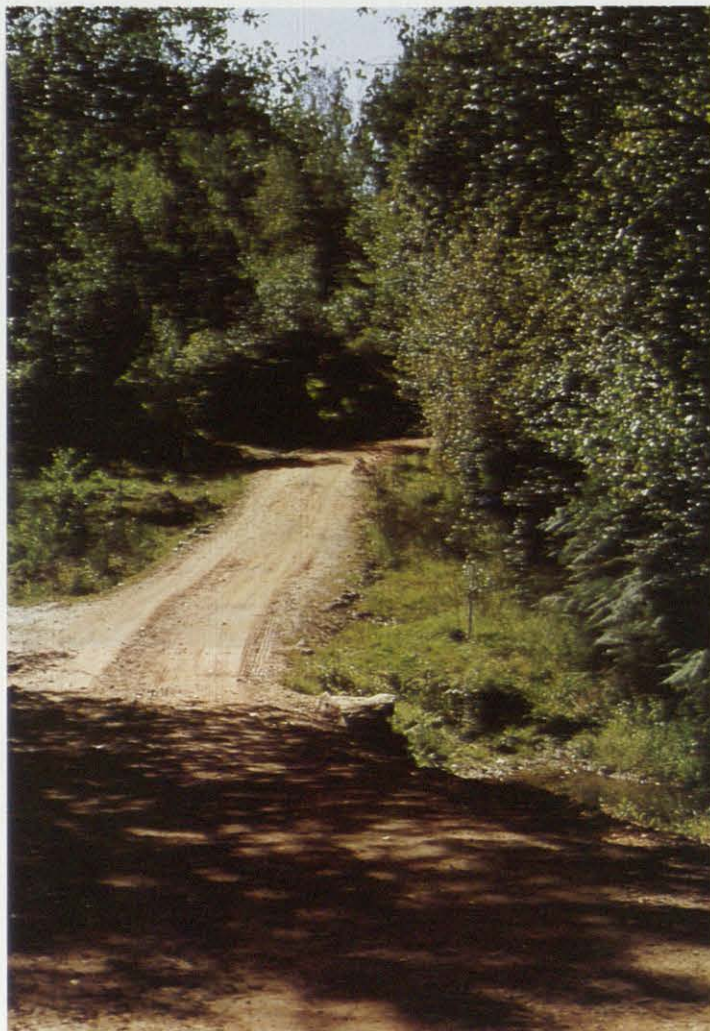
Otra bifurcación se producía en la Canal de Berdún, en ambas márgenes del río Aragón. En la actualidad, con la construcción del embalse de Yesa, el ramal norte ha quedado cortado y las localidades de Sigüés, Escó y Tiermas permanecen como puntos de referencia histórica, pero no como localidades de paso. El tramo sur ha sido alterado entre Ruesta y Sangüesa para evitar el embalse, conectando con esta última villa a través de Undués de Lerda, lugar de gran interés por su arquitectura y calidad ambiental, pero sin vinculación histórica con la ruta.

Este aspecto pone de relieve uno de los principios teóricos de la identificación, que responde a las situaciones en que se produce una divergencia entre el trazado histórico y el actualmente en uso. Esto sucede casi siempre por imposibilidad física, debida a la ejecución de determinadas infraestructuras, como son, en este caso, el citado embalse de Yesa, el de Puertomarín, el Aeropuerto de Labacolla o el nuevo trazado de carretera en la bajada del Puerto de Canfranc.

El documento responde identificando ambas rutas en la doble vertiente de Bien Cultural en su conjunto—cuya vitalidad interesa enormemente preservar— y, por otro lado, como conjunto de Bienes, cada uno de los cuales tiene un determinado valor histórico como patrimonio y como referencia jacobea.

En el documento gráfico se han señalado todos estos tramos de la ruta con una triple simbología: tramo conservado con camino de tierra, piedra o estructura tradicional; tramo conservado en carretera asfaltada y tramo desaparecido.

El expediente detalla en planos a escala 1:50.000—, el recorrido exacto del Camino y su estado actual (conservado, transformado en carretera o desaparecido); también incluye planos a escala 1:1.000 ó 1:2.000— de los núcleos que atraviesa el Camino y un catálogo de todos los elementos arquitectónicos,



Ponte Landrón.

singulares o como conjunto pertenecientes al mismo, tanto los ya declarados Bienes de Interés Cultural como los recogidos en el Inventario General del Patrimonio Arquitectónico realizado en 1979-1980 para el Ministerio de Cultura.

La delimitación del Conjunto que se propone para la admisión en la Lista comprende un ancho de treinta metros a cada lado de la vía señalada en los planos y contiene todos los sectores medievales de los núcleos que atraviesa el Camino tal como se representa en los planos de población aportados. La inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial se propone con carácter abierto, para ir incorporando los ulteriores tramos del Camino que se vayan documentando por los diversos Estados que atraviesa.

Al mismo tiempo que la declaración de Patrimonio de la Humanidad, las distintas Comunidades Autónomas coordinadas en el Consejo Jacobeo fueron elaborando expedientes de declaración como Bien de Interés Cultural. El Consejo Jacobeo es un órgano interadministrativo, en el cual están representados los Ministerios de Cultura, Obras Públicas, Exteriores y Turismo, así como las Comunidades Autónomas de Aragón, Navarra, La Rioja, Castilla y León, Galicia, Asturias, Cantabria y País Vasco. El Camino de Santiago había sido declarado como Conjunto Histórico por un Decreto de 1962; pero sólo nominalmente, sin identificación ni delimitación del área. En estos nuevos expedientes se mantienen la misma identificación y los mismos criterios de delimitación que en el expediente elevado ante la UNESCO, salvo en el caso de Galicia, cuya delimitación comprende los términos parroquiales completos que atraviesa el Camino.

La actuación del Ministerio de Cultura, mediante el Consejo Jacobeo, se completó durante 1993 con la solicitud ante la Comunidad Europea de incorporar el Camino al reducido elenco de Bienes Culturales que dicha institución colabora a financiar en lo que llama Proyectos Emblemáticos. Se ha aprobado el proyecto presentado por España, de tal modo que, junto con la Acrópolis de Atenas, el Monte Athos, la Universidad de Coimbra y el Chiado de Lisboa, forma parte de las actuaciones en las que interviene la Comunidad Europea. En la documentación aportada a la Comunidad Europea se ponía de relieve la gran diversidad de aspectos y manifestaciones que el Camino de Santiago ha producido en el territorio español. En efecto, la peregrinación ha dejado durante los más de diez siglos de existencia una considerable cantidad de testimonios que reflejan toda la variedad de contenidos y aspectos culturales que la ruta atesora.

El Camino fue, en primer lugar, una vía religiosa que no sólo se dirigía hacia un punto final, sino que recorría un buen número de santuarios. Las iglesias, ermitas, conventos y monasterios surgidos en torno a la ruta, cuya naturaleza artística se ve influida por su vinculación a ella, son incontables en nuestro país. El románico adquirió definitiva naturaleza en la Península, y en Europa, precisamente a través de las influencias jacobeanas.

También son resultado del Camino otro tipo de edificios civiles o militares, como los hospitales, que cumplen la doble misión de curar, albergar y reponer como albergue a los peregrinos y cobran gran trascendencia en la civilización del mundo medieval.

Otro aspecto físico de extraordinaria importancia en el Camino es la propia existencia de la vía de peregrinación, con su calzada, sus puentes, cruceros, fuentes, etcétera, y los tramos rurales y urbanos. Así, gran cantidad de poblaciones deben su trazado, lineal o en damero, a su origen jacobeo; hay villas creadas ex novo o surgidas en torno al Camino y también numerosas aldeas. En ellas, el Camino se convierte en la vía-eje de desarrollo del núcleo y representa un destacado aspecto de la historia del urbanismo español. No hay que olvidar la gran incidencia del Camino en el territorio y las interesantes relaciones entre camino y entorno, tanto de la propia vía como algunos de sus principales monumentos. Dada esta diversidad, resulta evidente que la mejor manera de presentar una actuación de rehabilitación en el Camino de Santiago era establecer una intervención múltiple que mostrara la



Espinosa. Villafranca.

extraordinaria diversidad de aspectos patrimoniales de que la ruta dispone y que se entrelazan entre sí para ofrecer una imagen general del Camino como Bien Cultural. En efecto, el patrimonio religioso ocupa un lugar preeminente por la calidad y la cantidad de elementos que incorpora a la ruta. En esta faceta se presentan dos actuaciones complementarias entre sí: por un lado, una intervención arquitectónica en la Abadía de Roncesvalles (Navarra), tendente a recuperar la imagen medieval del templo mediante la restauración de sus cubiertas adecuándolas a la estructura original. Esta intervención aparece justificada por ser Roncesvalles un lugar de enorme prestigio en el Camino y primer punto que encuentran los peregrinos que entran por la ruta de Navarra.

La actuación se complementa con la intervención en el punto final del Camino –al otro extremo del territorio peninsular–: la Catedral de Santiago. Se opta en este sentido por una intervención en el patrimonio religioso, en su aspecto escultórico, y se plantea la restauración y valoración del Pórtico de la Gloria, elemento capital de la naturaleza artística y cultural del Camino.

Además del patrimonio religioso se proponen dos actuaciones en el patrimonio civil ligado al Camino de Santiago: el Castillo de San Vicente de la Barquera (Cantabria) y la Torre rural de Muñatones (País Vasco), además de otra relacionada con la tipología civil más importante del Camino: los Hospitales. Así, se programa una intervención de investigación arqueológica, con ulterior restauración, consolidación y valoración del antiguo hospital de Santa Cristina de Somport (Huesca), uno de los más relevantes del medievo europeo.

Inciendiando en este aspecto de “hospital” como albergue u hospedería, y teniendo en cuenta el significado de “ruta viva” del Camino, se propone la adquisición y rehabilitación de varios edificios para este uso del núcleo, semiabandonado actualmente, de Foncebadón (León), así como la pavimentación de su calle principal. Se trata de un punto clave de la ruta en el tramo final de la Meseta, junto al puerto de Foncebadón. El núcleo presenta una arquitectura popular aún bien preservada, aunque en deficiente estado de conservación, pues estuvo desconectado por carretera hasta hace poco tiempo. La recuperación de este núcleo y de este uso se erige en eslabón fundamental para la conservación y equipamiento del itinerario en uno de sus tramos menos habitados y más difíciles.

Así como la anterior operación constituye, además de la

aportación de un equipamiento, una intervención de recuperación del Camino en un enclave rural, se presenta también la rehabilitación de un tramo urbano del mismo. De las numerosas “Calles Mayores” que forman parte de la ruta, y que son un ejemplo señero del urbanismo medieval, se ha escogido la del núcleo de Navarrete (La Rioja), donde se va a iniciar un programa de rehabilitación integral del tramo urbano del Camino.

Finalmente, como aspecto de dimensión o escala más amplio, se piensa incidir en las relaciones entre camino y territorio, con una actuación sobre el entorno de dos de los monumentos más singulares del Camino: Santa María del Naranco y San Miguel de Lillo (Asturias), ambos ya declarados Patrimonio de la Humanidad como parte del prerrománico asturiano.

También durante 1993 se promovió por el Ministerio de Cultura y el de Obras Públicas y Medio Ambiente, de acuerdo con el Consejo Jacobeo, la puesta en marcha de un trabajo de coordinación, metodología y pliego de prescripciones para la ulterior elaboración de los Planes Especiales de Protección del Camino de Santiago en cada una de las Comunidades Autónomas. Dicho estudio previo fue redactado durante el año 1993 –abril a diciembre– por los técnicos Arturo Soria y José Ramón Menéndez de Lurca. En él se recogen y detallan las diversas rutas Jacobeas: no sólo el Camino Calixtino, sino también los llamados Caminos del Norte o de la Costa. Se especifican también las características, contenidos, metodología y documentación que deben comprender los futuros Planes Especiales, de tal modo que se garanticen unos niveles de coherencia entre ellos, en cuanto al ámbito de aplicación, normativa de protección, relación con el planeamiento existente, documentación, etcétera.

Todo este conjunto de actuaciones supuso durante el año 1993 un avance sustancial en los mecanismos de protección y revitalización del Camino Jacobeo.

La declaración de la Ruta como Patrimonio de la Humanidad ha dado un espaldarazo decisivo a su asimilación como Bien Cultural que se debe proteger y conservar por parte de toda la población, y ha llevado consigo, y esto es muy trascendente, la realización por parte de las Comunidades Autónomas de los expedientes de Declaración y Delimitación de la Ruta como Conjunto Histórico en cada uno de sus territorios, base imprescindible para la futura conservación de dicho Bien Cultural.

Santiago de Compostela. La forma y la memoria

Miguel Ángel Baldellou

*La ciudad de Santiago de Compostela tuvo su origen en la "invención" del Sepulcro del Apóstol;
y su razón de ser histórica, en su "memoria".*

A finales del siglo XX se debate entre esta inercia cultural y las necesidades impuestas a su forma urbana por su crecimiento espacial y demográfico y su nueva condición de capital y sede administrativa de la Comunidad autónoma de Galicia.

Su fisonomía urbana ha recogido a lo largo de su larga historia las tensiones sociales que han pugnado por condicionarla espacialmente. Sin embargo, la respuesta formal ha estado dominada en todo tiempo, de modo incuestionable, por el carácter de foco territorial de su templo memorial. Sobre los intentos sucesivos de matizar su importancia se ha impuesto siempre la fuerza sacralizadora del lugar. Todo análisis que se quiera realizar de la estructura formal de esta ciudad, tanto si se refiere a su realidad en sí como si se trata de entenderla como objeto de manipulación-transformación, habrá de tener en cuenta su carácter singular, y único por su importancia, que desde su origen no es otro que el que le confiere el Sepulcro del Apóstol.

Por ello, los sucesivos intentos de "modernizar" su estructura formal y controlar su imagen han tropezado con el obstáculo de la tumba. Las respuestas a este problema han variado desde su aceptación y potenciación, hasta la confrontación formal, pasando por las propuestas que han eludido una u otra posición.

El "Genius Loci" de Santiago desde la "invención" en el siglo IX guarda una estrecha relación con la estructura del espacio, actuando de "mediador" entre la tierra y el cielo. La localización del sepulcro fue posible, al menos literaria e ideológicamente justificada, por la aparición de signos celestes de carácter prodigioso. Desde un principio, la direccionalidad marcaba el lugar como foco al que llegar, como meta, no tanto como centro desde el que partir. Si el cuerpo del Apóstol alcanzó el fin de su viaje por el mar, por tierra - desde entonces - llegaron mayoritariamente a venerarle. La situación de Santiago en el extremo occidental de Europa planteaba una dirección básica de los cami-

nos terrestres en sentido Este-Oeste a escala territorial. En contradicción con ella, la orientación litúrgica del templo en sentido contrario situaba su fachada principal hacia occidente. La primitiva Compostela, rodeada por una pequeña muralla de forma rectangular con puertas en los centros de sus lados, se orientó según los puntos cardinales, tomando como centro aproximado de su recinto el sepulcro del Santo.

El lugar del asentamiento inicial estaba en el extremo Norte de una elevación alargada, cuyo eje tenía la dirección Sur-Norte. El crecimiento en torno al núcleo primitivo ocupó esa altura siguiendo el eje (hoy rua do Vilar) que llevaba a la puerta Sur de aquel recinto. Ello originó que la Acrópolis del Santo se descentrara respecto a la ciudad medieval; pero, además, al crecer el templo primitivo con las construcciones sucesivas, lo hizo lógicamente manteniendo como fijo el lugar del Sepulcro, trasladando la fachada principal hacia el borde occidental del límite primitivo.

De esta forma, el templo medieval consolidado vino a ocupar el cuadrante noroccidental del plano urbano, con su eje principal ortogonal al viario más largo y mirando su fachada hacia fuera de la ciudad, en sentido contrario a los caminos principales de la peregrinación, al mismo tiempo que se asomaba desde el borde de la acrópolis hacia el horizonte lejano: en primer término, un vado; luego, el valle y los montes de la Mahía; detrás, el mar.

Así las puertas principales del primitivo recinto conducían a las de las naves laterales o, a través de Antealtares, a los ábsides de la cabecera de la Catedral, que, de este modo, fue consolidando un sistema de espacios semiabiertos en su alrededor,





enlazados entre sí, y un enorme talud en su frente occidental, que hacía aún más importante su fachada principal.

En el primitivo recinto, compuesto por la Acrópolis y el caserío hacia el Sur, tan sólo aquella contenía edificios de gran tamaño: el conjunto Catedral y el Monasterio de San Peyo. En torno a él se fueron situando nuevas instalaciones religiosas (San Agustín, San Martín Pinario, San Jerónimo), próximas a la Catedral y las puertas del primer recinto. En los bordes de sus caminos fueron apareciendo grandes fábricas (San Francisco, Santa Clara, Santo Domingo de Bonaval, Belvis, El Sar, San Clemente), configurando con el caserío un segundo recinto envolvente del primero por el Este y el Norte, que centró en el eje Norte-Sur el Conjunto Catedralicio y completó su frente occidental con las intervenciones barrocas y las sucesivas del Hospital Real y Rajoy, que cerraron por el Norte y el Oeste el imponente espacio ya regularizado del Obradoiro.

A esta forma almendrada, que completó el segundo recinto consolidando definitivamente el casco histórico de Santiago, se le adhirieron como filamentos los desarrollos de los caminos de entrada y salida de la ciudad, que contaban ya con algunas grandes piezas monumentales.

En un último impulso formalizador, las intervenciones de principios del siglo XX de carácter principalmente docente impulsados por Montero Ríos concretan las intervenciones de San Caetano y las facultades de Medicina y de Letras.

El crecimiento del Ensanche posterior, como pieza autónoma adherida al Sur del Centro Histórico y de la Carrera del Conde, hizo de la plaza de Vigo el intercambiador entre las dos ciuda-

des, la nueva y la vieja, que desde entonces, ya en el siglo actual, comienzan un proceso de especialización que aún perdura. Entre los años 50 y los 80, la ciudad completa el Ensanche, se satura y entra al final en una crisis estructural que pone en evidencia sus carencias cuando asume, sin previa preparación, su carácter de capitalidad. Las administraciones que controlan el proceso de desarrollo de la ciudad y que comparten Rajoy intentan en una primera fase dotar a Santiago de los edificios que precisan para el desarrollo de sus actividades institucionales. Así, las remodelaciones de San Caetano para sede de las Consejerías autonómicas y del Cuartel del Hórreo para Parlamento de Galicia trasladan actividades terciarias importantes a centros un tanto periféricos de la ciudad. Simultáneamente, la construcción de un nuevo Auditorio de Galicia sobre los terrenos del antiguo Burgo de las Naciones pretende, en una operación de prestigio, dotar con algún emblema moderno y de calidad la nueva imagen de la capital autonómica, compensando la más fuerte aportación residencial de Vite.

El plano de la ciudad, protegida como conjunto histórico-artístico, del 64, se había llenado en sus bordes con una producción de una calidad generalmente mediocre. A finales de los ochenta se plantea de forma imperiosa el control de un crecimiento que supera las posibilidades institucionales. Santiago necesita un nuevo Plan que defina un crecimiento acorde con su historia, que prevea un futuro moderno y dinámico, y que potencie la imagen de una capital autonómica sin complejos.

Más allá de los intereses políticos que ambas instancias, municipal y autonómica, pueden perseguir de modo a veces con-





tradictorio, parecen haber llegado a un acuerdo en esfuerzos comunes de carácter general. Sin embargo, los diferentes enfoques sobre los matices, a veces también sobre el fondo, de los problemas plantea la duda sobre la viabilidad de los distintos esfuerzos.

Ante la presencia de un nuevo plan general y de un plan especial del Centro Histórico en tramitación, cabía hacer algunas reflexiones, en primer lugar en torno a sus antecedentes. Los intentos por controlar el urbanismo compostelano, tras las ordenanzas de 1780 y de 1907 que regulaban fundamentalmente cuestiones de higiene y de ornato, se limitan a operaciones parciales de reordenación, de apertura de viales o de parques.

Sólo la creación del Ensanche alcanza una cierta escala de intervención, si bien su lenta y cambiante ejecución (el Plan de Cánovas de 1928 sólo se consolida con Cochón en 1948) contribuye a la pérdida de sus mejores cualidades.

La declaración de la ciudad como Conjunto Histórico-Artístico, en 1940, supone el dejar el control del Casco fuera de la competencia de las ordenanzas municipales. Pons Sorolla redacta en 1951 unas Ordenanzas especiales que establecen los criterios de conservación y protección de la ciudad monumental y las zonas de respeto. Las ampliaciones sucesivas de las zonas protegidas (1962, 1976, 1979 y 1981) han consolidado la ordenación monumental.

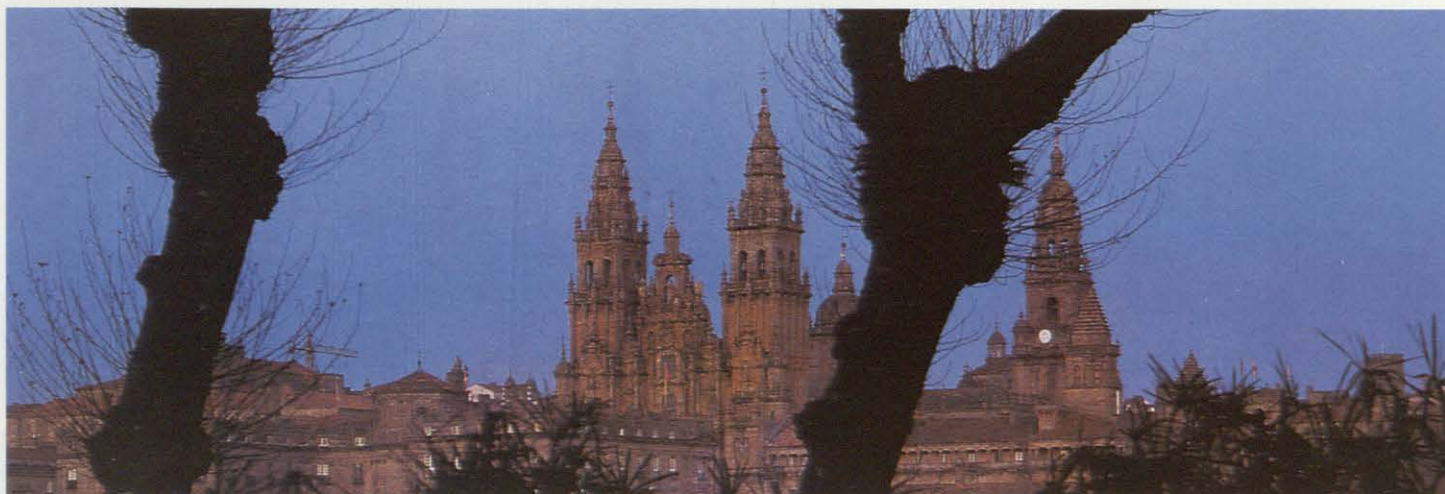
El propio Estado fomenta el crecimiento urbano desde los años 50 con actuaciones concretas de expansión y un esfuerzo por urbanizar y modernizar el recinto monumental. Entre las consecuencias de estas acciones están el polígono Vite (primera

fase de 1960) o la avenida de Juan XXIII, de penetración de viario rodado al mismo corazón de la ciudad por el Norte.

El primer Plan General de Ordenación de Santiago lo redacta en 1959 la Dirección General de Urbanismo y, aunque no llegó a ser aprobado, consolidó la zonificación de la expansión urbana centrada en Vite y Fontiñas, apoyadas en los nuevos accesos. El Plan de 1965 (Peña), aprobado al año siguiente, sanciona las tendencias del crecimiento realizado, incorporando los Planes de Ensanche y Vite, suprimiendo la circunvalación del Plan del 59 y sustituyéndola por una envolvente en la que el componente paisajístico desempeña un papel de importancia. Se consolida una visión radioconcéntrica, en la que la fachada Oeste de la ciudad asume un protagonismo incuestionable. La volumetría permitida por este plan condujo a un exceso de carga edificatoria sobre la estructura urbana, con lamentables actuaciones en sus bordes, impidiendo una lectura de la ciudad y su forma acorde con su carácter.

El Plan redactado entre 1970-74 por Fernández Longoria contribuyó a empeorar los impactos negativos de la praxis sobre el Plan anterior. Consecuencia quizás de la euforia de aquellos años de crecimiento económico y con una fe ciega en el poder de la planificación, partió de supuestos no verificados en cuanto a la propia estructura de la realidad planeada, que apoyándose en mecanismos de gestión inadecuados y en una escala de ciudad desmesurada condenaba la propuesta al fracaso. Suponía de hecho actuar sobre el Plan de Peña revisándolo, calificando como rústico el resto del término, cuya ordenación se dejaba en manos del Plan Especial que desarrollaría el Plan General. Sin





embargo, tampoco estas previsiones se cumplieron al modificarse el marco legal sobre el que se pensaron (Ley del Suelo de 1975). El sobredimensionado de todas las hipótesis del Plan de 1970, en especial el crecimiento continuo, hipotecó más que facilitó el desarrollo armónico de la Ciudad.

El Plan actualmente vigente, redactado por la Oficina del Planeamiento, intenta superar hasta donde es posible la carga de los Planes anteriores aún no completados en sus previsiones, rematando y una ciudad, cuyo tejido ha sido abierto en sus bordes y en su periferia sin haber restañado las heridas. Esta operación precisa acciones simultáneas en los Planes Parciales iniciados, intentando al mismo tiempo su interconexión con la ciudad consolidada. Estas medidas, condicionadas por una situación heredada, impiden por su propia naturaleza la restitución de una idea unitaria de la forma urbana, que se fracciona en unidades de actuación autónomas. Si la gran escala territorial se deja básicamente a las previsiones del viario envolvente, y la escala menor es competencia de los estudios de detalle o de operaciones de diseño urbano minucioso, una tercera vía de escala intermedia que ponga en relación la forma general con la arquitectura necesita probablemente el diseño de piezas arquitectónicas articuladoras del sistema de carácter emblemático.

Así, la ciudad tiende a completarse con dotaciones institucionales, requeridas más por la propia dinámica de la trama proyectada que por las necesidades reales. Santiago abundará en auditorios, museos, estadios deportivos, grandes salas cubiertas y al aire libre, que conducirán sus recursos en un sentido culturalmente dirigido. Algunas de las actuaciones de la nueva infraes-

tructura son ya una realidad (el teatro de Baltar, Bartolomé y Almuiña, el auditorio de Cano Lasso, el Parlamento de Reboledo, la facultad de Psicología de Noguerol), (el museo de Siza, el Pabellón de San Clemente de Kleihues, el estadio de Albalat) y otras son hoy un proyecto (el auditorio de Noguerol, la remodelación de Juan XXIII, la biblioteca universitaria de Sota).

En el capítulo de infraestructura de viviendas, la actuación de Fontiñas es el buque insignia de la nueva ciudad. Proyectada desde la distancia cultural, plantea una forma ensimismada cuyas conexiones con la realidad resultan ambiguas.

Si consideramos en general el conjunto de los planes desde los que se han pretendido regular el crecimiento de Santiago a partir de los años 50, observaremos que todos ellos han tratado de resolver, aparte de las cuestiones funcionales, económicas y de gestión para las que los instrumentos exclusivos del propio planeamiento se revelan insuficientes, la contradicción latente entre el crecimiento de la forma urbana adherida y la estructura formal preexistente.

A este respecto, las posibilidades que el propio territorio sugería en Santiago inducía a liberar la fachada occidental de la ciudad-catedral potenciando el Sur o el Este. Además, la franja de "rueiros" hubiera podido resultar un magnífico cinturón protector, eminentemente rural, de la forma urbana percibida "en éxtasis".

Por otra parte, la concepción del recinto histórico protegido como un islote, fuera del cual el control era imposible, contribuyó tanto a su conservación como a la alteración indiscriminada de sus bordes, entre ellos la zona de rueiros, que perdió su capacidad articuladora entre lo nuevo y lo viejo.





Las sucesivas propuestas de planes urbanísticos surgidas del propio plano y de su zonificación sustituyendo la realidad por la legalidad han generado necesidades de un crecimiento considerado como fin en sí mismo, de modo que unas a otros han venido transmitiéndose, como hipoteca a cumplir, el terminar lo iniciado y nunca rematado, sin plantearse radicalmente el análisis de las causas últimas de este incumplimiento permanente. Si puede resultar evidente la sobredimensión de las hipótesis de partida en algunos casos, en todos, el exceso de rigor al aplicar una legislación pensada desde otra cultura a un lugar que impone sus propias leyes no escuchadas ni atendidas ha desembocado en contradicciones y desajustes formales, cuya evidencia se trata de resolver de nuevo con las mismas medidas que provocaron su aparición.

La imaginación formal no supeditada a los prejuicios formalistas, la calma necesaria lejana a la política inmediata, y la vuelta a la estructura de origen del lugar serían los únicos principios desde los que el abordar la idea renovada de Santiago podría suponer no perder, con la forma, la memoria. De nada servirá que soluciones parcialmente brillantes traten de ocultar con su apariencia un crecimiento aceptado desde un caos formal, nunca acabado, más evidente aún por el contraste con el orden profundo de su casco inicial. Por el contrario, la aceptación de una realidad legalizada que precisa de forma patológica el crecer y extenderse sin saber bien ni cómo ni cuánto ni por qué ni hacia dónde, para justificarse, debía servir para replantearse con la urgencia y la calma necesarias hasta cuándo el instrumento será, como un fin en sí mismo, la causa de un problema culturalmente distinto.

Penetrar en la esencia de lo que "la ciudad quiere ser" desde su origen milenario precisa una atención muy diferente que disponga los medios adecuados al fin que se pretende y permita que sean el tiempo y la memoria quienes construyan el espacio.

Habría que retroceder a mediados de los 70 y recordar cómo entonces se planteó un debate profesional sobre el tema "Proyecto y ciudad histórica". Algunos actores de aquel I SIAC, puesto bajo la tutela de Rossi, hoy han crecido y dirigen desde distintos niveles los destinos de Santiago. ¿Hasta dónde se profundizó en el análisis formal propuesto entonces? ¿Hasta qué punto los planteamientos de hoy son deudores de una metodología racionalizadora de los procesos que en el 75 parecían consolidados?

¿Hasta qué punto un plan puede ahogar la voz de la memoria?

¿Hasta dónde la forma del proyecto puede superponerse y superar la forma que la ciudad, y su lugar sacralizado, quiere tener por ser esa su Forma?

En el caso de Santiago, memoria y forma son caras de una misma pieza solidaria; y todo proyecto de los hombres debe rendir cuenta ritual a sus genios locales. Escuchar sus mensajes ha de ser parte principal e inicial de ese proceso, cuyo final no debe adelantarse a su propio futuro.

La lección de una ciudad construida por continuos sedimentos no puede enterrarse bajo la decisión de acabar antes de tiempo lo que aún está por ser o por llegar en su momento.

Publicado originalmente, en alemán, en el número 31 de BAUWELT (Berlín, 1993).

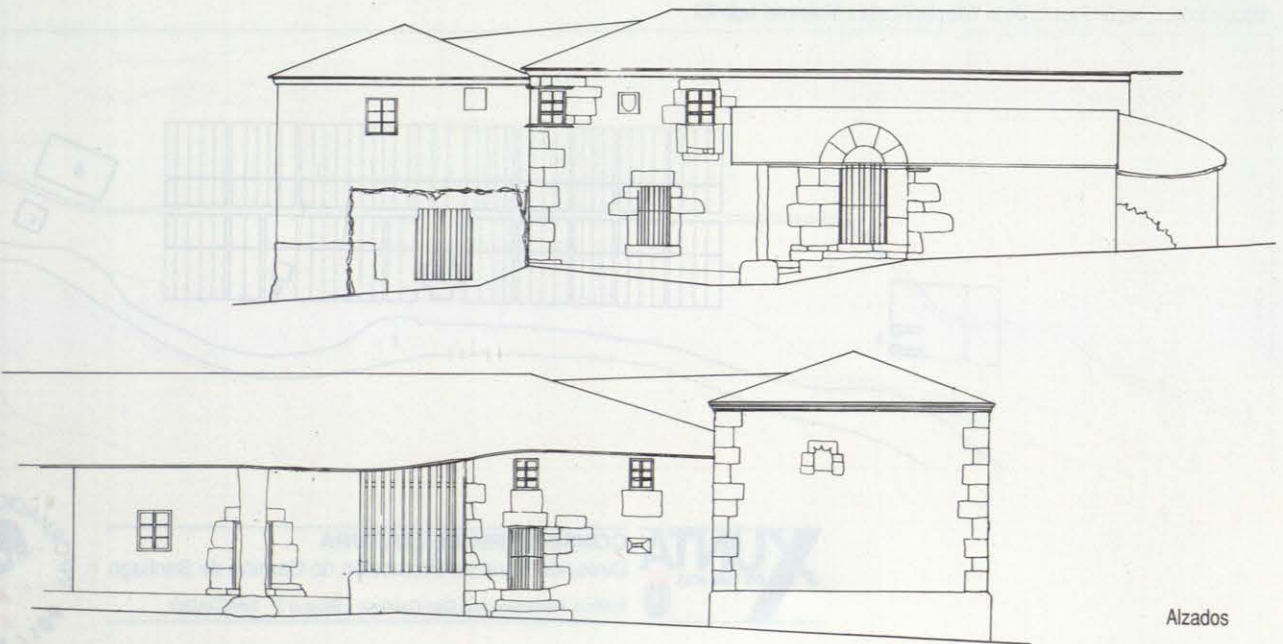
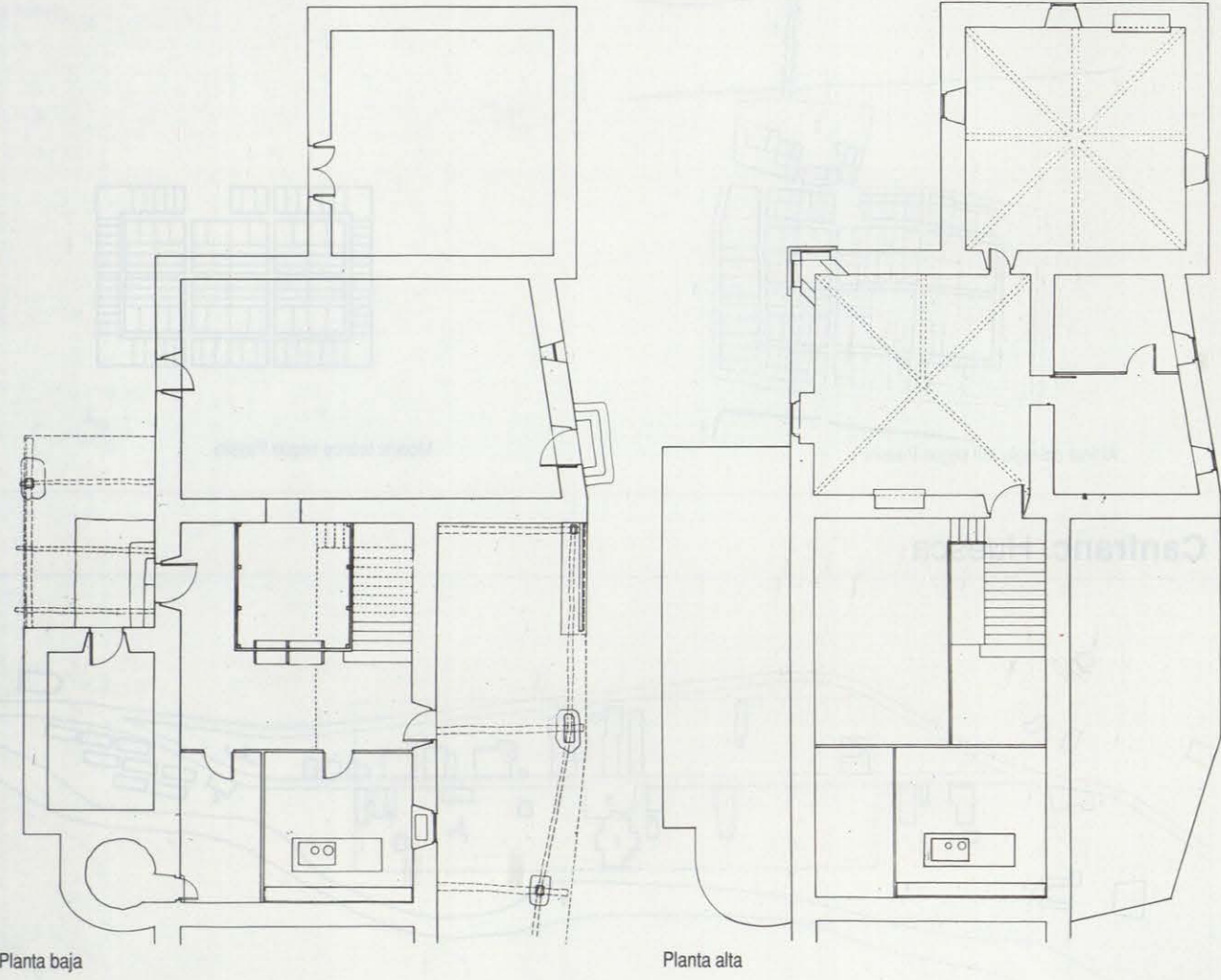
Fotos de Manuel G. Vicente, cedidas por la Editorial IRINDO.



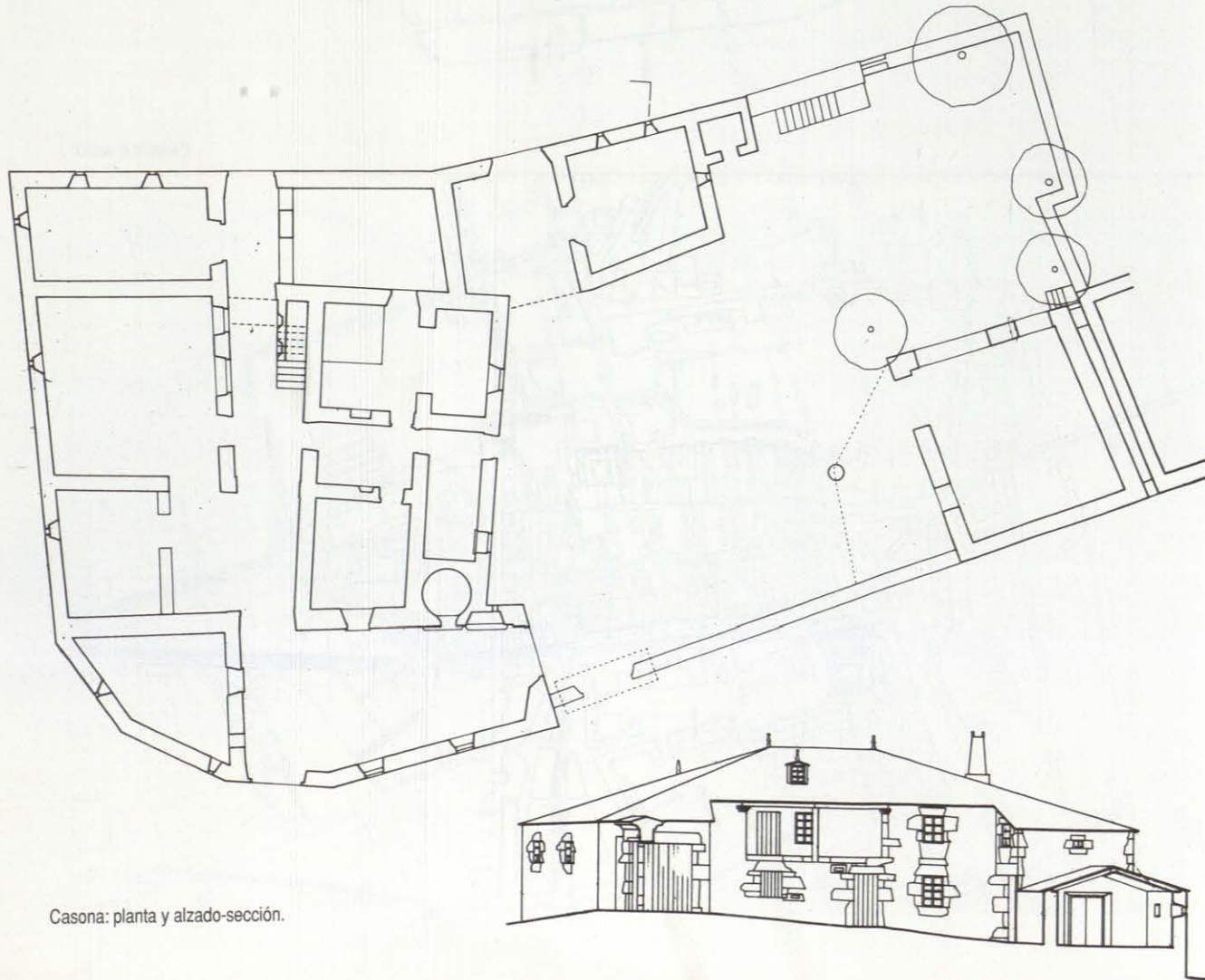
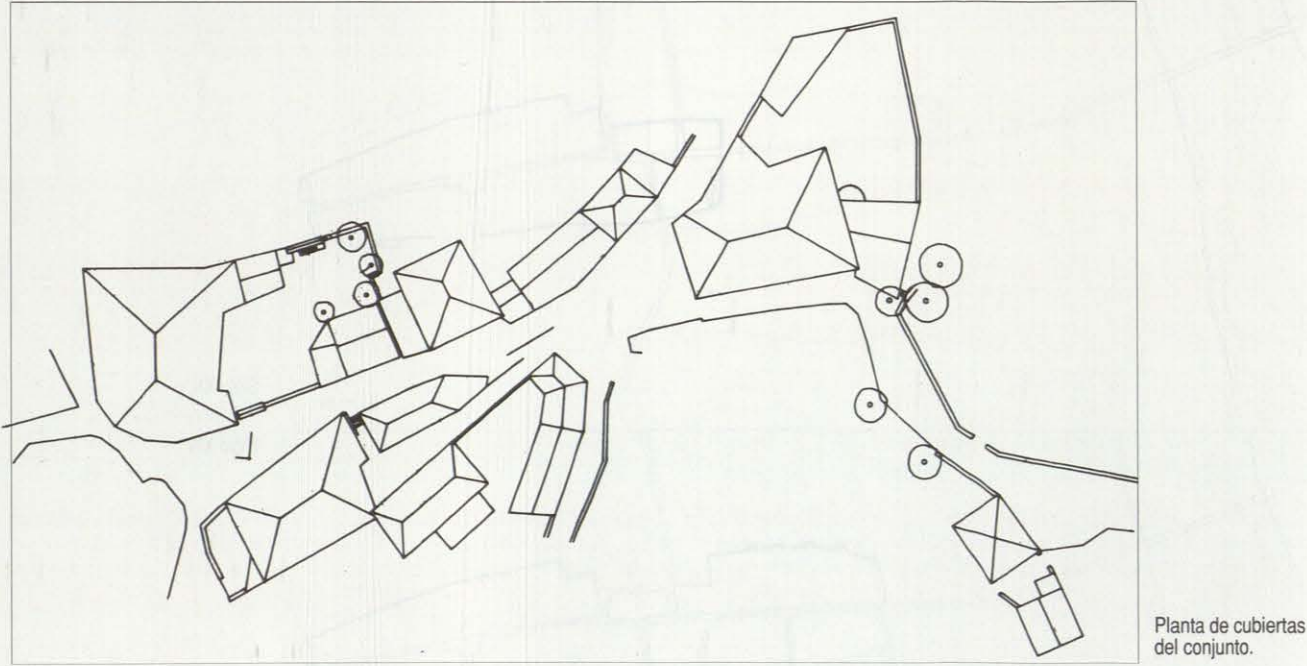




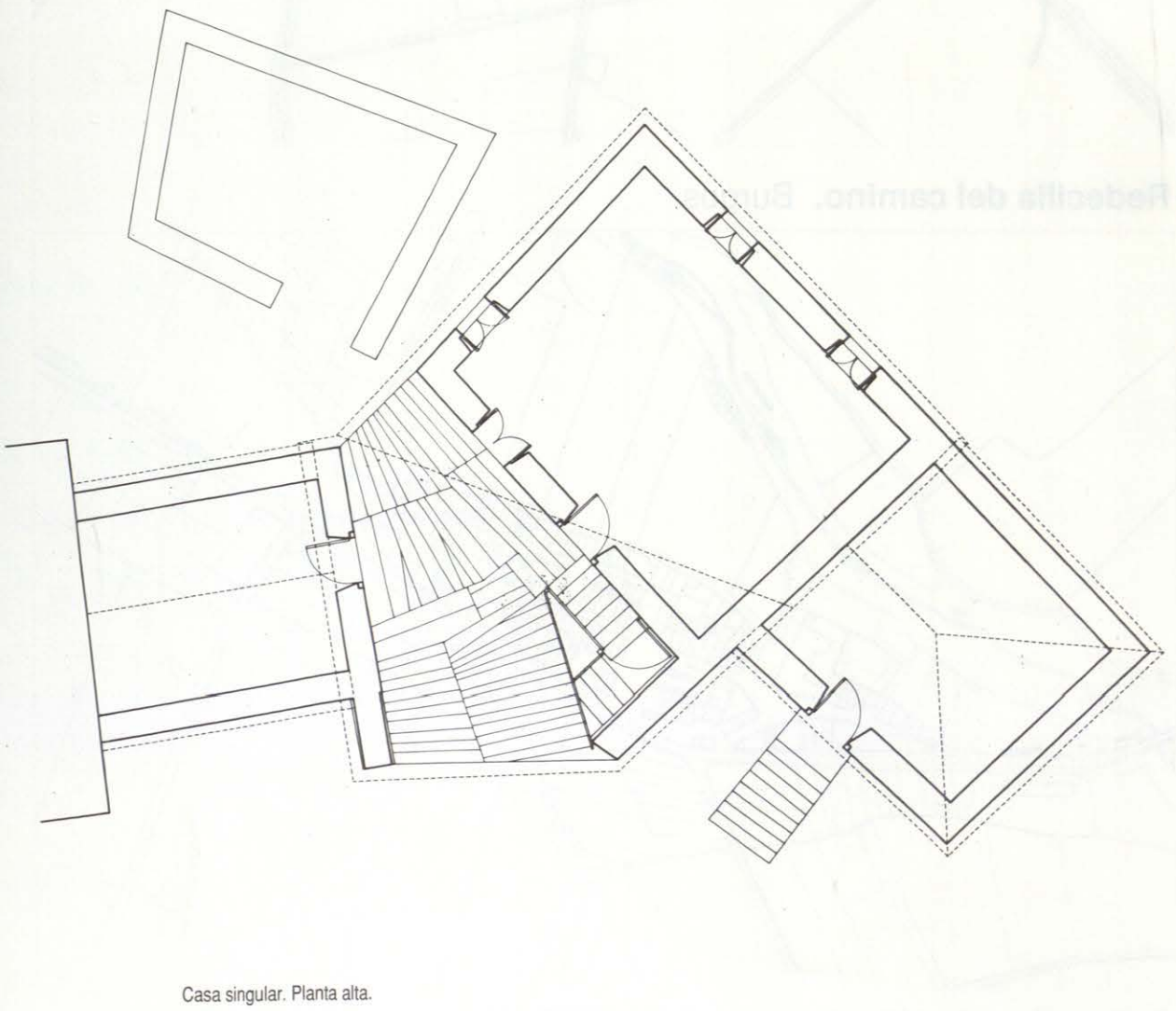
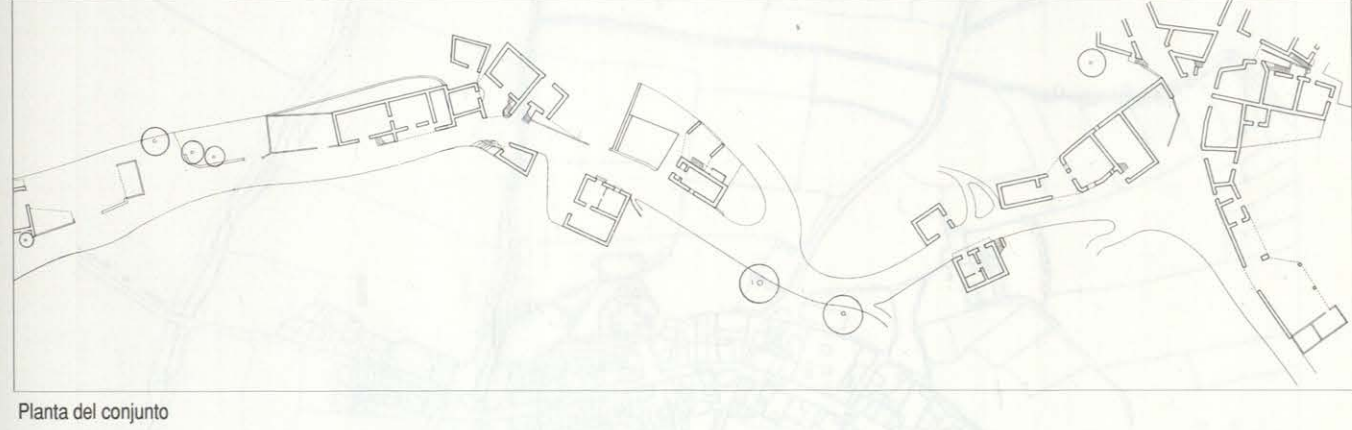
Hospital de Ulloa



Vilachá



San Martiño

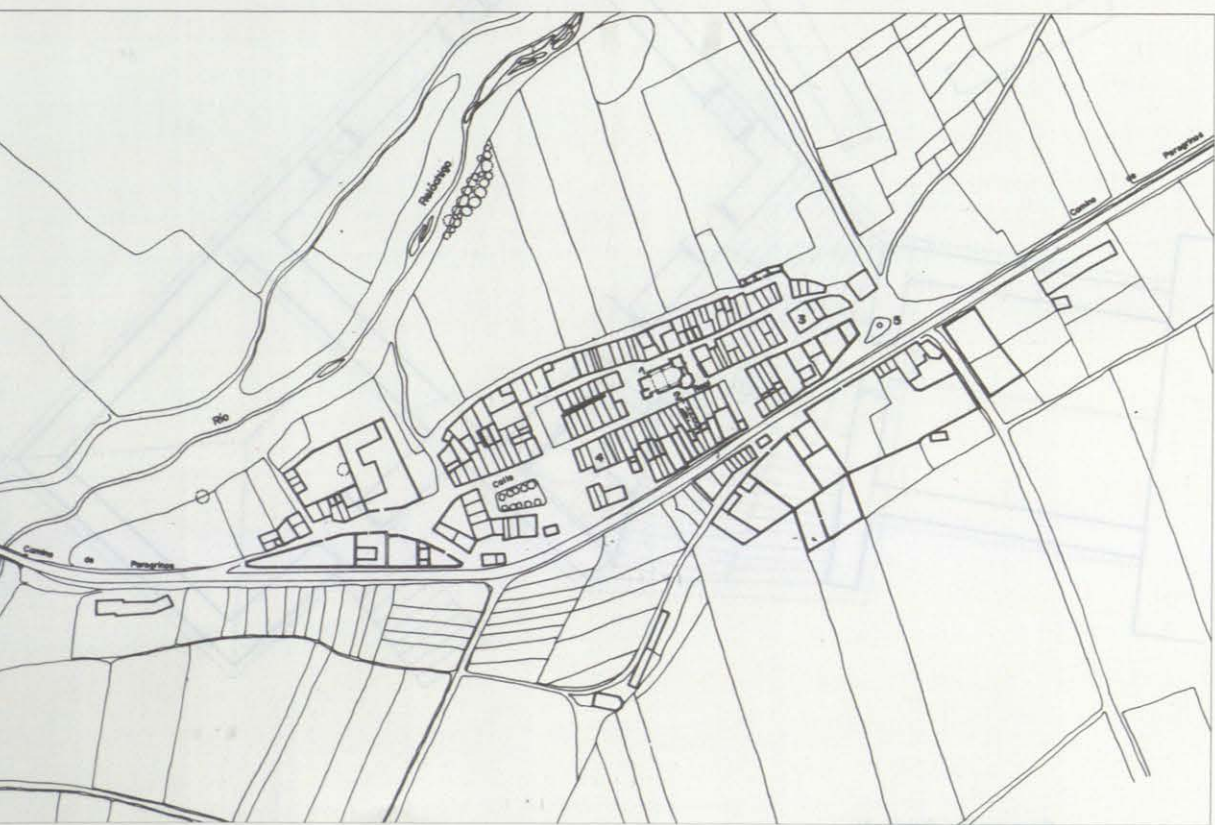


Hornillos del Camino. Burgos



FUENTE: GARCÍA GRINDA (1986).

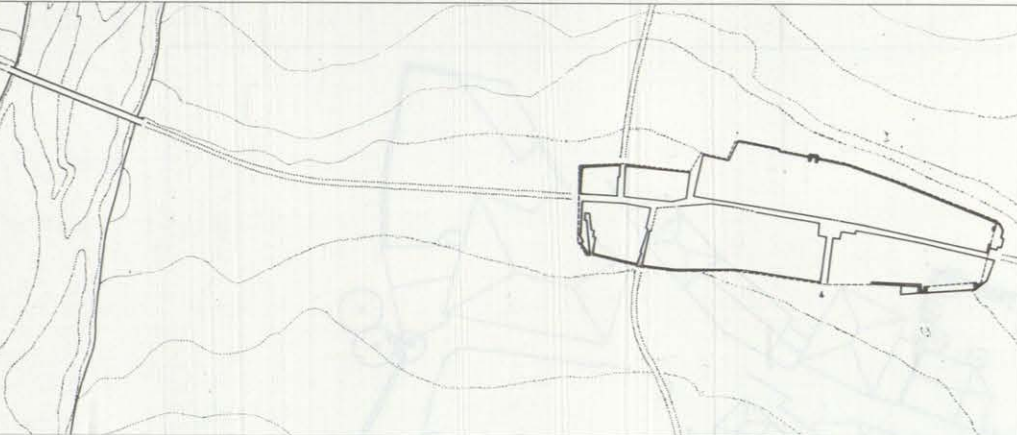
Redecilla del camino. Burgos



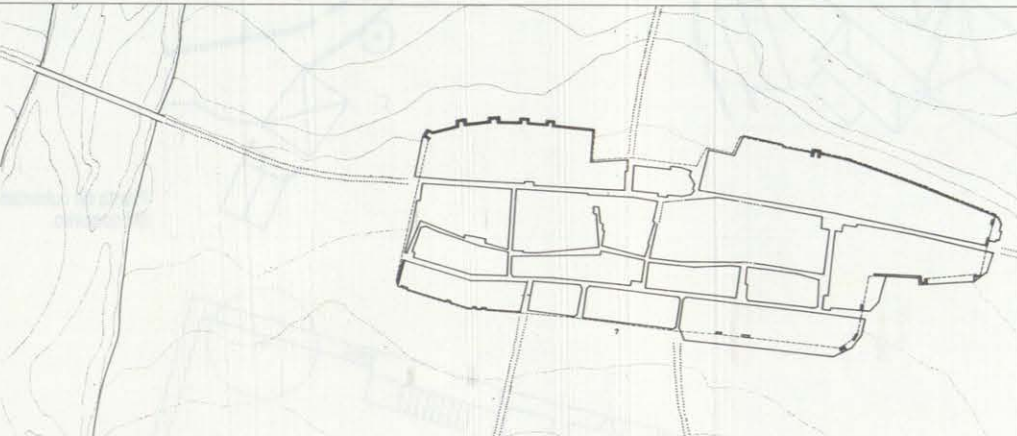
FUENTE: GARCÍA GRINDA (1986).

Documentación extraída del libro "El Camino de Santiago" MOPT. 1993

Santo Domingo de la Calzada. La Rioja



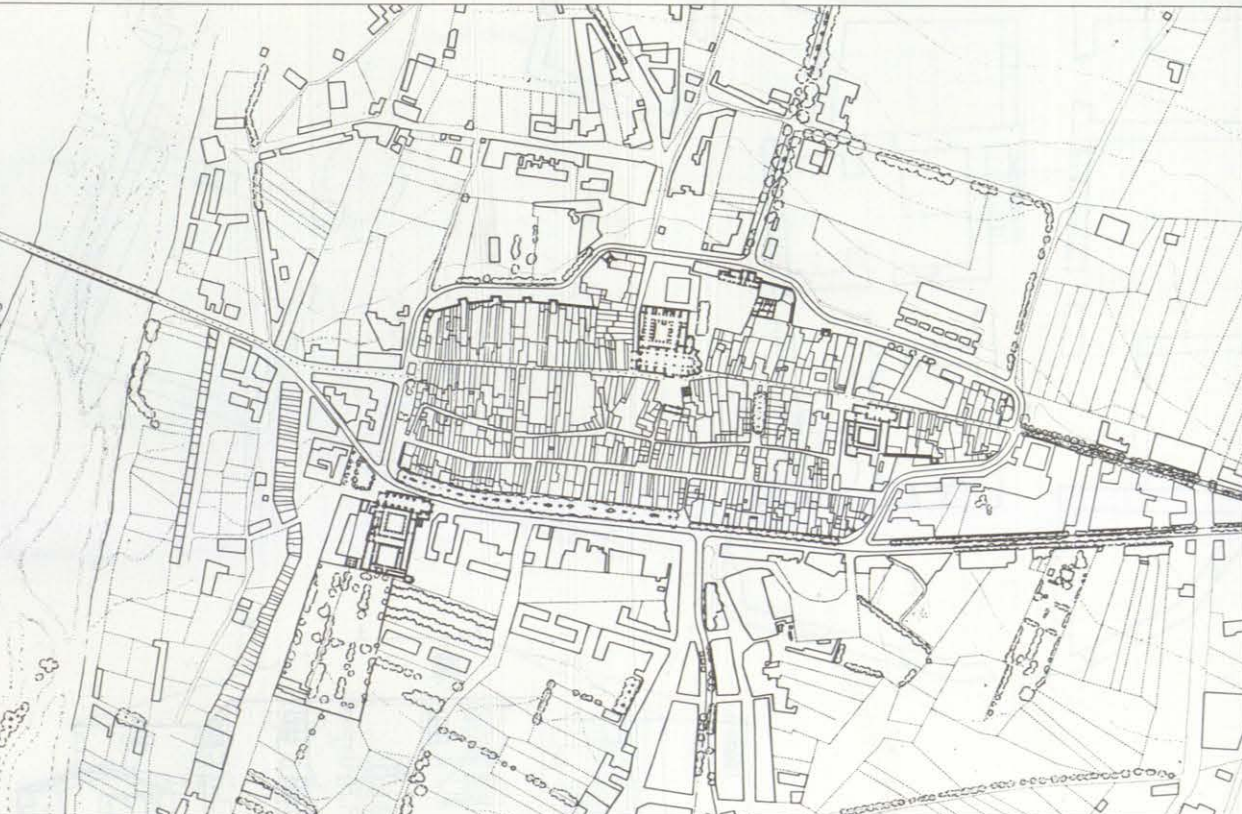
Siglo XII.



Siglo XIV

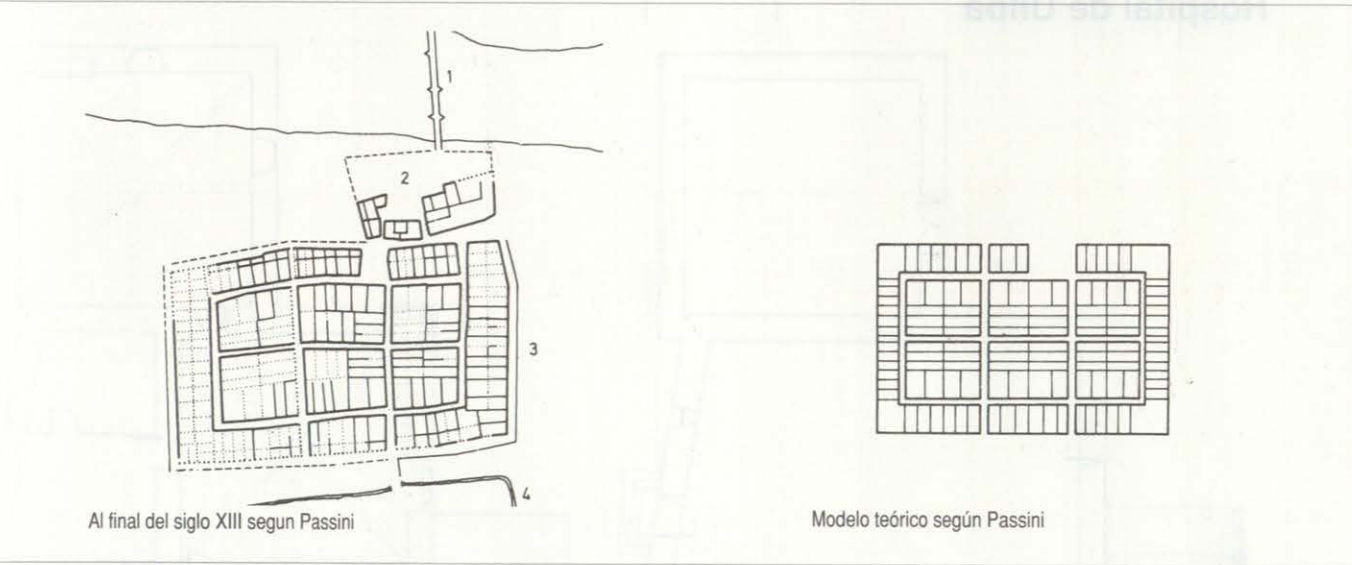
FUENTE: REDIBUJADOS A PARTIR DE UN ESQUEMA DE PASSINI (1984-1994).

Parcelario actual



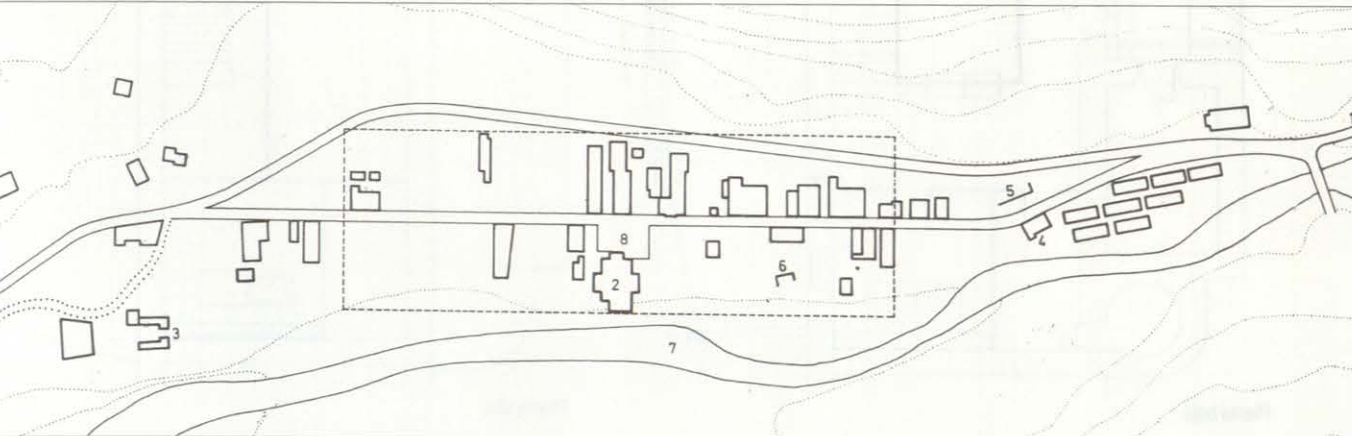
FUENTE: LEON (1986).

Santa Cilia de Jaca. Huesca



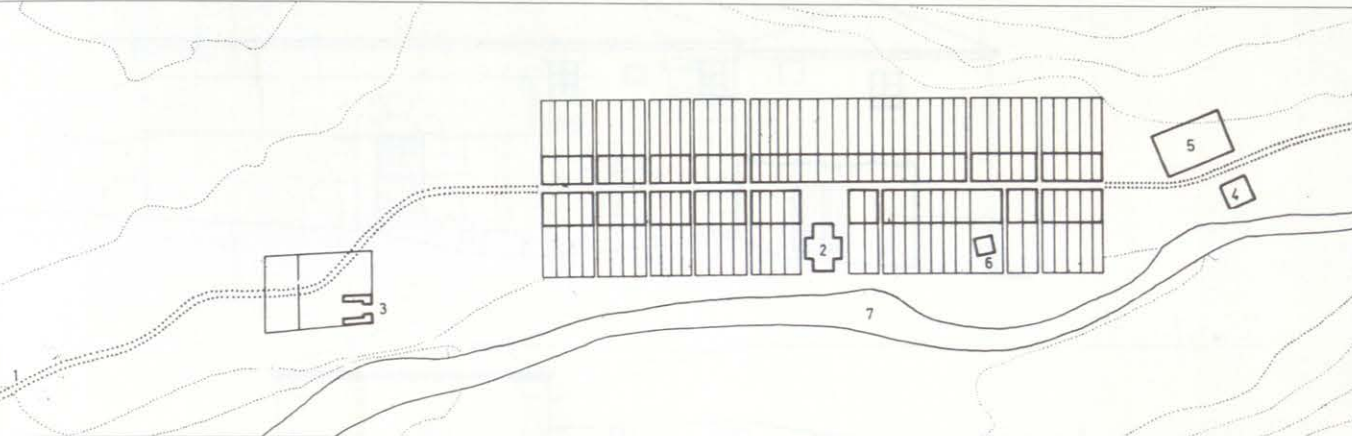
FUENTE: REDIBUJADO A PARTIR DE UN ORIGINAL DE PASSINI (1988).

Canfranc. Huesca



Estado actual.

Modelo teórico, según Passini, de la Villa planificada a finales del siglo XII



FUENTE: REDIBUJADO A PARTIR DE UN ORIGINAL DE PASSINI (1988).

MADRID IN FOCUS

Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

MADRID

Arquitectos: Fernando Higueras y Antonio Miró
Situación: c/ del Greco 4. Ciudad Universitaria.
Fecha de proyecto: 1965
Fecha de reforma: 1985

En 1961, Fernando Higueras y Rafael Moneo habían conseguido el Premio Nacional de Arquitectura con un anteproyecto de "Centro de Restauraciones Artísticas", donde tanto el programa como el emplazamiento eran completamente libres. Ellos elaboraron el programa en colaboración con el catedrático de Restauración de Pintura de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, don Luis Roig D'Alos, y de manera premonitory le situaron en Madrid, dentro de la Ciudad Universitaria, entre la Facultad de Filosofía y la Escuela de Arquitectura, aunque, como dicen en la memoria del anteproyecto, también les atraía situarlo en alguna ciudad como Córdoba, Mérida o Tarragona, cargadas de historia y de obras por recuperar. Literalmente dicen: "No cabe duda que un Centro de Restauración cumpliría en Medina-Azahara una hermosa misión, pero como no creemos que convenga limitar el alcance de un centro de este tipo, nos inclinamos por Madrid, abierto a los cuatro costados del país".

En el proyecto de 1965, Higueras y Miró, mantuvieron el esquema circular del anteproyecto premiado, aunque disminuyendo su tamaño, por razones presupuestarias, y formalizando el sistema constructivo mediante una modulación más regular de la estructura, que teóricamente debe conducir también a un abaratamiento, por la posible seriación de los elementos estructurales y de cerramiento. Resuelven el edificio inscribiéndolo en un círculo de 40 metros de radio, subdividiéndolo diametralmente en 30 gajos principales, que en la crujía exterior se parten en dos, con lo que aparecen en fachada 56 módulos, de los 60 teóricos, ya que cuatro están ocupados por la escalera de acceso. El programa lo distribuyen en cuatro plantas que se manifiestan en la fachada exterior, acusándose sólo dos en el claustro central, dado el retranqueo que tiene la última planta. Sus características más notorias las describe Higueras en la publicación que Xarait ha realizado sobre sus veinte obras más significativas:

El aspecto total del edificio lo impone el sistema constructivo del hormigón armado, que tanto en estructura como en cerramientos exteriores quedará visto, sin añadidos ni chapados posteriores. El ahorro que esto supone se invertirá en la mejor calidad del acabado de la estructura resistente, que así será la única que preste carácter al conjunto. Por esta razón se ha estudiado con detalle el tamaño y forma de vigas principales y de arriostramiento, pilares, escaleras, etcétera, modulando con arreglo al tamaño de la tabla de encofrado.

El sistema de circulaciones se resuelve mediante dos núcleos de escalera y ascensores, situados en el diámetro EO, que enlazan con dos anillos concéntricos; el primero, sólo para recorridos a pie, es el más corto y se realiza a través del claustro interior cubierto, pero al aire libre, en torno al patio central; el segundo anillo enlaza todos los servicios en el interior del edificio y por él pueden transportarse las obras de tamaño regular. Las piezas de gran tamaño pueden introducirse directamente a los talleres de doble altura desde el tercer anillo que rodea por el exterior al edificio y que está previsto para la circulación rodada de camiones.

El sistema estructural está constituido por 56 pórticos principales de dos y un tramo, con voladizos laterales que disminuyen los momentos de pilares y vigas, al mismo tiempo que crean unas zonas de protección de fachadas. Los arriostramientos forman anillos de gran rigidez, que cumplen a la vez una función decorativa en los techos sobre las zonas de circulación.

Los conductos verticales de instalaciones se alojan en los doce patinejos formados por los pilares del claustro interior y los dos de los núcleos de ascensores, desde donde enlaza con las zonas de conductos horizontales que se alojan entre el cerramiento exterior y los pilares de fachada.

Por otra parte, no serán necesarios en el interior del edificio aditamentos de pinturas, murales, esculturas, etcétera, ya que la forma



Exteriores.

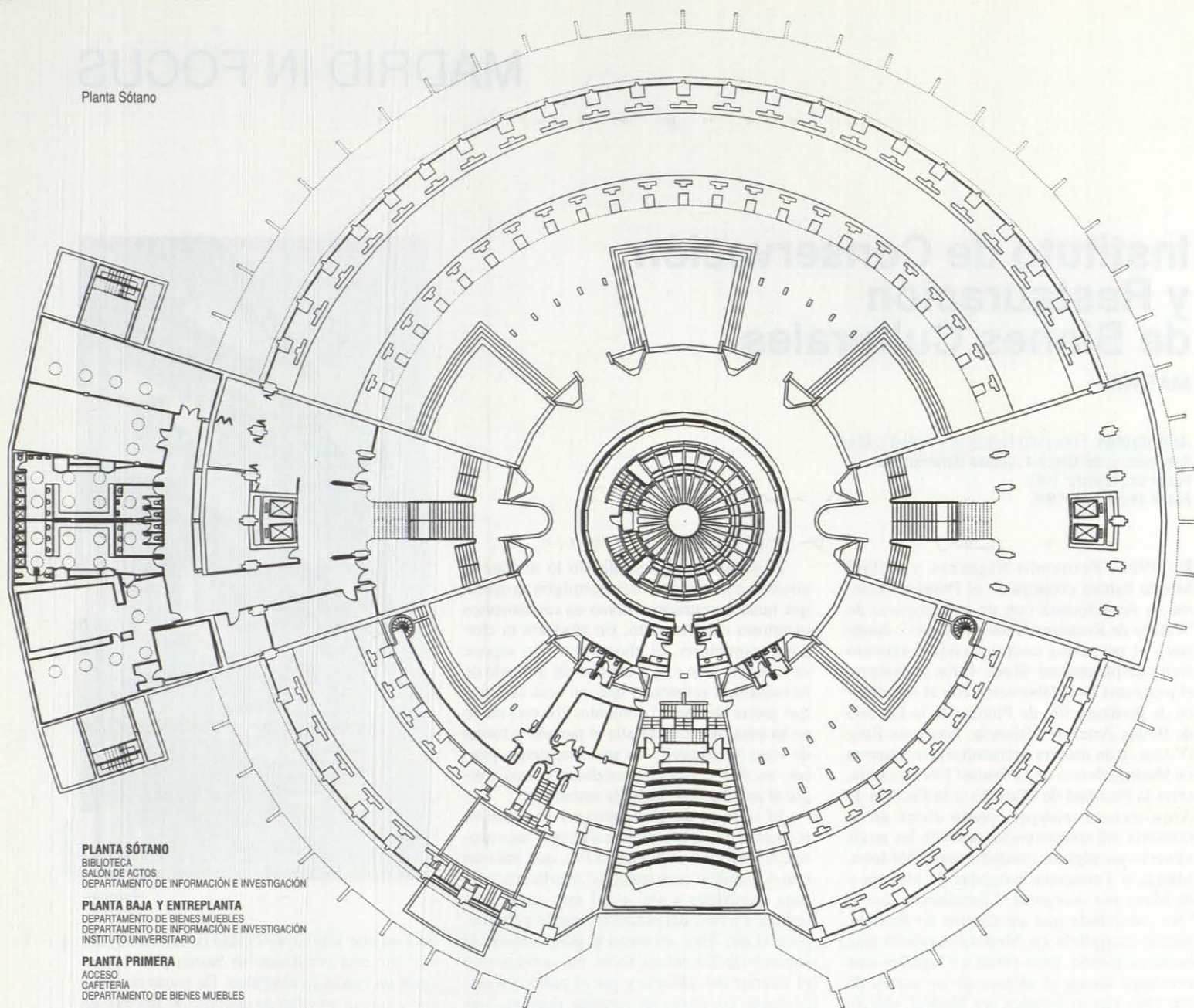
del mismo y la expresividad de los materiales de que está construido se bastan para conseguir un conjunto armónico. En zonas nobles o de estancia servirán de decoración fotografías ampliadas de las obras ya restauradas, incluso algunas de las obras se dispondrán en la zona del museo previsto en el conjunto.

Únicamente al aire libre y en el centro del claustro circular se intentará una integración entre arquitectura y artes plásticas actuales. Para ello se ha buscado la valiosa colaboración del, a nuestro juicio, más importante escultor actualmente en el mundo, el español Eduardo Chillida, que sobre una lámina de agua situará una escultura de granito, expresamente concebida para este edificio.

La jardinería estará constituida por vegetación de sencillo mantenimiento. En el interior de los patios se dispondrán cipreses y en las jardineras altas del claustro enredaderas de hoja perenne, como yedras enanas, y trepadoras de hoja caduca, como parra virgen, ampelopsis, etcétera. Dentro del murete de contención de tierras que forma el cuadrilátero exterior se dispondrán jaras, tomillos y chopos del tipo de los existentes en el contiguo arroyo de Cantarranas.

Estas obras, referidas al proyecto de 1965,

Planta Sótano

**PLANTA SÓTANO**

BIBLIOTECA
SALÓN DE ACTOS
DEPARTAMENTO DE INFORMACIÓN E INVESTIGACIÓN

PLANTA BAJA Y ENTREPLANTA

DEPARTAMENTO DE BIENES MUEBLES
DEPARTAMENTO DE INFORMACIÓN E INVESTIGACIÓN
INSTITUTO UNIVERSITARIO

PLANTA PRIMERA

ACCESO
CAFETERÍA
DEPARTAMENTO DE BIENES MUEBLES

PLANTA SEGUNDA

DIRECCIÓN
GERENCIA
DEPARTAMENTO DE INFORMACIÓN E INVESTIGACIÓN
INSTITUTO UNIVERSITARIO

PLANTA TERCERA

DEPARTAMENTO DE MONUMENTOS Y ARQUEOLOGÍA
INSTITUTO UNIVERSITARIO

se adjudicaron en 1966 a la empresa COM-SA, y se paralizaron en 1970 coincidiendo con la sustitución de la Dirección General de Bellas Artes de Gratiniano Nieto por Florentino Pérez Embid, que planteó la readaptación del edificio para Centro de Arte Contemporáneo. Dos años después, el nuevo proyecto, redactado también por Higuera y Miró, fue adjudicado a la empresa Dragados y Construcciones, que no llegó a iniciar las obras, alegando para ello razones de inseguridad estructural, motivada por el abandono de las mismas. El Ministerio de Educación encargó a Euroconsult un estudio del estado de la estructura, dando como resultado pruebas abrumadoras de su solidez; pero a pesar de este resultado positivo, las obras se aban-

donaron definitivamente hasta el año 1984.

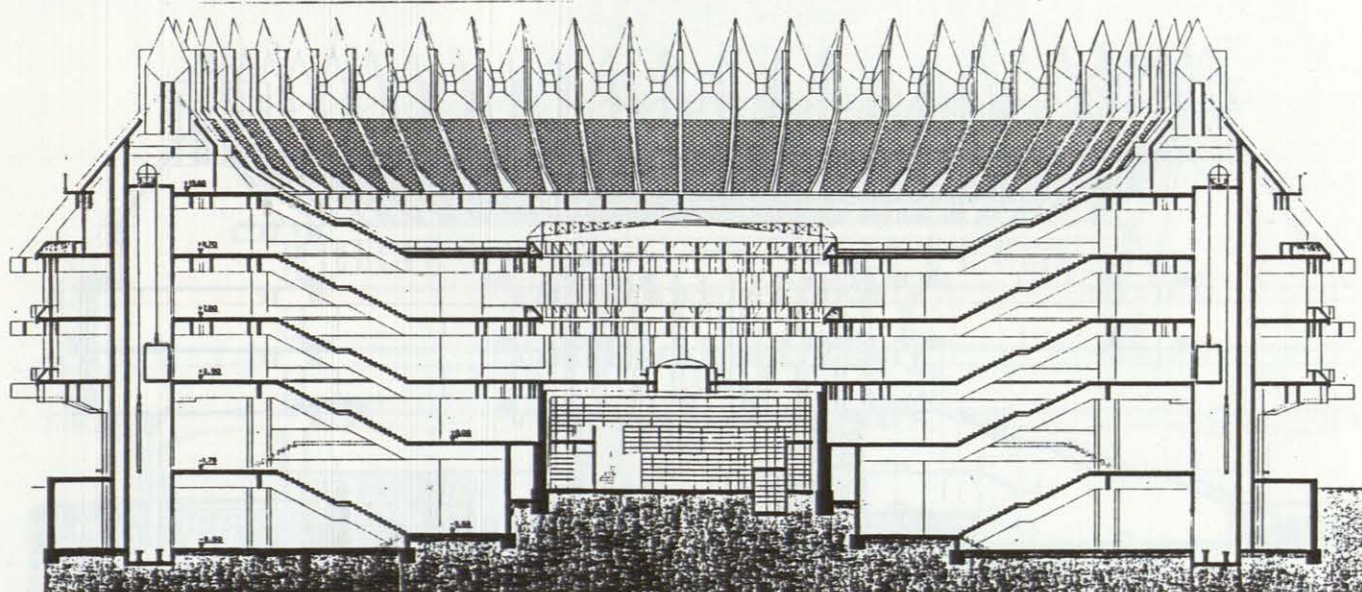
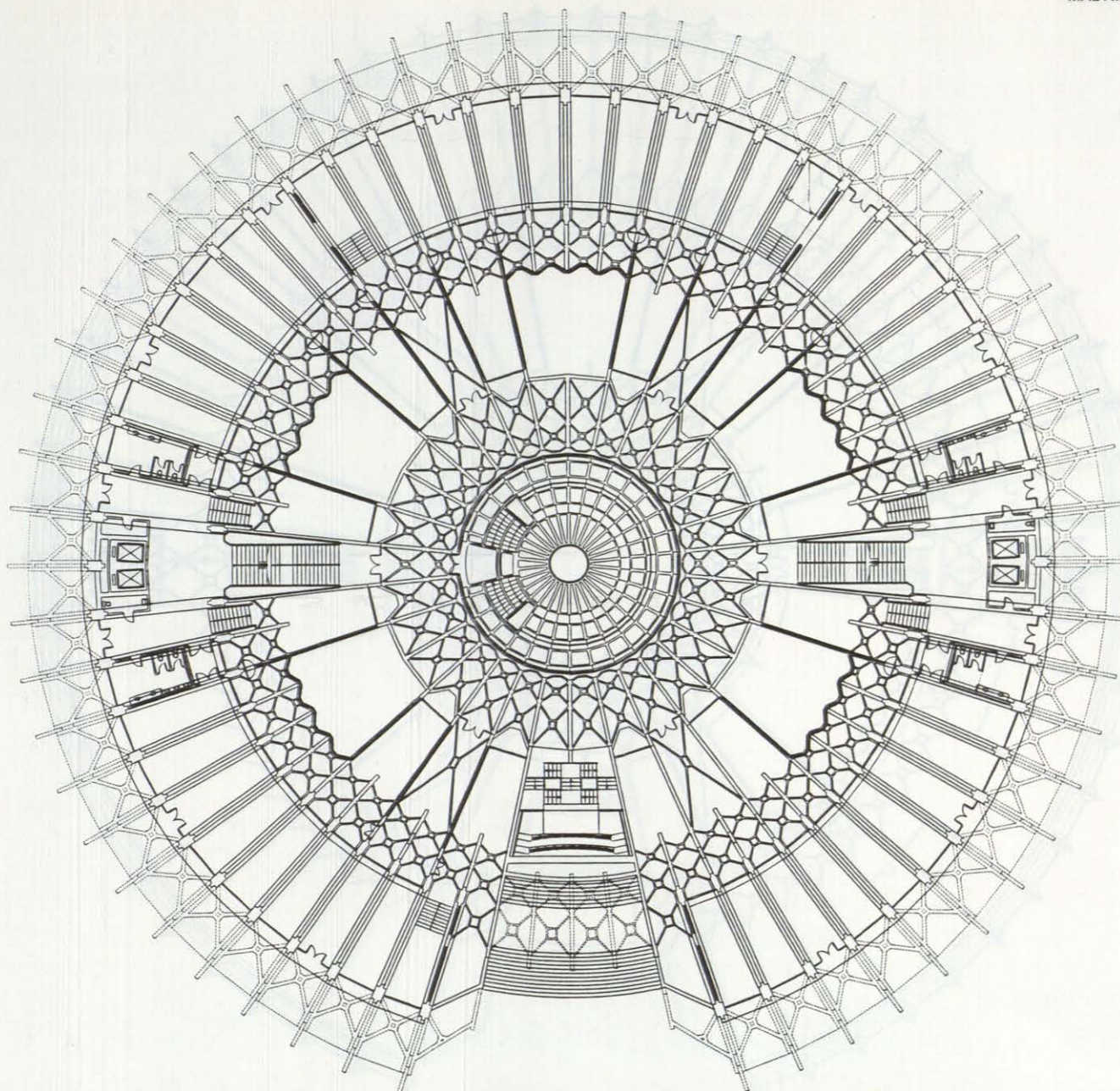
En este período, a los arquitectos les encargaron sucesivos proyectos de adaptación del edificio para la Universidad a Distancia, Biblioteca de la Universidad Complutense, Sede del Tribunal Constitucional y el último en 1984 para instalar determinadas dependencias de Presidencia del Gobierno. Pero ya en 1983, la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura había encargado a Higuera y Miró un proyecto de consolidación de la obra existente y de la finalización de la estructura inacabada.

En 1985, el Ministerio de Cultura se hizo cargo del edificio. Su nuevo destino como sede del Instituto de Conservación y

Restauración de Bienes Culturales ha supuesto modificaciones importantes con relación al proyecto primitivo y por tanto a la descripción que hemos transcrito de Fernando Higuera. Así se planteó el cubrimiento con cristal de los cinco patios, eliminando el cerramiento vertical, con lo que se consigue una continuidad muy positiva del espacio interior. También se propuso el cubrimiento del claustro central, la instalación de la biblioteca, a lo Asplund, en el cilindro de hormigón que soporta el claustro, y la utilización del espacio bajo la escalera principal para sala de conferencias.

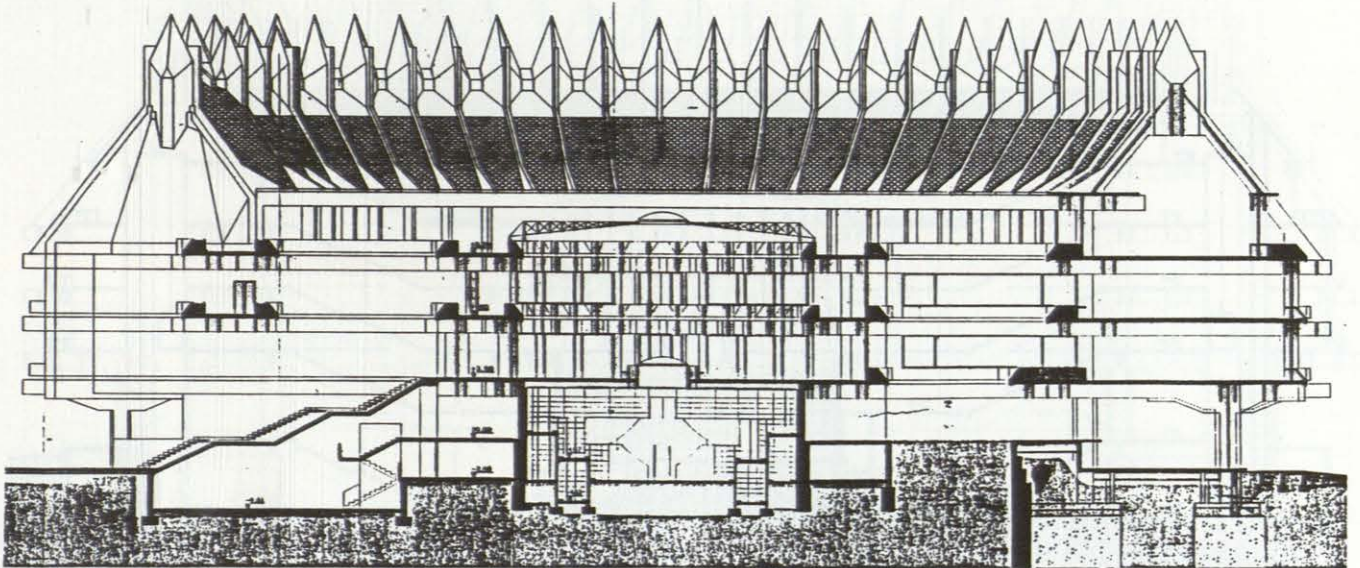
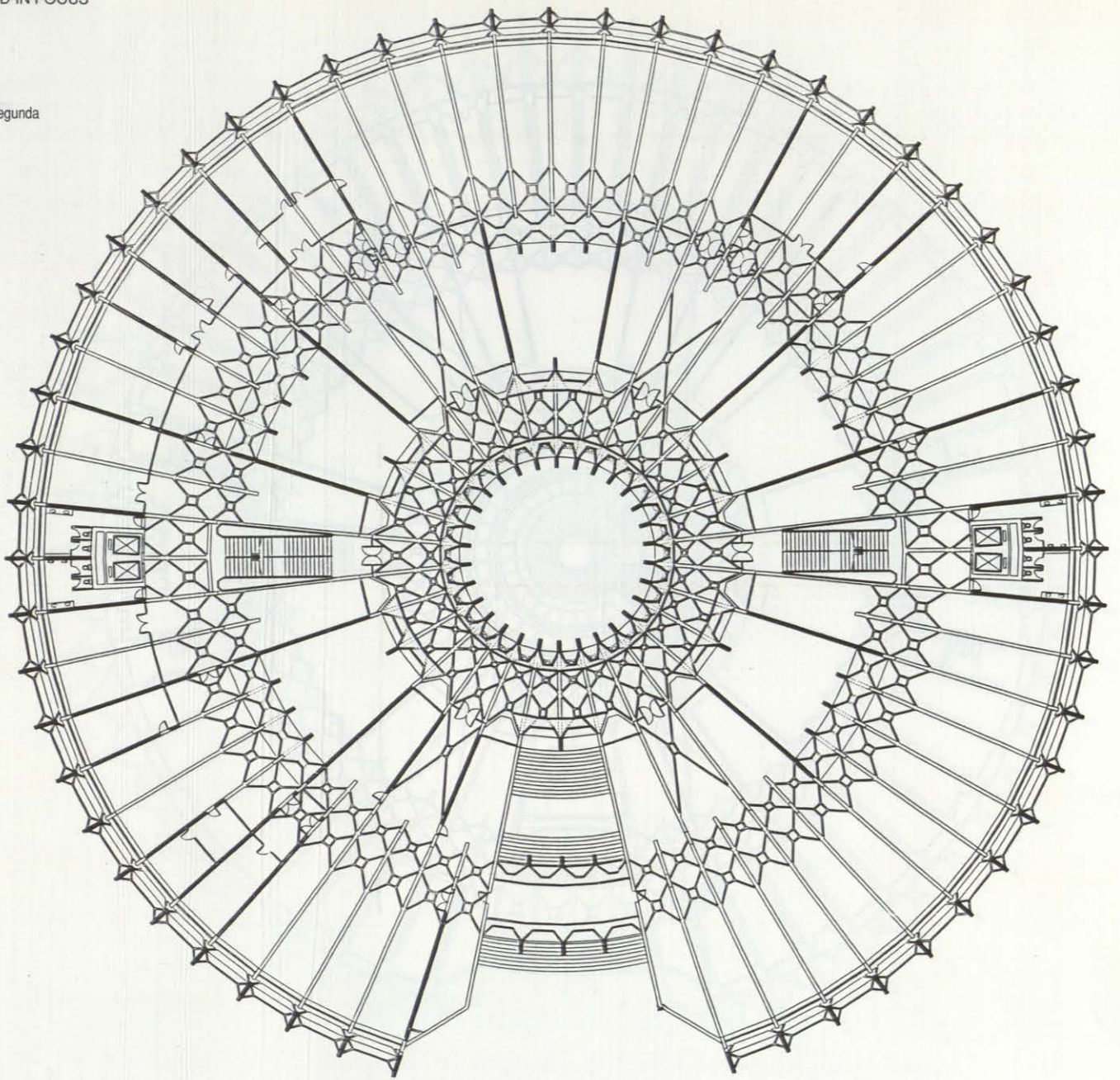
(Texto extractado de la Memoria
de Dionisio Hernández Gil)

Planta baja

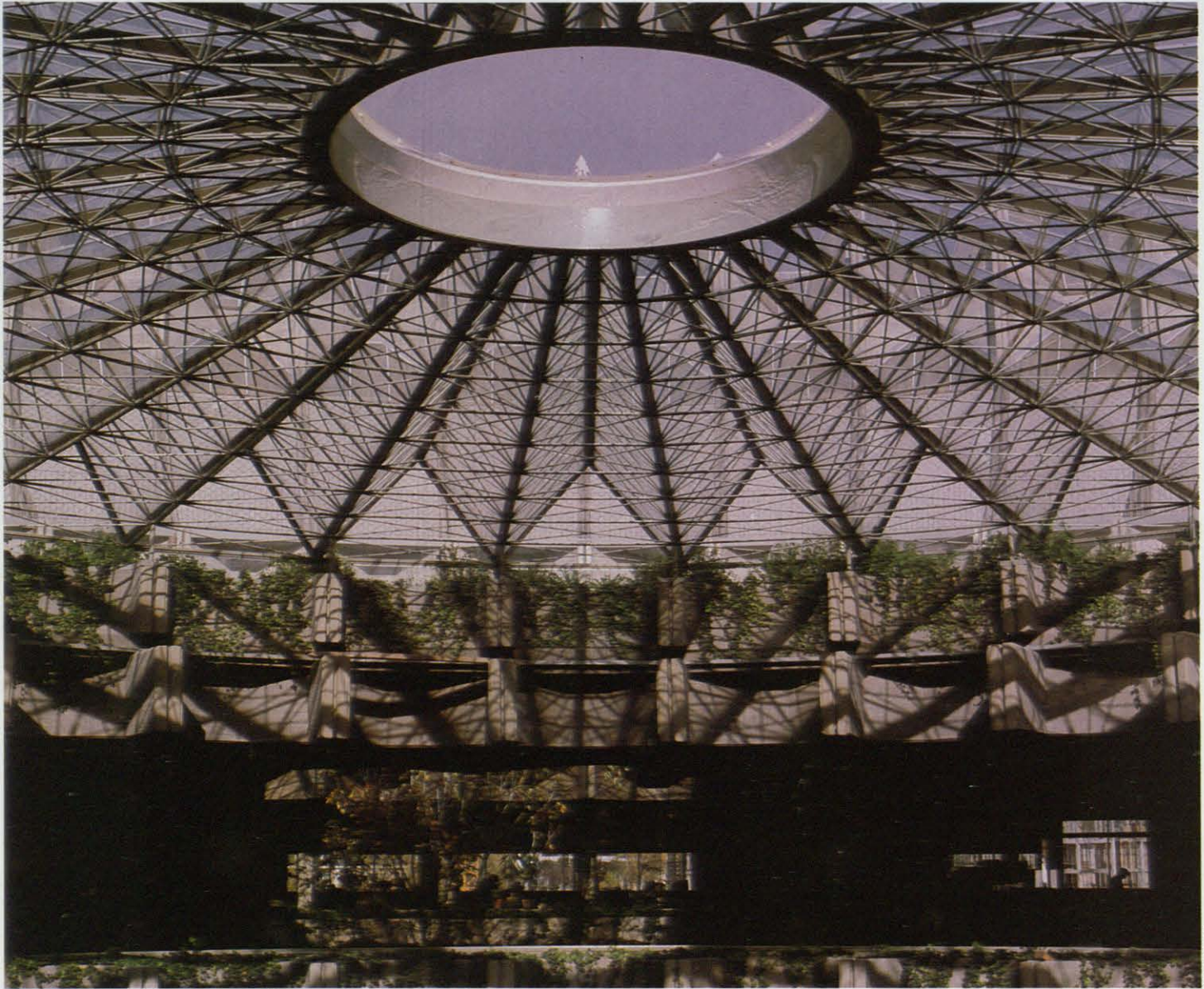


Sección

Planta segunda

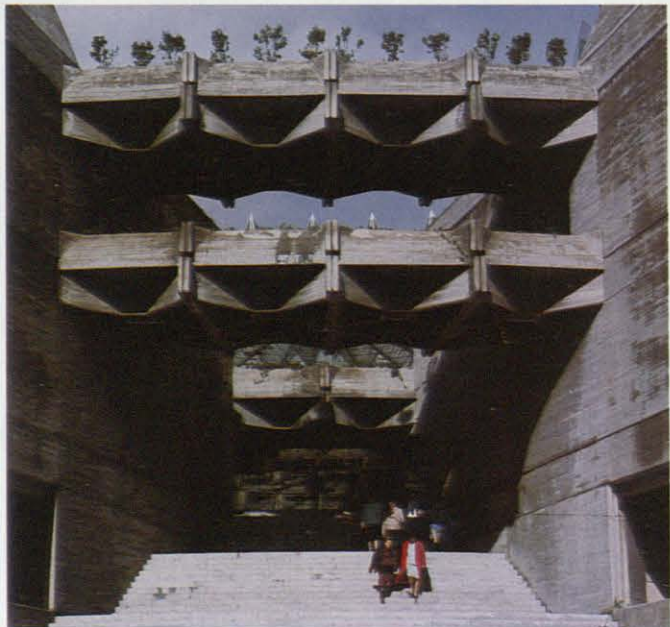


Sección.



ANA MÜLLER

Espacio bajo la cúpula.



Acceso.

ANA MÜLLER

Interior.



JUAN DANIEL FULLAONDO



Publicamos en las páginas siguientes dos textos inéditos de J.D. Fullaondo y tres visiones de su obra (M. Muñoz, A.G. Amezcua y C. Flores), intentando reflejar su compleja personalidad, en homenaje y recuerdo ante su desaparición.

¿Por qué tuvo Molly que vivir en Gibraltar?

Este artículo fue escrito hace cuatro años para ser incluido en un libro de obras de Juan Daniel Fullaondo, entonces en preparación. El libro, a causa de la amplitud de su documentación, todavía no ha sido publicado y he creído que este escrito, que él conocía, puede ser en este momento mi mejor homenaje a su figura. El título hace referencia, cómo no, al "Ulises" de Joyce, una de las grandes pasiones de Juan Daniel, quien, como el gran escritor irlandés, nos ha dejado en el filo de sus sesenta años.

Veinte años después de la primera publicación de su obra, la actividad profesional de Juan Daniel Fullaondo permanece todavía sin inscribirse dentro de ninguna tendencia arquitectónica definida y sin una interpretación crítica precisa. A pesar de los esfuerzos de algunos comentaristas y de las claves ofrecidas por el propio autor, la amplia producción arquitectónica de Juan Daniel Fullaondo permanece obstinadamente enigmática y se resiste a su conceptualización como un todo coherente. Si alguien se ha preguntado por el significado unitario de sus edificios y sus proyectos, normalmente concluye que los aspectos más orgánicos y libres y los más abstractos y rígidos están en permanente e irreconciliable conflicto, tal vez porque él mismo cambia constante y deliberadamente de orientación, incluso dentro del proceso de realización de una misma obra, dejando a su arquitectura, como algunos pensarán que es característico de toda obra moderna, vacía en su centro. O, como otros pensarán que es característico de la situación contemporánea, descompuesta en una multitud de ramificaciones, más o menos amplias y con o sin conexiones entre sí.

Esta primera conclusión estaría de acuerdo con los supuestos de la crítica estructuralista, e incluso de-constructivista, y también apoyaría la idea, seguramente más admitida, de considerar la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo como una deslumbrante agregación de signos y estilos, singular antes que nada por ofrecer un campo más rico que el habitual para el juego y la interrelación de las convenciones de la forma y los lenguajes de la arquitectura.

Es significativo que gran parte de las dificultades de interpretación que ofrecen las obras de Juan Daniel Fullaondo deriven del hecho de que, en el desarrollo de su línea arquitectónica, el autor no se adapta a los modos al uso ni tampoco a los principios según los cuales se acostumbra a juzgar hoy los edificios construidos o proyectados por los arquitectos más famosos. El dogma interpretativo de nuestro tiempo implica que las obras, una vez realizadas, son independientes de las vidas y los objetivos personales de sus autores, y este dogma no puede adaptarse al hecho evidente de que, a pesar de la existencia autónoma que enfáticamente poseen, los proyectos de Juan Daniel Fullaondo sean profundamente autobiográficos y ello aunque muchos colaboradores ajenos a él mismo hayan intervenido en la concepción y desarrollo de cada una de las obras. Vamos, por tanto, a comenzar comentando esta presencia del autor dentro de las obras, aunque tan insistentemente se reclame, desde la amplitud y consciencia de sus referencias, que quien configura el edificio es una gente actuando desde fuera de él, como simple coleccionista, narrador o reportero de historias ya contadas.

Desde el comienzo, Juan Daniel Fullaondo ha tratado de mostrar, con un cierto distanciamiento de las corrientes y las modas del momento, una imagen de sí mismo libre de las ataduras de la historia e intentando fijar con claridad su posición en el aquí y ahora, confiando en su capacidad para configurar intelectualmente un mundo dentro del cual pudiera ser entendida la actividad artística del arquitecto, a pesar de sus profundos misterios. Como otros creadores en el mundo del arte, él ha desarrollado su actividad profesional basándose en la idea de que el

artista puede obtener los materiales para su obra a partir de su propia vida, que también será finalmente la substancia y el significado de la misma. Por tanto, además de los procedimientos formativos que son propios de la forma arquitectónica, entran en juego en los proyectos de Juan Daniel Fullaondo otros, que son los encargados de configurar una lógica propia de la obra y del autor, en la que se nos invita a penetrar tan profundamente como lo está el propio arquitecto, si es que realmente deseamos comprender su mundo.

Pero, junto a lo que podría verse como una cierta perversidad y egocentrismo, existe también en las obras aquí publicadas una persistente ligadura con la memoria de otros tiempos, de otras arquitecturas, a las que habrán de permanecer unidas de por vida y con las que comparten sentimientos de todo tipo. La imaginación intelectual, en contraposición a la esterilidad y la pesadilla de la historia, supone para este autor la prioridad más indiscutible, ya que siempre se ha declarado una mente creadora libre de los dictados del orden, de los estilos arquitectónicos e incluso de su tiempo y su lugar concreto. No obstante, en la realidad de las obras construidas, él mismo se ha encontrado a menudo con que algo le ha recordado que no estaba totalmente libre de la historia, los estilos o el momento concreto en que vivía o, al menos, que no lo estaba todavía. En estos momentos, en una actitud muy característica suya, parece perder la consciencia sobre la situación concreta en que se encuentra, para reaparecer su interés de otro modo, sobre algo distinto, aplicado o no a la obra en cuestión.

Es ésta una de las peculiaridades del modo de hacer de este arquitecto, que podría resumirse en la insistencia, una y otra vez, en esa situación creativa que se sucede tras desprenderse, voluntariamente o no, de las ligaduras de una situación anterior y comenzar nuevamente desde cero, como quien vuelve a la consciencia tras un desvanecimiento momentáneo. Así, en esa especie de resurrección, le es posible contemplarse a sí mismo desde fuera, como si se tratara de una persona distinta, pudiendo de este modo emprender el camino de vuelta hacia una existencia anterior y, últimamente, colocarse en la posición del artista moderno que se enfrenta a su creación totalmente libre de supuestos.

Se trata, en definitiva, de revisitar, de volver sobre la propia vida, la propia obra y también sobre la obra de otros a través de uno mismo, en una especie de dibujo de la propia personalidad por medio de la creación artística. La fusión de unas formas con otras, en construcciones que no llegan a resolverse como unidades absolutamente concluyentes, no tiene aquí ningún sentido que no incluya también la fusión simbólica e imaginativa con el autor. De aquí los procedimientos de acumulación y la imposición de ritmos o esquemas de ordenación que, muchas veces procedentes de otros campos del arte, aparecen en los proyectos y los edificios de Juan Daniel Fullaondo y les dan ese sello de exacerbado formalismo y virtuosismo compositivo.

Es evidente, en un recorrido por las obras recogidas en este libro, la acumulación de signos lingüísticos y referencias formales, sobre la que se superponen los procedimientos de ordenación rítmica o secuencial explícitamente utilizados. Y, ante ello, cabe preguntarse: ¿cuál es la

función de la forma en estas arquitecturas, producidas en una época y, sobre todo, en un contexto personal que admite el colapso semántico, es decir, cuando se ha roto la ligadura estable entre la forma y el significado, y el propio significado es una cuestión que pertenece al pasado o al futuro?

La provocación que implica la exposición lingüística en sí en las obras de arquitectura, o la actitud de búsqueda simplemente que acarrea todo lenguaje en crisis, lleva a operar de un modo autorreferencial, a continuar utilizando los mecanismos propios de ese lenguaje, pero creando nuevas formas que no son sino eco de ellas mismas. De ahí los constantes hilos cruzados que se tienden entre sí las obras de Juan Daniel Fullaondo, con independencia de su secuencia temporal, la función de los edificios y sus materiales concretos. Así nos encontramos tantas veces, y en tantas situaciones distintas, esos aros inclinados, o verticales, o partidos; esos cubos enormes o pequeños, transparentes u opacos; esos balcones volados, colocados en lo más alto de los edificios o en las esquinas, repetidos, con cuerpo o como simples siluetas.

Es un paradigma de las situaciones de crisis la aparición del ornamentalismo y la síntesis combinatoria, ambos presentes en mayor o menor medida en las obras de Juan Daniel Fullaondo, en una retórica comparable a la de otros momentos de la historia caracterizados del mismo modo, pero en este caso aplicados sobre el sólido fundamento de la arquitectura moderna. Es así como sus proyectos, extremadamente complejos y elaborados, incluyen procedimientos que tienen que ver, entre otros, con los procedimientos siguientes: la revisión geométrica del cubismo, acompañada por ciertos signos dadá o surrealistas; el serialismo derivado de la escultura minimalista e incluso de la estructura dodecafónica en la música; el estructuralismo y sus derivados, aislando analíticamente las unidades funcionales de un sistema, para después reconfigurarlas de otro modo. No resultará muy difícil identificar el papel que alguno de ellos ha desempeñado en las distintas obras.

Ahora bien, ante esta amalgama de formas diversas, de signos lingüísticos diferentes, de complicados procedimientos formativos, surgen nuevas preguntas: en realidad ¿por qué se hace tal cosa? Es cierto que con ello se demuestra un alto grado de destreza; pero ¿qué sentido tiene lo que podría ser un exagerado formalismo?; ¿qué papel desempeña el virtuosismo formal que tan insistentemente se empeñan en mostrar estas obras de arquitectura?; y ¿dónde está la diferencia entre un mero ejercicio de estilo y una auténtica obra de arte?

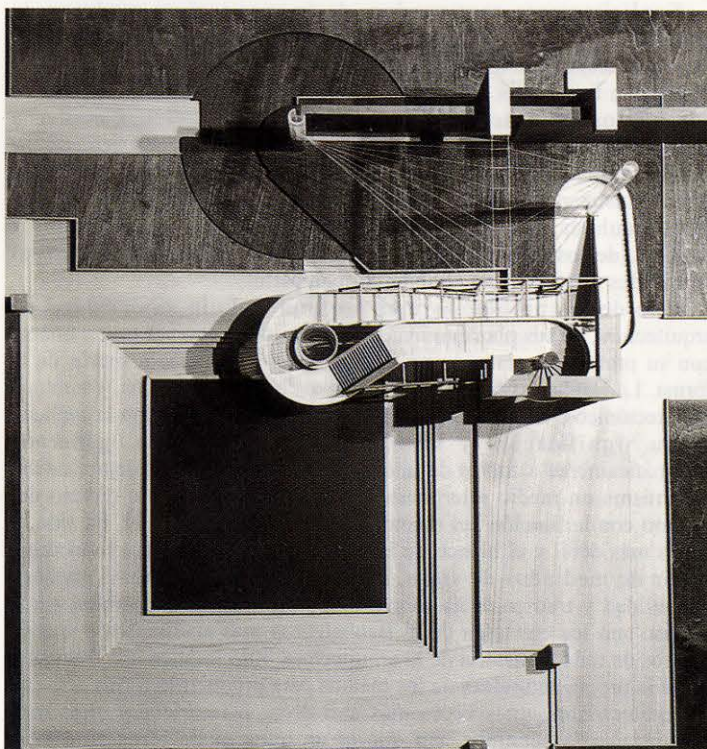
La actividad creadora, piedra de toque contra la que medir toda actividad relacionada con la producción de objetos artísticos, tiene en la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo el papel fundamental en la configuración de unas obras que, si bien se insertan en los valores culturales y estéticos de su tiempo, se mantienen en permanente lucha con los límites impuestos por los condicionamientos técnicos y formales propios de un determinado medio de expresión, sea la propia construcción material de los edificios o incluso el mismo dibujo de arquitectura. Porque, si antes hablábamos de la presencia del autor en las obras, haciendo de ellas una especie de autobiografía, también ahora podemos ver la presencia creativa del autor en la imposibilidad de ciertos rasgos de sus obras que, como los "tigres azules" de Borges o el "cabello rojo y gris" del Murphy de Joyce, hacen de él un espíritu, un fantasma, que trata de cambiar la apariencia normal de las cosas para hacer más viva su presencia. Juan Daniel Fullaondo, en este característico proceso de descontextualización de los lenguajes y las formas que emplea, de "fisión semántica" que diría él mismo, cambia también de estilo; desde los momentos más realistas y concretos, pasa al desvanecimiento de la realidad, a lo más impreciso y desdibujado, llegando incluso a lo imaginario o lo metafísico, para después volver nuevamente a lo real. Esta es una de las vías más identificables de su actividad creativa y, aunque resulte más evidente en sus proyectos con gran dimensión urbana o paisajista —las plazas y los cementerios, por ejemplo—, está también presente hasta en los proyectos en apariencia más prosaicos —los bloques de viviendas— o los más pequeños —los pabellones de exposiciones.

El procedimiento de enfocar un solo punto del objeto, cualquiera

que éste sea, dejando desvanecerse lo que está alrededor, en una especie de reproducción del llamado "blurred" del fotógrafo, es otra de las peculiaridades de la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo, que le aleja de esa equipotencialidad e isotropía de muchos de los arquitectos contemporáneos, de lo que sería un claro exponente Richard Meier, buscando la misma intensidad en todos los niveles de la construcción. La ventana abierta en el pavés, marcando un campo nítido de visión rodeado por otro donde sólo es posible adivinar contornos o sombras imprecisas, una especie de versión arquitectónica del desvanecimiento de los límites en las pinturas de Rothko, podría verse como una metáfora de esta situación, además de como una de las formas más repetidas en su arquitectura.

La desfiguración deliberada de ciertos aspectos de la forma, buscando una mayor viveza en su percepción, es característica de un cierto sector de la literatura contemporánea, como lo es el enfoque y desvanecido de la fotografía. Ambas cosas están en la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo, también voluntariamente acumulativa y abigarrada, al mismo tiempo que repetitiva y autorreferencial. Y los dos, el literario y el fotográfico, tienen en común el ser procedimientos que conducen a una acentuación del realismo en las producciones de Juan Daniel Fullaondo, a pesar de su aparente relajación virtuosista y artificiosidad. La gran cantidad de obras construidas, sin alejarse apenas de las formas proyectadas que las originaron, demuestra la vinculación con la realidad de muchos de los proyectos de Juan Daniel Fullaondo considerados por algunos como imposibles o fantásticos, e incluso es precisamente en los edificios construidos donde más se acusa la eficacia de tales mecanismos, cromáticos o materiales, de intensificación de la realidad.

Pero si procedimientos tan opuestos como la deformación deliberada y la introducción de cualidades imposibles en determinadas formas, por una parte, y el enfoque nítido de alguno de sus rasgos o sus niveles desdibujando el resto, por otra, pueden conducir a los mismos resultados y tener como fundamento un mismo impulso hacia la realidad, también el realismo que se percibe en la obra de Juan Daniel Fullaondo puede tener interpretaciones muy diversas. En este sentido es significativo cómo, ante la aplastante evidencia del realismo de la fotografía por encima de las otras artes, distintos autores pueden opinar desde que la fotografía satisface en su misma esencia nuestra obsesión



Plaza de Picasso. Madrid.

por el realismo, ya que la fotografía es la imagen del objeto mismo, hasta que toda fotografía es un fraude de principio a fin.

Ciertas peculiaridades de la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo tienen que ver precisamente con esta misma contradicción que se detecta en la fotografía, así como con la ambigüedad de los medios que utiliza, a medio camino entre lo narrativo y lo documental, entre la secuencia literaria y la imagen fotográfica. Y, en este sentido, un eventual parentesco con la pintura estaría más del lado de lo literario, en cuanto medio indirecto de percibir la realidad, frente a la transparencia que implica la fotografía. Y percibir quiere decir aquí ser otras cosas, revivir otras arquitecturas y actualizarlas a través de las nuevas obras. A esta luz deberían verse proyectos como el de la nueva estación de Renfe en Málaga, elaborada sobre la actualización y el cambio de contexto de uno de los edificios más impresionantes de todo el siglo XX, el construido para la Compañía Johnson Wax por Frank L. Wright.

La transparencia que pudieran tener los proyectos de Juan Daniel Fullaondo no significa que sean más literales en sus citas o más exactos en su reproducción de las formas empleadas o los mecanismo que las originan, ya que, como sucede en el caso que acabamos de mencionar, con frecuencia aparecen fuertemente distorsionadas e incluso forzadas en sus cualidades materiales para lograr una mayor expresividad. Pero es claro que, en su evocación de formas anteriores y en su manipulación lingüística de la arquitectura, Juan Daniel Fullaondo se coloca en los antipodas de esa opacidad que caracteriza toda esa producción de formas clasicistas e historicistas en general que ha inundado la arquitectura de los últimos decenios, una tramoya que no sólo no tiene, sino que también impide ver un posible significado situado detrás.

La arquitectura moderna, y concretamente la Bauhaus, ponía el énfasis no en la forma en sí, sino en los instrumentos y los mecanismos utilizados para llegar a ella. La atención hacia los medios interpuestos entre el autor y la forma arquitectónica, junto al hecho de repartir de una situación de tábula rasa o ausencia de supuestos, acentuaba en los objetos producidos sus cualidades artificiales y novedosas, muchas veces aparatosas y llenas de artificio a pesar de su aparente simplicidad formal. Destacar los medios, normalmente, se considera como un modo de distanciar al observador de aquello con lo que se enfrenta o de la última razón de ser de un objeto; esto puede aplicarse con bastante exactitud a la Bauhaus, pero en ocasiones puede incluso tener el sentido opuesto.

Explícitamente continuadora de la arquitectura moderna, la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo también muestra el interés del autor por acentuar la importancia de los medios a través de los cuales se produce la forma. Sin embargo, su vinculación más directa se produce con puntos del antes y el después de la arquitectura moderna propiamente dicha, con sus precedentes o con sus secuelas posteriores. Y ésta es una de las razones por las que sus proyectos y sus edificios ofrecen resultados que se alejan de ese purismo y automatismo formal de la Bauhaus, para adentrarse en universos más complicados y amplios, de los que las propias experiencias formales de los artistas vinculados a esta escuela también forman parte.

Uno de los problemas más profundos de la modernidad en arquitectura, de sus planteamientos teóricos, tiene que ver precisamente con su pretendida transparencia funcional y simbólica a través de la forma. La Bauhaus pretendía crear nuevos objetos artísticos, y también arquitectónicos, capaces de permitir un contacto directo con la realidad de su significación y su uso, como si la forma, generada automáticamente a través de unos determinados medios, dejara de ser ella misma un medio interpuesto permitiendo el contacto directo del usuario con la función del objeto producido. Éste, a su vez, ha sido el punto más débil y el blanco de las críticas a la arquitectura moderna a partir de mediados de siglo, concluyéndose en general que esa neutralidad y transparencia formal son simplemente imposibles y que incluso son los ejemplos de la Bauhaus los más artificiosos y menos neutros de toda la historia de la arquitectura. Ello implica una discusión sobre la propia naturaleza de los medios para producir la forma artística o arquitectónica, unas veces más narrativos o retóricos y otras más instantáneos y técnicos, sin que ni de unos ni de otros se derive necesariamente la opacidad o transparencia del objeto producido. Y,

además, es necesaria mucha cautela a la hora de establecer semejanzas con los modos de operar en otros campos del arte, como los ya citados de la literatura o la fotografía.

Ahora bien, volvamos a retomar lo que antes decíamos de la, por una parte, conexión de la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo con ciertos precedentes y secuelas de la modernidad arquitectónica, o incluso de las vanguardias artísticas del siglo XX en general, y, por otra parte, de su utilización de medios o mecanismos extremadamente complicados en la producción de la forma de sus edificios. Para Juan Daniel Fullaondo, Piranesi y Superestudio resultan ser equivalentes en sus preferencias referenciales y también caminos a explorar simultáneamente en gran parte de sus proyectos. En uno está lo más abigarrado, agobiante, denso y hasta imposible de su arquitectura. En el otro está lo más distendido, universal, ilimitado y conceptual, su obra cara no menos importante.

Nada más opuesto que lo uno y lo otro, no ya en la obvia disparidad de su contenido, sino en la mentalidad de sus creadores, en su lenguaje, en la naturaleza de sus imágenes. Las tumultuosas formas barrocas de Piranesi contra la casi inmaterial geometría de Superestudio, metáforas respectivamente de la opresión y la libertad, del final del tiempo y del comienzo de un tiempo nuevo. No es la primera vez que un arquitecto o un movimiento arquitectónico deshace la radical incompatibilidad entre dos mundos antagónicos, convirtiéndolos en equivalentes, redefiniendo su sentido o simplemente considerándolos desde una nueva posición. Esta es una de las pruebas del genio, el cambio del punto de vista, el reconsiderar y ver de otro modo lo que ya se conocía, dando lugar a formas cargadas de nuevos significados.

Juan Daniel Fullaondo toma, así, de Piranesi precisamente aquello que le vincula con la sensibilidad de las vanguardias modernas: su ruptura de las conexiones entre los elementos lingüísticos de la arquitectura histórica, dejándolos aislados, solos, de modo que puedan dar lugar a construcciones donde el lenguaje mismo se presenta desestructurado y los elementos de la arquitectura intensificados en su individualismo. De Superestudio, un derivado extremo de la arquitectura moderna, toma algo no muy distinto: su eliminación de las jerarquías, la ausencia de escala, la situación incierta y también opresiva del hombre en un medio equipotencial cuyos límites, otra vez como en las pinturas de Rothko, han sido conscientemente desdibujados. La figuración y la geometría, lo material y lo inmaterial, lo histórico y lo futurista, en definitiva, los dos horizontes de la arquitectura formando parte de una misma obra. En cada momento se vislumbrará uno u otro, sucesiva o simultáneamente, ante la perplejidad de quien busque en Juan Daniel Fullaondo un camino uniforme o una evolución lineal de su arquitectura.

No extrañará, por tanto, que ahora Juan Daniel Fullaondo esté interesado sobre todo en dos artistas que resumen, seguramente mejor que ningún otro, estas cualidades encontradas de la modernidad en su más amplio sentido: Giorgio de Chirico y Marcel Duchamp. Otra vuelta de tuerca sobre su conocida admiración, en el campo de la arquitectura, por Frank L. Wright y Mies van der Rohe.

Como Piranesi y Superestudio, de Chirico y Duchamp ilustran, cada uno en su ámbito propio, el cómo se produce este contacto con el mundo real a pesar, o precisamente a causa, de la complejidad de los medios empleados, tal como es complicado y artificioso el proceso de impresión, revelado y hasta manipulación de una fotografía en el laboratorio. Y junto a esto, también aparece en la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo una última cualidad que podría igualmente relacionarse con la fotografía: la velocidad. Velocidad en la realización y velocidad en su encadenamiento de referencias, que forzosamente desemboca en una intensificación de los propios rasgos del objeto proyectado o construido.

La velocidad, como lo es para un pianista que interpreta una determinada obra, es en Juan Daniel Fullaondo una prueba del dominio del oficio de arquitecto y un modo de mantener su actividad en permanente movimiento; Oteiza dice en algún momento que el barroco se hace oscuro y pesado cuando pierde velocidad. En el caso de Juan Daniel Fullaondo tienen velocidad tanto edificios como el de oficinas de la Plaza de Santo Domingo, en Madrid, una construcción de

estructura metálica y muro cortina, sometida a ritmos muy cortos y bruscos contrastes en la fachada, como el pequeño pabellón de Granada, que pasa de una primera versión de proyectos extremadamente complicada, donde dominan las líneas inclinadas y las imágenes tecnológicas, a la solución construida de una gran simplicidad, sin otro rastro de oblicuidad que la línea de coronación de la fachada y con materiales de construcción absolutamente convencionales.

Es también la velocidad la que impulsa a llenar por completo el plano de un proyecto, a dejarlo casi sin blancos, como esos dibujos de Sol LeWitt en que trata de cubrir la superficie total con líneas, curvas o rectas, largas o cortas, que no llegan a tocarse pero tratando de alcanzar la mayor densidad posible. Esa densidad de la arquitectura de Juan Daniel Fullaondo, que cobra vida en su permanente agitación, en sus cambios de posición y de ritmo, incluso en la ocupación literal de todo el campo del proyecto, como sucede en el plano de la Plaza Picasso, de Madrid, como lo hacen las formas del mejor barroco o como esos dibujos de LeWitt, vuelve a insistir en la importancia que él mismo concede a los mecanismos generadores de la forma, por encima de su eventual figuratividad o abstracción. Pero, para que nada quede sin su contrapartida, al mismo tiempo que esta densidad formal, también busca la inmediatez y transparencia en las obras que ya hemos mencionado y, todavía con mayor fuerza, la presencia del vacío, de los blancos sobre el plano. La insistencia de Juan Daniel Fullaondo en la visión espacial de la arquitectura, estrechamente vinculada a Bruno Zevi, y que se extiende hasta el planteamiento de una hipotética arquitectura minimalista basada precisamente en la existencia de un espacio vacío como protagonista de la forma del edificio, da lugar a un nuevo cambio de enfoque, esta vez concretado en el vaciamiento del centro de la arquitectura.

Como toda la arquitectura y el arte modernos, Juan Daniel Fullaondo detesta la rigidez de la simetría como mecanismo de ordenación y prefiere desplazamientos asimétricos de las formas, creando equilibrios más dinámicos. Sin embargo, el vaciamiento del centro conduce a una de sus situaciones predilectas y que, de algún

modo, es una especie de perversión de la simetría: la dualidad, la tensión entre dos objetos semejantes que dejan desocupado el espacio entre ellos. No es otra cosa que una potente dualidad el Palacio de Congresos de Granada, dialogando con el Palacio de Carlos V de Machuca allá arriba, como dos versiones sucesivas de una misma forma y con el espacio de la ciudad abriéndose vacío entre ellos. Diálogo que se repite entre la gran sala central del Palacio y el anfiteatro abierto de la cubierta, esta vez con el vacío interpuesto de la materialidad constructiva del edificio. Y, obviamente, sin esta idea de dualidad no tendría ningún sentido la propuesta para el Centro Cultural de la Alhóndiga de Bilbao, donde se enfrentan los dos enormes cubos en las dos manzanas contiguas, iguales y distintos, separados y acentuándose su discontinuidad por un puente que, tendido sobre el espacio público de la calle, los interpenetra.

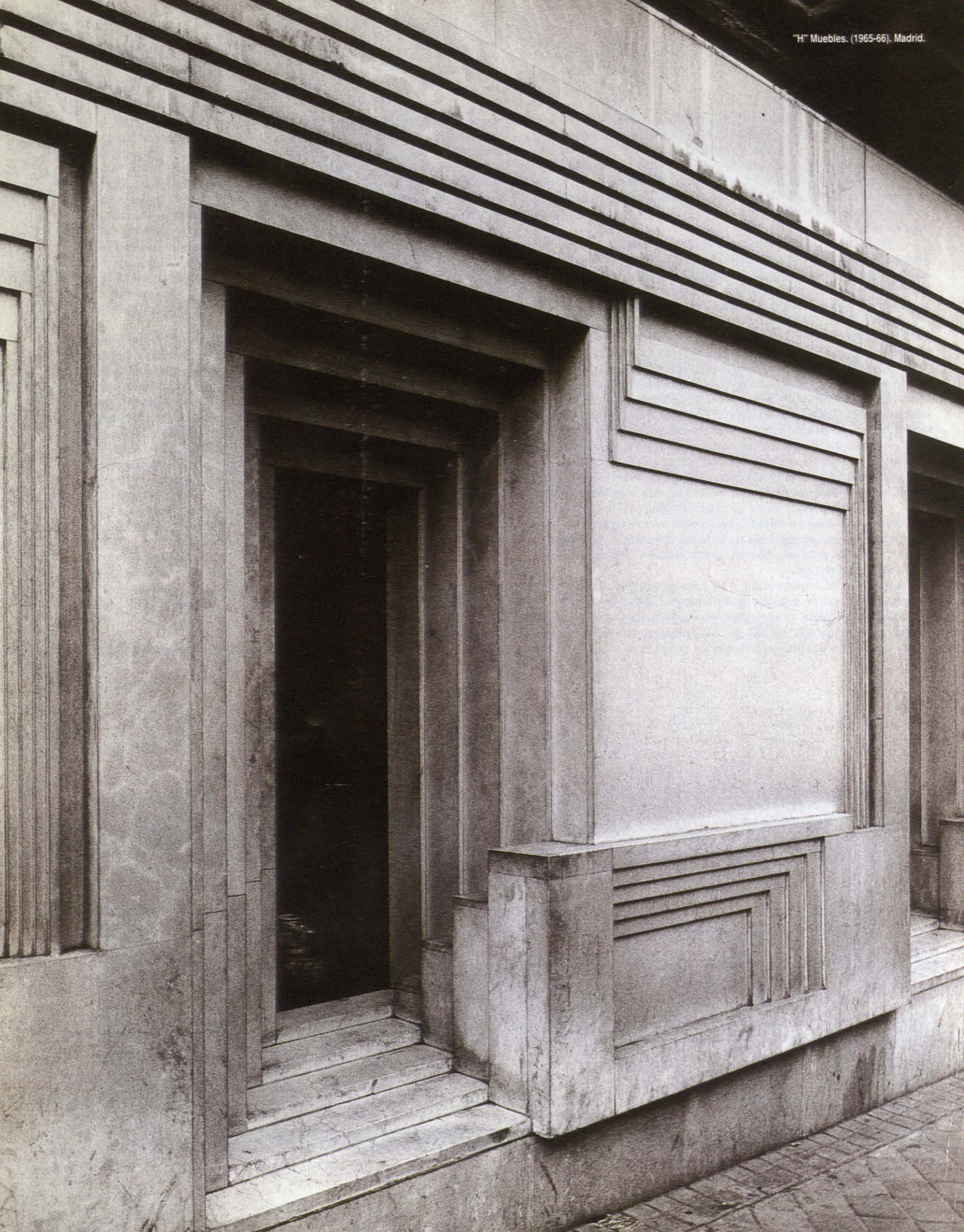
Según uno de los muchos comentarios del "Ulysses", el profesor Ralph W. Rader, de la Universidad de Berkeley, el interés de James Joyce por la imagen tantas veces repetida de los dos huevos de albatros con puntos negros y de las dos rocas de Simbad el Marino tiene su raíz en la vinculación de Molly con Gibraltar, uno de los misterios no desvelados del libro. Molly, en su monólogo final, recuerda haber perdido en una ocasión el barco en Algeciras y también a un tal Ulysses S. Grant bajando de un barco en Gibraltar. De esta vinculación, sobre la que se teje todo el final de la obra, deduce el profesor Rader que para Joyce, como para Dante, Ulises no descansa definitivamente en Itaca tras el retorno que es la propia razón de ser del libro, sino que parte de nuevo, en busca del conocimiento y la gloria, pasando a través de las rocas del Estrecho de Gibraltar, de los pilares de Hércules, en busca de una nueva aventura y también de una nueva destrucción.

Como él, también nuestro arquitecto parece deslizarse entre los dos pilares de su obra, pasando limpiamente a través del vacío que los separa y escapando del mundo en que parecía confinado, para dispersar y reconstruir de nuevo los materiales acumulados y los que hallará en el camino hacia cualquier nueva situación.

María Teresa Muñoz



Banco Europeo de Negocios. Madrid.



¿Qué pasa en España?

Bailaores, turismo y Próspero Merimée

En España tenemos mala suerte, pero que muy mala suerte. En contra de nuestro gran don Miguel de Unamuno, hay que estar de acuerdo con Benedetto Croce. Intento explicarme. Se ha celebrado, muy recientemente, promovida por la Universidad Politécnica de Madrid y el Ministerio de Cultura, una gran exposición sobre 1.000 (siempre esa pasión por el sistema métrico decimal) libros españoles científicos y técnicos. Ahí aparecen expuestos unos cinco o seis libros míos, la mayoría en colaboración con la profesora María Teresa Muñoz. Estamos en 1993. También aparece un volumen catalán (absit nomen) sobre Arquitectura Española Contemporánea. Lo hojeé con rapidez. Me asombra el nombre, ilustre, del autor del prólogo: Joseph Rykwert. Conocía dos obras suyas de peso, bien conocidas, famosas incluso, "La Casa de Adán en el Paraíso" y "The idea of a Town", que yo sepa no traducida al español. Lógicamente, lo leí. Es bastante breve. Evidentemente me quedé perplejo, y más aun ante el silencio desplegado por el conjunto, realmente insólito, de mamarrachadas (y de falsedades) que dice Rykwert. Prosigo, por ejemplo, con algunas perlas: a) Verbatim. "El episodio más interesante de los años treinta fue la creación del grupo GATCPAC, que hasta su desaparición, se convirtió en la rama española del CIAM, bajo las siglas del GATEPAC." El texto es confuso y no se sabe bien si el GATCPAC se convirtió en GATEPAC, rama española del CIAM, al final de la guerra civil o lo contrario. Rykwert en esto lo desconoce todo. El GATEPAC, anterior al GATCPAC que era solamente una rama, concretamente la Este, fue anterior, como es lógico, al grupo catalán y se fundó tras unas amplias exposiciones en San Sebastián y Zaragoza, de la mano del aragonés Fernando García Mercadal, delegado oficial del CIRPAC hasta el año 1932 o 33. Los animosos catalanes vinieron luego (Sert ni siquiera conocía a Le Corbusier). Lo que ocurrió después de la guerra es bien sabido. b) "Rafael Moneo saltó primero a la palestra internacional en calidad de solidario con el grupo barcelonés. Nacido en Navarra y discípulo de Luis Moya Blanco, su obra tiene fundamentos mediterráneos como antes los tuviera la de Coderch." ¿Mediterráneo Moneo? ¿Discípulo de Luis Moya Blanco? ¿Se da cuenta Rykwert (y sobre todo Moneo) de lo que están diciendo? c) "Pese a toda la autarquía dispuso de protagonistas inspirados; tal es el caso de Luis Moya Blanco, arquitecto interesante, creador de obras concretamente articuladas y felizmente concebidas." Suponemos que con "autarquía" Rykwert se refiere al régimen del general Franco, del que, efectivamente, Luis Moya Blanco, figura venerable, erudito, director de la Escuela de Arquitectura aquellos años, fue uno de sus inspiradores arquitectónicos. (Y que, por cierto, mantuvo una polémica con Moneo en donde Moya, como es lógico, defendía algunas intervenciones de Mussolini.) Luis Moya Blanco, de hecho uno de los diez peores arquitectos del mundo, a cuyo lado Marcello Piacentini se remontaría a las alturas de Asplund, por ejemplo, es autor de una de las joyas del régimen franquista: la Universidad Laboral de Gijón; la lectura de su simple memoria ronda lo estremeedor. Algo para no dormir, en suma. Dice Rykwert -¿quién le habrá informado?- que Moya era un buen profesor. Yo, que tuve la desgracia de padecerlo, me permito decir que era, como es lógico, lamentable. Todavía recuerdo una de sus clases intentando relacionar, en elefantina cabriola, a Mondrian con los órdenes clásico, el ábaco, equino, collarino y todo lo demás. d) Como Rykwert está hablando de lo que desconoce, como todos los hombres en tal situación, al final se pone lírico y tiende a las analogías. Ejemplo, hablando de Moneo y Oriol Bohigas: "Una rectitud crítica frente a la lisonja del mercado, un talante generoso, descuidado y casi mordaz respecto a la forma y la brillantez, claridad y precisión que se espera ver

en los bailarines de flamenco... Tal vez sean estas las aspiraciones propias de un forastero, de un turista, pues muchos de los aquí criticados bailan la sardana y no les interesa el flamenco. De cualquier forma, las virtudes que alabo en estos bailarines..., su mesurada elegancia..." Como analogista, Joseph Rykwert es una cosa seria.

Me pregunto cómo un hombre (a no ser que esté muy urgido económicamente), autor de textos de alguna calidad, es capaz de decir tantas tonterías de bailarines, soleares, sardanas, etc. para rematar el discurso. O a quién ha escuchado. Verdaderamente que cuesta mucho esfuerzo ver a Rafael Moneo (o a Bohigas, si abandona la sardana, temporalmente) vestido de corto y tocado de sombrero cordobés, acompañado por el famoso guitarrista, autárquico, Luis Moya Blanco, componiendo la figura y taconeando, "en hombre" como quería Vicente Escudero en su decálogo, desde su Tudela natal. Menos mal que no se encuentra entre beduinos y no nos habla de la danza del vientre.

Podíamos haber seguido espigando muchas "intuiciones" fulgurantes de Rykwert. Pero una de tres: o estamos ante una demostración de cinismo avasallador o no sabe una palabra de lo que está diciendo y se fía demasiado de opiniones igualmente cínicas y desconocedoras. O las tres a la vez, que es lo más probable, lo que arroja serias dudas sobre sus trabajos anteriores aparentemente más meditados.

Volvemos a la pregunta de siempre, de la que este ¿trabajo? es sintomático. España está fuera de los circuitos internacionales y, además, carece de críticos de peso. Y, lógicamente, hay que recurrir a lo que se tiene a mano desde fuera, aunque nos inunden de tacones y sardanas, con traje campero, como floreo final. España, la arquitectura española, es siempre una víctima crítica, un campo abierto y propicio para el primer indocumentado que venga con salacot a cazar elefantes en sus pretendidas cabriolas. (A propósito, Mr. Rykwert; ya que habla de una víctima de la guerra y de los interesantes arquitectos del periodo franquista, ¿le suena algo el nombre de José Manuel Aizpurúa?)

Lo curioso es que éste no ocurre en el terreno del arte. Tenemos una arquitectura sin homologar en absoluto, escuchando majaderías foráneas con los ojos inyectados en sangre, pero no así en el campo de la plástica. No ocurre lo mismo con Tapes, con Palazuelo, con Jorge Oteiza y, evidentemente, quizá con el primero de todos ellos, Eduardo Chillida, autor, en colaboración con el arquitecto vasco Peña Ganchegui, del espectáculo total más impresionante de esta época, el "Peine del Viento" de San Sebastián. (Incluso, con matices más discutibles, como el shock urbano de la Plaza de Vitoria.) No sé si en este caso el adánico Rykwert se referiría también a los bailes locales "aurreku", "la patada al aire", etc. Es muy probable. Porque, en definitiva, con inmensa crudeza, conviene insistir en ello, con interpretaciones de ese tipo, con historias de ese jaez, la arquitectura española no tiene nada que hacer. Es un puro terreno de safaris, incluso sin especies protegidas, bailaores aparte. Creo que era Schumann quien señaló, refiriéndose a una sinfonía de otro compositor, que era la "afirmación de la impotencia elevada a la categoría de dogma". Del prologo de Rykwert puede decirse algo parecido. Nulidad adornada con faralaes y gitanillas herederas de Próspero Merimée.

Se nos ha colgado el sambenito del turismo y el typical Spanish y parece que hasta la arquitectura debe someterse a eso. Eso sí que es una verdadera Casa de Adán en el paraíso del baile. Y una buena muestra de historiografía arquitectónica en su proyección más cómica. Vuelvo a Croce: "... Esta siempre desventurada España..."

Palacio de Congresos y Exposiciones de Granada “El lagarto y el mantón de Manila”

He escrito tanto sobre el Palacio de Granada, he discutido tantas veces, tantas charlas, discursos incluso (uno hace muchas tonterías; o tiene que hacerlas, nunca se sabe), que estas líneas me cogen un poco desarbolado, exangüe de precisiones... Y temo que voy a repetirme, enésimamente. Por ello, ante ese riesgo, solamente unas pocas ideas. Cuando se ganó el concurso, hace tanto tiempo que casi no me acuerdo desde aquí - y a propósito, la evocación de José María García de Paredes y el saludo a Javier Carvajal que tan arriesgadamente apoyaron la idea - solía decirle a María Jesús Muñoz, en aquel agobiante verano, que había que pensar en el Palacio de Carlos V, Pedro Machuca, etc. Hablamos mucho de ello. Luego volví a repetir esa misma idea en uno de los innumerables actos de presentación oficial del proyecto. Mucha gente se quedó entonces estupefacta. Sospecho que ahora puede ocurrir lo mismo. Este era uno de los vectores básicos, incluso desde lo que suponía el horadado prisma de Machuca, como voluntad profanadora, herética, diversa, como un inmenso acorazado de piedra acometiendo el fino tejido nazari. Quizá este impulso no se perciba ahora con claridad. No se quién decía, supongo que Joyce, que caminamos a través de nosotros mismos, encontrándonos y reencontrándonos constantemente. Por ejemplo, Ravel quiere emular a Mozart en el segundo tiempo de su concierto para piano y orquesta; y le sale Ravel. Casi siempre ocurre algo similar. Probable y modestamente quizá nos ha ocurrido lo mismo.

Otro segmento estaría determinado por una voluntad expresionista, con todo el sosiego que puedan imponer las duras instancias de la realidad; pero expresionismo al fin. Una especie de gran montaña, mágica o desencantada, como se quiera (Tafuri dixit), punteando con energía el itinerario ciudadano.

Biográficamente debo hacer referencia a un viejo proyecto de la propuesta que hicimos hace casi treinta años para un programa similar en Madrid, con el gran auditorio jalonando la cubierta. (Las cubiertas suelen ser frecuentemente - especialmente si son observables, como ocurre en este caso - uno de los puntos débiles, delicados, en la resolución de estos edificios emblemáticos; éste además intentaba entonces, e intenta ahora, resolver ese difícil problema.)

Otro punto, enunciado muy brevemente, se centraría en la vocación anti-contextual. De Miguel Angel se ha dicho (Zevi) que nunca trazó un plano regulador, que operaba por núcleos polares, irradiantes. De nuevo, con la prudencia y el respeto que merecen estos inmensos, inalcanzables, nombres, el afán intentaba ser común: generar un organismo diverso, “autre”, distanciado espacialmente de su entorno, descontextualizado y capaz de generar su propio entorno, su propia atmósfera. Ahora es muy frecuente que se nos recomiende pastoralmente ser “prudentes”, “sensatos”, “modestos” y todas las cantinelas conocidas. Este planteamiento - quizá más que la resolución final - fue deliberadamente imprudente, provocativo, detonante, polémico. Incluso lo fue en situaciones más epidérmicas, como la del mármol verde, que trascendió a los periódicos, y en la que, muy a mi pesar, tuve que terciar un poco violentamente. Todavía estoy esperando la respuesta de nuestro anónimo (evidentemente) opositor.

Por muy diversos motivos no se han podido conseguir todos los objetivos apuntados. Hay que ceder en demasiados terrenos, especialmente si se intenta conducir las cosas hacia un estadio de realización, inevitablemente signado por un proceso de una complejidad, en cualquiera de los órdenes que se considere, extraordinaria. El fantasma encarnado por el drama de Jorn Utzon en esas alturas soberanas de Sidney ha estado demasiado presente quizá. Mi propia salud se ha resentido bastante.

Finalmente, entre unos y otros, se ha llegado increíblemente a puerto, que dicen. Detrás queda ese intrincado panorama del que hablaba Kevin Roche, como de unos cinco o seis años de gestación (algo más en nuestro caso), en donde todo podría haber ocurrido y que,

verdaderamente, exige, según Kevin, de los arquitectos una sangre fría no demasiado frecuente. Y estoy pensando de nuevo, y por ejemplo, en Jorn Utzon.

¿Qué nos queda entre las manos? ¿Qué ha permanecido detrás? Quizá lo más importante sea el gesto, el ademán espacialmente enérgico, una cierta dimensión piranesiana del espacio interno, la verde montaña, sagrada o desencantada, repito, corroída, lacerada, por la multiplicidad de espacios heterogéneos, laberínticos, agitados por el factor sorpresa, un mundo diverso, esquizofrénico quizá, etimológicamente hablando, encapsulado dentro de la polémica envolvente verdosa... Y quizá también, el panorama de intenciones no concretadas, lo que no pudo ser.

Hay un consejo Zen, citado por McLuhan, que suelen dar los maestros japoneses a sus discípulos en situaciones de grave tensión, sugiriéndoles que actúen “como si estuvieran muertos”. Así, se nos dice, la crispación desaparece totalmente. Al lado de las asociaciones, obviamente siniestras, de la admonición, llega un momento en que, extrañamente, uno capta la relativa oportunidad de esa singular, extraña para una mente occidental, orientación. Algo de eso ha ocurrido aquí. (Y si uno se detiene a considerar el eco que esta obra ha sustentado - es un decir - en los llamados medios de comunicación, excepto los de Granada, verdaderamente parece que la cosa se ha tomado al pie de la letra.) Entre las pocas, poquíssimas personas, que me han hablado del Palacio está José Luis Íñiguez de Onzoño. José Luis, tras un viaje a Granada, me decía “que se hiciera lo que se hiciera en Granada, no había forma de no encontrarse con la presencia “abrumadora” del Palacio. No es poco, ciertamente. Ha sido de lo más interesante, alentador, que he escuchado. El resto, al parecer, es silencio. La verdad, no sabe uno bien qué hacer.

Sigo pensando en el extraño silencio generado en torno a esta obra. Frente a la generosa intuición de Íñiguez de Onzoño, hay como una curiosa sensación de “mirar hacia otro lado”, ante algo que, de alguna manera, inquieta. Quizá se estén tomando un tiempo para racionalizar sus deliberados desacuerdos. Esa actitud sobreviene a veces entre nosotros. Viene ahora a mi memoria un significativo, surrealista, suceso generado por la lejana visita de Alvar Aalto a Madrid. Carlos de Miguel - anfitrión obligado, habitualmente certero, de estos eventos - contaba muchas cosas de este momento. Por ejemplo, y por citar solamente dos, su distanciamiento de El Escorial o la atención prestada, incomprensible para muchas de las figuras de entonces, hacia la arquitectura de Luis Gutiérrez Soto. La apoteosis, según Carlos, vino después. Gutiérrez Soto, perspicaz, terminó por invitar al maestro y a nuestras figuras a una cena en su casa. Allí, lógicamente, se habló de todo lo divino y de lo humano. De alguna manera se tenía la sensación de vivir una “rencontre historique”, que dicen los franceses, propicia, obviamente, a multitud de comentarios (no estoy divagando.) A la salida, sin embargo, uno de los asistentes, grandísimo arquitecto, se acercó a Carlos de Miguel. Al parecer quería preguntarle algo. Carlos pensaba en Aalto, en todo lo acaecido en el decurso de la cena, no sé, cosas de esas... Nuestra figura, sin embargo, se limitó a preguntarle: “Carlos, por favor: ¿de qué color era el mantón de Manila que estaba sobre el piano de cola?” La situación, evidentemente, es risible, dadaísta; pero puede generalizarse en momentos de mayor gravedad y menor ingenio. Hay demasiados mantones de Manila entre nosotros, interpuestos entre las cosas y nuestra capacidad de análisis.

Antes hablaba de Íñiguez de Onzoño como uno de los pocos que ha conseguido trascender el mantón. Bueno. Ahora recuerdo a otro. Precisamente un taxista. Cuando le abordamos en el aeropuerto indicándole que nos condujera al Palacio, se limitó a preguntar, con cerrado acento granadino: “¿Van a ver el gran lagarto?” Considero esa observación al desgaire, tan andaluza, como un elogio, también dadaísta. En qué estaría pensando ese hombre...



Con Kevin Roche.



En Nueva York con J. L. Iniguez de Onzoño y R. Moneo.



Con Eduardo Chillida.

En recuerdo de Juan Daniel Fullaondo

Cuando remite el pasmo producido por la imprevista e irreversible brutalidad de la desaparición de quien ocupaba un único y personal lugar en nuestros mundos, le sucede el momento obligado del recuerdo y del balance. La muerte de Juan Daniel Fullaondo exige, sin duda, algo más que el pésame momentáneo y la obligada necrológica.

La historia de bastantes años de arquitectura española, aunque no demasiado estimulante, en definitiva la nuestra, estará decisivamente marcada por la presencia y la actividad de Fullaondo. Cuando esa historia se quiera hacer, si se quiere, se recordará y desvelará el papel importante, determinante en casos, singular y personal siempre, que Fullaondo desempeñó en ella con su poliédrica actividad. Esa historia, si se hace, resistirá los esfuerzos y codazos de tantos advenedizos, trepadores, insulsos buscadores de protagonismo, que han tratado de minimizar, de aislar, de trivializar la enjundia y el señorío de una prolífica, rica y estimulante personalidad como la de Fullaondo.

Su obras y proyectos, sus escritos —muchos escritos para pocos lectores—, sus revistas, sobre todo la imprescindible e inolvidable “Nueva Forma”, su docencia de tantos años y tantas cosas más, han sido resultado, emanación, tanto de una actividad empeñada, incontenible, pertinaz, por encima de una engañosa displicencia, como, sobre todo, de su irreductible e irreplicable personalidad.

Su figura, su personalidad surge potente con su misma aparente fragilidad por detrás de toda su producción. Una figura específica, determinante, hecha con una especie de “collage”, con su adecuado *riktus* Dadá, de esa historia imaginaria que es la cultura, con ensamblajes de Oscar Wilde y Nietzsche, de Marinetti y Van Doesburg, de Wright y Zevi, de Joyce y Apollinaire, de Oiza, Chillida y Oteiza. Cayendo en la trampa de las comparaciones, tan inadecuadas en el caso de Fullaondo, uno le entiende casi como un último personaje de las vanguardias traspuesto a un entorno poco proclive a la tensión y compromiso de las vanguardias.

La específica personalidad de Fullaondo movió, agitó y llenó en su día muchos años del mundo anémico e inerte de la arquitectura en los tiempos negros de un aislamiento conformista. Él y su obra, con “Nueva Forma” sobre todo y con sus derivaciones, trajeron y movilizaron la apertura hacia horizontes respirables. Trajeron las ignoradas y ya históricas vanguardias con sus impulsos, sus encantos y también sus contradicciones y arbitrariedades, y trataron de dinamizar lo nuestro buscando, incluso inventando, eslabones perdidos y a veces imposibles. Por mucho que se quiera, quien lo quiera, ignorar, “Nueva Forma”, con su cultura y sus caprichos, los de Fullaondo, fue el factor más impulsivo e inquietante del difícil ambiente de su tiempo. “Nueva Forma”, que era Fullaondo, es una historia irrevocable.

En otro tiempo, en otras circunstancias, de otra manera, lo que “Nueva Forma” representó en su día siguió vivo y, por lo mismo, cambiante, con la labor personal de Fullaondo en su docencia siempre personalizada, islote de apasionamiento rodeado de cutres desencantos, acosado reducto de la ilusión por una arquitectura teñida de cultura, de alegría y de tensiones intelectuales. Y continuó dejando constancia impresa y testimonio de la misma alegría y tensión intelectual en la prolífica publicación de sus libros, sus peculiarísimos libros, que bastantes querían convertir en casi clandestinos.

Y, desde luego, continuó con sus incomparables charlas y conversaciones, públicas o privadas, donde mostraba lo más selecto y profundo de su personalidad exuberante, paradójica, plena de auténtica cultura, nunca tópica ni chata.

Desde la diferencia y la distancia ideológicas, desde las discrepancias intelectuales, incluso desde el gusto contrapuesto, como es el caso, es probablemente desde donde uno mejor puede juzgar y ratificar el

valor profundo, sustancial del pensamiento y la palabra de quien, como Fullaondo, siempre fue estimulante, sugerente, apasionado y profundo. Basta coincidir integralmente en el fervor hacia la inteligencia y la cultura y en el hedonista amor a la arquitectura.

Entre otros muchos recuerdos, me será difícil perder el de una noche entera en vela leyendo de un tirón el libro sobre Zevi que Juan Daniel me acababa de dar esa misma noche; hablando, discutiendo, literalmente con el libro, saltando de acuerdos a desacuerdos con sus contenidos, entre asentimientos e irritaciones, discrepando y, en el fondo, compartiendo la vehemencia de su autor.

Fullaondo, sobre todo él, retratado en sus diversas actividades, ha sido, desgraciadamente ya en pasado, parte determinante de la arquitectura española de bastantes años y, lo que es de mayor importancia, de la cultura española, resistiéndose a que la arquitectura consumase su suicidio cultural. Es de esperar que su recuerdo histórico no se vaya por los sumideros de las racanerías, rencillas y miserias que tristemente se dan y que a él mismo acosaron sin conseguir doblegar su pasión ni su clase.

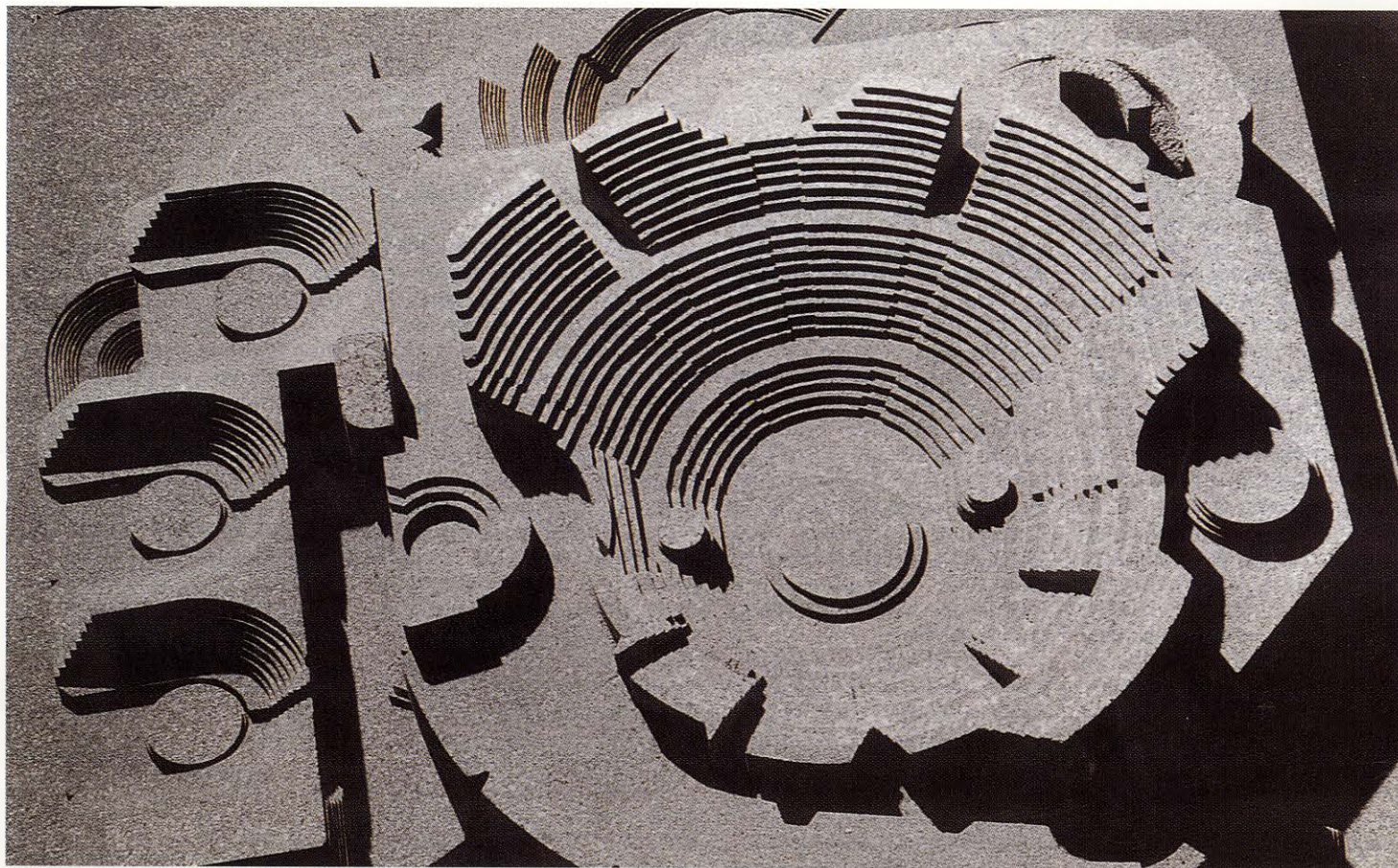
La dolencia de su desaparición y conversión en historia tiene el analgésico de la permanencia de su obra. Pero el mayor pesar, lo que sigue presente en la conciencia de la pérdida y no se disuelve en el balance y en la memoria, es la certeza de lo que quedó sin hacer, de lo que podía haber ocurrido y ya no será posible, del lugar dejado vacío por Fullaondo cuando parecía que iba a iniciar una nueva etapa, previsiblemente fecunda en una nueva madurez, desde la recobrada actividad docente a partir de su azarosa, y vergonzosamente no resuelta en justicia, reincorporación a su cátedra de la Escuela de Madrid.

En más cosas, pero hoy sobre todo en la enseñanza, Juan Daniel Fullaondo era una persona indispensable y, me temo, insustituible; para nuestro entorno, nuestra profesión y nuestra escuela de arquitectura. Dicho esto desde la conciencia de la clara ambigüedad que encierra la aplicación del término “nuestro” a un entorno, una profesión, una escuela, los de la arquitectura, tan fragmentados, anómicos e insolidarios. Pero yo creía, y creo que Juan Daniel Fullaondo también, que una salida, al menos un respiro y una alternativa, para esta tediosa situación arrancaba precisamente en lo que la labor y especialmente la persona de Fullaondo representaban.

Desde un alegre y a veces trágico amor por la arquitectura, entendida ésta como algo más que oficio y negocio, Fullaondo exhibía las viejas y casi perdidas convicciones de quien siente la arquitectura como cultura, como manifestación de inteligencia, como estímulo espiritual e intelectual de la vida habitual. Y de quien siente la creación y el disfrute de esa arquitectura como una delectación en los difíciles refinamientos de un hecho capaz de dotar de significado, profundidad y riqueza, de dignidad, en definitiva, a la esfera de lo cotidiano; como decían muchos de esos viejos maestros queridos por Fullaondo, capaz de espiritualizar a la materia inerte.

Fullaondo encarnaba esa concepción de la arquitectura como ejercicio de la inteligencia, a veces sofisticada, de la sensibilidad, a veces hiperestésica y decadente, de la cita, a veces críptica o desencajada, del apasionamiento, a veces desbordado y “políticamente incorrecto”, pero siempre como proyección de una cultura sublimadora, capaz de subyugar a la trivialidad, a la ramplonería, a la “arquitectura-basura”. Fullaondo representaba el compromiso entusiasta y ciertamente escéptico con una arquitectura profundamente culta e intelectualmente estimulante.

Pero sobre todo era capaz de contagiar y proyectar en los demás, especialmente en sus estudiantes, ese entendimiento y su apasionado compromiso. Su polifacética actividad, su gran producción, su enseñanza, que quedará “a pesar de todo” —“trotzdem”, como la palabra de Loos—, no era demostrativa, sistemática, académicamente contundente;



Palacio de Congresos y Exposiciones. Madrid.

era más bien subyugadora, insinuante, provocativa y enervante muchas veces, y, con ello, arrebatada y arrebatadora. Era un desbordamiento de sugerencias, de imágenes, de saltos inesperados e inéditos, una especie de sobreabundancia de experiencias y de intuiciones y un despliegue de cultura adquirida con regocijo y curiosidad. Y como toda persona verdaderamente culta anhelaba expandir y compartir su cultura.

Su impagable actividad de estimulación, sobre todo en la enseñanza, reflejó coherentemente la conciencia transmutada en práctica de que la arquitectura es vida y se vive, que no es instrumento ni actividad a tiempo parcial, sino un modo de entender el mundo y de hacerlo. Que, como se ha dicho a veces, la arquitectura, junto con el lenguaje, son las dos grandes creaciones de la humanidad en su proyecto de humanizarse. Tal vez por eso, Fullaondo unió siempre palabra y arquitectura, cargando para sí y tratando de cargar en los demás las formas en el espacio con el discurso surgido de un pensamiento tenso, agudo, inquisidor, siempre rico en sugerencias y asociaciones. Si en alguna ocasión puede encarnarse el dicho de que la arquitectura habla, es, sin duda, en el de Fullaondo, para quien la arquitectura siempre hablaba y hacía hablar, lo que es tanto como decir que la arquitectura surge del pensamiento y acaba en el pensamiento compartido.

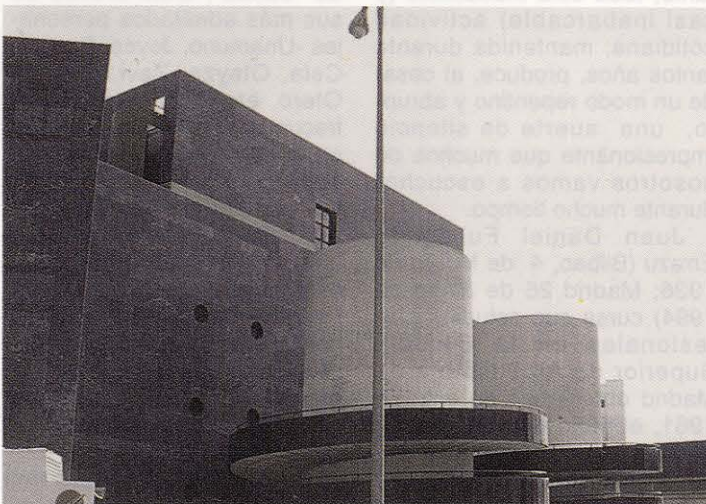
Tal vez, también, eso explique que en la cultura que poseía y derrochaba, arquitectura, literatura y música se intercambiasen continuamente, entrecruzando sus presencias y sus sugerencias, no como ornamentos retóricos de falsa erudición, sino como piezas coherentes de un inmenso "puzzle" de reflexiones, de revelaciones, de estímulos intelectuales y sensoriales.

Todo ello es algo, sólo algo, de lo que Juan Daniel Fullaondo aportaba, dentro de lo que le dejaron aportar, desde una labor casi más revulsiva, mayéutica, que propiamente docente, a un entorno arquitectónico regido generalmente por la atonía, el indiferentismo y la cortedad de miras, polarizado entre falsos divismos y falsos pragmatismos. Y era quien podía hacerlo, sin verosímiles relevos ni suplencias. Cabía la

esperanza, la necesaria esperanza, de que Juan Daniel Fullaondo, regresado a su cátedra y desde ella, ejerciese una vez más el papel de estimulador, de revulsivo, de espejo en último extremo, en la persecución de un entendimiento tenso y arrebatador de una arquitectura que de otro modo languidece y se apaga en un prolongado coma profundo. Tal vez con Juan Daniel Fullaondo y sus prolongaciones docentes se hubiera dado un casi milagro clínico.

Por eso la lamentación por su desaparición es doble: por la falta de un amigo y por la pérdida de una esperanza.

Adolfo González Amezqueta



Palacio de Congresos y Exposiciones. Granada.

JUAN DANIEL FULLAONDO ERRAZU

(1923-1994)

Creo, en términos de la mayor objetividad y sin que influya en el juicio ningún tipo de "benevolencia necrológica", que la desaparición de una figura de la singularidad y de la solvencia intelectual ofrecidas por Juan Daniel Fullaondo supone, dentro del panorama de la arquitectura y de la cultura arquitectónica españolas, una pérdida absoluta e irremplazable, la ausencia de una voz de tan peculiares y personales acentos que, en estos momentos en los que escribo, no encuentro ninguna otra que pudiera venir no ya a sustituirla sino, al menos, a paliar su ausencia. La entrega entusiasta y sin reservas a las más diversas tareas relacionadas con la cultura y el arte (además de arquitectura y urbanismo, pintura, escultura, diseño, música, literatura, etcétera) su pasión -que alguien acaba de calificar de heroica- por comprender y analizar (y cultivar y gozar también) todo lo relacionado con este amplio universo, su preocupación por detectar lo auténtico y separarlo de lo mixtificado, el afán de racionalizar y exponer sus experiencias y conclusiones sin otro compromiso o consenso que con sus propios criterios, el ansia permanente por "desfacer entuertos", llevado de una generosidad irreductible y militante, toda esta inacabable (y casi inabarcable) actividad cotidiana, mantenida durante tantos años, produce, al cesar de un modo repentino y abrupto, una suerte de silencio impresionante que muchos de nosotros vamos a escuchar durante mucho tiempo.

Juan Daniel Fullaondo Errazu (Bilbao, 4 de Marzo de 1936; Madrid 26 de Junio de 1994) cursa sus estudios profesionales en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid obteniendo en ella, en 1961, el título de arquitecto y en 1963 el de Doctor; éste último, con un trabajo sobre las relaciones entre la Arquitectura y la obra musical de Arnold

Schönberg y de Pierre Boulez. Un año antes (1962) había recibido el Premio Nacional de Arquitectura (por un proyecto de "teatro al aire libre") al que seguirían otros muchos a lo largo de su ejercicio profesional: el "Pedro de Asúa", por la plaza Ezcurdi en Durango (1972); el "Vizcaya", por la "casa de la ría" en Bilbao (1987); el primer premio al proyecto de Palacio de Congresos de Granada, 1985 (cuya construcción finalizó en 1991), al proyecto para Palacio de Justicia en Bilbao (1989), etcétera.

Fullaondo parece proponerse desde un principio el hacer compatible una intensa actividad edificatoria con la docencia y con el cultivo de una vertiente cultural, historiográfica y crítica hacia la que se siente igualmente atraído. Funda y dirige la revista Nueva Forma, cuyos 111 números, aparecidos entre 1967 y 1975, representan un auténtico revulsivo dentro del limitado panorama de las publicaciones españolas sobre arquitectura. Su entusiasmo ante las creaciones de la literatura y el pensamiento otorgaría a las páginas de Nueva Forma una de sus características más singulares al ser la causa de aparecer en ellas una especie de "cuñas", citas breves de sus más admirados personajes -Unamuno, Joyce, Borges, Cela, Oteyza, Zevi, Blas de Otero, etcétera - que si con frecuencia no tenían una relación directa con el tema publicado, sí representaban, en un amplio sentido, la expresión de sus propios ideales haciendo uso de palabras ajenas. La revista Nueva Forma encontró una acogida positiva en los medios profesionales, y especialmente entusiasta entre los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

La publicación de libros sobre aquellos temas arquitectónicos y artísticos por los

que se sentía más involucrado resulta también un hecho sin parangón dentro de nuestro panorama contemporáneo. Alrededor de una treintena de ellos dan hoy testimonio de aquella manera suya, tan peculiar y personal, de enfrentarse a los temas a través de una prosa-río, cuya facilidad y fluidez no le restaban claridad ni calidad. Durante los últimos años, J.D.F. hallaría una fórmula idónea para exponer sus ideas en textos parcialmente -y a veces totalmente- dialogados, destacando sus cuatro últimos libros en los que tendría como interlocutora excepcionalmente válida a María Teresa Muñoz, en una colaboración siempre receptiva, inteligente y devota.

Si citamos, para finalizar esta notas, su temprana entrega a la actividad docente (profesor auxiliar desde 1963 en la cátedras de Víctor d'Ors, Carvajal y Sáenz de Oiza; Catedrático de proyectos, él mismo, desde 1980) y tenemos en cuenta su importante labor en el campo estrictamente profesional (que Maite Muñoz analiza en estas mismas páginas), no quedará ninguna duda acerca de la amplitud y universalidad de la labor desarrollada por Juan Daniel Fullaondo a lo largo de una existencia que sería inadecuado referir a parámetros meramente cronológicos sino a la pasión y entrega vitales puestas en juego día a día. (Aquí resulta imprescindible y de absoluta justicia el recordar la presencia -y el apoyo- permanentes de su mujer, Paloma Buigas de Dalmau; así mismo la de sus hijos María y Diego, quienes recorren ya sus propios caminos en este campo de la actividad arquitectónica).

Como siempre que desaparece un personaje de la calidad intelectual y humana del que nos ocupa, queda entre muchos de sus amigos y colegas un cierto sabor a frustración y vacío; el senti-

miento de no haber sido capaces de "aprovecharle" mejor, de disfrutar con más frecuencia de su conversación y de sus ideas, de no haber llegado a intercambiar con él, más intensamente, entusiasmos y decepciones; de no escuchar suficientemente sus alegatos apasionados, defendidos con aquella su voz rasposa y suave a un tiempo, trastabillante y como arrepentida en ocasiones, con un acento vasco aún inconfundible, pero ya inevitablemente "impuro" y "contaminado", enriquecido por su paso por otras mil tierras y culturas, a las que desde un principio fue capaz de admirar y de amar.

Carlos Flores



IL RESTAURO E L'ARCHITETTO

Teoria e pratica in due secoli di dibattito

Paolo Marconi

Edita: Marsilio editori. S. P. A. in Venecia.

Prima edizioni. Febbraio 1993

Tuvimos la fortuna de conocer a Paolo Marconi en Granada en las jornadas restauradoras patrocinadas por su universidad y dirigidas por el catedrático D. Javier Gallego Roca/Arquitecto. Marconi nos presentó este libro recién editado, tras su magistral exposición sobre las restauraciones sucesivas que sufrió el Arco de Tito en Roma y otros interesantes temas.

Paolo Marconi es un gran tratadista de arquitectura, profesional de la restauración de monumentos durante mas de veinte años y especialista de técnicas históricas de la construcción. Ha impartido clases de literatura artística e historia de la arquitectura en Roma entre 1966 y 1979. En 1980 obtuvo la cátedra de restauración de arquitectura en la universidad de la Sapienza en Roma.

Conocíamos el anterior libro de Marconi, de la misma editorial veneciana; "Dal piccolo al gran Restauro" (Colore, struttura, architettura), que ya citamos y comentamos en nuestro manual "Artes da La Cal".

Marconi es un riguroso y crítico tratadista; sus profundos conocimientos, sus actuaciones y seguimiento de otras, dentro y fuera de Italia, en su observación de los resultados en el tiempo de muchas de ellas, nos aleccionan y advierten sobre el uso y abuso de materiales y métodos impropios, que deben de ser proscritos y sustituidos por otros mas acordes con técnicas tradicionales olvidadas, y sobre la recuperación del artesano; pero siempre empleando metodologías y criterios rigurosos.

Es un excepcional operante en el movimiento revisionista actual de final de milenio, donde desde la política hasta las propias técnicas constructivas que utilizamos están en crisis, pero presionadas por la tremenda fuerza de las multinacionales cementeras y las de los subproductos obtenidos de la destilación de hidrocarburos y otras tec-

nologías que incluso avalaron y propugnaron las primeras cartas de restauración inmersas en el espíritu racionalista de su época.

Las meditaciones y críticas de Marconi son un importante paso esclarecedor de un nuevo rigor que exige la conservación del patrimonio.

Del primer libro nos interesaron especialmente los capítulos dedicados a las metodologías para la recuperación del color de las arquitecturas en las ciudades históricas, tras ejercer su crítica a actuaciones italianas recientes.

Desarrolla también su estudio diacrónico de los tipos estructurales del centro urbano; también son de gran interés sus estudios críticos de la evolución de criterios en la restauración italiana, desde el "vedutismo ruskiano" a la carta de restauración de 1972.

Incluye un interesante manual para la arquitectura romana premoderna y unos estudios de protección antisísmica acompañados de una importante documentación gráfica.

En este último libro amplía otros análisis críticos a la escuela italiana restauradora, excesivamente conservacionista y estetizante, dominada por el arqueólogo y el historiador de arte, creando una hipótesis de devaluar el papel disciplinar del arquitecto, recorriendo "la línea del pensamiento arquitectónico sobre restauración desde Valadier a Boito", de Riegl a Giovanni pasando por Fasolo Gabetti e Isola.

Son tremendas y certeras sus críticas a las "Toccasana" (los curatoloto) refiriéndose a la gran presión del mercado, ya citados, de los cementeros y resineros, así como a las técnicas derivadas de inyecciones armadas y otras utilizadas para la consolidación de pobres revestimientos y muros, pero dotados de un milagroso equilibrio estático, demostrado en sus cientos de años de vida, y que él estudia. Su utiliza-

ción propuesta por mentalidades en exceso ingenieriles, han creado graves desajustes y otras agresiones producidas por estas técnicas mecanizadas, que compara con otras tradicionales más coherentes, como su sugerencia para el empleo de inyecciones de cales hidráulicas clásicas.

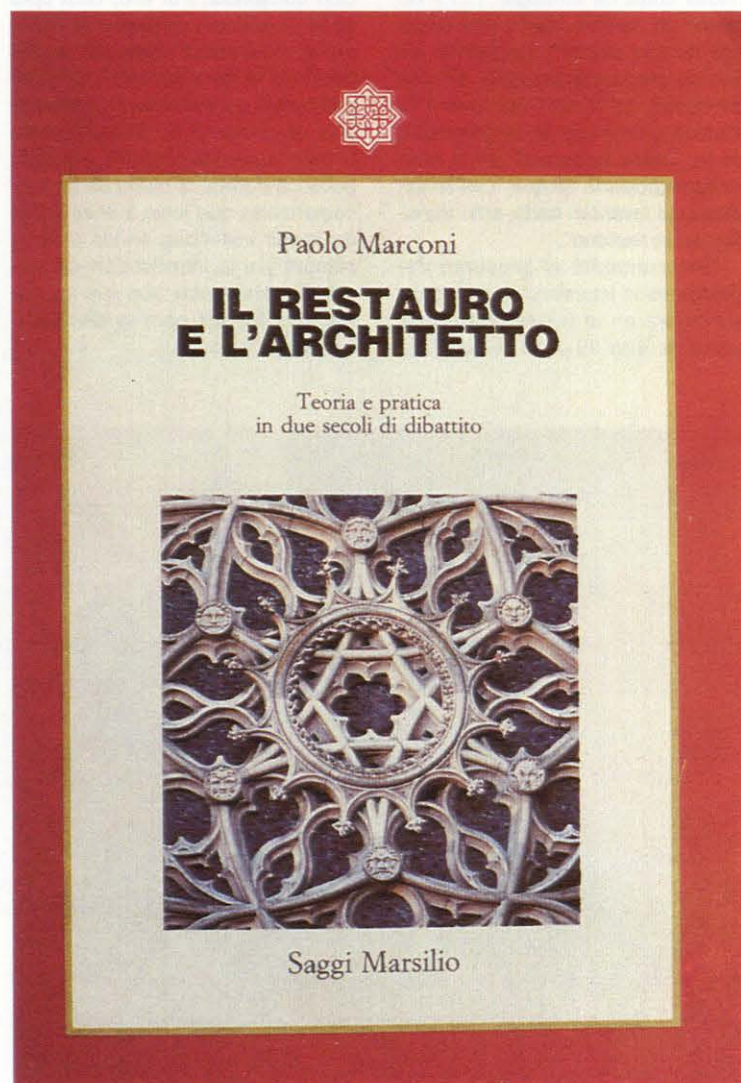
Estudia en dos capítulos los asuntos de la relación entre el arquitecto y el artesano.

Ésta es una constante temática de Marconi; aquí expone el estado de la cuestión en la reconversión de especialistas a las técnicas manuales, relatando los ejemplos franceses, italianos, y lo tratado en reuniones internacionales.

Dentro de este contexto nos agran especialmente las páginas e ilustraciones que dedica a un "Architteto interessantissimo e colto

come Enrique nuere" y su libro "La carpintería de lo blanco, lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas", donde define Marconi que "el dibujo es el verdadero único medio de análisis de la arquitectura".

Dedica otras ilustraciones y comentarios a la historia de las restauraciones de la Sagrada Familia y la Catedral de Barcelona. Sería de suma importancia la traducción al español de la obra de Marconi; máxime, ante la escasez de textos sobre restauración que tenemos los profesionales y estudiantes en sus vertientes formativa e informativa, en contraste con la profusión reciente en España de cursos y jornadas de restauración, con una importante audiencia interesadísima en estas disciplinas.



EL CHIADO. LISBOA

La estrategia de la memoria

Alvaro Siza

Edita: Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos; Sociedade Lisboa 94; Junta de Andalucía, Consejería de O.P. y P., Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Granada, 1994.

"La tradición es un desafío a la innovación. Está hecha de insertos sucesivos. Soy conservador y tradicionalista, esto es, me muevo entre conflictos, compromisos, mestizaje, transformación". Esta confesión de Alvaro Siza, en una entrevista de 1983 a Quaderns, cobra todo su sentido hoy al examinar el proyecto de recuperación del barrio lisboeta del Chiado, destruido por un incendio hace seis años. En la misma entrevista, refiriéndose a su obra en general, nos dice: "Estudio corrientes, remolinos, busco enseñadas antes de arriesgar. (...) y no indico un camino claro. Los caminos no son claros"; insistiendo en que su propuesta personal, en ese momento, es la de "redescubrir la mágica extrañeza, la singularidad de las cosas evidentes"; en la convicción Loosiana de que "Los arquitectos no inventan nada, solo transforman la realidad".

Seguramente el proyecto del Chiado es la intervención más conservadora en la trayectoria profesional de Siza. El peso del lugar de

la ciudad histórica, de la topografía, pero sobre todo de la significación del barrio en la memoria colectiva aconsejaban una actuación medida y delicada.

Parece inevitable que cualquier intervención en un centro histórico supone una modificación del lugar en que se interviene, no solo con la introducción de edificios voluntariamente actuales, sino incluso con edificios miméticos con su arquitectura. Sin embargo una actuación eminentemente nueva, moderna, aumenta el riesgo de desintegración contextual. Por ello, Siza opta en el Chiado por conservar al máximo la arquitectura preexistente respetando la configuración exterior pombalina e introduciendo los cambios en el interior de las manzanas. Donde abriendo pasajes y patios públicos duplica la oferta de locales comerciales que junto a la voluntad de incluir viviendas en las últimas plantas y a la introducción de una estación del metro, son sus apuestas más fuertes para la revitalización de la zona.

No obstante, esta actitud, digamos conservadora, no es nueva en el pensamiento de Siza. Desde el principio de su actividad profesional ha destacado la importancia del lugar, del "sitio" como se dice en Portugal, en la concepción de sus proyectos. El lugar que vale por lo que es y también "por lo que puede o se desea que sea; el lugar cuyos condicionantes son el medio para encontrar la respuesta arquitectónica adecuada; el lugar, que según sus palabras, es siempre prioritario para él, la base indiscutible del proyecto, por encima de los otros aspectos como programa, función, belleza o estilo: "... aun en el aislamiento más absoluto, el entorno existe siempre y la huella humana queda impresa en la transformación del paisaje. Esto, lejos de ser una limitación, constituye una pauta para el diseño. Es como una base que garantiza el resultado". Todo ello dejando a un lado, en gran parte de los casos, sus intereses de afirmación personal: "No es necesario que la duda, que las razones de ansiedad personal autoricen a nadie a romper la medida de las cosas". Así, sus más celebradas intervenciones - Oliviera de Azemeis, Berlín, Vila do Conde, Venecia, Santiago y Alcoy - se ven como oportunidades estudiantas de regenerar el entorno en que se producen, de dar respuesta a un lugar particular con el fin de restituirlo críticamente.

De la misma forma, en el Chiado se ha intentado la creación de un "nuevo" lugar que participara plenamente de las características específicas (formales, funcionales, de relación, etcétera) del preexistente. Se ha propuesto una relectura del lugar, basada en las referencias que el mismo aporta, proyectando esta zona singular de la ciudad como parte formalmente incluida en el contexto, más amplio, existente (preexistencia histórica, componentes topográficas, etcétera), de manera que los valores perdidos, no sólo en el incendio, puedan resurgir transformados.

El análisis de la arquitectura existente, de las relaciones con el entorno y la periferia, y sobre todo la comprensión del lugar, son la base del proyecto del Chiado. El propio Alvaro Siza justifica su propuesta con las siguientes reflexiones: "... El proyecto no tenía como objetivo plantear una polémica personal entre la nueva arquitectura y la posible recuperación arquitectónica. Siempre juzqué que las claves del éxito de la intervención no estribaban en la mera revisión de

los términos conservación o no conservación ...; sino que aquellas se hallaban en el restablecimiento de las relaciones con el entorno y la periferia del barrio, en los problemas generados por una edificación que se asienta en un medio topográficamente accidentado y en la resolución adecuada, tanto de la accesibilidad cuanto de la actual degradación que presenta el interior de las manzanas". Por lo que la determinación de conservar al máximo lo existente, mantener su volumetría y de recuperar el lenguaje de las fachadas pombalinas se toma en la convicción de que no existen en la zona "Tendencias sustanciales de cambio". Por lo que "tampoco se pretendía aprovechar el incidente para introducir, a través del diseño - lo que significaba una fuerte tentación- islas de transformación que no poseyeran por ende una forma real con peso. Es necesario mantener el equilibrio del centro histórico, y no crear rupturas cuando no hay razones para ello".

A pesar de todo parece traslucirse un cierto sentimiento de pesar en Siza por no haber arriesgado más, por no haber adoptado un lenguaje arquitectónico más personal y que reflejase más claramente el espíritu cultural y técnico de nuestro momento. Mala conciencia del arquitecto moderno por el arraigado sentimiento ético-estético de que la arquitectura contemporánea, en aras de la autenticidad, debe resolver los problemas suscitados en los centros históricos, aun en lugares en que la importancia de lo existente sea grande, y de que, por lo tanto, las intervenciones miméticas son falsificaciones históricas. Él mismo se pregunta y contesta: "Lo que será, ¿igual a lo que fue? Hay un toque de inevitable falsedad. Un aire de maqueta expuesta al tiempo, premeditado, apto para diluirse (...) ¿Es todo igual? Hay gente desilusionada, los escaparates son monótonos, se dice que falta un toque de modernismo. Los que miran mejor notan las dobles molduras y otras cosas; y más aún, a los que allí viven. Quien mejor vive no nota nada. Ni es necesario".

Esto último no es más que una impresión. El proyecto del Chiado es una intervención modélica en un contexto histórico inteligente y resuelta con gran sensibilidad contenida y a la vez introduciendo sustanciales cambios en la zona. Una intervención, en suma, que desde una posición de flexibilidad asume las peculiaridades y singularidades



de cada edificio y, por descontado, del área histórica siniestrada, produciendo un brillante resultado en el que, a pesar de su dependencia, aflora, en todo momento, la poética de Alvaro Siza.

El libro sobre el proyecto del Chiado, que ahora comentaremos, es el catálogo de una interesante exposición sobre el tema celebrada a principios de año en Lisboa y que ha viajado a Granada y Sevilla.

A pesar de que Alvaro Siza figura como autor en la portada, y la verdad es que está presente en casi todas las páginas, es un libro colectivo. Después de una introducción de Juan Domingo Santos se estructura en cuatro bloques. En el primero - "Un espacio mágico" -, dos artículos, de Gonzalo Byrne, "Reconstruir la ciudad: La Lisboa de Pombal", y de José Salgado, "La Baixa de Lisboa y el incendio del Chiado de 1988", nos aproximan a la historia de la nueva Lisboa surgida tras el terremoto de 1755; a la del Convento do Espírito Santo da Pedreira, convertido sucesivamente en Palacio y en los Grandes Almacenes del Chiado; a la del barrio, centro intelectual y elegante de la Lisboa de entreguerras; de su degradación posterior, y del incendio de agosto de 1988, hasta el encargo personal del Alcalde Nuno Abecassis al arquitecto Alvaro Siza de su reconstrucción. Un tercer artículo de Angel Isac, "Dos décadas de cultura y política de la rehabilitación", hace un repaso de las diversas estrategias de proyectos en centros históricos, que van desde la metodología de restauración del centro de Bolonia hasta las intervenciones concretas de la IBA de Berlín, concluyendo con unas inteligentes reflexiones sobre el papel de la arquitectura en la rehabilitación de la ciudad histórica y, por lo tanto, en el modo de intervenir en ella.

El segundo bloque - "La estética del desaliento" - lo componen un conjunto de magníficas fotografías del incendio y de los edificios siniestrados.

El tercer bloque - "La estrategia de la memoria" - es eminentemente conceptual. En él, Alvaro Siza, en un texto poético, "El Chiado. Lo que es. Lo que puede ser. Lo que no puede ser. Lo que será", en un artículo, "La estrategia de la memoria", y en dos entrevistas de José Salgado, octubre de 1990 y junio de 1993, y su colaborador Carlos Castanheira, "Lo que será ¿igual a lo que era?", reflexionan sobre el proceso de toma de decisiones, sobre la solución adoptada y sobre



Vista aérea de la zona siniestrada.

el desarrollo de las obras. Lo completa un largo artículo de Bernard Colembrauer, "Alvaro Siza y la estrategia de la memoria", en el que lo más interesante es el análisis del proyecto de Siza.

En el cuarto bloque - "Hacia una recuperación del Chiado" - se documenta la propuesta definitiva y el proceso de construcción. En primer lugar con el documento técnico "Plan de recuperación de la zona siniestrada del Chiado" y con la maqueta y planimetría de la propuesta general; y posteriormente con la descripción detallada, tanto escrita como gráfica, de cada una de las cinco zonas diferentes en las que se ha dividido el plan. Concluye con dos destacables capítulos sobre los aspectos constructivos de la "gaiola" pombalina y

sobre los elementos recreados por Siza.

El libro finaliza con dos epílogos: "Una poética de alborada", de Emilio de Santiago, y "Alvaro Siza al final de la estrategia" de José Salgado.

Es una obra que estimamos interesante en su esencia, en su claridad, en su valentía en la asunción de las dudas e indecisiones, de los conflictos y de las opciones en un proceso de continuidad, en la profusa documentación gráfica de los proyectos, ..., que lo convierten en un excelente instrumento de trabajo. Tiene, en definitiva, como la misma arquitectura de Siza, el valor de saber ocultar el esfuerzo.

Alberto Humanes

BIBLIOGRAFÍA SOBRE RESTAURACIÓN

RELACIÓN BIBLIOGRÁFICA
ELABORADA POR
ALBERTO HUMANES

- BRANDI, Cesare. "Teoría del Restauro". Turín, 1963. (Ed. española "Teoría de la restauración". Madrid, 1987).
- "Carta de Venezia". Venecia, 1964.
- PANE, Roberto. "Principios de teoría de la restauración". Caracas, 1967.
- CESCHI, Carlos. "Teoría e storia del restauro". Roma, 1970.
- "Carta del restauro". Roma, 1972. (Ed. española. Sevilla, 1981).
- AA.VV. "La arquitectura moderna en los monumentos y conjuntos históricos". Consejo Internacional de los Monumentos y los Sitios. I.C.O.M.O.S. Budapest, 1972.
- GRASSI, Giorgio. "El castillo de Abbiategrasso y el tema de la restauración". Edilizia Popolare, 1973. (Ed. española en "La arquitectura como oficio". Barcelona, 1979).
- BONFANTI, Ezio. "Architettura per i centri storici". Edilizia Popolare, 1973. (Ed. española AA.VV. "Arquitectura racional". Madrid, 1976).
- LA MONICA, G. "Ideologie e prassi del restauro". Palermo, 1974.
- GURRIERI, Francesco. "Teoría e cultura del restauro dei monumenti e dei centri antichi". Florencia, 1975.
- GURRIERI, Francesco. "Dal restauro dei monumenti al restauro del territorio". Florencia, 1975.
- CARBONARA, Giovanni. "La reintegrazione dell'immagine". Roma, 1976.
- CERVELLATI, P.L., y SCANNVINI, R. "Bologna. Política y metodología de la restauración de los centros históricos". Barcelona, 1976.
- TSHUDI MADSEN, Stephan. "Restoration and Anti-restoration". Oslo, 1976.
- DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo. "Restauro: architettura sulle presistente". Bol. Palladio, 1978.
- MONEO, Rafael (en AA.VV.). "Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España". Madrid, 1980.
- CALVO SERRALLER, Francisco. "La complejidad de la restauración monumental". Arquitectura, 1980.
- JIMÉNEZ, Alfonso. "Carta del Restauro 72". Sevilla, 1981.
- GRASSI, Giorgio. "Il vecchio e il nuovo restauro e ampliamento del Castello de Cagnano-Olona". Lotus, 1981.
- SOLA MORALES, Ignasi. "Teorías de la intervención arquitectónica". Quaderns, 1982.
- AA.VV. "Carlo Scarpa a Castelvecchio". Venecia, 1982.
- FOSTER, Kurt W. "Monument/Memory and the morality of architecture". Oppositions, 1982.
- RIEGL, Alois. "The modern cult of monument: its character and its origin". Viena, 1903. Oppositions, 1982. (Ed. española "El culto moderno de los monumentos". Madrid, 1987).
- MARCONI, Paolo. "Storia, tecnica e creatività nelle nuove teorie del restauro architettonico". Palermo, 1982.
- AA.VV. "Costruire nel costruito". Roma, 1983 (artículos de A. Bruno, G. Miarelli, etcétera).
- CAPITEL, Antón. "El tapiz de Penélope. Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica". Arquitectura, 1983.
- TORSELLO, Paolo. "Restauro architettonico. Padri, teorie, imagine". Milán, 1983.
- LA REGINA, Francesco. "Restauro e conservare. La costruzione logica e metodologica del restauro architettonico". Nápoles, 1984.
- AA.VV. "Architettura del presente e città del passato". Brescia, 1984 (artículos de C. Aymonino, M. Botta, B. Gravagnuolo, G. Salmoná, etcétera).
- PÉREZ ARROYO, Salvador. "Reflexiones sobre la restauración y la necesidad de utilizar técnicas no destructivas". Escuela de Madrid, 1984.
- ROCCHI, Giuseppe. "Istituzioni di restauro dei beni architettonici e ambientali". Milán, 1985.
- BOSCARINO, Salvatore. "Sul restauro dei monumenti". Milán, 1985.
- MARTA, Roberto. "Appunti per una metodologia del restauro conservativo dei monumenti". Roma, 1986.
- GONZÁLEZ, Antoni. "Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico, como documento y como objeto arquitectónico". Fragmentos, 1986.
- MARCONI, Paolo. "Conservazione o restauro: la resenza del passato". Recuperare, 1986.
- AA.VV. "Creer dans le créé". París, 1986.
- SOLA MORALES, Ignasi. "Dal contrasto all'analogia, trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico". Lotus, 1986. (Ed. española en AA.VV. "Historia i Architectura, la recerca històrica en el procés d'intervenció en els monuments". Barcelona, 1986).
- "Carta del restauro". Roma, 1987. (Ed. española. Málaga, 1990).
- CULOT, Maurice, en AA.VV. "Un'avventura della creazione: il ritorno all'indietro". "Architettura. Monumento. Memoria". Verona, 1987.
- PEREGO, Francesco. "Anastilos. L'antico, il restauro, la città". Ed. . Bari, 1987. (Artículos de F. Gurrieri, P. Spadolini, G. C. Argan, P. Portoghesi, R. Bonelli, L. Benevolo, G. Carbonara, etcétera).
- SÁENZ DE OIZA, Francisco, en AA.VV. "Superposición y adaptación de nuevas estructuras en edificios antiguos". "Mecánica y tecnología de los edificios antiguos". Madrid, 1987.
- MARCHÁN, Simón, en AA.VV. "Actitudes culturales frente a la restauración arquitectónica". "Conservación y restauración". Madrid, 1987.
- MORA, Susana, en AA.VV. "Reflexión histórica sobre la rehabilitación. El valor de lo existente". "Proyectos de intervención en edificios y recintos históricos". Madrid, 1987.
- MARCONI, Paolo. "Dal piccolo al grande restauro". Roma, 1988.
- STEIL, Lucien. "Imitation & Innovation". Ed. Architectural Design, 1988 (artículos de L. Steil, J. I. Linazasoro, R. Adam, A. Greenberg, etcétera).
- CAPITEL, Antón. "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración". Madrid, 1988.
- ALONSO DEL VAL, Miguel Ángel. "La arquitectura como límite". Arquitectura, 1988.
- POL, Francisco. "Arquitectura y urbanismo en ciudades históricas". Ed. Cuenca, 1988 (artículos de F. Pol, M. Culot, I. Sola Morales, etcétera).
- VILLANUEVA, Fernando, en AA.VV. "Construir sobre el pasado". "Rehabilitación y ciudad histórica". Sevilla, 1988.
- GRASSI, Giorgio. "Architettura lingua morta". Milán, 1989. (Ed. española "Sobre restauración" en AA.VV. Sevilla, 1989).
- CRIPPA, M. Antonia. "Camilo Boito. Il nuovo e L'antico in architettura". Ed. Milán, 1989.
- MENDOZA, Fernando. "Restauro y análisis arquitectónico". Ed. Sevilla, 1989 (artículos de F. Mendoza, L. Fernández Galiano, D. Vitale, F. Venezi, A. Capitel, G. Grassi, A. Humanes, R. Fernández Baca, J. R. Sierra, S. Marchán, etcétera).
- CAPITEL, Antón, en AA.VV. "La analogía como instrumento proyectual en los edificios históricos". "Arquitectura recuperada". Cuenca, 1989.
- CARBONARA, Giovanni. "Restauro tra conservazione e ripe note sui piu attuali orientamenti di metodo". Bol. Palladio.
- HUMANES, Alberto. "Intervenciones en el patrimonio arquitectónico Ministerio de Cultura 1980-1985". Ed. Madrid, 1990.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. "Carta del restauro 1987". Málaga, 1990.
- GONZÁLEZ, Antoni. , en A. González, R. Lacuesta, A. López. "A la recerca de la Restauració Objectiva". "Com i per a qui restaurem. Objectius, mètodes i difusió de la restauració monumental". Barcelona, 1990.
- LA REGINA, Francesco. "Restauro e progetto". Ed. . Nápoles, 1991. (Actas del Congreso "La architettura tra conservazione ed innovazione". Nápoles, 1990. Artículos de F. La Regina, B. Gravagnuolo, S. Boscarino, F. Venezia, etcétera).
- AA.VV. "Monumentos y proyectos". Madrid, 1991. (Acta de las "Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico". Madrid, 1987. Artículos de G. Miarelli, J. Esteban, A. González, P. Marconi, D. Hernández Gil, J. I. Linazasoro, A. Colquhoun, O. Tusquets, etcétera).
- DEZZI BARDESCHI, Marco. "Restauro: punto e daccapo", en "Frammenti per una (impossibile) teoria". Milán, 1991.
- LA REGINA, Francesco. "Come un ferro rovente. Cultura e prassi del restauro architettonico". Nápoles, 1992.
- DE GRACIA, Francisco. "Construir en lo construido. La arquitectura como modificación". Madrid, 1992.
- MARCONI, Paolo. "Il restauro e il architetto". Venecia, 1993.
- RIVERA, Javier. "La restauración crítica y la problemática actual". III Simposi sobre restauració monumental. Barcelona, 1993.
- SIZA, Álvaro. "El Chiado. Lisboa. La estrategia de la memoria". Granada, 1994.

CRÓNICA URBANA

El Chiado hoy

Carlos Quintans





La Baixa desde el elevador.

Poco a poco, el Chiado deja de ser una ruina y la presencia del incendio.

Las grúas, vallas y rampas provisionales van desapareciendo. Los edificios de Siza empiezan a ocupar sus posiciones, sin grandes estrépitos, de una forma casi natural, limpios, tersos, abriéndose hacia sus patios y a los accesos del convento del Carmen.

La apertura de trayectos nuevos está casi completa.

Por debajo continúan realizándose todavía las nuevas comunicaciones con la estación de metro proyectada para el cruce de las calles Garret e Ivens.

Los edificios de los grandes almacenes tardan en aparecer; los Grandella más próximos al elevador ya han completado su estructura; pero los Grandes Armazens de Chiado nos muestran aún la presencia del gran vacío dejado por el incendio.

Desde el puente del elevador ya se ve que, enfrente, las otras manzanas del siniestro van recuperando parte de sus edificios; los primeros han sido aquéllos a los que no se ha podido conservar sus fachadas primitivas, los que se han sacrificado para conseguir una unidad antes perdida, son los que permiten la apertura de las partes traseras de los edificios con la puerta lateral de la iglesia do Carmo, los que aventuran nuevos recorridos antes ocultos.

Se han recuperado la características de las fachadas compuestas de acuerdo con las reglas de Pombal.

La presencia de los nuevos edificios se hace natural, sin problemas, como si un poco de pintura fuese lo único que nos pudiera llamar la atención; pero al fijarnos aparece ya el cuidado con que están tratados, el mimo en el detalle, que no llega a empalagar.

La luz de los patios se deja ver interrumpiendo las fachadas, al fondo, a través de los grandes huecos abiertos en la rua do Carmo o en la Garret, como dice Siza: "Agujeros violentos sin frente ni moldura, un repentino agujero, una especie de embudo incompleto envolviendo una preciosa escalera."

Dentro de un lenguaje más claro y limpio, una composición clara, sin concesiones en las que únicamente la presencia de las escaleras se hace evidente a través de sus huecos. El color es casi el único elemento que marca el comienzo de un nuevo edificio y unos muros de contención necesarios a los que se les ha sacado partido, como recurso compositivo, de los elementos de "arriostamiento".

La calle sigue vacía, ocupada únicamente por turistas que buscan el recuerdo de los antiguos almacenes y de esa vida, tan necesaria para Lisboa, que ya está próxima a regresar.



Puente del elevador



Museo de Chiado. A la derecha, Patio de la Manzana.

CONCURSOS

A modo de reflexión

En 1993 se han convocado 11 concursos en la demarcación colegial, en los que el COAM ha estado representado. No son demasiados en cuanto a lo que representa el concurso como fórmula clásica de acceso al trabajo profesional en libre competencia con el resto de los compañeros. Lo que debería ser un procedimiento habitual, sobre todo en aquellos encargos singulares promovidos por la Administración, ha sido relegado casi a la excepción de la regla y además relegado a aquellos casos "secundarios", cuando es precisamente en los casos más significativos donde cobra todo su sentido la convocatoria del Concurso en bien de la propia Arquitectura y de garantía a la propia sociedad que va a disfrutarla (y no padecerla, o al menos es de lo que se intenta), de que ésta es la mejor entre las posibles.

Pero en este campo de las garantías en el control de la limpieza del proceso de elección de ésta la mejor Arquitectura presentada, es donde la propia sociedad destinataria -en una actuación paradójica- ha puesto unas limitaciones al control, ya escaso, que la experiencia había aconsejado y la normativa colegial había estipulado.

Me refiero a los recelos en la solicitud de nombramiento de representante del Colegio en los Jurados de Concursos de Arquitectura -olvidándome ya de las de Oposiciones- y de la restricción en el decreto de abstención, con unas penas tan duras a las Juntas de Gobierno que se inclinen por esta fórmula, que hace prácticamente imposible la aplicación de esta "última ratio".

A esta disminución en las garantías de control del proceso se une el rechazo sistemático de muchos -muchos no son todos- arquitectos en el nombramiento de representantes de los concursantes, y hecho por designación de los mismos; lo que unido a las causas anteriores conduce a que los miembros arquitectos del Jurado se encuentren en minoría respecto a los no profesionales de la Arquitectura y cuyos intereses, legítimos, pueden ser otros y no ser debidamente contrapesados con el fin último del Concurso, que debe ser la elección de la mejor obra presentada en su más

amplia acepción del concepto. Este debe ser un capítulo muy doloroso para la Profesión, o el "maldito Oficio" que decía Napoleón; pues si bien es cierto que los Concursos demandan esfuerzo y tiempo no recompensados y del que estamos todos tan escasos, a los miembros del Jurado, estos, en el caso que nos ocupa, son elegidos entre los mejores profesionales y es en ellos y con su voto en los que los concursantes depositan su confianza para ser juzgados. Lo que no es poco.

Este honor de ser elegido por los compañeros conlleva la obligación moral de su representación, aunque sea en concursos pequeños y los compañeros de Jurado carezcan de relumbrón; por eso, a aquellos compañeros que nos representan, sin excusa, mi respeto y mi agradecimiento.

El panorama en este campo no es muy halagüeño, y más si añadimos la escasa animación de los promotores a la convocatoria de concursos, ya que siempre bajo el imperativo de las prisas en este acelerado país, el incumplimiento de cualquier plazo lógico para su convocatoria, difusión y desarrollo del proyecto, parece demencial. De ahí las convocatorias públicas de esos y otros "Concursos" de proyecto y ejecución de obras con plazos de 15 días. Ni las "encerronas" de la Escuela. Pero ésta es otra historia.

Dos años al frente de esta responsabilidad en la Junta de Gobierno llegan a desesperar ante el choque repetido con este colchón gigante. Pero el empeño merece la pena. Pequeños resquicios se abren. Demasiado pequeños parecerán en algunos casos. El último concurso convocado (dos Concursos de VPO en Vallecas) es un ejemplo -y lo cito porque su consecuencia es el resultado de la gestión de la Vocal de Vivienda, Amalia Castro-Rial, no del Área Interna-, al que se han inscrito 587 compañeros.

Profesión ésta de locos si, a pesar de todas las dificultades, da esta respuesta.

Miguel Ángel López Miguel

VOCAL DE LA JUNTA DE GOBIERNO DEL COAM
ÁREA INTERNA



1. AYUNTAMIENTO DE FUENLABRADA

Concurso convocado en mayo de 1992, para el cual se presentaron 25 anteproyectos.

PRIMER PREMIO

Eduardo Pesquera González.
Jesús Ulargui Agurruza.
Enrique Delgado Cámara.
Carlos Laina Corral.
Sergio de Miguel García.

SEGUNDO PREMIO

Enrique Johansson de Terry.
F. José Larrucea Camporro.

TERCER PREMIO

Alberto Sepulcre Aguilar.
María Jesús Laborda Oñate.
José Luis Fontaberta Rueda.
José Luis Orden Martínez.

TERCER PREMIO

Martín Domínguez Ruz.
Jesús Peñalba Aguilera.

TERCER PREMIO

Guillermo Yáñez Parareda.
José Antonio García Obregón.

2. POLIDEPORTIVO DE VALDEMORO

Concurso convocado en septiembre de 1992, para el cual se presentaron 136 trabajos.

PRIMER PREMIO

María Fraile Ocharán.
Carmen María Imbernon García.
Javier Revillo.

SEGUNDO PREMIO

Luis Moreno Mansilla.
Ermilo Tuñón Álvarez.
Colaboradores:
Angela García de Paredes.
Ignacio García Pedrosa.

TERCER PREMIO

Enrique Sobejano García.
Fuensanta Nieto de la Cierva.

TERCER PREMIO

Luis Martínez Santamaría.
Antonio Rodríguez Horche.

3. AYUNTAMIENTO DE ALGETE

Concurso de anteproyectos realizado en marzo de 1993.

PRIMER PREMIO

Alberto Morell Sixto
Rubén Picado Fernández

SEGUNDO PREMIO

David Baena Asencio.
Antonio Casamor Maldonado.
Carlos Casamor Maldonado.
José María Quera Arregui.

TERCER PREMIO

José Milla de Marco.
Miguel Ángel Mira Illana.
Gustavo Navarro Jiménez.

4. PREMIO ÓPERA PRIMA

A principios de 1992 se llevó a cabo la primera convocatoria del Premio "Ópera Prima", a la que se

presentaron 11 trabajos, recayendo el premio en el trabajo realizado por Rosa Ibáñez Martínez para el acondicionamiento de la sede central de los establecimientos fotográficos AGUI, en donde plantea un difícil ejercicio de construcción dentro de un patio.

5. PARQUE TECNOLÓGICO DE ALCALA DE HENARES

Concurso convocado a finales de 1992, para el cual se presentaron 30 trabajos.

PRIMER PREMIO

Carlos Revuelta Martí.
E. Lomoschitz Mora-Figueroa.

Colaborador del concurso:

Jesús Jiménez Aguilar.

Colaboradores del proyecto:

Javier del Amo.
Martín Pascual.

SEGUNDO PREMIO

Antonio Rodríguez Horche.

TERCER PREMIO

Luis Martínez Santa-María.

6. OPERACION CENTRO LEGANÉS

Concurso convocado en abril de 1992. La presentación de trabajos fue bastante escasa, así como su calidad, lo cual hizo que se declararan desiertos los dos primeros premios.

TERCER PREMIO

Carlos Laina Corral.
Rubén Picado Fernández.
María José de Blas Gutiérrez.
Enrique Delgado Cámara.

7. BIBLIOTECA CENTRAL INFANTIL EN CONDE DUQUE

Concurso convocado en junio de 1993 para el que se presentaron 778 arquitectos, de los cuales fueron seleccionados 204.

PRIMER PREMIO

Alejandro Navarro Merino.
Felipe Nogales Bravo.
Gianna Mossenta Martín.

SEGUNDO PREMIO

J. Antonio Ramos Abengozar.
Ignacio Vicens y Hualde.
Colaboradores:
Fernando Gil Castillo.
Adam Bresnick.
Jan Kuczynski.

TERCER PREMIO

Aurora Fernández Rodríguez.
Francisco Arqués Soler.

8. ALTERNATIVAS A LA VIVIENDA SOCIAL

Concurso convocado en septiembre de 1993; se presentaron 41 propuestas.

PRIMER PREMIO

José Selgas Rubio.
Matilde Peralta del Amo.
María Jesús Cano Domínguez.

SEGUNDO PREMIO

Julio Cano Lasso.
Diego Cano Pintos.
Gonzalo Cano Pintos.
Alfonso Cano Pintos.
Lucía Cano Pintos.

TERCER PREMIO

José Manuel Sanz Sanz.
Juan López-Rioboo Latorre.
M. Rodríguez-Carreño V.
Sonia Cuadrat Angles.
Alejandro Lorca Melton.

9. CASA SOCIO-CULTURAL EN GUADARRAMA

Concurso convocado a finales de 1993.

PRIMER PREMIO

Carlos Puente.

SEGUNDO PREMIO

Francisco Domouso.
Carmen Espejel.
Ginés Garrido.
Antonio Miranda.
Emilio Rodríguez.
Colaboradores:
Arantxa de la Peña.

TERCER PREMIO

Víctor Olmos Gómez.
Gloria Ocho Fernández.
Colaborador:
Santos Benbunan Benchimol.

10. CASA CONSISTORIAL EN VALDEMAQUEDA

Concurso convocado en 1993.

PRIMER PREMIO

Ignacio García Pedrosa.
Angela García de Paredes.
J. Hevia Ochoa de Echagüen.
Nuria Ruiz García.
Manuel García de Paredes.

SEGUNDO PREMIO

Manuel Aymerich Huygues.

TERCER PREMIO

José María Mercé Hospital.
Colaboradores:
José de Coca Leicher.
María Rita Carella.
Annalisa Macina.

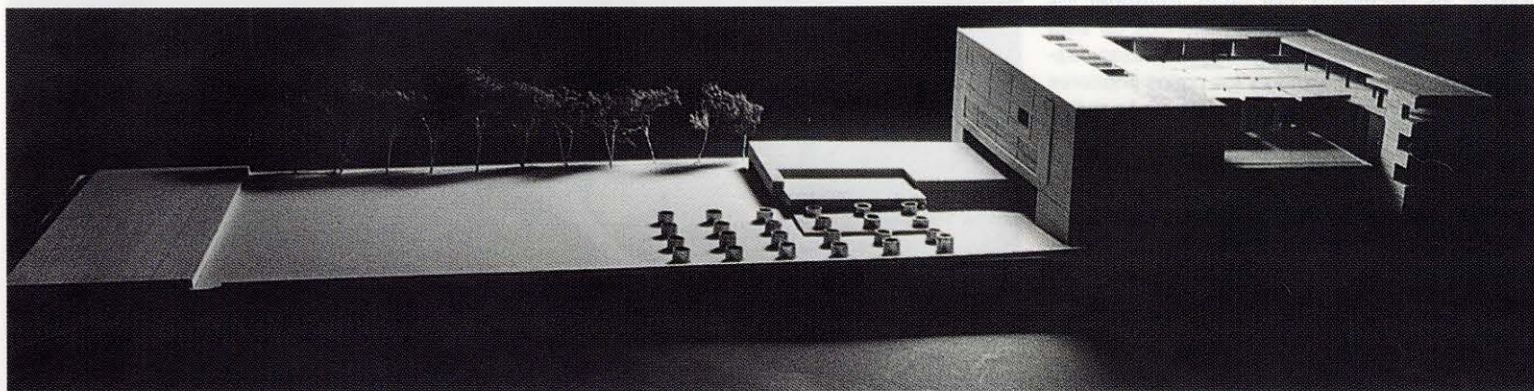
11. PREMIO DE ARQUITECTURA DE ARGANDA DEL REY

Alta calidad de los proyectos realizados y presentados en 1993, de los cuales fue escogido para primer premio el Centro de Información de la Seguridad Social, del que son autores Antonio Romero Fernández y Jaime de Inclán Rebollo; y colaboradores, Eunat Uzunáriz Goitia, Andrés Rubio Morán y Gonzalo Piédrola Sala.

CONCURSO DE ANTEPROYECTOS. 1992 AYUNTAMIENTO DE FUENLABRADA (Madrid)

Primer premio

Eduardo Pesquera González
Jesús Ulargui Aguirruza
Enrique Delgado Cámara
Carlos Laina Corral
Sergio de Miguel García



Fotografía de la maqueta.

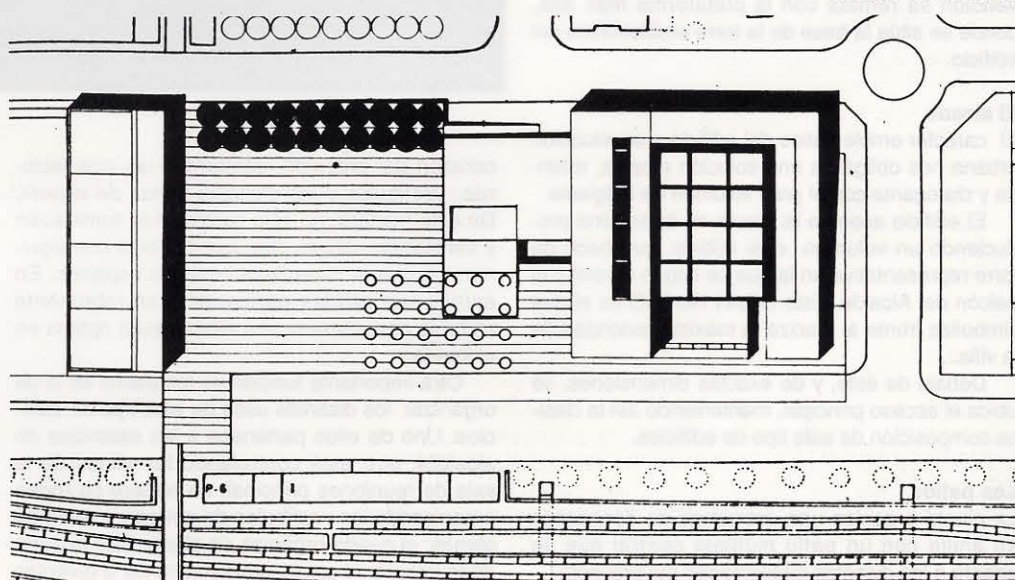
La ciudad, de ser un simple asentamiento, se ha convertido en el lugar de las instituciones del Hombre. La medida de su grandeza como lugar para vivir debe emanar del carácter de sus instituciones.

En la ciudad, la calle debe ser elemento fundamental. Es la primera institución de la ciudad. La calle es un espacio comunitario, cuyas fachadas pertenecen a sus ciudadanos. Su techo es el cielo. De la calle debe surgir el lugar de encuentro.

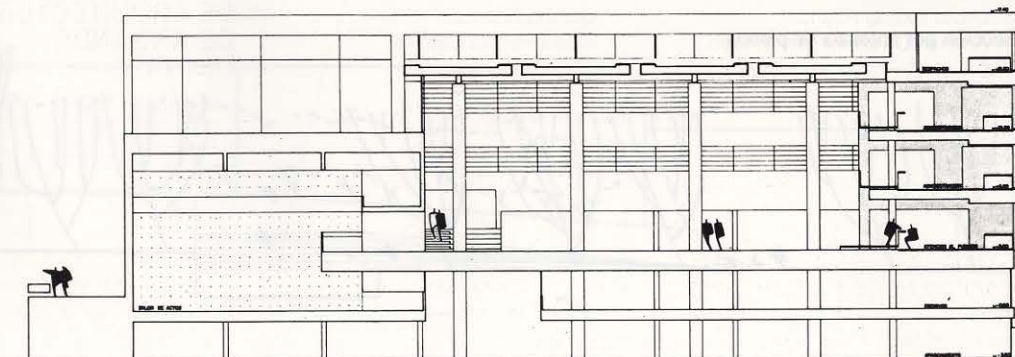
Hoy en día las calles dan lugar únicamente a desplazamientos indiferenciados; en absoluto pertenecen a los edificios que la definen. Por lo tanto no hay calles; tenemos vías de circulación, no calles.

El edificio propuesto se entiende como pieza colocada sobre un plinto. Este plinto modela el terreno para definir el nuevo carácter de la ciudad. Se materializa como un gran plano horizontal elevado que se asoma a la escena urbana, resolviendo las circulaciones rodadas en sus niveles inferiores (aparcamiento, intercambiador...). En su superficie crea un foro aislado del tráfico, que resalta el carácter institucional del edificio propuesto. Acentuamos la dilatación de este espacio desplazando el volumen edificado hacia el ángulo norte del solar. El edificio se abre hacia el gran plano mediante plataformas escalonadas.

El ayuntamiento se organiza a base de piezas diferenciadas, articuladas en torno a un patio. Las funciones administrativas y de atención al público se sitúan en un volumen que abraza al espacio central. El programa institucional se contiene en un bloque que da fachada a la nueva plaza y, a su vez, cierra el patio. Este espacio interior es el corazón del edificio; a él se accede por un vestíbulo comprimido para llegar a un vacío de marcado carácter vertical. Tamizando la entrada de luz, aporta el sosiego necesario para el normal desarrollo de la actividad diaria, a la vez que soluciona las circulaciones complejas propias de un ayuntamiento.



Planta de situación.



Sección transversal.

CONCURSO DE ANTEPROYECTOS. 1993 AYUNTAMIENTO DE ALGETE (Madrid)

Primer premio

Alberto Morell Sixto

Rubén Picado Fernández

La nueva Casa Consistorial se ubica en un entorno ya desdibujado del casco histórico de Algete. Es necesario, por tanto, entender los condicionantes geográficos e históricos de esta villa para poder recuperar así sus hermosas cualidades. La plaza, el alzado y los patios interiores serán los elementos fundamentales en la definición del proyecto.

La plaza

El aprovechamiento del desnivel entre la plaza y la calle es esencial para conseguir un ámbito de tránsito peatonal. De esta manera, la plaza se organiza con plataformas que se ordenan naturalmente desde el planteamiento de los bancales agrícolas de las LOMAS DE ALGETE.

Los planos se van sucediendo albergando distintas funciones: el primero, junto a la Iglesia, es la zona estancial que distribuye las gradas y la fuente. A continuación nos encontramos con el plano de acceso que sirve de zócalo al edificio. La intervención se remata con la plataforma más alta, donde se sitúa la base de la torre emblemática del edificio.

El alzado

El carácter emblemático del edificio y su situación urbana nos obligan a una solución masiva, rotunda y dialogante con el gran volumen de la Iglesia.

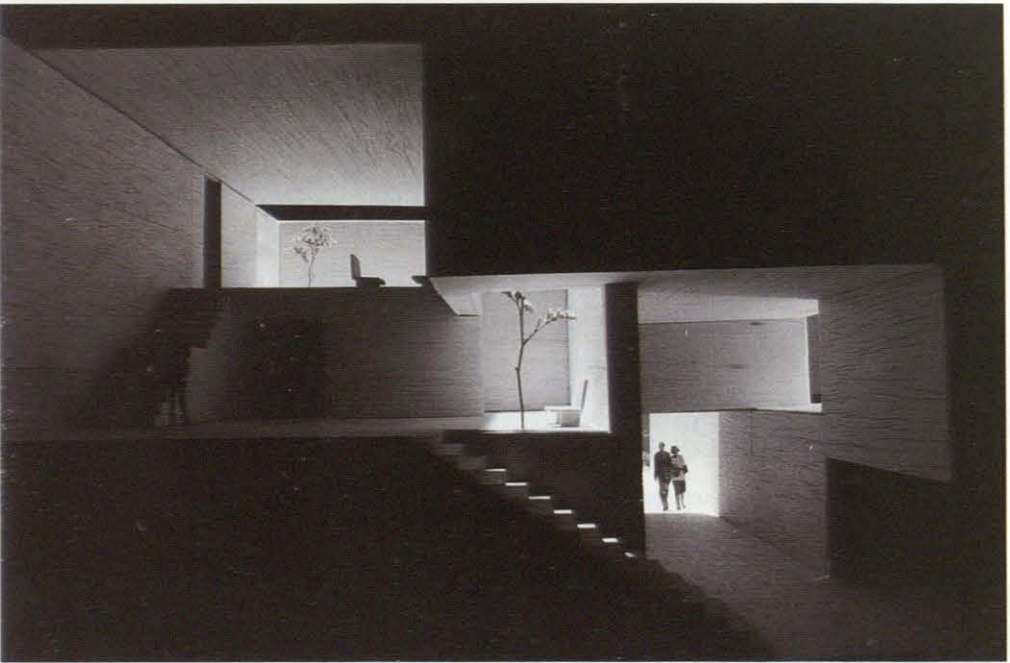
El edificio acentúa la fuerza en la esquina produciendo un volumen casi cúbico, que hace de torre representativa en la que se sitúan el reloj y el balcón del Alcalde. Este GRAN HUECO es el que simboliza frente al macizo la máxima autoridad de la villa...

Debajo de éste, y de exactas dimensiones, se ubica el acceso principal, manteniendo así la clásica composición de este tipo de edificios.

Los patios

La planta organiza una estructura de despachos en anillo con un patio múltiple central que se adapta a las distintas necesidades del proyecto.

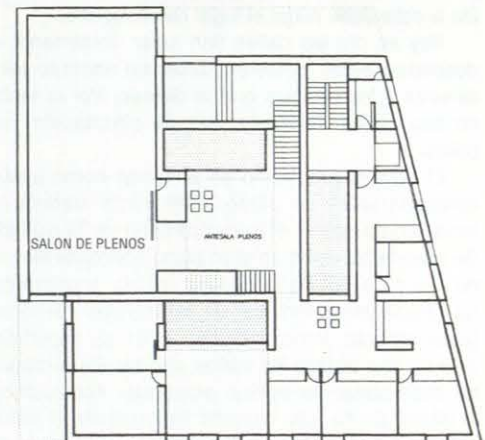
Estos CINCO PATIOS centrales, auténtico



Fotografía de la maqueta

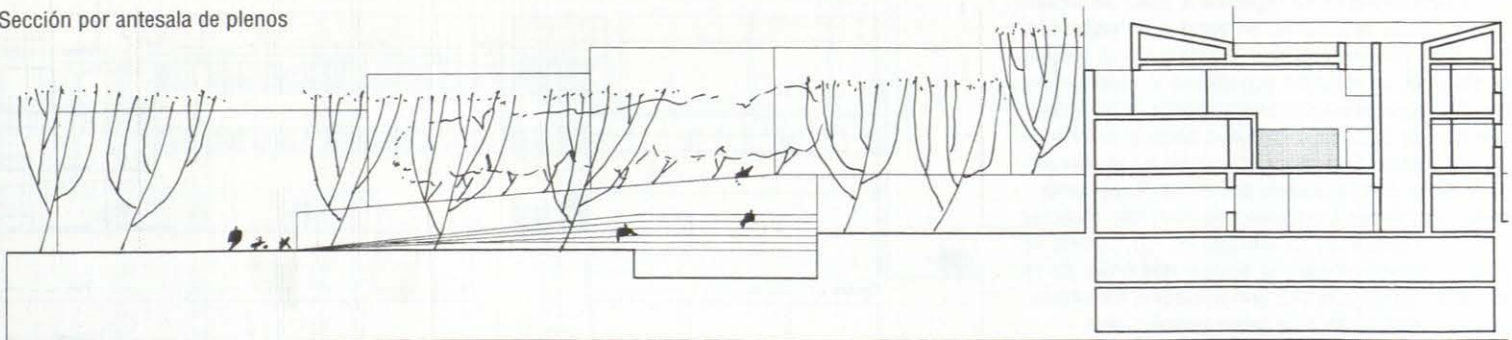
corazón del proyecto, conforman las circulaciones, vestíbulos y las distintas zonas de espera. De esta manera, no sólo controlan la iluminación y ventilación natural, sino que también conseguirían integrar la naturaleza en estos espacios. En estaciones cálidas permanecerían totalmente abiertos para obtener una temperatura óptima en el interior.

Otra importante función de los patios es la de organizar los distintos usos de este tipo de edificios. Uno de ellos pertenece a las estancias de alcaldía; otro está controlando las vistas de la sala de reuniones principal; un tercero se rodea organizando los vestíbulos de entrada y salón de plenos; el cuarto organiza en planta baja la zona de la Policía; el quinto proporciona luz a diversas zonas de trabajo.



Planta primera

Sección por antesala de plenos



CONCURSO DE ANTEPROYECTOS. 1993 BIBLIOTECA CENTRAL INFANTIL. CONDE DUQUE (Madrid)

Primer premio

Alejandro Navarro Merino
Felipe Nogales Bravo
Gianna Mossenta Martín

Amarcord... o la nave varada

Los viejos cuarteles, las cárceles y los hospitales fueron, y aún continúan siendo, piezas recuperables de la ciudad, en busca de nuevos usos públicos.

Su estructura es de gran diaphanidad, con grandes alas y naves (en general de extrema simplicidad), y rotunda implicación formal, no exenta sin embargo de una naturalidad y de una diversidad que a veces asombran. Por modestos que algunos de estos edificios sean, nos ofrecen enormes posibilidades, a la vez que son capaces de remitirnos a imágenes que nuestra memoria cultural-arquitectónica no debiera olvidar.

Quién no imaginaría dentro de estos espacios al gran esqueleto del saurio del Museo de Historia Natural, las puertas azul añil de la ciudad babilónica de Ishtar en un museo de Berlín, los dos grandes trozos de la columna trajana a escala del Museo Victoria y Alberto de Londres, las enormes maquinarias de las exposiciones de finales de siglo, o las estanterías y asientos diminutos de la sala de lectura de cualquier biblioteca central.

No sería difícil instalar en su interior un barco vikingo, como el del museo de Oslo, o el Vasa, buque insignia de la armada sueca del siglo XVI, rescatado de las aguas trescientos años después de su hundimiento.

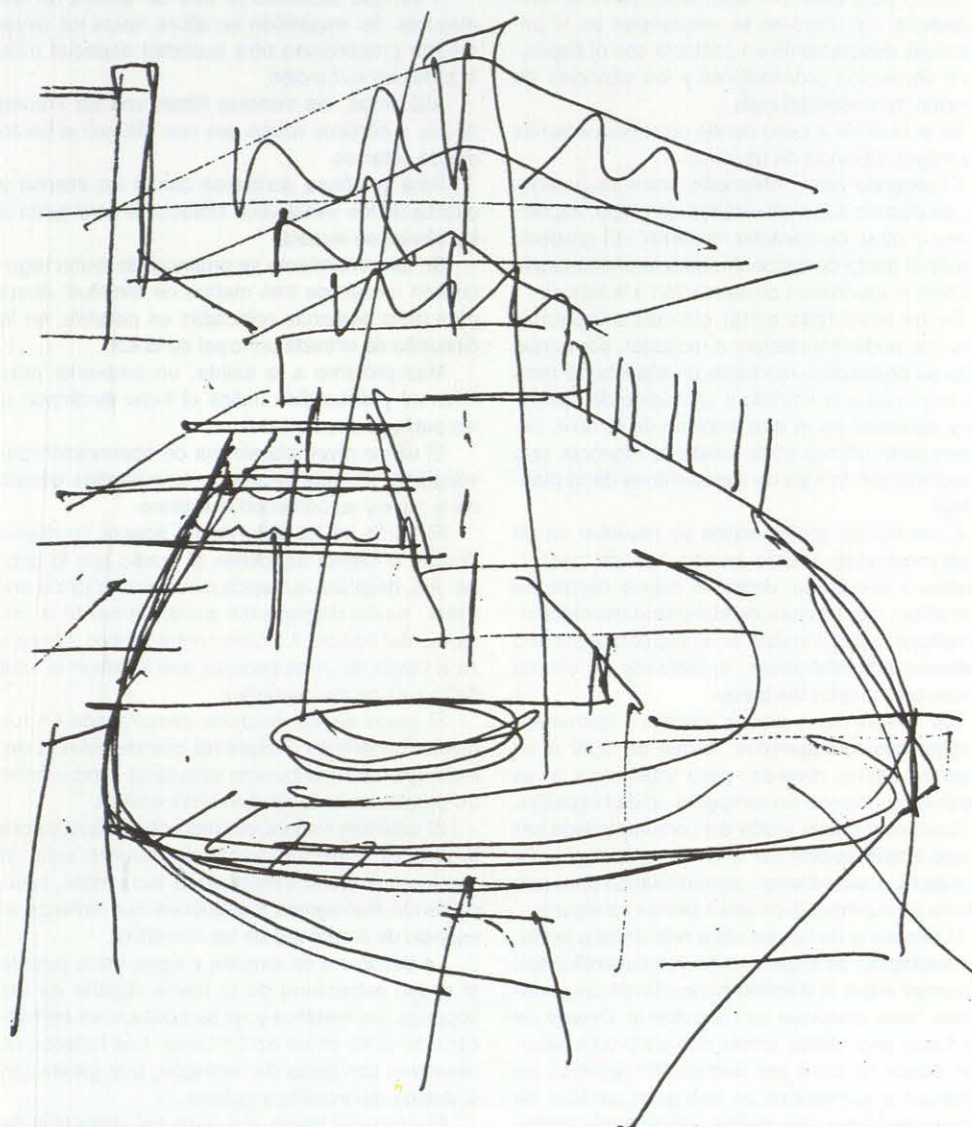
No hemos podido evadirnos de estas poderosas y sugerentes imágenes al contemplar vacías las naves del Cuartel del Conde-Duque.

Mantener la unidad espacial del contenedor propuesto - aunque se trate únicamente de un trozo del pastel - y a la vez propugnar la autonomía del contenido como forma singular (independiente, pero ligada a aquel), han sido las bases esenciales de nuestro proyecto.

La forma se concreta en un barco; en su casco y armazón, que está en pleno proceso de desmantelamiento, interrumpido justo en el instante preciso en que se está transformando en una entidad arquitectónica propia que trata de reconstruir el orden estructural de la trama preexistente; que quiere aproximarse a las paredes que lo envuelven; todo ello a tiempo de no desfigurar su origen naval, pero con clara voluntad de un destino diferente.

El Cuartel-Astillero de desguace se convierte en la cantera de una nueva forma distinta; la Nave, varada, echa raíces.

En cuanto al contenedor nos quedamos con lo que entendimos como elementos esenciales de la construcción: el basamento sobre pórticos de arcos paralelos a fachada, el cuerpo alto de edificación, subdividible o no en plantas, y la cornisa y cubierta de cerchas, que dejamos al descubierto para cualificar más este espacio como nave, dentro de los supuestos de partida.



Entramos en un mundo que ha de despertar la imaginación de los más pequeños e introducirlos en el concepto de lo posible.

No queremos que sólo los libros sean los encargados de esta misión tan importante como es el buceo dentro de la fantasía. La propia arquitectura, expresada a través de las formas, la luz, la manera de vivirla ha de invitar a que atraviesen el "espejo" y a fundirse/confundirse entre lo real y lo sugerido.

El espacio abstracto y funcional, desnudo, del cuartel se materializa en un objeto poderoso y atrayente, identificable para los niños, confundándose con la propia piel del edificio, desde la que adquiere autonomía.

La primera imagen que ven los niños al llegar es el casco de una nave de grandes dimensiones, cuya proa se sitúa muy cerca de la entrada, de tal manera que no pueden comprenderla ni dominarla de un solo golpe de vista. Es necesario introducirse para ir descubriéndola.

Una vez dentro, se ha querido concebir una

biblioteca con un programa fácil de interpretar, desarrollado en tres niveles y buscando espacios diáfanos, mínimamente determinados por formas expresivas (torre de luz, mesas de los eclipses), que se constituyen en excelentes referencias de orientación y vivencia espaciales.

Se evita la compartimentación de espacios para ganar movilidad-funcionalidad-relación. Todos los servicios de la biblioteca están abiertos y accesibles a la curiosidad de los pequeños.

La biblioteca, Arca de Noé de los mejores ejemplares infantiles, más allá de los libros, vídeos y soportes informáticos, formará parte de la memoria de los niños que se harán hombres, de su memoria espacial y arquitectónica. Es un pedazo más en el viaje iniciático, podríamos decir mediático, del conocimiento.

Aquel personaje de "Amarcord" nunca olvidó el enorme casco del transatlántico fondeado en puerto... apenas podía abarcarlo con la vista...

... e il viaggio incomincia

La nave mediática

Seguimos un criterio lógico de separar el funcionamiento de la biblioteca por edades de los usuarios y tipos de actividades. Mientras la sala de lectura de los más pequeños se sitúa en el nivel superior, buscando para ellos un mayor aislamiento e independencia, los mayores se encuentran en el primer nivel, directamente en contacto con el depósito de libros, los ordenadores y los servicios de atención más especializada.

Es el nivel de acceso donde se espera además una mayor afluencia de usuarios.

El segundo nivel, intermedio entre los anteriores, se destina a las actividades de grupo, exposiciones y otras de carácter "externo". El graderío oval es el punto de encuentro para la presentación de libros y actividades de animación a la lectura.

Se ha procurado evitar circulaciones entre ellos que pudieran interferir o molestar, por lo que éstas se desarrollan mediante un sistema de rampas próximas a la entrada y un núcleo de escaleras y ascensor en el otro extremo de la sala, sirviendo estas últimas como salida de urgencia, que conectaría con la sala de exposiciones de la planta baja.

El control de acceso-salida se resuelve en un único mostrador, abierto en una "vía del casco", próximo a la entrada, donde al mismo tiempo se centralizan las labores de préstamo/devolución. Constituye la pieza visible en el espacio destinado a labores administrativas, organizado en oficina paisaje bajo la proa del barco.

Los niveles como planos abiertos y ligeramente solapados/contrapeados; lo que da lugar a un juego de alturas diversas para adecuarse a las diferentes funciones sin romper la unidad espacial.

Queremos que la visión del conjunto pueda ser lo más amplia posible sin renunciar a la necesaria intimidad y concentración, aprovechando para eso la zona de superposición entre planos contiguos.

El faro-cono de luz, en clara referencia a la ciudad analógica, se erige en hito vertical unificador, al irrumpir sobre el dominio horizontal de las plataformas hasta contactar con la cubierta. Dotado de una forma geométrica simple con luz propia generada desde su base por iluminación artificial, se construye a semejanza de una gran pantalla de lámpara de mesa, con anillos concéntricos fijados a un trípode metálico sobre los que se tiende su cubierta textil.

El depósito de libros, la auténtica bodega de carga, sigue un esquema lineal de almacenaje en forma de espina de pez, con pasillos intermedios de suficiente anchura para permitir una consulta

cómoda de los volúmenes.

Se protegen de la luz en un espacio de poca altura, alejado, además, de la zona de iluminación directa procedente de las ventanas que dan al patio.

A su lado situamos la sala de lectura de los mayores. Su expansión en altura hasta los cinco metros proporciona otra cualidad espacial más acorde con su función.

Allá arriba, las troneras filtran una luz natural difusa, auténticos restos que nos refieren el barco donde estamos.

Para la lectura contamos con la luz intensa y directa de los ventanales situados a nivel junto a los planos de lectura.

Su funcionamiento se organiza de forma regular con mesas de tres metros de longitud, aptas para ocho personas colocadas en paralelo, en la dirección de entrada principal de la luz.

Más próximo a la salida, un ambiente más informal y distendido indica el lugar destinado a las publicaciones periódicas.

El último nivel, plataforma de observación privilegiada, permite recuperar la auténtica escala de la nave y su contenedor-astillero.

El barco se ha deformado, acepta su nuevo destino e intenta adaptarse al medio que lo acoge. Así, desplaza su casco perdiendo la forma original, hasta disponerse paralelamente a los muros del edificio. La unión entre ambos se realiza a través de unas troneras que iluminan la sala de lectura de los pequeños.

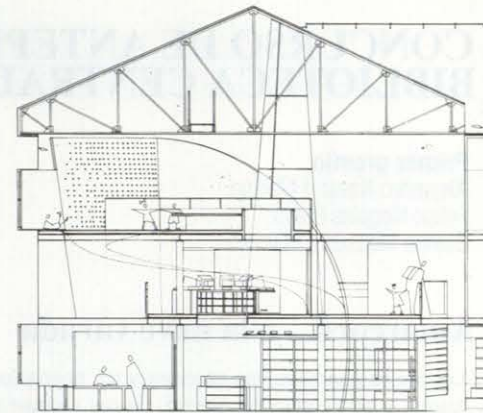
El juego de los eclipses, desarrollado en los niveles superiores, integra las grandes mesas del mobiliario con los huecos circulares produciendo un desplazamiento relativo entre ambos.

El lucernario sobre el fondo de la nave valora la dirección predominante de nuestra sala, al mantener el plano inferior de la techumbre, interponiendo diafragmas triangulares que rellenan el espacio de entronque de las cubiertas.

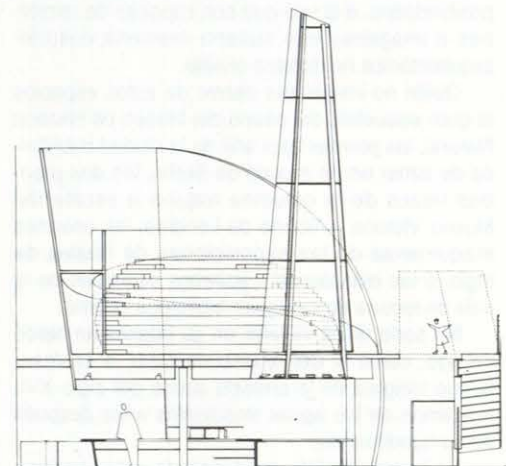
La estructura es sencilla y sigue en lo posible el orden estructural de la trama regular de los soportes. Es metálica y no se oculta ni se enmascara; se pinta en un azul intenso. Los forjados se resuelven con losas de hormigón, que garantizan el debido aislamiento y solidez.

El casco del barco, así como los elementos de mobiliario (asientos, mesas y estanterías), son de madera laminada.

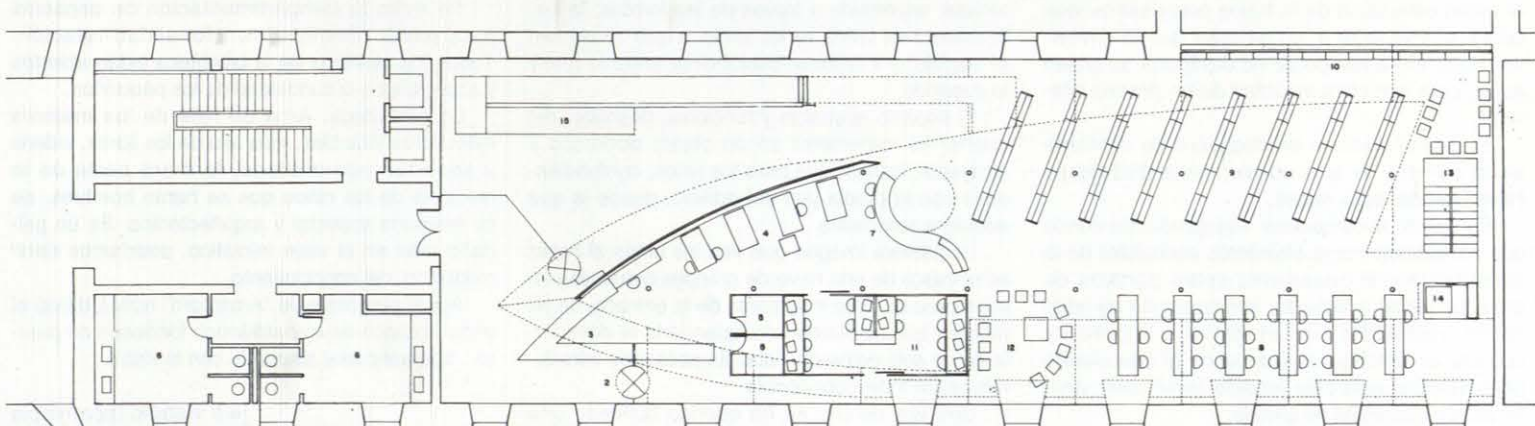
Los pavimentos son de terrazo hecho "in situ", en una coloración amarilla, salvo en zonas de permanencia y lectura, que se resuelven con grandes placas de corcho colocadas en diagonal.



Sección transversal



Sección transversal



Nivel 1

EXPOSICIONES

RINASCIMENTO: da Brunelleschi a Michelangelo La rappresentazione dell' architettura

Palazzo Grassi, Venecia. Hasta el 6 de noviembre.

En el marco del Palazzo Grassi se expone en la actualidad una muestra de inmejorable factura sobre la Arquitectura del Renacimiento narrada a través de su representación. Como nos hacen notar en la introducción del catálogo, emprender una exposición de Arquitectura no deja en sí misma de ser una misión audaz al no poder contar con el objeto expuesto. La Arquitectura queda subrogada a su representación mediante maquetas o manifestaciones gráficas.

La fundación que esta representación asume durante el Renacimiento se ajusta a un esquema interpretativo en el que se puede observar con precisión el desarrollo y perfeccionamiento de una serie de recursos gráficos que mejoraron y abrieron nuevas vías en la construcción de imágenes y, en definitiva, en la evolución de la Arquitectura.

Este camino imaginario por el Renacimiento que el visitante contempla ofrece gran interés y belleza. Se han recuperado y restaurado maquetas originales de gran valor y trascendencia histórica. Entre ellas podemos citar la bellísima maqueta

de madera de Antonio de Sangallo il Giovane, con el proyecto para San Pedro, y las fachadas del Duomo de Florencia realizadas por Giovanni Antonio Dosio, Bernardo Buontalenti o Giambologna.

La presencia de la linterna y cúpula del Duomo de Florencia de Filippo Brunelleschi o la mitad del modelo del tambor y cúpula de San Pedro, realizadas por Miguel Ángel, Giacomo Della Porta y Luigi Vanvitelli, producen un gran impacto visual.

La exposición presenta al gran público la Arquitectura del Renacimiento italiano como fenómeno complejo y contradictorio, desvelando el mecanismo proyectivo partiendo del croquis, pasando por el diseño técnico y finalizando en muchas ocasiones en la maqueta del trabajo.

La Arquitectura del Quattrocento se manifiesta con su limpieza disciplinar, condicionada y argumentada teórica y filosóficamente. Quedan asimismo manifiestas las implicaciones estéticas y culturales, las estrategias políticas y económicas, así como todas aquellas invenciones

técnicas y científicas que en este siglo fueron de especial relevancia.

El arquitecto renacentista entiende el arte en cuanto objeto de conocimiento de toda la realidad y encuentra su instrumento preciso en el dibujo; un dibujo verosímil, elevado a la categoría de utensilio científico gracias a la invención de la técnica de la perspectiva, del conocimiento y del dominio gráfico del sistema de medidas y proporciones.

La exposición cuenta con un gran número de dibujos, instrumentos precisos con los que el arquitecto renacentista entiende la arquitectura del pasado y la suya propia en cuanto objeto de conocimiento de toda la realidad.

El dibujo es así un estímulo capaz de presentar nuevas inspiraciones a lo largo de la composición y creación no impidiendo la conexión.

Son dibujos que dejan traslucir la idea del progreso, el experimentalismo y el afán de perfección, surgiendo de ellos el estímulo de la crítica, que se manifiesta en la autoexigencia del artista y en la reproducción, estudio y censura, en muchas oca-

siones, de las obras del pasado. El espíritu de competición y demostración que se trasluce en las representaciones gráficas de la muestra van claramente dirigidas al logro de nuevas invenciones.

La arquitectura da razón del humanismo renacentista. Además de contar con maquetas y dibujos, la exposición recoge manuscritos, pinturas, instrumentos, monedas, relieves, medallas, sellos, etcétera; todos ellos, contemporáneos de los edificios o proyectos que se presentan con un gran valor histórico, facultad representativa y fuerza supositiva, apoyada por una estructura expositiva que comunica implícitamente la complejidad que una muestra como ésta conlleva.

La muestra aborda una reflexión oportuna y ambiciosa de un momento histórico en el que los ideales más altos del hombre, sus valores más duraderos y una revisión desde la tradición al progreso, abrió las puertas de una nueva época.

En un tiempo como el actual, donde prevalecen la confusión, el silencio, las ausencias y las omisiones, la recuperación de la Arquitectura del Renacimiento nos recuerda la necesidad de destacar los principios que impulsaron aquel momento histórico.

Aurora Herrera Gómez



VISIONES URBANAS

Centre de Cultura Contemporània.
(Antigua Casa de Caritat).

NEW PROYECTS

Saló del Tinell. Barcelona

Fruto de la colaboración establecida entre el Centre Georges Pompidou de París y el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, se ha presentado en el espléndido marco de este último (antigua Casa de Caritat remodelada y ampliada por Viaplana-Piñón) la exposición "Visiones Urbanas". Es una aproximación al tema de la ciudad europea, no solamente desde el punto de vista del arquitecto sino también del artista. Se trata de un denso y completo recorrido, que abarca desde 1870 hasta la actualidad, subdividido en tres períodos.

Se nos ofrecen, por un lado, las aportaciones de los arquitectos en este campo: desde los planes de urbanismo que se han llevado a la práctica, pasando por otros que, por motivos diversos, han quedado sobre el papel, y llegando a unos terceros que son puras elucubraciones teóricas o especulaciones futuristas. Por otro lado y de forma paralela, se ofrece la visión del artista ante el problema de la ciudad. Evidente-mente, por constituir el marco físico donde se desenvuelve la vida de millones de per-

sonas, es natural que el tema urbano haya llamado la atención de los artistas. Ahora bien, en la selección de las obras expuestas es lógico que, en algunos casos, se haya destacado la temática por encima de la calidad pictórica y esto da lugar a un irregular valor artístico del muestrario.

Al margen de ello, hay obras que revelan una intencionalidad acusada; es decir, demuestran una clara toma de conciencia respecto a la ciudad y a sus problemas. En efecto, algunos cuadros responden a la exaltación de ciertos valores —como las perspectivas urbanas, las visiones nocturnas o la experiencia polisensorial— o responden al culto al movimiento y a la complejidad. Otros, en cambio, adoptan una clara postura de denuncia como consecuencia de la implicación del artista en la problemática urbana, mostrando las condiciones de vida del primer proletariado industrial, la situación de las periferias con sus carencias y miserias, el apocalipsis de las ciudades bombardeadas durante las dos guerras mundiales, la visión de paisajes urbanos desiertos y deshumanizados o el caos de las metrópolis. Junto a ello, no solamente la pintura sino también la fotografía y el cine nos han puesto ante los ojos aspectos y enfoques inéditos de la realidad urbana, tales como la teatralidad de considerarla como escenario, las secuencias o experiencia de un recorrido, la aeropintura italiana. Así se ha enriquecido la interpretación de la ciudad con esos nuevos puntos de vista. En total son 400 las obras que se exponen.

El grupo de los artistas forma un muestrario de amplio espectro y contiene los movimientos artísticos de estos últimos 120 años. Podemos citar a título de ejemplo los nombres más conocidos de Pissarro, Dufy, Gustave Doré, Marinetti, Kandinsky, Braque, Picasso, Gris, Léger, De Chirico junto a representantes de las vanguardias de la posguerra.

Por lo que atañe a la aportación de los arquitectos, se exponen 600 trabajos, que cubren el período

señalado y que van siguiendo la evolución y los diversos vaivenes que ha experimentado la ciencia urbanística, nacida precisamente en el siglo pasado. El lapso de tiempo que nos ocupa ha vivido dos estallidos urbanos, como la rotura del perímetro de la ciudad histórica, con o sin derribo de murallas, y la aparición del fenómeno de la metrópoli con la ocupación extensiva del territorio y la consiguiente ambigüedad de sus límites o su pérdida total.

Durante el primer período (1870-1918) aparecen y se reflejan en la exposición varias líneas de pensamiento y de actuación en relación con la ciudad. Está el continuismo, representado por la École de Beaux-Arts de París y por Camillo Sitte; hay cierta influencia de Haussmann en Stübgen (Plan de Colonia) y Wagner (Viena); está el urbanismo científico con Tony Garnier, el mismo Cerdà, Henard, Berlage. Existen otros modelos de ciudad con la propuesta de Ebenezer Howard de su ciudad-jardín y con la Ciudad Lineal de Arturo Soria junto al futurismo de Sant' Elia.

En el segundo período (1919-1945) nos hallamos ya plenamente instalados en la modernidad, en el sentido de una manifiesta ruptura con el pasado y la consiguiente aparición de bloques de viviendas independientes del tejido urbano y de una arquitectura de formas geométricas. Es el urbanismo racionalista, que convive con un retorno a la ciudad clásica y con los entornos monumentalizados en los países totalitarios de entreguerras. Ahí están las ciudades-torre de Perret, los planes de Amsterdam y Rotterdam (Eesteren y Oud); pero sobre todo, las ideas urbanísticas de Le Corbusier, plasmadas en su Villa Radieuse, y también los diseños neoclásicos y monumentales soviéticos y la Exposición Universal de Roma. En el campo de la realidad es una ciudad dominada por el hacinamiento de los grandes conjuntos y el individualismo de las viviendas unifamiliares.

El tercer período se caracteriza por la construcción de grandes bloques de viviendas según la concepción del urbanismo racionalista, aunque bastante desvirtuado y tergiversado. De todos modos, ya se cuestiona esa realidad y surgen diversos brotes que nos retrotraen a ciertos planteamientos de la ciudad tradicional; por ejemplo, arquitectos de la reconstrucción. Las estructuras tridimensionales y

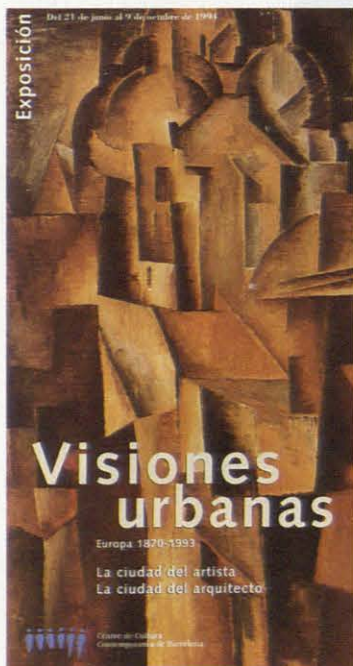
las megaestructuras parecen realizables. Visualizamos las aportaciones del Team X, las propuestas de Archigram, Superstudio, Hollein, la Bolonia de Cervellati, proyectos en Milán y Roma, el IBA de Berlín, el urbanismo olímpico de Barcelona, etcétera.

Se trata, pues, de un esfuerzo muy importante para ofrecernos una panorámica del urbanismo moderno y contemporáneo; y es de agradecer y subrayar la claridad de su presentación. El catálogo, que es un verdadero libro, incluye una multitud de artículos de diversos especialistas. Asimismo, un vídeo sirve al final del recorrido para que los arquitectos Nicolin, Koohaas, Krier, Nouvel y nuestro ínclito Bohigas nos expongan sus actuales reflexiones sobre la ciudad. Al margen del criterio de selección, resulta un buen complemento al material histórico que se acaba de contemplar.

"New Projects"

En el Saló del Tinell, el Ayuntamiento de Barcelona organizó la exposición "New Projects". Se trataba de presentar una serie de promociones de obras postolímpicas, algunas de ellas planteadas hace años y otras más recientes. Entre las primeras se halla el World Trade Center, situado en el muelle de Barcelona, de gran volumen edificatorio; en su día recibió fuertes críticas de un grupo de compañeros. Urbanísticamente ha sido posible gracias a la excesiva autonomía del organismo del Puerto. Por su importancia y envergadura merecen reseñarse tres asuntos: manzana triangular Pelai-Bergara-Plaça Catalunya, Diagonal Mar y Glorias-Granvía. En cuanto al primero, el último proyecto parece correcto y, desde luego, mejorará sensiblemente este sector por tratarse de una asignatura pendiente que la ciudad arrastra desde hace bastantes años. Los otros dos no merecen demasiado interés urbanístico y, en ambos casos, se trata de promociones mixtas de viviendas, oficinas y locales comerciales. Diagonal-Mar, de Bofill, ofrece una diseminación de distintos tipos de volúmenes sobre el terreno, sin aparente unidad ni intencionalidad espacial. Glorias-Granvía es una manzana cerrada con un espacio interior, que responde únicamente a los fines comerciales de la promoción como tantos otros proyectos al uso realizados estos últimos años en diversas ciudades.

Josep Oliva Casas



Museos y fundaciones: exposiciones para la presente temporada.

A pesar del desafío que supone el alto nivel de calidad alcanzado por las exposiciones presentadas en nuestro país durante la temporada pasada, las instituciones culturales especializadas en las artes plásticas nos proponen para ésta un programa no menos interesante.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presentará, entre otras, una retrospectiva del pintor norteamericano Franz Kline (1910-1962), con el título "Franz Kline: arte y estructura de la identidad", que, inaugurada el día 27 de septiembre, durará hasta el 21 de noviembre. La exposición se centrará en los trabajos realizados por dicho artista entre 1947 y su etapa final, es decir, los años durante los cuales estuvo intensamente ligado al fenómeno plástico que conocemos con el nombre de expresionismo abstracto.

Art Futura 94, inaugurado el 28 de septiembre, cumple su quinta edición. Se trata de una exposición especializada en animación por ordenador y vídeo experimental. Este año, y bajo la denominación de Cibercultura, podremos contemplar obras recientes de varios vídeo-artistas de prestigio, además de asistir a una mesa redonda, conferencias y exhibiciones de CD-Rom. Se presentará una selección de los nuevos trabajos de animación por ordenador y efectos especiales (infografía) producidos por las compañías españolas. Además se exhibirá una selección de programas experimentales de televisión, tales como "L'Oeil du Cyclone". La exposición se podrá visitar hasta el 16 de octubre.

Otra importante muestra organizada por el MNCARS es la que lleva por título "Surrealismo español: 1924-1939", que inaugurada el día 18 de octubre, permanecerá hasta el 9 de enero de 1995. Por fin podremos contemplar una exposición que analice el trascendental fenómeno del Surrealismo dentro del contexto de la vanguardia artística española de los años veinte y treinta. El museo no ha escatimado esfuerzos para realizar esta amplia exposición, que además se complementará con un ciclo de cine surrealista, una muestra bibliográfica atendiendo a la importancia de la literatura en este movimiento titulado "Otra Mirada/La palabra", además de un ciclo de conferencias y mesas redondas.

"Dalí, años de juventud" fue inaugurada también el día 18 de octubre en el MNCARS; es hasta la fecha la exposición más exhaustiva acerca de la obra del joven Salvador Dalí. Las obras expuestas nos ayudarán a comprender mejor la compleja evolución de la obra de este artista. Han transcurrido ya diez años desde que el antiguo MEAC organizó una muestra retrospectiva del gran genio catalán. No cabe duda de que resultará gratificante para las nuevas generaciones (y también para los que ya tuvimos la oportunidad de ver la exposición del MEAC) poder disfrutar y acercarse un poco más a la obra de un artista excepcional, pero no siempre bien comprendido. La exposición permanecerá hasta el 16 de enero de 1995.

Organizada por el mismo museo y con el crítico de arte norteamericano Dan Cameron como comisario, la exposición "Cocido y crudo" se podrá visitar a partir del 4 de diciembre de este año y hasta el 27 de febrero de 1995. Se trata de una amplia exposición que abordará temas importantes de carácter etnológico y antropológico desde la perspectiva del arte contemporáneo. La cuestión esencial girará en torno al concepto de la identidad, tanto desde un punto de vista personal como sociocultural, y de cómo las diferentes culturas actualmente se identifican, al mismo tiempo que se confrontan y se asimilan otras. Los radicales cambios políticos operados durante los últimos años han hecho desaparecer muchas de las antiguas fronteras. Sin embargo, y como debido a una ley de contraste, dicha supresión ha provocado una respuesta contraria por parte de las diferentes etnias que tratan de subrayar sus diferencias socioculturales. En esta exposición participarán unos cincuenta artistas procedentes de los cinco continentes, los cuales presentarán obras de todos los medios: pintura, escultura, vídeo, etcétera. Esta muestra llega en el momento oportuno y probablemente provoque en sus visitantes un mayor interés y una mayor sensibilidad hacia asuntos que son trascendentales para nuestro tiempo.

La sala de exposiciones de la Fundación "la Caixa" de Madrid (Serrano, 60) presentó el día 16 de septiembre la magnífica exposición "Kandinsky/Mondrian". Dos caminos hacia la abstracción. Ha sido organi-

zada con motivo de la celebración del 50 aniversario de la muerte de ambos artistas. El comisario de la exposición, Thomas M. Messer, ha escogido casi noventa obras de ambos, pertenecientes a la etapa que podríamos denominar como el gesto inicial hacia una nueva sensibilidad artística que comúnmente se ha denominado abstracción. Se trata nada menos que de un momento —los primeros veinte años— de una intensidad creativa todavía no superada en este siglo, y de dos pioneros de las artes plásticas que parten de presupuestos muy distintos, pero que convergen al final de sus trayectorias en las mismas cuestiones esenciales. La exposición permanecerá en Madrid hasta el día 13 de noviembre. En el Centro Cultural de la Fundación "la Caixa" de Barcelona (Passeig de Sant Joan, 108), se la podrá visitar desde el 22 de noviembre de 1994 hasta el 24 de enero de 1995. Nadie debería perdérsela.

La Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa" de Madrid presentará posteriormente (a partir del 24 de noviembre) la exposición "Arte austriaco", que nos propondrá una síntesis de las posiciones adoptada por los artistas austriacos durante los últimos cuarenta años.

Más adelante, ya en el mes de febrero, la misma sala albergará a la exposición titulada "Cartografías", que nos presentará la obra de diversos artistas iberoamericanos. Se expuso con anterioridad en el Museo del Bronx de Nueva York.

Por su parte, la sala de Barcelona del Passeig de San Joan nos propondrá, entre otras, la exposición "Entre la presencia y la representación", que presenta una selección de esculturas e instalaciones pertenecientes a la colección de arte contemporáneo de la Fundación "la Caixa", realizadas por artistas españoles e internacionales.

El día 23 de septiembre se ha inaugurado en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (Centre Julio González, Guillem de Castro, 118) la exposición "Warhol. Pinturas abstractas", con obras del rey del pop art americano. Permanecerá abierta al público hasta el 20 de noviembre. El día 6 de octubre y dentro del Centre del Carme (Museo, 2), la institución valenciana presentó una exposición del visionario y gran amigo de Beuys, James Lee Byars (hasta el 8 de enero). Dos semanas más tarde (20 de octubre-15 de enero) le tocó el turno al genial pero complejo artista alemán Sigmar Polke. Después vendrán exposiciones dedicadas a Miguel Barceló (26 de ene-

ro-23 de abril), al recién fallecido minimalista Donald Judd (9 de febrero-9 de abril), al gran escultor inglés Tony Smith (7 de abril-4 de junio), al pintor alemán Arnulf Reiner (15 de junio-de de septiembre) y al artista conceptual de nacionalidad estadounidense Lawrence Weiner. La lista sigue con un amplio programa para todos los gustos. No cabe duda de que los valencianos no están perdiendo el tiempo.

La Fundación Joan Miró de Barcelona, dentro de su Centre d'Estudis d'Art Contemporani (Pare de Montjuic), tiene en programa varias exposiciones de indudable interés, tales como "Erwin Berchold. Pintura-gráfica-integración" (22 de septiembre-20 de noviembre), dedicada al pintor informalista alemán, que tan ligado estuvo al grupo Dau al Set. Curiosa y no menos atractiva será la exposición titulada "Miró en escena" (1 de diciembre-12 de febrero de 1995), que nos mostrará la relación de Joan Miró con el mundo del teatro, una faceta bastante desconocida de la obra del gran artista catalán, que comienza a desarrollar en 1926. La exposición está organizada en colaboración con el Instituto del Teatro de Barcelona y comprenderá una serie de más de 300 piezas de todo tipo: dibujos, maquetas, libros, pinturas, etcétera.

Finalmente, la fundación catalana nos propondrá, a partir del día 23 de febrero de 1995 (y hasta el 14 de mayo), una exposición de pintura y esculturas del prestigioso y joven artista americano Julián Schnabel.

No quisiera terminar sin hacer referencia a la interesantísima exposición titulada "Tesoros del arte japonés", que se inauguró en la Fundación Juan March (Castelló, 77) el día 23 de septiembre. En ella podremos ver un total de 88 obras seleccionadas de la colección del museo Fuji de Tokio, entre las que se incluyen pinturas en biombo, dibujos a tinta, grabados, cerámica y objetos de laca, máscaras, armas y armaduras pertenecientes casi en su totalidad al denominado periodo Edo (1615-1868). Podremos contemplar obras de artistas tan insignes como Kaiho Yūsetsu (1598-1677), Hokusai (1760-1849) o Hiroshige (1797-1858). Con esta exposición podremos aumentar nuestros conocimientos acerca de la sutil estética del arte japonés. La exposición se complementará con cuatro conferencias sobre el tema. A no perdérsela.

Christian Domínguez

NOTICIAS

III Conferencia Internacional de Docomomo

El 16 de septiembre de 1994 se celebró la tercera reunión del Consejo de Docomomo, a la que asistieron treinta grupos de trabajo regionales y nacionales, y, en calidad de invitados, los representantes de México y Venezuela. Veinticuatro grupos de trabajo presentaron sus registros de los edificios más importantes de su país del Movimiento Moderno para su protección. Son en total 534 edificios en todo el mundo. Los análisis de dichos registros mostraron que dos terceras partes de los inmuebles no están legalmente protegidos. El Consejo decidió que el deber prioritario de los grupos de trabajo en los próximos dos años es el de presentar sus registros a las instituciones oficiales, así como procurar que estos edificios sean conservados para las generaciones futuras.

Se acordó que la cuarta Conferencia Internacional de Docomomo tenga lugar en Bratislava (Eslovaquia), del 18 al 22 de septiembre de 1996. El asunto principal de la conferencia será "la Universalidad y la Heterogeneidad". A lo largo de las conferencias se debatirá tanto la singularidad del Movimiento Moderno como su actualidad en el debate sobre arquitectura del presente.

El nuevo Comité Ejecutivo de Docomomo está constituido por el profesor Hubert-Jan Henket en cali-

dad de Presidente, Wessel de Jonge como Secretario, la doctora Klara Kubickova como coordinadora de la conferencia y Maristella Casciato como coordinadora de los comités especiales. La Secretaría Internacional permanecerá en la Universidad de Tecnología de Eindhoven, Holanda.

Junto a los comités especiales existentes de registro, de educación y de tecnología, se han establecido dos nuevos: los Comités Internacionales de Urbanismo del Movimiento Moderno y los Comités Internacionales de Jardines y Paisajismo del Movimiento Moderno.

El Consejo aprobó el acuerdo de cooperación oficial entre Icomos y Docomomo. Los dos objetivos iniciales del Docomomo serán finalizar el registro Internacional de Docomomo de los edificios y vecindarios del Movimiento Moderno en todo el mundo y elaborar los criterios que deben cumplir los edificios a incluir en la lista del Patrimonio Universal de la Unesco.

Al finalizar la reunión del Consejo, se agradeció al Sr. Lluís Hortet, director de Pabellón de la Fundación Mies van der Rohe y a su equipo, así como a los miembros del grupo de trabajo Docomomo Iberia del éxito obtenido en la tercera Conferencia Internacional de Barcelona.

Acuerdos finales del Jurado de los Premios COAM'93

Válidamente constituido el Jurado de los Premios COAM'93, formado por los siguientes miembros:

Presidente.- D. Luis del Rey Pérez (Decano-Presidente del COAM).

Vocales.- Dña. Isabel de Vega Holgado, D. José Ignacio Casanova Fernández, D. Guillermo Vázquez Consuegra y D. José Antonio Corrales Gutiérrez. Arquitecto votado por los concursantes.- D. Rafael de la Hoz Arderius. Secretario.- D. Miguel Ángel Álvarez Pérez, acordó otorgar los citados premios - en sus distintas modalidades - a los trabajos que a continuación se indican.

ARQUITECTURA

Premiado: por mayoría.

Edificio Industrial Aragón. Calle de Alcalá, 506. Madrid.

Autores: Julio Cano Lasso, Diego Cano Pintos y Alfonso Cano Pintos.

URBANISMO

Por unanimidad se declara desierto.

DISEÑO

Premiado: por mayoría.

- Montaje de la Exposición sobre la Realidad Virtual. Carpa Quinto Centenario.

Autores: Lola Amann Alcocer, Nicolás Maruri González-Mendoza y Andrés Cánovas Alcaraz.

INVESTIGACIÓN

Premiado: por unanimidad.

- La villa urbana, sustancia de la ciudad mediterránea del siglo XXI.

Autores: Ginés Garrido Colmenero, Antonio Miranda Regojo y Carmen Espegel Garrido.

PERIODISMO

"Santiago Amón"

Premiado: por unanimidad.

- Artículos publicados en el diario "El Mundo".

Autor: José M^a Fernández Fernández-Isla

DIFUSIÓN

DE LA ARQUITECTURA

Premiado: por unanimidad.

- Exposiciones: Paul Hankar, diez años de Art Nouveau; MBM, Arquitectura; Arne Jacobsen, 1902-1917; y Renzo Piano, Building Workshop.

Presentado por: M.O.P.T., Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura.

La correspondiente acta, con las decisiones anteriormente transcritas debidamente razonadas, se dará a conocer públicamente en fecha próxima.

Fallo de los concursos "A" y "B" de anteproyectos de V.P.O. en Vallecas

Para general conocimiento se hace público el fallo de los concursos "A" y "B" de anteproyectos V.P.O. en Vallecas (Madrid). Posteriormente se harán públicas las actas de las deliberaciones del Jurado.

CONCURSO "A"

Primer premio

Lema: "vPOEMv"

Autores: Julio Cano Lasso, Diego Cano Pintos, Alfonso Cano Pintos y Lucía Cano Pintos.

Colaboradores: Marièn Brieva de la Orden y Paola Pisapia.

Segundo premio

Lema: "Vallecas por la kara"

Autor: Pablo Bermejo Buendía.

Tercer premio

Lema: "Zebra"

Autores: María José Aranguren López y José González Gallegos.

CONCURSO "B"

Primer premio:

Lema: "Cometa"

Autores: Alberto Martínez Castillo y Beatriz Matos Castaño.

Colaboradores: Manuel Quintín Mula Muñoz, Manuel Ángel Navalón Fernández, Fernando Sanz Iglesias y Ricardo López Chamorro.

Segundo premio:

Lema: "Wohnraum"

Autores: Enrique Sobejano

y Fuensanta Nieto.

Colaboradores: O. Rueda, J. y C. Rodríguez Alcoba, G. Riesco, E. García y M^a J. Pizarro.

Tercer premio:

Lema: "Cuadrículando a Miss Daisy"

Autores: María Arana Aroca, Raúl Bernal García, María Aroca Hernández-Ros y José Luis Arana Amurrio.

CALENDARIO

Arquitectura

Madrid. MOPTMA. Sala de Exposiciones. Arquería de los Nuevos Ministerios. Paseo de la Castellana, 67.	Desde el 29 de noviembre hasta el 15 de enero de 1995.	"Santiago Calatrava"	Exposición que recoge la totalidad de los proyectos realizados por este arquitecto e ingeniero valenciano universal, tanto en el ámbito nacional como internacional.
Lisboa. Palacio Galveias.	Del 22 de octubre al 19 de diciembre.	"Marcello Morandini"	Muestra sobre uno de los grandes diseñadores del siglo, máximo exponente del constructivismo, que también desarrolló su trabajo en otros campos distintos al de la arquitectura.
Madrid. Sala de exposiciones de la Fundación Cultural COAM.	Del 25 de octubre al 25 de noviembre.	"Recortables de arquitectura"	
Madrid. Museo de la Ciudad de Madrid. Ayuntamiento de Madrid.	Desde el 17 de octubre	"Norman Foster. Arquitectura, urbanismo y medio ambiente"	
Madrid. Museo del Prado, Palacio Real, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional y Fundación Carlos de Amberes.	Hasta el 30 de noviembre (excepto la exposición del Prado, abierta sólo hasta el 14 de octubre).	"El Real Alcázar de Madrid"	Reconstrucción de la historia y el arte del Alcázar de Madrid, antiguo aentamiento de lo que ahora es el Palacio de Oriente. En la Real Academia de San Fernando se expone la obra arquitectónica; en el Palacio de Oriente, los tesoros del Alcázar; en el Prado, la pintura y escultura; en la Calcografía Nacional, las residencias de otras monarquías europeas, y en la Fundación Carlos de Amberes, la vida festiva y ceremonial.

Escultura

Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. c/ Santa Isabel, 52.	Desde noviembre de 1994 hasta enero de 1995.	"Mar de soledades"	Proyecto de la joven escultora valenciana Natividad Navalón que permite apreciar su personal estilo: utilización del espacio y de las luces y la disposición espacial organizada.
---	--	---------------------------	---

Pintura

Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. c/ Sta. Isabel, 52.	Del 18 de octubre de 1994 al 9 de enero de 1995.	"Surrealismo español: 1924-1939"	Selección de doscientas obras de distintos autores, con la que se aborda, por primera vez, el fenómeno del surrealismo en el contexto de la vanguardia española de la preguerra mundial.
Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. c/ Sta. Isabel, 52.	Entre el 18 de octubre de 1994 y el 16 de enero de 1995.	"Dalí, años de juventud"	La exposición más completa realizada hasta la fecha sobre la obra temprana de Salvador Dalí reúne 60 pinturas, 40 dibujos y documentos originales del artista, fechados entre 1920 y 1931, cuando cumple los 27 años. Las obras exhibidas ponen de relieve el eclecticismo de Dalí en su primera etapa.
Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. c/ Sta. Isabel, 52.	Hasta el 21 de noviembre.	"Franz Kline: Arte y estructura de la identidad"	Retrospectiva de este pintor norteamericano compuesta por cerca de 50 obras, que pone especial énfasis en mostrar los trabajos realizados por el artista entre 1947 y principios de los 60, sus años en la comunidad "downtown" de expresionistas abstractos.
Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Parc de Montjuïc.	Desde finales de octubre hasta finales de diciembre.	"Cien años de paisajismo catalán"	La exposición se organiza con motivo del centenario de la muerte de los tres grandes maestros del paisajismo catalán del siglo XIX: Lluís Rigalt, Ramón Martí Alsina y Joaquim Vayreda.
Madrid. Centro Cultural del Conde Duque. c/ Conde Duque, 11.	Durante diciembre.	"Ljubó Babic"	Exposición representativa de la obra de este artista contemporáneo, uno de los maestros de la pintura croata, especializado en retratos, composiciones, estudios y naturalezas muertas. Trabajó en distintas técnicas, tanto pictóricas como gráficas, y fue también escenógrafo en obras de teatro, ballets y óperas.
Barcelona. Centre Cultural de la Fundació "la Caixa". Passeig de Sant Joan, 108.	Desde el 24 de noviembre de 1994 hasta el 22 de enero de 1995.	"Kandinsky/Mondrian. Dos caminos hacia la abstracción"	Exposición organizada con motivo del cincuenta aniversario de la muerte de estos dos pintores, pioneros del arte abstracto. Pretende trazar las semejanzas y diferencias fundamentales en los comienzos de estos precursores del arte moderno.
Valencia. Centre Julio González. IVAM. c/ Guillem de Castro, 118.	Hasta el 20 de noviembre.	"Andy Warhol abstracto"	Exposición que presenta las series de cuadros abstractos del artista norteamericano, realizados entre 1977 y 1986. Las obras seleccionadas pertenecen a las series "Oxidations", "Shadows", "Eggs", "Yarns", "Rorschachs" y "Camoufalges".
Valencia. Centre Julio González. IVAM. c/ Guillem de Castro, 118.	Hasta el 20 de noviembre.	"Salvador Soria"	Amplia retrospectiva del artista valenciano, dividida en seis grandes apartados que cubren el discurso global de su trayectoria artística: desde el expresionismo nostálgico de la primera etapa hasta las máquinas del espíritu de los años setenta.

Cerámica

Lisboa. Museu Nacional do Azulejo.	Desde el 9 de noviembre hasta el 31 de diciembre.	"Cerámica napolitana"	Exposición que ofrece las experiencias desarrolladas en torno a esta representación artística, basada en una selección de las colecciones públicas napolitanas forjadas entre los siglos XV y XVIII.
------------------------------------	---	------------------------------	--

ENGLISH

English translation by Paula Olmos

Architectural restoration a dialogue between the old and the new

Alberto Humanes

The aim of architectural restoration is the recovery and preservation of old constructions. The most common operations undertaken in historical buildings to achieve this end (repairing or renovation with the addition of modern facilities) just require the architect's conventional technical knowledge and good sense. But difficulties appear, though really fascinating, in those cases where the operation includes the reconstruction of lost elements or parts of the building, or in the case of a monument's extension or in that of modern architecture filling a gap in historical districts; that is, in cases, in which the Italian expression "complemento del costruito" is applicable. In this kind of project, the architect must bring along a personal commitment to creative confrontation with existing architecture, in order that his proposal be the result of a dialogue between the old and the new.

The rather different ideas around the matter of the coexistence of historical and new forms have given rise to a long ethical debate since the very moment in which architectural restoration became a common professional practice.

For centuries, the most common proposals for the old buildings had always been substitutions or additions based on the architectural language of the time, with no regard to the building's particular architecture. But, since the development of historical consciousness (end of 18th century), restoration projects have had to bring forward a thoughtful analysis of the existing buildings. The problem, then, since that moment, has been how to work in (how to complete) a monument, that can be diversely comprehended.

The variety of possibilities of analysis, in addition to the complex scientific relativism so commonly accepted in restoration practice, has given rise to the mentioned debate, in which, basically, three different positions have been stated: (A) That based on the ideas of Viollet Le Duc who understands that restoration should be the recovery of the building's completeness, following the rules of its building techniques and its style; (B) that based on the ideas of Ruskin, and afterwards Boito, who think of restoration in terms of maintenance, avoiding any operation that should not aim at the preservation of the monument's integrity, conserving posterior additions and differentiating possible operations when necessary; (C) and that based on historical practice and which maintains that any restoration should be an artistic operation based on the aesthetic values of its own age.

These positions have been defended by different persons along this century in which

an important number of restorations, theoretically founded in one or another, have contributed to the discussion. Restoration theorists and architects have been inescapably influenced by the ideas of critics as Camillo Boito, who established the necessity of "authenticity" for the new as well as for the old, and defended the "minimum operation" criterion ("... better shored up than repaired, better repaired than restored..."), forbidding additions and substitutions and, when necessary, asking that they be noticeable (with different criteria, though, for medieval, modern or classical buildings); or as Alois Riegl, who made a distinction between the "antiquity value" and the "artistic and historical value", describing, with a new sensibility, the accidental beauty produced just by time; and by some statements of the Modern Movement's avant-garde. This has resulted in a new current of, so called, "scientific restoration" during the last three decades.

Gustavo Giovannoni, one of the promoters of this scientific attitude towards restoration and the inspirer of the 1931 "Carta del Restauro", put the emphasis on the historical and documental value of the building above its artistic merit. He, nevertheless, proposed that restorations should aim at what he called "architectural integrity", that is, the recovery of the artistic function and unitary sense of the monument. He defended the method called "anastylosis" (reconstruction including some original pieces found in the site), but asked for the new elements to be discernible, and justified additions and reconstructions based on rigorous documents. On the other hand, he also proclaimed the monumental value of historical cities or villages. Giulio Caro Argan, on his part, aimed at the recovery of what he called the "original text" of the monument, removing all alterations and substitutions in order to have an accurate and historical reading of the work. Ambrogio Annoni, though, defended the singularity of each monument and asked the restorers to look for design criteria in the architecture of the very work ("in the presence of a monument, this must be the master").

The orthodox Modern Movement, convinced about its mission of overcoming past times, was to proclaim the superiority of the new and, thus, generated a widespread conscience of the value of the innovative. It will, therefore, support creative architectural operations, using the aesthetical language of the time in any historical context and carrying to extremes the concept of authenticity and contrast between the old and the new, stated by Boito.

All this will give rise to a proud self-

conscience, not yet forgotten, about the capability of contemporary architecture for creating solutions for every possible problem regarding architectural operations in monuments and historical cities.

Cesare Brandi was the great theoretician of the sixties and seventies, and the author of the 1972 *Carta del Restauro*. His most important contributions were the concept of "usage value", and therefore functional and social value, applied to monuments, and the inclusion in the monument's conception of the "urban or countryside environment that constitutes the cultural and historical context of the work of art". He conceived restoration as another historical period in the life of the monument, as a critical hypothesis presented as a proposal that can be modified without changing the original. He, therefore, supported reversible operations. These ideas will give rise to new theories of what was called "critical restoration" whose promoters were, in addition to Brandi, Roberto Pane, Carlo Ceschi and Giovanni Carbonara. A new principle was added to the theory of architectural restoration: the artistic value is the most important element of the monument and, therefore, every consideration must be ancillary to the evaluation of this essential element. Every restoration must aim at the recovery of the work of art, removing additions and completing its unitary sense; this aim will be called "reintegrazione dell'immagine". New criteria were adopted against the principles of "scientific restoration": partial reconstructions were accepted, when documents made it rigorous, in order to rescue the unity and formal completeness of the monument. In the words by Brandi "restoration must aim at the recovery of the work's potential unity". Subsequently, the restoration conceived as a creative act will be added to the restoration conceived as a critical act. It will be the period of the famous works by Carlo Scarpa in the Palermo Museum or in Verona's Castelvecchio.

The theories by Aldo Rossi about the architecture of the city will make a contribution to the conception of the monument as a urban element, one of the principles of the city's form, regardless its original function. On the other hand, his ideas will bring along a new analysis method based on the study of architectural types in relation with urban form.

Giorgio Grassi, taking Annoni's ideas, will conceive restoration as an architectural question, that is, the encounter with historical buildings must be a designer's encounter with a project in mind.

The crisis of the Modern Movement along the seventies decade will bring along, among other consequences, the reconsideration of "stylistic restoration" abandoned during the first half of the century. Maurice Culot, Leon Krier, Manzano-Monís etc., will propose a return to classicism and traditional architecture. They will defend the "imitation" and mimetic operations, even in their new

buildings. Other architects, on their part, with different aesthetic tastes will, nevertheless, defend a similar stylish restoration for the most emblematic buildings of the Modern Movement, for example the Ville Savoie, the Weissenhof Colony, the Novocom, the Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion or the Esprit Nouveau Pavilion in Bologna. I think, though, that proposals as Rafael Moneo's for the extension of the building of the Bank of Spain in Madrid have a different sense as, in this case, he has adopted a mimetic attitude not following a certain theory but just as a response to a certain urban context.

At the same time, the ideas about the recovery of the past, the memory, about the historical value of the countries' heritage have been spread and, therefore, the sensibility about its preservation. The appropriation of the symbolic values of monumental architecture by modern institutions has, nevertheless, provoked, in many cases, misuses and excessive restorations that have given more importance to the functional conditions of the buildings than to their historical, spatial or artistic value.

The most interesting theoretical contribution of the later years to the restoration debate has been the concept of "formal analogy" defended by Ignasi Solà Morales and Antón Capitel.

This "analogy" represents a middle way between imitation and contrast in the relation between the old and the new. The principles of both the scientific and critical restoration are present in this new conception that tries to look for a harmonious relation between the old and the new. Restoration projects consist, in this case, of additions analogous to old parts, using the composition rules and designing tools of traditional architecture.

In the present period, it is difficult to add any consideration to this methodological debate about what should be the correct relationship between the old and the new in architectural restoration practice. In the words of Solà Morales: "the basic difference between the present situation and the times of academic culture or those of modern orthodoxy is that today it is not anymore possible to enunciate an aesthetic system whose validity would exceed that of a particular circumstance". The basic characteristic of the actual architectural restoration is the coexistence of diverse attitudes, among which the above mentioned. If we analyze the operations undertaken during the latter years, and I am referring just to the culturally worthwhile, we will find out that there are examples of all the different options and criteria, even of those that seemed to have been completely abandoned. We can accept at the same time proposals based on the purest "conservazione", on scientific restoration ideas, on critical restoration, anastylosis, analogy etc., and even radical reconstruction projects or recovery or refurbishment projects to adapt buildings to new demands.

An important debate, though, exists today between the supporters of restoration and those that just want preservation proposals. It is an old discussion that has no solution because neither side understands that restoration and preservation are completely opposed and irreconcilable concepts which, periodically, seem to arise confrontations within the profession.

In spite of all this, it seems that a series of principles about architectural restoration in historical contexts have been widely accepted, as, for example:

(1) Rejection of any preconceived image and assumption of the building's singularity. Documentation, in many cases rather abundant, must be taken into consideration in such a way that the proposal must be based on a clear understanding of the building's historical, spatial, formal, constructive and compositional values.

(2) Devaluation of concepts as "authenticity". It becomes clear that any operation means a transformation of the monument or historical center, be it with the addition of new but identical elements or with voluntarily modern pieces.

(3) Equivalent consideration of the historical values of the monument (those defended by the "restauro scientifico") and the artistic or architectural values (those defended by the "restauro critico").

(4) Assumption of the fact that in any restoration some destruction must be accepted. This reduces somehow the problem of the relation new/old to the relation preserved/destroyed. Most architects, nevertheless, tend towards minimum restorations and try them to be even reversible, as the operation is considered as a

mere phase in the monument's life.

(5) Devaluation of the "usage value" and, therefore, of the potential function of the historical buildings. On one hand, the equation form-function is not anymore accepted as immutable as it has been proved that alterations in function during the building's life do not always provoke alterations in their architectural or urban significance. On the other, Viollet le Duc's criterion that the best way to preserve a building is to give it a "good destiny" has proved erroneous and many times the cause of destruction.

(6) The architectural project is now accepted as the only tool capable of defining a historical restoration. This particular tool must be based on the study of documentation and on the analysis of the building as historical element. At the same time, the recovery of traditional building techniques is gradually seen as a unique instrument in actual restoration, although high technology must not be disregarded.

P.E. Along this explanation, we have reconsidered the different theories and criteria about architectural restoration. We have consciously not differentiated concepts as "restoration" and "restitution" from those of monument's extensions or fill in modern architectures in historical contexts that probably deserve a more precise study as they are not really involved with the preservation or recovery of built elements. We have, nevertheless, adopted this attitude of enclosing them into the only concept of relation between the old and the new, because, in general terms, all the theories can be applied to each of them and because, in all these cases, it is the weight of the historical elements what settles the operation's criteria for the transformation of reality.

The monuments' reading

Helena Iglesias

If by "monuments' reading" we understand (we should specify by adding the term "visual" to our expression, that is, "visual monuments' reading") all those studies, measurements and verifications that finally materialize into architectural drawings, faithful representations of a given reality as it is in the moment of their realization, then we have to admit there are two ways to interpret the aims and intentions of this "reading".

First of all, it is clear that, at the end of this twentieth century, we feel as necessary and previous to any other consideration an accurate "reading" of the monument when any operation or refurbishment project regarding the particular object is going to take place. We think that, in this sense, the presence of what is already built, of what has been accomplished through the centuries, and its accurate description by means of drawn documents, its "reading", will be essential conditions that will determine operation criteria.

These "visual readings" are essential not just to help the designer, but also to have the best possible description of the monument's present state.

It seems obvious that important monuments should have accurate readings, visual descriptions, without which it would be impossible to elaborate any conservation policy. This is clear, and does not need to be remembered, in those countries where there is a long established cultural policy regarding monuments' protection (1). But we have to think we are talking about another reality, in which all this concern is rather new, in which, for example, there has not been an accurate documentation of such an important monument as Silos Monastery up to very few years ago (2).

To this interpretation of the necessity of "monuments' reading", we must add another rather traditional way to understand this labor, that is, monuments' documentation as a way to learn about architectural language in order to be able to design architecture.

And this is, historically, the reason for the development of the traditional "monuments' visual reading": an activity that becomes necessary to all those intending to create new architecture (3). And although this point of view might seem old fashioned, forgotten or out of place, it is clear that it has been by

means of this conception that we have inherited the labor of five centuries of studies and drawings that make up a whole "corpus" that we, nowadays, judge as essential and indispensable in our knowledge of historical buildings.

To all these considerations we must add the fact that, even in this twentieth century, some designing theories have accepted as an irrecusable axiom, without discussion, this same statement; the necessity of an accurate reading previous to any new design (4).

We cannot forget, though, that this same "historical" conception of the monuments' reading has originated two different drawing procedures or tendencies: the strict and accurate documentation of buildings, a tradition followed from Alberti to Letarouilly, from l'Encyclopedie Française to Pontrémoly (5); and the production of "views" and "impressions" of the monuments to fulfill public interest about the world and its objects. This late tendency has mainly materialize in "travel sketchbooks" and is, nowadays, an acknowledged architects' practice to make sketches of the historical buildings or motifs visited by them; from Conradin Walter to Le Corbusier, from Lampérez's sketchbooks to the drawings by Louis I. Kahn, this procedure has been used by architects as singular and remote as Alvar Aalto (6) and has been part of designing processes as radical and un-historical as those of the first avant-garde movements (7).

It is, undoubtedly, a well known fact that these "travel sketchbooks", apart from becoming documents and souvenirs that reflect, more or less faithfully, a particular monument's (or landscape's) vision in its own environment and in a particular moment, are also used as "formal repertoires" in the same way as the buildings represented by them offer some kind of formal knowledge.

It is in this sense that even the modern formalistic procedures (that deny the possibility of learning from such formal lectures) try to find in this practice new ways to understand the very forms, now conceived as simply natural and accidental (and, thus, unrelated to any possible traditional architectural "language") motifs that will induce the generation of new forms, found in the observed reality and collected in a notebook. This is clearly the case of the Mendelsohn's "war sketchbooks".

The study of other significant "sketchbooks" would be, indeed, very interesting. I will just mention some of them as the drawings made by H.P. Berlage, or those of F. Albini or C. Scarpa, as well as the better known sketchbooks by Le Corbusier, Kahn or Rossi.

In this way, it is my personal opinion that these travel sketchbooks have a significant role in the 20th century architectural design, whether in some subtle and sideways manner, as in the case of the mentioned avant-garde movements, or in a more direct and explicit way as in the works of Kahn or Rossi (8). It is, therefore, essential to take this into account if we want to make an accurate interpretation of the architectural forms built within this century.

But, going back to this essays' main issue, monuments' documentation, we must state that although some works begin to appear in the first Renaissance Era (real documentation and not "views" as these latter have a more complex and old history (9)), they

just become abundant and precise in the period we usually take as the origin of everything that is modern, the Enlightenment.

It is rather curious to notice that the Encyclopedie Française, that includes, as it is well known, many and very good architectural drawings of the most important buildings in France (that is, its monuments), continues to call them "Vue de..." when they are not "views" anymore but accurate and documentary elevations.

All this documentation is, naturally, just part of the, then starting, "images' raid" for the public instruction into the world's knowledge, an immediate information demanded about the most exotic or just discovered items, what Rykwert used to call "the wonderful and distant" (10). And it is directly related to a renewed interest in archaeology, the new discoveries in Pompeii or Paestum, or new knowledge about old places as the "antiquities from Athens, measured and sketched" (11). A process that will develop up to the well known "Description de l'Egypte" (12) and beyond.

A significant relationship was established between archaeology and architecture and was evident in the different tendencies; from the rediscovery of the Renaissance tradition to the formalistic innovations brought out by the new findings in archaic Greek art or imperial Roman architecture, not forgetting the symbolic return to Nature, to the feeling and triumph of the instantaneous over the eternal, materialized in the emotion produced by the monument's "instant", the ruins. All this shows how there is a kind of sympathy and affinity established between the monuments' reading and the generation of new architectural forms, a relation that will be accepted as current during the whole 19th century.

From this point of view, not generally applicable but which adds interesting factors to the interpretation of 19th century architecture, it becomes clear that some of the most ferocious polemics of this period seem to confront identical attitudes.

In this sense, the relationship between new design and monument is generally accepted as natural and the only differences between tendencies are the election of the particular monuments considered (classical or gothic (13) and the way in which the new work relates to the old one (a mimetic image or just a form generated by successive variations (14)). In every case this relation is clearly asserted and it even presents some curious interpretations as it is the, so called, symbolic which, in the composition process, mainly seeks the representative power of particular forms, and which is the original idea behind most of the architectural production of the 19th century's last third (15).

The pair new form-monument is remarkably shown in the drawings of l'Ecole de Beaux Arts de Paris, intended for the Rome Awards. Generation after generation, young architects were sent to Rome, during the 19th and 20th centuries, once proved their mastery by winning the coveted award, to stay in the "Medicis Villa" and make studies and measurements to fix the "present state" of most of the buildings exposed in Rome, Athens or Pompeii.

In these "present state" plans would be based the subsequent proposals of these architects for the restoration of the monuments. A new concept of project

appeared: the "reconstruction" project, something like the project of what does not exist but is based on ruins and remains that, obviously, exist.

Much has been written about the whole production of l'Ecole, not always with the necessary equanimity but I will not insist over this particular point. I will just make some considerations pertaining to this essay's issue.

First of all, I will repeat my opinion about the scarce differences (if there is any) between the attitude of the pupils of l'Ecole in front of their classical antiquities (Propylea in the Athens' Acropolis, Apollo Temple in Pompeii, Parthenon, Tiberius's Palace in Capri etc...) and that of E.M. Viollet-le-Duc in front of his gothic objects of study (cathedrals of Notre Dame in Paris or Vézelay or even the Pierrefonds' Castle), as all of them chose what we could call "hard or integral restoration" (accomplished by Viollet and, usually, just drawn or theorized by l'Ecole pupils) that would make us recover a world of unaltered architectural objects most of the times more theoretical fancies than realities.

It is also to be noticed that those who judge as "homogeneous" the whole production of l'Ecole are not being just. Leaving aside the question (and discussion) about the ancient polychromy that made so different the first "envois" from posterior drawings, there is also another characteristic, so far almost unnoticed, involving the increasing attention paid to "everyday life" around the monuments so significant in the latter drawings that make them appear as customs' portraits (feast ornaments, garlands, oblations before the altars, human figures in everyday life attitudes etc...) and that reveal the increasing interest of archaeologists in micro-history.

And, finally, an interesting point, always present in the studies about l'Ecole, will help me to introduce some thoughts about the actual relations between the monument's reading and the monument itself. I am, obviously, talking about the use of the drawing language as a substitute of the object.

For these "envois", in addition to the mentioned interest in the pair new form-monument, also reveal their concern about another pair of concepts as are "drawing and form", in which the education of l'Ecole was based.

The certainty about the appropriateness of some languages (and, therefore, the belief in the unsuitability of others, as the gothic during the 19th century or the Art Nouveau during the first years of the 20th (16)) is closely related to the axiom that there are particular procedures to generate these languages, and these are drawing procedures. Thus knowledge (and expertise) about these languages means knowledge (and expertise) about the way they can be drawn, their geometric generation, their composition laws.

There are endless theories and exercises on scrolls, acanthus leaves, rosaries, water leaves, garlands and endless theories and exercises on entablatures, friezes, cornices, bases and capitals, columns and pedestals; all with their geometric laws, generation and composition laws, as abundant as, sometimes, contradictory.

These expertise on the drawing of classical forms becomes enlarged, at the end of the late century, with the addition of new objects, that is, new languages that will either

encompass the whole History of Architecture and not just the classical (we should not forget that the first Histories of Architecture are drawn Histories (17)) or show a renewed interest (from the works of Owen Jones (18)) in ornament and other curious forms not anymore classical but always "drawn" or "drawable", that is, geometrically comprehensible.

Subsequently, formalistic interest changed from "every kind of (architectural) historical forms" (19) to geometric, more or less natural, more or less simple, forms (crystalline architecture's crystals, Mendelsohn's sandbags or Kandinsky's simple bodies) by means of a historical process not yet clarified. This change induced a progressive abandonment of a certain kind of drawing in favor of other techniques whose products in no case could be considered as possible substitutes for the real buildings, and that did not even consider geometry (the real catchword of the "new" architectural forms) as an important factor.

This process of increasing looseness in the drawing technique, perhaps a necessary reaction for the sake of architectural education, was, nevertheless, somewhat paradoxical as it was strangely accompanied by a rigorous geometrization and rationalization of forms. This paradox was the origin of a conflict that lasted up to the seventies between the visual representation of architecture, as severe and rigorous as its censors wanted it, and the educational drawing discipline present in the introductory courses of our schools were looseness, composition, texture and design became so important. Also during these years, classical models were abandoned in every country and school as a source of architectural knowledge and of course as drawing motifs.

One of the most significant consequences of this process is clearly visible in the photogrammetric collections so carefully gathered by the Historical Offices within responsible countries. These collections of "instantaneous" images of monuments appear as a group of de-geometrized and de-constructed documents (specially in ornamental pieces).

In some cases, this de-constructivism is even more powerful than the real destruction, as the composition elements are perceived as "shapeless" or "broken" instead of "shaped but broken". This "photogrammetric" documents display, thus, a clear defect that is exactly the opposite of that present in the elevations made by P. Letarouilly (20). These later were famous for their rectifications and corrections made to the real forms of the monument that changed shape in them. But photogrammetry, just betrays the forms, supposedly pictured with complete faithfulness, when it does not take into account formal or compositional laws nor conventional representation techniques.

The use of photogrammetric techniques (selection of pictures and subsequent geometric representation) causes in many cases problems when particular shapes are not identified (as when ornament is broken). Difficulties are more serious when the state of the particular monument is poor.

A careful look at the here published example regarding the photogrammetric documentation of Cordoba's Mosque may clarify my words. Experienced readers will agree with me in the necessity of expert hands in the use of such techniques in order to

obtain satisfactory results.

But the attention deserved by the formalistic qualities of the monuments will not be obtained while these are just taken as simple prompts for new architectural operations (reinforcement, improvement, refurbishment or restoration), a conception that, as we have seen, comes from the late century. The evaluation of the monument's merits must be based in a conscious dialogue established with the past and pre-existing with no prejudiced priority given to what is simply new.

NOTES

- (1) It is really to be admired the labor done by the French Direction du Patrimoine for its Inventaire General des Monuments et des Richesses Artistiques de la France. Documentations realized by Austrians and English are also significant.
- (2) This is, at least, what the present architect-curator of Silos affirms, and often deplors.
- (3) Form Alberti and Bramante, that is, from the moment in which attention began to be paid to classical architecture's language, of which the ancient monuments (then just Roman ancient monuments) were examples.
- (4) I am, obviously, talking about Aldo Rossi and his "Architecture of the city". Just remember some concepts as "primary elements", "locus" or the chapter on "the city as history", etc...
- (5) The "elevations" are present in the books of architecture, often contradictory mentioned as "views" and always related to "antiquity". We have to go up to J.F. Blondel to find "gothic" material.
- (6) About the drawings by Conradin Walther, see the catalogue of the "Die Architekturzeichnung" exhibition, Prestel, Munich, 1986, where there is an important collection of reproductions.
- (7) About the Lampérez's Sketchbooks, owned by Carlos Flores that bought them in an "old books" shop, we are just waiting for the publication of the study made by Carmen Plaza.
- (8) About the travel sketches by Alvar Aalto, rather unknown and completely unstudied, I will just ask the readers a bit of patience as I, myself, will soon publish some study on this particular issue.
- (9) I am talking about the, so called, "war sketchbooks" by Mendelsohn, a group of little drawings of masses and volumes that will inspire subsequent proposals for buildings and that, it is well known, are, on their part, inspired on the sandbags of the

First World War trenches.

A similar generation of forms by means a series of little drawings of "form families" is present in the work of Finsterlin, in this case unrelated to any real object, just symbols or diagrams associated with automatic writing.

(8) It is commonly accepted, though it has not been consciously studied or clarified, that there exists an influence of particular "monuments" or historical buildings in the work of Louis I. Kahn. It would be rather interesting to count on more profound studies about this particular issue.

(9) The first "views", mainly of cities, come from the late medieval age and are closely related to the cities' plans. E.g. the famous View of Venice by Jacopo de Barbari (1500).

(10) See "The first moderns", MIT Press, Cambridge, Mass.

(11) Stuart, James & Revett, Nicholas, "The antiquities of Athens Measured and Delineated by J.S. and N.R.", London, 1762-1816. First drawings from 1751.

(12) Dinon, Vivant, "Description de l'Egypte", 1809-1822, preceded by "Voyage dans la Basse et la Haute Egypte pendant les campagnes du General Bonaparte", same author, 1802.

(13) Classical or gothic, depending on the patronage of Viollet or l'Ecole, or even Pugin-Ruskin or l'Ecole.

(14) Mimetic images up to the point where it is not anymore possible to distinguish the original, in the case of Viollet. In the case of Ruskin, an intent to create within a process based on formal likeness and the use of medieval construction techniques in order to leave some freedom to designers and workers.

(15) A greater symbolic power is ascribed to classical forms while gothic might seem more functional or structurally correct. Thus, at the end of the late century, some churches were erected in Madrid which had brick gothic or pseud-gothic structures and classical stone facades.

(16) The supposed "faults" of these lesser languages are surely the origin of the difficulties found by Hector Guimard to join l'Ecole where he repeatedly failed the admission exams until he passed the official age to try it again.

(17) E.g. Fletcher and Choisy.

(18) "The grammar of Ornament", London, 1856.

(19) I am talking about the final invasion of medieval, muslim or byzantine motifs that originated the eclectic architecture.

(20) "Edifices de Rome Moderne", Paris, 1860.

Restoration of the Charles the Fifth Palace

GRANADA

Architect: Juan Pablo Rodríguez Frade

Collaborator: Ángel Cruz Plaza

Desing Date: 1993-94

The aim of the project is the restoration of the Crypt and Ground Floor of the Charles the Fifth Palace to be used thus:

Crypt: multi-function hall.

Zone I. Southwest: Museum access, Rooms Nos. I, II and III, Facilities, Services.

Zone II. Northwest: Vestibule, Board Room, Conference Room.

Zone III. Northeast: Temporary Exhibitions Hall, Packing and Unpacking Area.

Zone IV. Southeast: Rooms Nos. IV, V and VI.

The project includes the elementary structure for these spaces in order to establish the basis for a future refurbishment project of the whole Palace which will become the Alhambra Museum.

Thus, the future design will just change the function of each space with minimum formal modifications as the ground floor's container will be ready for the new demands.

That is:

Zone I. Southwest: Temporary Exhibition Hall, Facilities, Services.

Zone II. Northwest: Vestibule, Board Room, Conference Room.

Zone III. Northeast: Museum Access, Complementary Rooms.

Zone IV. Southeast: Library.

Our Project (Project 1995) establishes the demolition of the existing mezzanines, removal of floorings and suspended ceilings, pitting and cleaning of the walls in the whole ground floor and elimination of elements successively built along this century which adversely affect the quality of this most noble building.

The intention of our operation is, generally speaking, to add just the necessary elements and services essential for the new function of the Palace trying not to perpetrate irreversible disfigurements.

By means of historical documents, we have realized a detailed analysis of the elements (original, modified, added) in order to recover their initial appearance.

Flooring system in the halls, detached from vertical planes, will be marble, under which electrical ducts and other services' will be placed. Above the wood panel ceiling, as well, services as lighting and fan-coils will be concealed.

The necessary elements for a correct performance of the different areas are designed using a clearly contemporary language, trying to express, through their shape and materials their removable character and their slight influence in the perception of the space.

We have aimed to unify the language of our restoration project using strong, low-maintenance and noble-ageing materials.

Crypt

A new flooring system will be placed under which electric ducts and heating will be set. The adjacent room (Presentation Hall), will have a similar flooring system and its lighting

will consist of a pair of spotlights in each of the eight corners. The flooring pieces are isosceles triangles that placed in different positions form octagons.

All the walls and vertical planes will be cleaned as well as the vault.

A series of wood lattice and glass panels will permit the use of this space as a closed conference room though they can, obviously, be removed in order to recover the actual appearance of the hall. A wood flooring removable system with steel substructure, available for particular uses of the hall, will be usually kept in an adjacent storage room. The hall will have a few, simple elements of furniture that can also be stored in the same above mentioned room.

Woodshed

Works will consist of cleaning of the vertical planes and removal of additions as well as placing of the necessary electrical services.

Zone I. Southwest

Existing mezzanines will be demolished as well as suspended plaster ceilings, partitions and floorings.

Thus, the first operation will be to remove all the elements that prevent a complete perception of the different rooms.

A cavity wall with internal ducts and a Carrara marble cladding will be built in the same place where the original partition stood, dividing the hall and making it recover its authentic scale.

A wood and steel element, conceived as a piece of furniture creates a kind of industrial platform or second level that will be used as a reception hall and which is a symbolic reference to the demolished mezzanine.

The stone blocks of the walls are visible in every room as that was their situation up to the beginning of the present century as a way to show the history of this never finished Palace. They will just remain covered in particular spots where the poor state of the stone makes it advisable to whitewash them without indicating their geometric pattern.

Blocked doors will be reopened in Rooms Nos. I and II. A concealed window will also be recovered in Room II.

In the original project by Machuca, some of the interior walls met the facade in the middle of a window. We have tried to manage this contradiction by making it evident, uncovering this intersection wherever it was concealed.

In the actual staircase and toilets area there will be a facilities nucleus as it is an strategic spot perfectly located in each level and which counts on an adjacent open court. All the walls of this "nucleus" will be cleaned and their stone blocks uncovered except in the toilets' interiors where they will be covered by a Carrara marble cladding. A suspended wood panel ceiling will be used in this area to conceal the necessary ducts.

New floors will consist of concrete slabs always detached from the South facade in order to maintain the spatial quality of the building and thus creating a void to place an interior staircase.

In the triangular space adjacent to the central court gallery (used today as a storage space for the library) an spiral staircase will be built following the original plan by Machuca. To this purpose the space between the proposed staircase and the facilities nucleus will be reopened.

This spiral staircase, a concrete structure

with industrial wood flooring treads, links the following areas:

- A first group of 6 risers links zone I with the court gallery.

- From here it goes down to the, so called, woodshed level.

- And up to the first mezzanine where the dressing rooms will be located.

We want to point up that it is impossible for this staircase to reach the first floor as there is a stone vault blocking the void that was probably built in the 16th or 17th century to reinforce the lateral support of the gallery's annular vault.

This particular circumstance made us consider the use of Machuca's staircase and became one of the reasons which justified the construction of the mezzanine level.

From this Mezzanine, a new staircase built with metal stringers and wood treads leads us to the services' "nucleus": security room, facilities etc...

Rooms Nos. I and II will be used as exhibition halls for which purpose they will have highly versatile electrical channels, general lighting, special channels to hang canvases and temperature and humidity conditioning control to protect exhibited items. Fire resisting and low maintenance fiberglass screens will be placed on windows.

All the window and door frames in the Palace will be modified to fit thermic glazing with ultra-violet filters. Those in the ground floor will also permit a correct ventilation of the rooms by means of air filtered from outside.

Room number III will have two mobile cross panels that will allow its partition and which can be used for exhibition purposes.

West Entry

Flooring will be removed in order to place services' ducts and replaced (changing the motif) with a bush hammered marble with a tone similar to that of the wall sandstone. Our intention for the entries is to place a flooring system similar in color to the walls in order to have an harmonious impression. Only most watchful visitors will notice the modern motif that betrays the age of the flooring. Vertical planes will be cleaned as well as the vault, doors will be replaced with others made of laminated glass expressing the public use of the space.

Zone II. Southwest

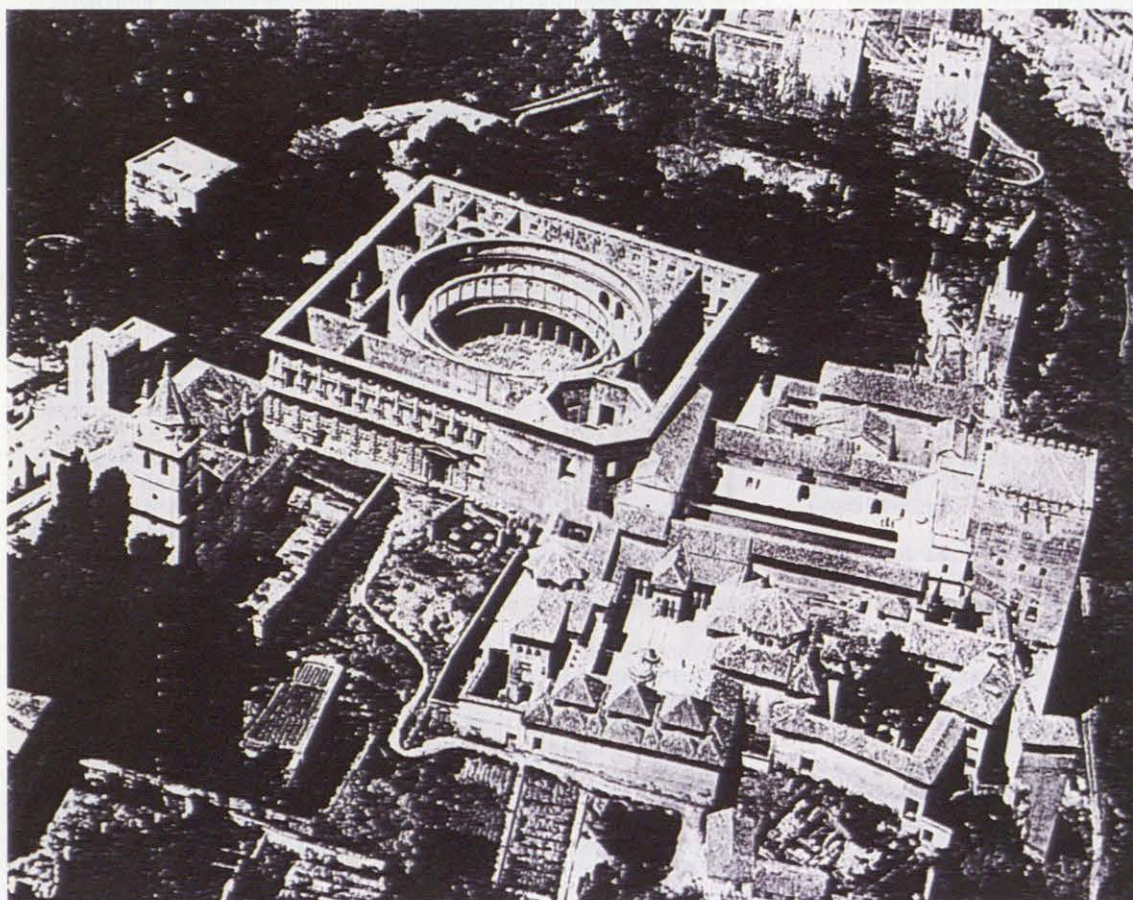
Mezzanine levels above the reception hall will be demolished as well as the partition wall built under the arch connecting the Board Room and Auditorium.

As in Room number I, a cross wall will be built and covered with a Carrara marble cladding.

A little toilet, wardrobe and storage room are concealed within a furniture-like double height wood construction. A light structure somewhat associated to this later element creates a passageway that leads to the first landing of the existing staircase.

Under this landing there is a small vaulted space that can be used as a "catering" room for the Board Room.

A suspended wood ceiling, similar to others proposed for the rest of the building, will be placed in the Auditorium. As it will be detached from the edges it will permit the view of the first pieces of the lost vault that used to cover this space. This ceiling system has been designed in order to meet the



acoustical demands of an auditorium.

The central area's wood flooring is slightly raised for a perfect visibility of the scene.

If we can prove that (according to Machuca's plan) there was a passageway between the Board Room and the Reception Hall, it will be reopened.

North Entry

As it is not possible to demolish the floor built over the original staircase connecting the Charles the Fifth Palace and the Comares Courtyard, because the museum access will be placed in this area, the actual flooring system will be kept. But, as we hope that, in the future, this element will be eliminated, we propose that the doors within this entry remain closed and with no use to be subsequently modified and transformed into windows according to the original plan.

Zone III. Northeast

Mezzanine levels and partitions in both rooms adjacent to the Chapel will be demolished. The staircase leading to the Crypt will be kept because it has come to be perceived as an almost original element and it will connect the Exhibition Hall and the Crypt's multi-purpose room.

Two steel frame walls parallel to the facade will be built and covered with a bush hammered sandstone cladding. These walls will be used for exhibition purposes and one of them (north one) will conceal the packing and unpacking area. These walls will be subsequently removed as part of Project 1997 and the rooms will be used as auxiliary spaces related to the Vestibule: shop, video room etc.

The Chapel will serve as Temporary Exhibitions' Hall to which purpose an interior leaf will be constructed parallel to the wall in order to support a perimeter gallery occupying a double mezzanine level leading to the Palace's Higher Floor.

The building system used consists of an

stainless steel structure sandblasted in order to soften its aspect and covered with a bush hammered sandstone cladding of screwed slabs, which bears the laminated wood floor structure covered with a wood flooring system.

The light quality of the structure along with an intense lighting over the original walls will clearly express our intention to built just furniture-like elements.

"Project 1997" will make of this space the Museum's main vestibule. To this purpose, the staircase connecting the first mezzanine with the palace's higher level will be replaced with a new broader one that will occupy the whole gallery.

Restoration criteria for the Chapel will be the same as for the rest of the building: cleaning of vertical planes, flooring removal and replacement (same motif as in the Crypt but with larger pieces), placement of electrical channels etc.

Windows will consist of wood frames set towards the inner part of the opening and with security laminated glazing.

East Entry

Flooring will be removed in order to place services' ducts and replaced in the same way as in the other entries. Doors will be replaced with others made of laminated glass.

Zone IV. Southeast

The existing floor over the actual Technical Bureau will be demolished and humidity problems in this area will be, thus, eliminated. A cleaning process similar to that explained in relation to the other zones will take place in this one.

A concealed original door in Room number IV will be uncovered and, consistently, another recent one will be blocked.

South Entry

Same operations as in East and West Entries.

the symbol, not only because of our building's character (a representative institution of a foreign State), but also because the arrangement of offices' floors and superposition of rather different spaces, made practical a solution with a central communications' axis and fairly equivalent wings.

To take the challenge meant for us to take part in the discussion Modern-Classical. We were, undoubtedly, in favor of an explicitly contemporary building, but the use of symmetry was, in some sense, an obstacle for this kind of expression and we risked the building to be understood as a rudimentary classical composition concealed by modern materials and building techniques.

It might seem rather contradictory, but we never conceived this symmetry as way to dictate the building's perception.

In fact, there is no visual perspective that would justify it. The building is discovered from a lateral viewpoint due to the street's narrowness. But we think that this lateral perception does not destroy the symbol. On the contrary, our building's symmetry is conceived as a new use of a symbol in order to avoid its disappearance.

There were other particular features as the scale, relative proportion, relation with adjacent buildings and the use of traditional materials, building details and finishes which were for us much more essential decisions during the designing process. Granite and brick are the most common materials in the austere and solid historical architecture of Madrid, just opposed by a few examples of the lighter glass and iron construction. I must confess, I have always feel attracted by the quality of my city's architecture.

And the building is, in some way, the inheritor of this tradition and, therefore, in some sense, it is a modern building.

Over the open mezzanine, the offices' floors, with their double glass facade, try to collect a maximum of light; a necessary solution in a rather deep lot as it is that of our building.

The first leaf, the exterior one, is made of stadiop glass with a colored butyryl shading coating which absorbs part of the excess of radiation due in our West orientated facade. It is attached by means of structural silicone to a secondary structure of metal studs and T-shaped beams.

The interior leaf is an uncolored insulating double glass supported by an aluminum frame.

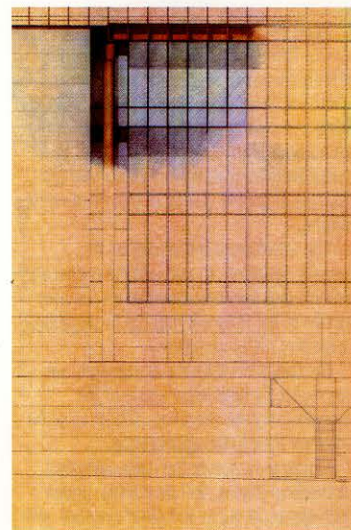
Between both leaves, air circulates refreshing the inner sides.

The glass stands in the same plane as the granite and just a central and two lateral rebatements make the steel structure visible while defining the above mentioned symmetry.

The upper cornice is also made of steel, crowning and unifying the facade and establishing a relation with the adjacent buildings.

We have employed a controlled self-oxidized structural steel by Ensacor in our building's facade and cornice. The interior structure is reinforced concrete, though, in the main public spaces the steel tube forms used in sitecasting are left visible.

The depth of the horizontal joints expresses the cladding quality of the granite in spite of its width. Some of this joints are wider and establish a relationship with particular features of the adjacent buildings.



Under the entrance portico, a brick masonry wall defines the access and organizes the circulation inside the lobby.

From this lobby the visitor will perceive the inner court to which it is open. This space is a kind of quiet synthesis of the building's functions. There is not an activity that is not represented in it. The use of the exterior materials in the lobby and the inner court expresses the public quality of these spaces.

Two lattice-work partitions divide the lobby. Through them it is possible to perceive the exhibition hall, a highly illuminated space just accessible after passing between the public controlled entrance and the employees' cylinder shaped access. In front of them, and lighted from the rear, the staircase and the elevators lead us to the upper floors.

This communications' central axis extends itself by means of a metal footbridge crossing the court that lead us to the offices placed in the rear building. On the other side, it terminates in the wood staircase connecting the library's two levels.

The lower level of this library looks over the street (through the mentioned loggia) as well as over the main lobby, as a bridge under which the building access takes place.

We want the visitors and users of this cultural building to perceive this lobby and the rear court as welcoming and restful spaces. A transitional area to relieve oneself and initiate a new activity.

Everything is designed in order to achieve this sensation: light, proportions, nature, material's color and texture, sound... But we know the importance of circulation (the sequence quality) in architectural perception and the previously described elements, the portico leading into the building, the wall concealing some elements and provoking the turn, the lower ceiling of the first space, under the mezzanine, a less lighted ambience, etc... are devices to express this intention.

The staircase leading to the mezzanine level goes between two brick walls: one conceals the emergency staircase and the other one defines the plane of another stair descending towards the auditorium and conference room, located under the court.

The center of the circle that defines the auditorium coincides with the geometrical center of the court, under which it is placed. It is not a large hall but has a rather important scenario with facilities and technical devices

Cultural, Scientific and Technical Services' Building. French Embassy in Spain

Architects: José Manuel Sanz y Sanz. Juan López-Riobóo Latorre.

Location: Marqués de la Ensenada, 10. Madrid. Spain.

Desing Date: 1992

Costruction Deadline: 1994

The imposing stone base of the Palace of Justice extends over the Plaza de la Villa de Paris to which it serves as plinth.

The Marqués de la Ensenada Street, that used to look over the Recoletos Walk Depression and its Elizabethan surroundings is now a narrow trench between the facades on one side and the Plaza's retaining wall on the other.

Another imposing blind plinth, made of granite, is the means used in the new building's design to keep the street's feeling. The entrance, different in material and plane, is the only element breaking the plinth. Over the entrance, a much more open mezzanine

level, a kind of "loggia", acts as a fake ground floor at the same level of the plaza.

Thus, the ground floor is divided into two levels, the real access level and the apparent lobby, located at the same height as the Plaza. This characteristic is enhanced by the double height of the vestibule.

At both sides of the entrance, the blind granite plinth defines the facade's plane while its explicit silence becomes a device to establish relationships with a surrounding, imposing institutional architecture.

Official buildings are frequently symmetric compositions. Perhaps, because this is the sign of their most cherished desire: consolidated stability.

The late misuse of this symbolic feature in compositions that just follow a recipe pattern, with no architectural justification at all, has somewhat devalued its old prominence.

Although we know this situation very well, we have decided to take the challenge and use

that make possible theater and ballet performances as well as concerts and its use as a movie theater.

Two large concrete girders supporting the load of ten beams, and resting on to four circular columns, are the structural solution for the auditorium's ceiling and court's floor. This structure defines a square inside the hall with a suspended acoustical ceiling made of varnished beech wood panels. Panels of this same material cover the walls and ceilings of the auditorium as well as of the smaller adjacent hall used as conference room.

Both share a common core of cabins and facilities for simultaneous translation.

The court is an individualized part of the building and it is placed by another court in

the existing building of the French Institute. Both courts are, at the same time, different but complementary elements.

This space, with gardens and granite pavement is 18 m deep. A footbridge crosses it at a height of 9 m, giving the impression of a tensional element that widens it, becoming the focus of a visual perspective.

Beyond the court, the facade of the rear building containing offices and classrooms, is like a recollection, a reflection, of the main one.

The other exterior facade (rear facade of main building) is a glass box with no other special characteristic than that of its function of recollecting a maximum of light from the court.

Allen Memorial Arts Museum at Oberlin College. Oberlin (Ohio)

M. A. B.

Architects: Venturi and Rauch.

Project: 1974.

Construction: 1976.

Twenty years after the enlargement project made by Venturi and Rauch for the Allen Museum, a work by Cass Gilbert (1859-1934), we want to revise the proposal as an example in which two rather different ways to understand what is "modern" are clearly visible. That of the architect of buildings as the Woolworth (1911) or the New York Insurance Bd. (1925), who recovered the Renaissance idea of the Museum/Temple for the public benefactor, and that of the insubordinate Venturi, an early post-modern.

The use of historical identifiable fragments, rather out of context and distorted to the extreme of making its identification

rather difficult, becomes a surrealist procedure which helps an ambiguous interpretation of the possible messages.

In this case, though, the transgression does not aim, as in Dadaism, at denigrating the establishment; the intention is just that of making an ironic commentary based on evident "mistakes". It is just a reflection over the discreet (or not so much) charm of provincial bourgeoisie from the point of view of a sympathetic but self-satisfied observer.

Regardless the novelty of the project, Venturi's proposal to arrange the enlargement area as two different volumes creating a sequence, an intent to modernize the institution's offer, and his use of previously exploited forms seems today rather ingenious, but also sincere and natural in a way that seems unfortunately lost in latter years.

Venturi, Rauch and Scott Brown National Gallery

Location: London, England.

Client: National Gallery, London.

Completion: 1991.

This project involves the design of a major extension to an important 19th century building by William Wilkins located on the north side of Trafalgar Square. The extension will house one of the world's foremost collections of early Italian and Northern Renaissance paintings. It will also contain such major museum facilities as a 450-seat lecture theater, temporary exhibition galleries, an enlarged museum shop, a restaurant and conference rooms, as well as an interactive information center for the public. The extension is intended to blend with and complement the existing building, yet have its own identity as a work of contemporary architecture.

History of the site

The empty site on the north west corner of Trafalgar Square was until 1944 occupied by Hampton's furniture store. The store was bombed in the Second World War and in 1959 the Government purchased the site, designating it for the National Gallery.

Trafalgar Square as we know it today dates from the 1820s when the Commissioners of Woods and Forests gave the architect John Nash instructions to draw up an urban plan for the area. In Nash's plan of 1826, he proposed a grand open space at the top end of Whitehall. The Royal Mews to the north were to be demolished and a long colonnaded building was to be erected for a National Gallery of Painting and Sculpture. In the very centre of Nash's new square he proposed a Greek temple in the style of the Parthenon to house the Royal Academy of Arts, flanked by statues of George III and IV.

Although Nash's great Civic Forum never fully materialised, a National Gallery designed by William Wilkins (1778-1839) was opened in 1838 on the north side of the new square.

Wilkins, who had been in the forefront of both the Gothic and Greek Revival movements in the early 19th century designed the Gallery in a late Neo-classical style.

On its completion the National Gallery joined the fine English Baroque church St Martin-in-the Fields (1722-6) by James Gibbs, and Sir Robert Smirke's Union Club and Royal College of Physicians (1824-7), now Canada House, to be the focus of a collection of porticoed classical buildings.

The classical tradition continued with the giant Corinthian column by William Railton (1839-42) to honour Lord Nelson, terraces by Sir Charles Barry and fountains remodelled in the 1930's by Sir Edwin Lutyens. The South African Embassy by Sir Herbert Baker (1935), Admiralty Arch by Sir Ashton Webb (1911), and Grand Buildings are all stone classical buildings giving the whole area a character of informal monumentality.

Similarly the old Hampton building (on the site of the present extension) was a classical building that stood comfortably alongside both the Gallery and Canada House. Immediately next door to the Hampton Site to the west is the former United University Club by Sir Reginald Blomfield (1905) which continues to use the classical language with a giant Ionic order across the first and second floors.

In contrast Whitcomb Street is a typical London side street, with buildings that have plain London stock brick elevations.

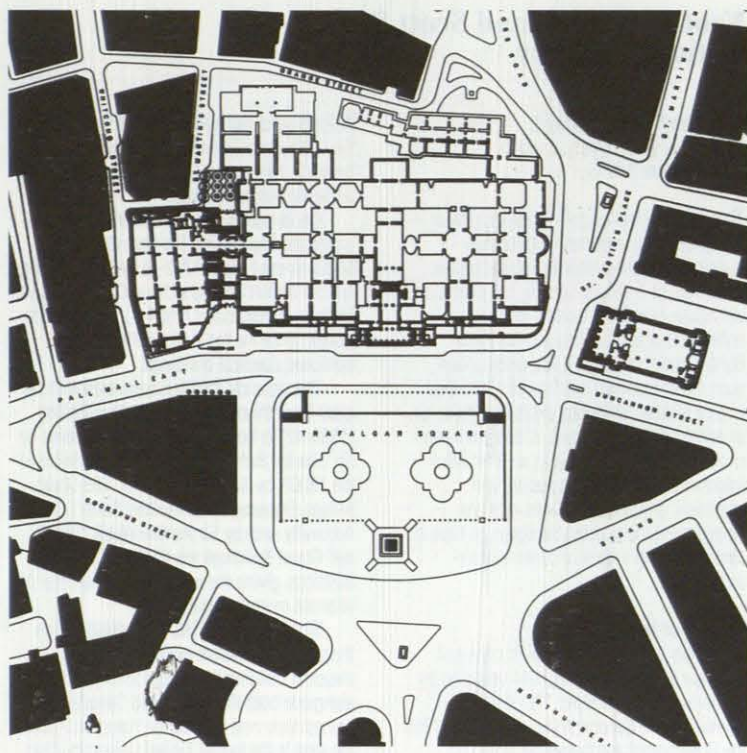
The Hampton Site has long been the only vacant site that allows the National Gallery to expand, while providing an architectural opportunity to complete Trafalgar Square.

The Donors

On April 2nd 1985 it was announced that the three Sainsbury brothers, Sir John, Simon and Timothy, had offered to pay for a new building on the Hampton Site which would be for the exclusive use of the National Gallery.

The three donors are the sons of Baron





Sainsbury of Drury Lane and the great grandsons of the founder of the grocery and provisions firm of J. Sainsbury plc.

Their magnificent gift to the nation, an act of outstanding generosity, will enable the Gallery to create a building specifically for the Early Renaissance Collection. The new wing will also provide much other needed facilities such as the galleries for temporary exhibitions, a public auditorium for lectures, and a computerised information room, a shop and restaurant.

The search for an architect

In the Spring of 1985, a Committee consisting of the Donors, the Chairman and other representatives of the Trustees, the Director and senior Gallery staff, was created to choose an architect.

They were helped in their search by two leading architectural journalists and critics, Ada Louise Huxtable from the United States and Colin Amery of the Financial Times in London.

The Committee compiled an initial list of about twenty five architects for detailed investigation. The procedure involved months of intensive enquiries, interviews and visits to new museums and galleries throughout the world.

By October the field had narrowed to six architects, four in British practices and two in American. These were then asked to submit schematic designs for the new wing based on a provisional brief.

It was the wish of the Committee to appoint an architect whose design would relate sympathetically to the present building, and have architectural distinction worthy of this historic site.

A unanimous decision was soon reached, and it was with great pleasure

that the Gallery announced on 24th January 1986 that Robert Venturi of the Philadelphia firm of Venturi, Rauch and Scott Brown had been selected to design the new Sainsbury Wing.

The architect's approach

Trafalgar Square is not like London's domestic squares nor is it like the grand and formal squares of Paris, Rome or Berlin. Only the centre was formally planned; the buildings around its edges conforming to no set design and giving an informal monumentality to the whole area. The buildings are all stone and classical. The Gallery's new wing identified with its neighbours and its context, yet asserts its own individuality.

The existing National Gallery building, although it stretches almost the complete length of the Square, is modest in scale and proportions. This quality of friendly grandeur so characteristic of London is retained in the new wing.

The oblique view of Wilkins' facade when approached from St Martin-in-the-Fields is one of London's finest neo-classical prospects. The rhythmic play of columns and pilasters is repeated on the entrance facade of the new building. This provides continuity with the old and a final flourish to the Gallery.

The new building is designed as a fragment of the old employing its major classical elements and echoing its shape, proportions and rhythms. The architects' aim is to balance the orthodox and the innovative. The complex needs of a modern gallery have produced an intricate layered design. Behind the stone facade a glass wall encloses lively public areas which in turn surround the quiet spaces of the galleries. Old rules have been stretched to meet new conditions, infusing life into the classical tradition.

The new wing in context

As a reflection of its context the new wing presents a different face at each of its edges.

Trafalgar Square

The wing fills in the gap in the north-west corner of the Square. To match the scale of the Square and Nelson's column the entrance openings are large. The grouping of pilasters that cluster at the eastern end of the facade

make a formal connection with the architecture of the National Gallery and the portico of Canada House.

Pall Mall East

This facade is seen as part of Pall Mall – an elegant street with some of the finest 19th century architecture in London.

Whitcomb Street

The west facade of the new building matches the character of this quiet side street by using brick on a base of stone, with cast iron columns and modestly scaled shop windows.

Jubilee Walk

The glass wall that faces Jubilee Walk reveals the great stairway rising to the Gallery floor and the stone interior wall of the new wing, which matches the west wall of the Wilkins building. The clear glass wall enlivens and gives a greater sense of space to Jubilee Walk. The circular linking bridge acts as a gateway between Leicester Square and Trafalgar Square.

St Martin's and Orange Streets

The rear elevation of the new wing, where the services are concentrated, is straightforwardly designed in brick and stone. From Leicester Square pedestrians will see a simple wall with a foreground of formally planted trees.

The front facade

The front of the new wing contains essentially two facades; one facing Trafalgar Square, the other on Pall Mall East. The east end is angled toward the square to welcome visitors to the Gallery. Here a tight cluster of pilasters concentrates the rhythm of the classical elements repeated from Wilkins' facade.

Further west along the facade and turning into Pall Mall the classical elements are gradually reduced. A large window fits in with the scale and character of the Pall Mall clubs.

Facing Trafalgar Square the tall cut-out openings of the entrance break into the facade's classical composition. Their height and the shadowed interior beyond echo the scale and feeling of the portico on the main building without imitating it.

The front of the entire building is layered – behind the stone facade is an inner lining of glass. There is a sense of a new and contemporary architecture behind the stone screen. Pilasters, mouldings and balustrades reflect Wilkins' own articulated facade but do not hide the contemporary nature of the new wing.

The plan of the new wing

The plan of the new wing has been dictated by the arrangement of the top floor picture galleries, and the aim has been to lead the public to them in a clear and agreeable way.

The galleries which house the Early Renaissance Collection are placed on the top floor to be on the same level as the main galleries in the old building, and so that they can be lit from above by daylight.

They are not open plan spaces but from a series of finely detailed rooms, not unlike the main floor of a Renaissance palace. They have been carefully designed to suit the character of the collection and to provide the best kind of top natural light.

The ground floor contains a large entrance hall with cloakroom and information desk, and a shop to one side with a second entrance on

Whitcomb Street.

On a mezzanine level between the ground and the gallery floor are the new restaurant, the computerised information room and conference rooms.

The basement houses galleries for temporary exhibitions and a lecture theatre.

At the rear of the building are concentrated the service areas, including secure loading bays, picture packing, storage and staff rooms, connected to the existing building by an underground link.

The main stairways, from the entrance up to the galleries and from the ground floor down to the basement, occupy the entire eastern edge of the building in an almost continuous vertical space. This gives the visitor a clear sense of the organisation of the building.

The galleries

To suit the character of the Early Renaissance Collection, it was decided to return to the Renaissance tradition of displaying paintings in rooms in preference to open plan spaces. One source of inspiration was Soane's Dulwich Picture Gallery, where walls are plain but ceilings are complex, and natural light is admitted from above through clerestory windows.

7.1 The Sequence of Gallery Spaces

The route from the existing building on the main east-west axis passes through the circular link over Jubilee Walk and enters the new extension through a series of receding arches that suggest a Renaissance false perspective.

The entrance archway, which has Renaissance proportions, allows glimpses of painting in distant galleries giving a sense of the Collection as a whole.

The Gallery floor contains a gently implied hierarchy of small, medium and large rooms to suit the painting which vary greatly in size and character.

The highest galleries run north-south down the centre. Small galleries run parallel on either side. Movement through the galleries gives a roughly chronological sequence of paintings, from Italy and the North.

7.2 Gallery Lighting

Lighting in the galleries needs to provide good viewing conditions, while being controlled within conservation limits.

Both daylight and artificial sources are used. Daylight is admitted through skylights, which then transmit light through bands of clerestory windows around the top of the galleries.

The amount of daylight that enters is controlled at the outer plane of the skylights. Although no direct sun rays will penetrate, the orientation and slope of the skylights ensure that variations of daylight will be evident in the galleries, giving a lively sense of natural light.

Supplementary electric lighting takes two forms. Spotlights in gallery ceilings above the clerestories light the paintings, while concealed light sources in the skylights provide ambient light in hours of darkness.

All picture lighting comes from overhead, and some galleries also admit light through windows that overlook other interior spaces. These intermediate spaces shield the galleries from direct sunlight and reduce glare; through them can be glimpsed distant views of the outside.

Two projects in Zamora

Two completely different commissions. One for the Autonomic Government; a proposal that should take into consideration the possibility of new better times for a slumbering city. And a second one, a private commission, with the intention of building a small business center in an area that was very busy at the beginning of the century, and which includes the creation of a new very complex public space.

Five years passed between both works. Both show, nevertheless, a same attitude towards the old city: based in the belief that there will be better times for it, a new life capable of including the new forms and proposed activities, taking advantage of the new, more complex structures and resources.

The main difficulty is not the waiting time, but the way in which this transformation will take place. Will there be any respect for the particular features of the old city, removing just what is completely outdated? Or it will be the new, modern city that will dictate its settlement logic, disconnecting the old monuments from the public spaces and residential areas?

These two projects are the result of a conscious study of the particular characteristics of both sites' environments, very different in age and both peculiar. Our proposals must look to the future as well as to the present; in the case of the government's commission, by improving the ideas behind the local planning and, in the case of the commercial area, by offering the means to allow the area to compete with other business districts in the city's new suburbs. In both cases, the intention of overcoming a somewhat motionless reality is visible. In spite of all the difficulties found, I must say that both works have finally achieved the ends I had in mind from the beginning of their design and, therefore, I consider myself very fortunate.

I must also mention the role, in the designing process, of the local images that conform the environment and, therefore, cannot be ignored. They have, obviously, influenced my work, not by means of literal quotation but just determining the selection of some particular forms over others, always in harmony with modern sensibility.

The apparent hierarchical order found in the old city conceals the traces of each age. Things were begun and never completed, others were always in contradiction with an assumed global plan, but the whole seems to disguise the inconsistencies of the parts. The result is the apparition of humanly scaled spaces but yet rather vulnerable in relation to possible additions.

In addition to this, let us say, historical concern, we have always consider essential to achieve a good response of the citizens towards the new constructions. Besides, the architect cannot flee the aesthetic values of its own time, and takes the risk of not being understood while combining the senses of different ages. I know that an immediate approval on the part of the citizens would make the architect suspect of "pastiche". When this happens, critics do not see anything else but just an illusive recovery of old and better times.

The experience of these two works has left me with the feeling of having disturbed

some interred layer, touched the city's foundations. This has allowed me to bring to life forms and sensations from the past that men and buildings, as well as cities have in common.

About the monumental surroundings of Zamora's Cathedral

The monumental surroundings of Zamora's cathedral occupy the old medieval core of the city comprising the Palace and the castle as well as a residential area and the market's open space.

This original nucleus began to decay and economic and administrative activities moved away from it.

In the time of the Catholic King and Queen the town hall was already located in a building of the present Main Square, what corroborates the transfer of the city's center.

The old core, not anymore a civil center, remained under ecclesiastical dominion up to the present time.

Between the Mendizabal's Reform and the Napoleonic Wars, the area suffered the demolition of a small district, remaining the area occupied by it as an open, abandoned space, for security reasons as it surrounded the French Army's headquarters.

Some reform projects tried to correct this disconnection between the area and the city. During the 17th century, an architectural operation as was the construction of a new access for the cathedral in Renaissance style, meant a new reading of the monument in terms of urban planning as it became the final point of the main street traversing all the city. The same sense have the rest of the buildings erected around the porch, enlarging this new entrance and conforming a sort of regular square.

Already in this century, the open space was dedicated to gardens and its limit with the cathedral precincts was reinforced by the erection of a line of pilasters taken from the ruins of an old convent. Neither these buildings nor the pilasters are enough to define a space that should logically be one of the most representatives in the city.

They not even succeed in concealing the poor quality of the boundary between the city and its rear outskirts which includes some walls and footpaths, fragments of pavement and even some illegal buildings which show the weakness of the measures so far taken.

The Park, built over the debris of the demolished district, is raised in relation to the Cathedral's floor. This fact, together with the presence of some lean-to constructions has determined the loss of sense of the Cathedral's entrance.

The gardens are perceived as a supporting open space connected with the castle, but their geometry does not help to reinforce the visual quality of its surrounding architecture nor does it offer an specially good viewpoint to observe what should be the focus: the Cathedral's cupola. The Castle's moat and sentry walk are not properly treated, becoming just residual spaces.

After this description of the state of these surrounding spaces, our proposals for their recovery would be:

1. New buildings' type and volume.

a) Renovation of the buildings erected over

the bluff's edge and forming the river's front.

b) Completion of the residential district, specially its facade over the Pio XII Square.

c) Restoration of the poor quality buildings erected on the West wing of the Square.

d) Removal of the small constructions lean to the Cathedral's rear wall in the Park's precincts.

e) Transformation of the pilaster's row into a pavilion as part of the Square's designing process.

f) Restoration of the little houses near the Carmen Chapel.

2.-Designing proposals for the open spaces.

a) Construction of a wall around the Park and fortress in order to enclose a touristic area.

b) Design of footpaths around the Carmen Chapel, the Treason's Gate and Castle's moat and sentry walk, recovering the old level in order to match that of the Romanesque Cathedral.

c) Creation of an access to the lower level of the Park, under the Palace and between the high Park and the Olivares district.

d) New design of the Park's gardens according to the Cathedral's axis and taking as a focal point its cupola.

e) Recovery of the Castle's sentry walk now occupied by some buildings near the Carmen Chapel.

3.-Supporting planning measures.

a) New pavement for public spaces.

b) Landscaping and functional design of the Park in order to meet its new demands as architecture's supporting plane, touristic area and eventual site for public celebrations.

A commercial building in and old center

The Momos Complex site is an irregular lot, with an area of 1553 m², and facade over two different streets of the urban district built at the beginning of the century.

The uniqueness of this site is given by two facts: its main front's adjacent building

has a 16th century's gothic facade and the interior court of the whole block includes the Romanesque Church of San Vicente.

The programme for the new building includes housing, offices, two commercial floors, a cafeteria, and parking lot in basement level that will also create a public access to the block's court, connecting it with both streets which are placed 2,8 m above it.

All this uses have been fitted into two buildings, aligned with the streets, four and six storey high respectively, and a central, common element with four interred levels.

The relations between the assembly and the urban space are different in each particular point as, although both streets are more or less of the same size, the one with the main front is a commercial street with buildings from the twenties, all of them rather in harmony, while the other one maintains its medieval geometry.

The facade over the commercial street completes a series of residential buildings and, at the same time must take into account the late gothic, three storey high facade by the other side. The General Plan for Zamora said that the height of the gothic building should be maintained even though this measure would make visible the party wall of the building located to the left of the lot. Six meters to the rear of the site, the building height could reach the six storey according to this Plan.

Our building, therefore, had to be a residential unit but with the volume of a rather different type of building, more appropriate to its use as commercial and business center and even matching with other monumental elements.

The solution proposed, a simple composition, is based on four big windows, between pilasters crowned by a cornice matching in height the gothic facade.

Our facade's material, a modern glossy sheet in contrast with the medieval masonry, was not accepted by local authorities and we had to paint it to match the texture and color of the gothic stonework.

Karuizawa Mountain House

Architect: Alvaro Varela

Location: Karuizawa, Nagano Ken, Japan.

Desing Date: 1993

Construction: 1994

Our work consisted of a reform project for a wood frame weekend house with the addition of one room.

With our design, we have tried to maintain the building's character. After a careful study of the building's proportions we came to the conclusion that an enlargement of the roof over the new built area would improve it. The special design of interior partitions permits the perception of the whole roof. It is, therefore, the element that organizes the space. The added volume, in spite of its different use, material and orientation (rotated in relation to the old house's axis), is visually and spatially under the rule of the roof's structure.





In addition to this reinforcement of the original structure's character obtained by means of the roof's enlargement, there are just to differentiated elements: a bookshelf-wall and a piece of furniture (a wardrobe) between the living and dining rooms. These elements are conceived as sculptural, colored pieces.

The bookshelf-wall includes a window, a door and a wardrobe and its position determines that of the skylight. This use of over-designed elements makes them be better perceived within space with interesting spatial results.

The other piece has a lesser function. It is less of a furniture and more of a sculpture.

A functional sculpture. It is to be seen and to be used.

The neuter character of the wood used in floors as well as in walls and ceilings, makes those other elements more perceptible.

In the same site, there is another construction, more Japanese in character, to which the renewed building wants to be related. This connection is not a physical but just an implied connection. The existing angle between the axis of both buildings is used to indicate this connection. The new orientation is used in the terrace and the new room added to the house. Two new elements (two stone abstract sculptures) will, in due time, enhance the connection.

Iwakuni House Renovation

Architects: Alvaro Varela, Murashige Yasunori & Contemporary Architects and Planners

Collaborator: Inmaculada Sanz

Location: Iwakuni City, Yamaguchi Ken, Japan

Design Date: 1992-93

Construction Deadline: June 1994

Our intention is to establish a dialogue between the pre-existing and the new structures. To achieve this connection, we use a third element with its own character. It is a symbiosis where each element depends on the others for its own life.

This third element, which is, in fact, the project's *raison d'être*, facilitates the connection between the main pieces, transforming and penetrating them and

becoming essential for the functional and spatial organization of the whole.

Comparing the original plan to the new one, we can perceive that, in fact, there is a new spatial sense that also appears in the three dimensional solution. Suspended ceilings have been removed and the unequal roof structure is exposed.

The existing main room, used as traditional, multi-functional living-room, it reconstructed to recover its original character. However, the organization of the spaces around them is rather different. A kind of Pandora's box is created. This is the space which generates the new living and dining room which, instead of a gallery, is surrounded by vegetation.



C.O.A.G. Delegation Headquarters in La Coruña

Architects: Carlos Quintáns Eiras. Antonio Raya de Blas. Cristóbal Crespo González.

Client: Architects' Official College of Galicia

Address: Linares Rivas, 28-32/ 10º/ La Coruña. Spain.

Design Date: 1993

Construction: 1994

This project was the outcome of a contest organized by the Architects' College. The choices permitted by the contest's regulations were scarce: the small scale of the project, specially regarding the floor height, on one hand, and the preservation for the same use of the given space, on the other, forced us to limit our design to furniture and functional arrangement. Our project consists of just a wardrobe-wall located parallel to the main axis of the building, over a pillar's structural line. Around the entrance axis, perpendicular to it, and opened

to the main views, the representative spaces of the building are located.

The wall is broken at some particular points for communication or just to become a counter, creating a kind of interior elevation which is, precisely, the element that visually and physical organizes the space, dividing it in to a private and a public area. Towards the interior, the wall becomes a piece of furniture composed by big mobile drawers.

The location of the required rooms is dictated by the order established by this main element and the offices common usage. Partitions within offices consist of pieces of furniture with ventilation openings and glazing placed on top to create the sensation of a higher space.

The facade is a glass plane that covers a existing, poor quality, frame and improves weather resistance.

Santiago's Trail. Humankind heritage

Félix Benito

Within the History of Humankind, paths and other connecting routes have been a decisive factor. They have allowed men from distant lands and diverse ways of living to interchange and share traditions, customs and cultural habits. In a stirring world as was that of the 9th to 12th centuries in Western Europe, it is not amazing that the urgency for travelling arose in order to spread and share new knowledge, revelations and astonishing events. The pilgrimage phenomenon, a religious affair in its origins as many other features of medieval society, was, to a great extent, a way to fulfil this anxiety of travelling and exchange in that vigorous society.

Pilgrimage is one of the most characteristic medieval religious practices. The expedition to the Holy Lands: Jerusalem or Rome, as well as to many other sanctuaries, was one of the most influential activities in the organization of medieval culture. In the words of Emile Malé: "Men in the 12th century had a passion for these long routes, the pilgrimages; they thought that pilgrim's life was the perfect christian's life. Because what else could be being a christian but becoming an eternal traveller, one who cannot rest, a pilgrim in search of the eternal Jerusalem?"

These continuous movement of people caused by a religious sentiment along with other cultural, individual, social or economic motivations, was a basic feature of medieval civilization in Western Europe. This enormous interchange of information and experiences in every branch of knowledge, from religion and liturgy to art, law, politics or economy was, in fact, essential in those mid centuries of the Medieval Era in which new social and territorial structures appeared.

Santiago's pilgrim trail is a good example of all this as it became the center of one of the most important mass phenomenon in the Medieval Era: it received an intense religious, social and economic flux that was essential for the lands connected by it, specially for our country as it became not only a source for social and economic prosperity, but also its basic link with Europe.

Santiago's Trail had a great importance within the pilgrimages' rage. Just after the "discovering" of the Apostle's Sepulchre, in the 9th century, there was some kind of movement towards the tomb, but just at a regional scale. In those days Santiago's new shrine was erected and the bishop's see transferred from Iria Flavia.

But the big success of the Trail occurred from the 11th century. The monarchs of Navarra and, afterwards, those of Castilla fixed and preserved the route, proclaiming its sanctity to all Europe aware of the importance of the trail for their own kingdoms.

Sancho the Third, "the Great", of Navarra, at the beginning of the 11th century and Sancho Ramírez of Navarra and Alfonso the Sixth of Castilla, at the end of the same century were the most significant promoters of the Trail. They founded sanctuaries, bridges and hospitals along the route; they fixed the new access road towards the Castilla's Plateau, through La Rioja region and the Oca Mountains; they created new

settlements at different sites founding villages and cities; they placed shelters and refuges along the trail for the pilgrims to take a rest; they made of the route a comfortable and accessible track and established a clearly defined public path.

No other pilgrimage presented such a determined trail. This fact is made clear by historical documents about an enormous quantity of royal foundations along the route during the 11th and 12th centuries, hostels and hospitals were erected in Jaca (1084), Pamplona (1087), Estella (1090), Nájera (1052), Burgos (1085), Frómista (1066), León (1096) and Foncebadón (1103), bridges in Puente la Reina (1090), Logroño (1095), Nájera (1076) and Ponferrada (1096). On the other hand, even muslim chroniclers travelling across the Iberian Peninsula during the 11th and 12th centuries mention this Santiago's trail. Particularly El-Idrisi, the geographer, who describes the route with all its posts at the beginning of the 12th century. But it was specially an important publication, the Calixtine Codex which, in its fifth book, that clearly established the whole itinerary with all its stages, the villages it traversed, the rivers it crossed, the hospitals and sanctuaries along the route and even gave descriptions of the different sites and their inhabitants. This document specifies that there are four possible trails that meet in Puente la Reina, an Spanish village. "One goes by Saint Gilles, Montpellier, Toulouse and the Somport; the second one by Santa María del Puy, Sainte Foi de Conques and Saint Pierre de Moissac; the third one by Sainte Magdalene de Vézelay, Saint Leonard de Limoges and by the city of Périgueux; the last one by Saint Martin de Tours, Saint Hilaire de Poitiers, Saint Jean d'Angély, Saint Eutrope de Saintes and Bordeaux. Those that go by Sainte Foi, Saint Leonard and Saint Martin meet at Ostabat and, after Port de Size, in Puente la Reina, they meet the one from Somport, becoming just one trail up to Santiago". It is to be noticed that it identifies french villages by the sanctuary placed in each one of them and not by the city name proper.

In the next chapter, the Codex specifies each one of the stages within the Spanish trail, just thirteen from Roncesvalles to Santiago, though some of them on horse: from Somport to Puente la Reina and then Jaca and Monreal and, from Roncesvalles, Viscarret, Pamplona, Estella, Nájera, Burgos, Frómista, Sahagún, León, Rabanal, Villafraña, Triacastela, Palas and Santiago.

This route, already established in the 11th century, had an enormous success in the mid centuries of the Medieval era. In 1121, one of the delegates of the Almoravid Emir Ali Ben Yusuf wrote that "there are so many people going and coming along this route that they block the western road". The lowest number given by La Coste-Messelière is that, during spring, there were usually more than a thousand people travelling by the trail. A quantity that is not at all exaggerated if we think that, at the end of the 12th century, in Burgos, the King's Hospital was erected, a building that could shelter more

than two thousand people in a city with other many hospitals. It is to be remembered that the hospital's function was not only taking care of sick but also providing a shelter for the pilgrims.

The number of visitors decreased during the last centuries of Medieval Era, in which the Black Death and the Hundred Years' War massacred the population, specially to the North of the Pyrenees. After a brief period of renewed prosperity during the 16th century and due to the Counter-Reform movement, that did not consider as orthodox the pilgrimages' phenomenon, decline came along. There have always been some pilgrims, nevertheless, up to nowadays when, due to religious as well as cultural motivations there is a new and very important boom.

A cultural property as significant as Santiago's Pilgrim Trail is, by its own, something closely related to the idea of Humankind Heritage. This idea was born in 1972 during the UNESCO's General Conference in which took place a Convention on Nature and Cultural World's Patrimony. These Conventions are agreements signed by UNESCO members that become legal regulations within the signing countries. This particular agreement, therefore, is now part of our legislation and it is included in our General Law for Spanish Historical Heritage, enlarged in 1985. In that Convention a first list was made of this World's Heritage divided into two categories, Nature and Culture. Cultural and Nature's Goods included in the list are proposed by the governments, then investigated by the INCOMOS (International Council for Monuments and Sites), a non-governmental international organization, and afterwards admitted by the World's Heritage Committee that gather once a year. One of the functions of this declaration is to compel each particular State to have a more rigorous preservation policy. But it is, perhaps, the attitude of inhabitants as they feel their heritage esteemed by international committees, what becomes important for its preservation and appraisal.

These declarations must follow some general criteria as, for example: cultural heritage must be authentic and very significant, or simply unique, or in some way related to some universal idea, or an example of traditional human habitat, a representative of a particular culture.

The Spanish government, in 1992, submitted an application report for the declaration of Santiago's Pilgrim Trail as Humankind Heritage. There were already many Spanish monuments in the list, but the petition was based in the importance of the whole complex that by far exceeded that of each particular building or spot included in it.

There had already been previous attempts to obtain this declaration among which we will mention two: the first one was the "987 Recommendation (1984) regarding European Pilgrimage Itineraries" approved by the Parliamentary Assembly of the European Council which, on its point 6 says, "we encourage the Ministers' Council to act in favor of these pilgrimage itineraries, taking Santiago's Trail as an example, to promote cooperation between the member States in order to preserve these routes, for example by working all together to include the most significant and all their monuments in UNESCO's list of World's Heritage"

A year later, on december 1985, the very World's Heritage Committee included the city of Santiago in the list and did not fail to mention that it would be advisable to include the whole trail as its historical and cultural value as well as the richness of its built patrimony could very well justify it, either as Nature (due to the fabulous landscapes traversed by it) or as Cultural World's Heritage.

After these specific antecedents and the general demand based on the trail's value, the Ministry of Culture began in 1989 to devise a petition summary to be sent to the Committee. The report was based on important research work undertaken some years before by the Ministry of Public Works and Urban Planning to have an exact identification of the trail.

The reasons adduced for its declaration were, logically, based on UNESCO's own criteria.

First of all the specific patrimony must be authentic.

And Santiago's Trail has a physical presence perfectly determined and certified since the 12th century. On the other hand it is a well preserved and still used path, 70% of which is now a sanded or paved route, 17% has been transformed into a modern road and just 13% has been destroyed by major works (reservoirs or airports) or by changes in agrarian properties. The trail can be clearly identified along with its hospitals, stone crosses and bridges many of them mentioned in historical documents.

Moreover the presence of the trail can be traced on the extraordinary prosperity brought by it and the propagation of cultural influences by means of the Jacobean Route. First of all, we will mention the magnificent Spanish Romanesque buildings, similar to those erected in Europe in those days: Jaca Cathedral, San Juan de la Peña, Santa Cruz de Serós, Loarre Monastery, San Miguel de Estella, San Martín de Frómista, Santiago Church in Carrión de los Condes, San Isidoro in León, the very Cathedral in Santiago. To which we should add those erected by the Temple's Knights (Eunate or Torres del Río), or the extraordinary examples of Mudejar Romanesque (S. Tirso, S. Lorenzo or Santiago).

Apart from this European influence in the development of romaneseque architecture, we can find along the trail a collection of monasteries that were essential instruments in the territorial organization during the medieval era as: San Juan de la Peña, San Salvador de Leyse, Irache, San Millán de la Cogolla, Santo Domingo de Silos, San Zoilo in Carrión de los Condes, San Facundo in Sahagún, San Pedro de Ardón and Santo Tomás de las Ollas.

Finally, we will mention as a clear sign of the essential role of Santiago's Trail in the medieval life of these christian kingdoms, the incredible amount of cathedrals erected in its vicinity as a consequence of its relevance in the communication between the main cities. Thus, we have the cathedrals of: Jaca, Pamplona, Logroño, Santo Domingo de la Calzada, Burgos, León, Astorga and Santiago de Compostela.

Among other constructions specifically related to the Trail's function, we can mention as major works: the bridges at Puente la Reina, Itero de la Vega and Hospital de Orbigo and the hospitals of San Marcos de

León and Reyes Católicos in Santiago, chief works in Spanish architecture.

This concentration of major architectural elements cannot be explained without taking in account the extraordinary urban development brought by the Jacobean Route. Many Spanish medieval cities tried to attach themselves to the trail and thus to take advantage of the prosperity brought by it. Examples are: Jaca, Estella, Burgos, Carrión, Sahagún, León, Astorga and the very Santiago.

On the other hand it becomes very interesting for Historians of Urban Design to study those cities specifically originated by the Trail's functioning. They can be classified into two main types: spontaneous linear cities erected just by the route and new cities, with rectangular grid plans, specifically designed for the purpose. Among the first we can cite the villages of Navarrete and Castrojeriz, with a curved linear plan embracing a hill, and the more straight Redecilla, Molinaseca or Villafranca. The villages purposely founded by the Reyes Católicos along the Trail in order to strengthen and articulate it are specially interesting. Sangüesa, Puente de la Reina, Viana, Logroño, Santo Domingo de la Calzada, Grañón or Mansilla de Mulas compose all together one of the most characteristic chapters in the history of the Spanish Urban Development. Such an important heritage could only be possible due to the main relevance of the trail, precisely the second criterion established by the Humankind Heritage Committee for the selection of Cultural patrimony. It is well known that Santiago's Trail was one of the most important connection, exchange and influence routes within Medieval Europe.

Liturgy's features as the generalization of the so called Roman rite as well as other cultural characteristic as it is the development of romanesque art were possible thanks to the Trail's success. We will not concentrate on this particular and well known fact but it is not the less true that Spanish christian kingdoms just began to organize themselves and be conscious of their own nature thanks to the European influence brought by the Trail. Santiago's Route is a unique testimony within European History. Of all medieval pilgrimage centers (Rome, Jerusalem, etc) it is the only one that clearly fixed its route; of course it becomes more and more delimited as we approach the west end of Europe, that means, it becomes a very fixed path in France and almost unique in Spain. It is not strange that it should have been the first European itinerary to be thus mentioned by the European Council.

Finally, the third criterion of the 1972 Convention is that the specific Patrimony must be related to Universal ideals or beliefs. There can be no discussion over this particular point as it is clear that precisely those ideals and beliefs gave birth to this Jacobean Trail and, therefore, to all its monuments, making of it a universally significant heritage, still used as a pilgrimage route.

Another alternative criterion for the selection of the World's Heritage is their being a significant example of traditional human habitat. Obviously, Santiago's Trail cannot be thus defined but the circumstance that it actually traverses 800 Km of Spanish territory across five different Autonomic Communities makes of it a varied and rich

environment in relation to popular culture and its influence in traditional architecture and urban planning. In fact, it goes through all traditionally classified bio-climatic areas in Spain: Mediterranean Spain in the High Ebro Valley; Continental Spain as it crosses the Central Plateau and Atlantic Spain as it arrives in Galicia. It traverses valleys (Ebro Depression) and mountains (Pyrenees, Iberian Mountain Range, Galician Massif and Mountains of León); the extensive plain of the Central Plateau and the abrupt region of Galicia. There is, therefore, a significant diversity of settlement types and traditional architecture with examples as the typical country houses of Navarran Pyrenees; the highly developed popular architecture in the Ebro Valley; wood frame buildings in the Iberian Massif area; clay villages in Tierra de Campos, stone and thatch architecture in León Mountains; the typical "pallozas" (round stone houses with thatched roofs) in Cebrero or Los Ancares and the lively architecture of Galicia with its galleries, its typical granaries and splendid granite masonry. But this is just an additional merit and not the essential one of the Trail, exposed, fundamentally, by the fulfillment of the first four criteria.

The Ministry of Culture tried to make clear these particular characteristics of the Trail in order to support their application. But, at the beginning, there were some objections within institutions linked to the UNESCO's World's Heritage Center and the INCOMOS. Because there had never been petitions in relation to such particular kind of Heritage as it is the Jacobean Route. Two main questions were raised. First of all the definition of the declared Heritage. The Trail traverses several countries. In some of them it is clearly delimited as in the case of the four French Routes (Saint Gilles de Gard, Le Puy, Vézelay and Tours). But these are intermingled with the whole network of medieval routes across Europe. INCOMOS' reluctance was based on their doubts about the suitability of including just the Spanish part of the route. They decided though that it could be more effective to make successive and enlarged declarations as the research process would advance in each country.

It was stated that Santiago's Trail, according to the Official Plan established by the European Council when they declared it First European Cultural Itinerary, in 1985, embraces twenty-two European countries: Spain, France, Italy, Slavonia, Croatia, Greece, Hungary, Slovakia, Czech Republic, Poland, Germany, Austria, Switzerland, Liechtenstein, Denmark, Sweden, Holland, Belgium, Luxembourg, United Kingdom, Ireland and Portugal.

There are, though, important variations in the degree of definition and accurate knowledge about these parts of the Trail. In Spain, the route becomes just one path, perfectly identified since the 12th century, and marked out by a series of singular elements related to its function. The Calixtine Codex describes even each day journey, what give us a clue of the degree of accuracy in this Trail's delimitation. In France, our information diminishes a bit, we know the great Jacobean sanctuaries that mark out the path but the exact itinerary is not so clear as in the Iberian Peninsula. In other countries as Italy or Germany the Trail goes by the main roads, those used for many other things apart from pilgrimage: for example, in Germany,

the Oberstrasse or the Niederstrasse; in Italy, old Roman roads as the Emilia, the Flaminia and specially the Casia, also called Via Francigena precisely because of this particular function. Pilgrimage routes have left even less evidence in other countries, as its use has been less continuous, but, even there, we have notice of the presence of pilgrims and hostels.

On the other hand, the accuracy with which the trail is identified in each case varies from country to country. In the Spanish territory, the route is clearly delimited in each point, while, in other countries, we just know the marks while the definition of the exact path will be the result of long and arduous research. It is in this sense that the Committee decided that it would be more effective to propose successive declarations for each part as research work would progress in each country, France and the others.

The second question raised had to do with the nature of the heritage, as it was the first time that the World's Heritage admitted in its list something that was not just a route or a monument or a city. In April 1993, an inspection visit was undertaken by Henry Cleere, an INCOMOS expert, Carmen Anón, another member of INCOMOS, and the author of this article as delegate from the Ministry of Culture. In this trip they remarked the physical and definite presence of the trail, its exact location within the land what was a delightful surprise, as well as the present life of the route which keeps its many functions: religious, cultural, amusing or personal interest.

Moreover, Santiago's Trail was to be the biggest and more complex item in the list. Its length can be just compared to that of the Chinese Wall, but its extension and variety are even more significant as it includes many villages, monuments and diverse lands. To sum up, it is to be noticed that this valuable patrimony has the physical presence of a real estate property including the trail proper, architectural patrimony related to it, burghs, villages and cities traversed by it, as well as the very influential monasteries and other complexes located along the route.

As a result of complementary reports that did mention the particularities of the Jacobean Route and specially of the good impression produced by the inspection visit, INCOMOS' account as well as that elaborated by the World's Heritage Center were approving and Santiago's Trail was included in the list during the Cartagena Assembly (Colombia) in december 1993.

The Declaration's file, signed by the architects Norberto Sevilla, José Luis Hiernaux, José Luis Sánchez and Guillermo Ferrari specifies that it refers to the traditionally called French Trail, that should be more precisely mentioned as the Calixtine Trail, as this is the route described in that 12th century Codex, and there are other traditional parts of the Jacobean Path named "French Trail". In short, it includes both the Canfranc and Roncesvalles routes that meet in Puente la Reina and become just one trail up to Santiago. Other paths within the Spanish territory, as the northern or Coast's Route were not so clearly identified and documented as to be included in the file submitted to UNESCO.

This Calixtine Trail was clearly delimited during the eighties thanks to the intense

research work done by a technical team commissioned by the MOPU: Jean Passini, Arturo Soria, José Ramón Menéndez de Luarda, José Luis García Grinda, José Miguel León. The Trail is unique except at some points where it bifurcates just to be unified some kilometers ahead. This happens just where the trail enters the Plateau, between Villafranca, Montes de Oca and Burgos; between Sahagún and Mansilla de Mulas, where the trail branches off into two alternative and parallel routes that meet just beyond León to cross together the Origo river by its famous bridge.

There was another fork at Berdún Channel in Aragón River. But now, after the construction of the Yesa Reservoir the north segment has disappeared and the nearby villages of Sigüés, Escó and Tiermas can just be counted as reference points and not real marks of the trail. The South segment has been altered between Ruesta and Sangüesa to keep away from the Reservoir and, now, the trail goes by Undués de Lerda, an interesting village but historically unrelated to the Trail.

This fact illustrates one of the theoretical principles assumed in the Trail's identification process in relation to possible deviations of the present path from the historical route: whenever they separate, this is caused by a physical impossibility due to major works as the above mentioned Yesa Reservoir, or that at Puertomarín or the Labacolla Airport or the new road in Puerto Canfranc. The file reacts to this circumstance by establishing two different criteria for both the historical and actual trail (whenever they separate) to become World's Heritage. The first one is obvious while the second one is based on the significance of keeping the route alive and useful.

Drawn documentation includes all different sections identified by three symbols: preserved historical sections with a traditional soil or paved surface, preserved historical sections now with asphalt surface and lost sections.

The file includes plans drawn to a scale of 1/50000 of the exact itinerary and its present state (preserved, transformed into modern road or lost), it also includes scaled plans (1/1000 and 1/2000) of the villages traversed by the trail as well as a catalogue of architectural elements, those declared Culturally Interesting Goods and those included in the Ministry of Culture's "General Inventory of Architectural Patrimony" revised in 1979-1980.

The complex to be preserved comprises the land enclosed by two imaginary lines parallel to the trail at a distance of 30 meters to both sides of the route, as well as medieval areas within the villages traversed by the Trail specified in the drawn documents. Although just a restricted section of the trail is now included in the list, successive declarations may enlarge the scope as the different countries would gather their documentation.

At the same time, the different Autonomic Communities, by means of the Jacobean Council, have approved declarations regarding the Trail's monuments in their particular territory, including them in their inventories of Valuable Cultural Heritage. This Jacobean Council gathers representatives from different administrations like the Ministries of Culture, Public Works, Foreign affairs and Tourism and Autonomic Governments of Aragón, Navarra, Rioja,

Castilla and León, Galicia, Asturias, Cantabria and Basque Country. Santiago's Trail had been declared Historical Complex by a 1962 Decree, but just as a name with no exact delimitation. In this new inventory the boundaries considered are those of the documents submitted to UNESCO except in the case of Galicia where the declaration includes the whole villages traversed.

The struggle of our Ministry of Culture and its Jacobean Council finished in 1993, with a petition addressed to the European Community applying for the inclusion of the Trail in a restricted list of Monuments whose maintenance, the so called Emblematic Projects, is financed by this administration. The Spanish plea was approved and now the Trail is, along with the Acropolis in Athens, the Athos Mountain, the University at Coimbra and the Chiado District in Lisbon, one of the monuments backed by the European Community. The file delivered to the Community insisted in many different features of the Trail and its diverse contributions to the Spanish territory. Ten centuries of pilgrimage have, actually, left testimonies that talk us about a variety of contents and cultural richness of the route.

The Trail was, first of all, a religious route not just pointing at its final stage but also scattered with a number of sanctuaries. Many churches, chapels, convents and monasteries have been built along the route and are culturally linked to it. Romanesque art developed within the Peninsula and the whole Europe by means of the Jacobean pilgrimage process.

Other civil or military buildings as the Hospitals, both for the sick and the pilgrims, became essential for medieval culture.

An essential physical feature of the Trail is the preservation of the path proper with all its bridges, crosses, fountains, etc... and rural as well as urban sections. Thus, there are many towns whose linear or grid arrangement has been induced by the presence of the route: some of these towns and many little hamlets along the route were built ex novo. The Trail became, thus, the axis along which an essential part in the history of Spanish Urban Planning took place. We cannot forget the crucial influence of the Trail within the Spanish territory and the importance of the relations between the route and some particular monuments and their environment. The best way to manage this diversity was, therefore, to undertake a series of different operations in order to preserve the cultural pool of the Trail where distinctive features intermingle to create a unique and rich heritage. The religious patrimony, though, is the basic element of the route, the most abundant and qualified. In this realm, two complementary projects are now in progress. One is the reform process in Roncesvalles Abbey (Navarra) that aims to recover the original aspect of its vaults and its medieval image. Roncesvalles is one of the most significant points of the whole trail and the first Spanish stage of the pilgrims coming through the Navarran route.

The other complementary project is the restoration of the final stage, the very cathedral at Santiago de Compostela: restoration of its religious sculpture, specially the Glory Portico, the most significant monument of the whole pilgrimage.

Civil patrimony is also taken care of by

means of two more refurbishment projects: the Castle at San Vicente de la Barquera (Cantabria) and the Rural Tower at Muñatones (Basque Country). There is also a restoration programme regarding trail hospitals. The Old Hospital of Santa Cristina de Somport (Huesca), for example, one of the most important hospitals of medieval Europe, is being studied and repaired.

Taking in account the double use of these buildings and their hostel function and willing to keep the Trail alive, a project has been elaborated regarding the public acquisition and restoration of a group of buildings within the abandoned burg of Foncebadón (León) as well as the pavement of its main street. It is a significant site just where the trail leaves the Central Plateau, by the Foncebadón Pass. The burg includes an interesting assembly of well preserved but somewhat damaged popular architecture. This recovering project becomes essential for the maintenance of the route as it is located in an almost deserted and abrupt region. This is an example of a restoration project within a rural section of the Trail, but there are others conceived for urban areas. Among the numerous "high streets" traversed by the route, many of them paradigms of medieval architecture, that in the town of Navarrete (La Rioja) has been chosen to be the first stage of an integral refurbishment programme of the Trail's urban sections.

There is, finally, another project in progress regarding the environment of the two most singular monuments of the Trail: Santa María del Naranco and San Miguel de Lillo (Asturias) both already declared Humankind Heritage as examples of Asturian Pre-Romanesque.

In 1993, the Ministries of Culture and Public Works and Environment did also initiate, together with the Jacobean Council, a coordination programme regarding the methods and regulations that would be followed by subsequent Special Preservation Plans for Santiago's Trail elaborated by each Autonomic Community. This previous study was undertaken by the experts Arturo Soria and José Ramón Menéndez de Lurca in 1993 (April-December). It includes a detailed description of the different Jacobean Routes: not only the Calixtine Trail but also the so called North or Sea Shore Trails. It specifies the particular characteristics, contents, methodology and documentation to be adopted by future Special Plans, in order to guarantee a coherent common level with regard to their scope, protection rules, coordination with presently valid plans, documentation etc...

All these operations begun during 1993, gave a renewed vigour to Santiago's Trail and its preservation process.

In this sense, UNESCO's declaration of the Route as Humankind Heritage has been a decisive stimulus for its recognition as a Culturally Valuable Heritage that must be protected and preserved by the very population. It has also induced, and this is essential, the cooperation of the Autonomic Governments that have approved particular declarations and delimitations of the historical route in each Community which will be basic for the future maintenance of this Cultural Heritage.

Santiago de Compostela. Form and memory

Miguel Ángel Baldellou

The city of Santiago de Compostela was born out of the "invention" of the Apostle's Sepulchre and its historical *raison d'être* is the keeping of his recollection.

Now, at the end of the 20th century, this cultural inertia is being discussed as well as the needs originated by its urban form, spatial and demographic growth and its new requirements as capital city and administrative center for the Autonomic Community of Galicia.

Its urban pattern reveals historical and social confrontations over the spatial dominion of the city. The final form, though, has been, during centuries, determined by the unquestionable power, as a territory focus, of its memorial temple. Successive attempts to, at least, lessen this authority have been defeated by the very sacred character of the site. Any serious analysis of this city's formal structure, either as a fixed reality or as a possible subject for transformation projects, must take into account its singular character, its unique prominence granted, from its very origins, by the Apostle's Sepulchre.

That is the reason why those successive attempts to "modernize" its formal structure and modify its image have run up against the very tomb. Individual responses to this dominion vary from acceptance and patronage to open formal confrontation, leaving aside those that have dodged the issue.

Santiago's "Genius Loci" has been, since the days of the "invention", around the 9th century, something tightly related to its spatial structure, as it is the very space that acts as a mediator between earth and heavens. The specific location of the sepulchre was possible, or simply justifiable in literary or ideological disputes, thanks to marvelous celestial signs. From the very beginning, the site was associated with the idea of direction, it was conceived as a place to arrive in, an end, and not as a starting point. The body of the Apostle arrived in from the Sea and, from then on, most of the pilgrims came to adore him by land. Santiago's location on Europe's western extreme, determined a basic travelling direction from East to West. But the liturgy ordered a conflicting western orientation for the temple's main facade. Thus, the old city of Compostela, surrounded by a rectangular short wall with gates at the center points of its four sides, was organized, following the cardinal points, around a focus occupied by the Saint's Sepulchre and its precincts.

This original settlement was located to the North of an elongated hill spanning from North to South. This primitive nucleus grew, following the hill's axis (today's Rua do Vilar), towards the South gate of the precincts. Therefore, the Saint's Acropolis remained off center in relation to the medieval city, even when the sacred site grew with new additions as these kept the sepulchre's location and just moved the facade westward.

The medieval temple occupied, thus, the northwestern quadrant in the city's plan, with its main axis perpendicular to the longest road, its facade facing the city outskirts opposite to the main pilgrim routes, facing a farther horizon: the ford, the valley, the Mahia mountains and then the Ocean.

The main gates of the old enclosure led to

those of the temple aisles or, through the altar platforms, towards the main nave apses which, therefore, generated partially open and connected public spaces around them, while the western facade just had an enormous bank in front of it that made it seem even higher and more important.

Within the original precincts, enclosing the Acropolis and the houses to the South, the only major buildings were located in the first area: the Cathedral complex and San Payo Abbey. Around them, new religious institutions grew: San Agustín, San Martín, San Jerónimo. Along the external routes, new buildings were erected (San Francisco, Santa Clara, Santo Domingo de Bonaval, Belvis, El Sar, San Clemente), which, together with new houses, created a new enclosure making the old one grow towards the East and North and, thus, centralizing the Cathedral complex in relation to the North-South axis.

Subsequently, the west front would be completed by means of the Royal Hospital (to the North) and the Rajoy Palace (to the West) closing the Obradoiro esplanade presided by the new baroque facade of the Cathedral.

This second, almond shaped, enclosure completed the definition of the city plan, while new developments just appeared, like filaments, along the nearby routes and around the religious institutions built by them.

At the beginning of the twentieth century, new operations were undertaken for educational purposes under the patronage of Montero Ríos: San Caetano complex and the Medicine and Humanities Faculty.

The succeeding City Extension grew to the south of the historical center and the Carrera del Conde as a separated area, what made of the Plaza de Vigo a kind of borderline between both cities, the new one and the old one which soon began to specialize: a zoning process that is still going on.

From the fifties to the eighties the Extension was completed and saturated and finally came to a structural crisis that was made evident by the rash process of becoming, with no previous arrangements at all, a capital city. The three administrations established in the city, all of them in the Rajoy Palace, initially tried to erect new institutional buildings in Santiago. A refurbished San Caetano accommodates now the local government departments while the Cuartel del Hórreo houses Galicia's Parliament. Thus, tertiary activity has moved to the city outskirts. On the other hand, the new Auditorium of Galicia, built within the precincts of the old Burgo de las Naciones, tries to be a modern and prestigious hallmark for the autonomic capital's new image.

Around the limits of the old city plan of 1964, which had been declared historical-artistic unit, some mediocre pieces had been built. At the end of the eighties, though, it became clear that it was essential to control the city growth beyond particular institutional operations. Santiago needs a new Urban Plan, historically conscious but anticipating the modern and dynamic future of a vigorous autonomic capital.

Beyond political interests, both local and regional authorities seem to have achieved an agreement that has made possible some

global joint operations. Nevertheless, the evidently different approaches to general or specific matters, troubles these efforts' success.

As a new Urban Plan for the city and a Special Plan for the Historical Center are now in progress, it would be interesting to look back to their predecessor. Apart from the municipal building codes in 1780 and 1907 (mainly dealing with hygienic and ornamental matters) urban planning in Santiago has been circumscribed to partial reformation processes, road openings or creation of parks.

The only major operation was that of the Extension but delays and changes (the Cánovas Plan of 1928 was replaced by the Cochón Plan of 1948) made it lose some of its original qualities.

In 1940 the Center was declared historical-artistic unit and this fact left it out of the municipal building codes jurisdiction. In 1951, Pons Sorolla wrote a Special Building Code for it, where conservation and protection criteria for both the monuments' area and "respect" extensions were specified. Successive enlargements of the protected zone (1962, 1976, 1979 and 1981) have fixed the structure of the area.

The State tried, from the fifties, to foster urban growth by means of specific expansion operations and efforts to fill up and modernize the historical core. Some consequences of this policy are the Vite complex (first stage in 1960) and the John XXIII Av., allowing the cars to enter the very core of the city from the North.

The first General Urban Plan for Santiago, elaborated in 1959 by the General Bureau for Urban Planning and never officially approved was, nevertheless, the basis for the complete definition of areas like Vite and Fontiñas, enhanced by new access roads.

The Peña Plan of 1965, approved in 1966, ratified this tendency. It included Plans for Vite and the Extension, it eliminated the 1959 Plan ring road and proposed a new one more carefully designed in relation to landscaping matters. In this plan, the city is conceived as concentric and the west front becomes more and more important. But it permitted excessive volumes to be erected and some lamentable operations were achieved in the limits of the urban structure that prevented a clear vision of the city and a urban development according to its character.

The new Urban Plan elaborated by Fdez. Longoria during the period 1970-74, was even worse for the city as it ratified the immoderate practices born out of the previous plan. Conceived in a period of economic growth and euphoric confidence in the power of planning, it was based on erroneous conceptions of the reality that was to be organized by it, it prescribed inadequate management procedures and presented an exaggerated idea of the urban development and, therefore, was obviously a failure. In fact, it was just a revision of the Peña plan that left aside (as rustic) the rest of the land surrounding the city which would be controlled by a Special Plan based on the General Plan. But these Plans were never written as the Land Law of 1975, on which they were supposedly based, was modified.

The 1970 Plan accepted exaggerated hypothesis in relation to the city growth and needs what prevented (and did not encourage)

an appropriate urban development.

The present new Plan, elaborated by the Urban Plan Department, tries to repair, when possible, the damages caused by these previous plans (whose proposals have not been completely fulfilled), filling the gaps generated by the peripheral growth. Simultaneous operations must be undertaken in new development areas trying to connect them with the city center. But the actual situation, resulting from previous actions, prevents the recovery of a unitary conception of the urban form, divided into fragmentary areas. A greater territorial scale just appears in the projects for new ring roads and specific urban design operations are left to highly detailed meticulous studies. Therefore, the only procedure left to make some connection between architecture and the city's global form is probably the design of individual and emblematic pieces with a urban function.

Thus, the city tends to fill its gaps with institutional buildings required by urban design premises more than by real social needs. Santiago will have many auditoriums, museums, stadiums, covered and open concert halls, investing its resources in culture. Some of these projects have been actually built (the theatre by Baltar, Bartolomé and Almuíña, the auditorium by Cano Lasso, the Parliament by Reboredo, the Psychology Faculty by Noguerol), others are now under construction (the museum by Siza, the San Clemente Pavilion by Kleihues, the stadium by Albalat) and the rest have just been designed (the auditorium by Noguerol, John XXIII refurbishment project, the University Library by Sota).

In relation to housing development, Fontiñas can be mentioned as the most emblematic project of the new city. Culturally distant, its self-contemplating form presents ambiguous connections with its surrounding reality.

If we take another look at the Plans for Santiago elaborated from the fifties, we will realize that all of them had some intention (besides trying to solve functional, economic and management problems that went far beyond their power) of providing an answer for the latent contradiction between the new urban development and the pre-existing formal structure. In this sense, the very structure of the land suggested as necessary the liberation of the west front of the cathedral-city and the promotion of the South and East areas.

On the other hand, the isolated conception of the historical center provoked both its conservation and the degeneration of its limits, among which the "rueiros" area, that lost its capacity to connect the new and the old.

Successive proposals in urban plans based on the city map and its zoning have achieved a replacement of reality by legality. That is, growth, with all its needs, is considered as an intrinsic value transmitted from plan to plan, with proposals never achieved but inherited, instead of a new conscious study of the reasons for such a failure. In some cases, the exaggeration of the premises is evident but it is in all of them that the rigorous application of a legislation strange to this particular land is being damaging for a city with its own formal rules, never listen to, provoking contradictions and incongruities which cannot be solved by means of the same sort of actions that caused

them.

Formal inspiration not bounded by formalistic prejudices, the necessary calm so strange to politics and the recovery of the site's original structure, are the only means by which it could be possible to undertake a renovation of Santiago without losing its form along with its memory. Partial solutions, brilliant as they might be, cannot cope with such a contradiction between a chaotic new development and a surprisingly well organized original nucleus. The evidence of a legalized reality consisting of a continuous and unjustified growth should make us think, with both serenity and urgency, about the basic problem in our urban planning: tools used as intrinsic ends.

The essence of the city, "what the city wants to be", can just be attained by a serious study that would determine the ends and define the appropriate tools. Afterwards, just let Time and Memory to build the space.

We have to go back to the mid seventies to find a professional discussion about this topic. That was "Project and Historical city".

On the work by Juan Daniel Fullaondo or why had Molly to live in Gibraltar

Maria Teresa Muñoz

This article was written four years ago to be included in a monographic study about Juan Daniel Fullaondo. The book, perhaps due to the quantity of its documentation, has not yet been published and I have felt that this text, a text he knew very well, could be my best tribute to his memory.

The title quotes Joyce's Ulysses, one of Juan Daniel's passions. He too, as the great Irish writer, has left us on the verge of his sixty years.

Twenty years after the first publication of his works, Juan Daniel Fullaondo's professional career seems yet difficult to classify. It does not belong to any architectural tendency nor has been consciously analyzed. In spite of the efforts of many critics and of the many clues given by the very author, Juan Daniel Fullaondo's large production seems to remain an enigma impossible to be explained in rational terms. Those that have tried to find a unitary sense in his buildings have concluded that in them organic and free elements seem to be in permanent contradiction with others more rigid and abstract, perhaps because he likes to change the intention of his buildings even during the designing process and his architecture is finally, as some think that happens with all modern architecture, devoid of a rigid nucleus. Or, as others think is the main characteristic of contemporary architecture, composed by many different conceptions not always related to one another.

This first interpretation seems to place him within structuralism or even deconstructivism and it also means that Juan Daniel Fullaondo's architecture is a surprising aggregate of different styles and tendencies, a singular option that offers more playing possibilities than common architecture and

Some of the participants in that I SIAC, under the guidance of Rossi, are now working in important offices and are, in some way, responsible for Santiago's fate. But, was that discussion and formal analysis profound enough? Is it not true that today's methodology is based in rationalistic premises which, in 1975, seemed unmovable? Can an urban plan silence Memory's voice?

Is it admissible for a particular project to ignore the intrinsic form of a city and its sanctuary?

In Santiago, Memory and Form are both aspects of the same issue. The projects of men should always take into account the "Genii Loci". Listen to their messages must be one of the main premises in the designing process. The other, not to go beyond the very future.

A city built by the peaceful settlement of sediments is a lesson that cannot be ignored by the hurried decision of finishing something that is not yet necessary, whose term is yet to come.

which trifles with conventions about form and architectural languages.

It is very significant that most of the difficulties found by those who have tried to interpret the architecture of Juan Daniel Fullaondo come from the fact that, in his works, he does not follow the common conceptions and principles usually applicable to the works of the most famous architects. The main key of our age's critic and interpretation is the thought that finished works have nothing to do with the life and personal aims of their authors and this dogma cannot be applied to Juan Daniel Fullaondo as his projects, in spite of their autonomous life, are deeply autobiographic, regardless the fact that many collaborators have participated in their design. We will, therefore, begin by explaining the presence of the author in his work, although many would say that the designer of the building is an agent that conforms it from the outside and just acts as a collector or narrator of stories already told.

From the beginning of his career, Juan Daniel Fullaondo has tried to create, away from tendencies and styles, a self-image based on his freedom from any possible links to history, clearly settling his "here and now" position, convinced of his own capacity to conceive an intellectual world in which the architect's artistic labor, mysterious as it might be, can be developed. As other artistic creators, he has based his labor on the principle that the artist can find the matter for his own works in the substance of his life. Therefore, in Juan Daniel Fullaondo's projects, in addition to the common procedures and principles usually followed in architectural forms' creation processes, we can find other rules intended to conform the author's own logical world in which we are welcome to enter in order to understand it.

Together with this possibly perverse and egocentric attitude we can also find, in the very works here published, a permanent link with memories of old lost times and old lost architectures, to which they will always be related because they share common basis. Intellectual imagination, as different from historical sterility and history's nightmare, is one of the authors main concerns as he has always proclaimed himself a creative mind free from any order or architectural style's commands and intrusions, even those belonging to his own time and place in history. In his built works, though, he has sometimes found that he was not as free as he thought from history, style and his own time or, at least, that he was not yet completely free. It is in such moments that he seems to lose conscience about his concrete situation while his interest just switches to completely different matters.

This is one of the main characteristics of our architect: to find repeatedly himself in that confusing situation of the artist that has abandoned his references and wants to start again from the beginning, as those that come back after fainting. After this kind of resurrection, he finds himself a different person that can go back to existence and place himself in the position of a modern artist dedicated to creation free from any bond.

It means to recover, to back to one's own life and work and even to other's through one's experiences, in a kind of drawing of one's own personality by means of artistic creation. The surprising combination of forms in buildings that do not seem to resolve themselves into clear units just has no sense if it is not, at the same time, the image of a symbolic fusion with the author. This is the origin of the cumulative processes, creation of rhythms and order schemes, sometimes similar to those used in other arts, visible in the projects and buildings by Juan Daniel Fullaondo that bestow upon them their characteristic formalism and compositional virtuosity.

If we just take a look at the works here published we will easily find this combination of linguistic symbols and formal references, to which rhythmic or sequence rules are applied. And the question is: what is the function of form in this kind of architecture, produced in a time (and by a particular person) that allows semantical breaks, that is, when permanent bonds between form and meaning have collapsed and particular meanings are just something past or future?

Linguistic exhibition of architectural works, or just the search for a language when our own is in crisis, makes the author play with self-reference, using the old language's procedures to create new forms that are just echoes of the old ones. That is the reason for so many formal connections between different works by Juan Daniel Fullaondo, regardless their completely different uses or building materials. And thus we always find, in such diverse situations, the same arches, slanted, vertical or broken; the same cubes giant or small, transparent or dark; the same balconies placed on top of the buildings or in corners, always repeated as a full body or a mere silhouette.

The importance acquired by ornament and combination synthesis is a constant feature of critical situations and both are present in Juan Daniel Fullaondo's work in a kind of rhetoric similar to that used in other critical historical moments, in this case applied to the solid

corpus of modern architecture. His projects, so complicated and meticulous, always show some features related to the following procedures: geometrical revision of Cubism combined with the use of Dadaist or Surrealist symbols; Serialism derived from Minimalist sculpture and even from musical Dodecaphonic structures; Structuralism and related movements; analysis of a system's functional units and recombination of the extant elements into a new form. It is not very difficult to identify each one of them in the different works.

This surprising aggregate of diverse forms, different linguistic symbols and complicated procedures raises new questions: what is the real reason for all this trouble?, it is true that it demonstrates the author's skills but, what sense could have this exaggerated formalism?; what is the role of the formal virtuosity so visible in this works of architecture? What are the differences between a mere exercise of style and a real work of art?

Artistic creation, the real key to identify the production of works of art, is the main feature of Juan Daniel Fullaondo's works which, although they show the cultural and aesthetic principles of the time, are permanently fighting against the bounds imposed by technical and formal conditions characteristic of a particular means of expression, the very materialization of the buildings or just the architectural drawing. Because, if we have already talked about the presence of the author in his own works, writing a kind of autobiography, we may now explain how the creator's presence is revealed by the "impossibility" of some of his work's features that, as Borges' "blue tigers" or Joyce's "Murphy's red and grey hair", transforming him into a ghost, an spirit that changes the appearance of things in order to make himself perceptible. Juan Daniel Fullaondo, in this characteristic process of isolation of language and forms from their own context (of "semantic fission" as he would put it) changes from style to style; from more realistic and concrete moments to the disappearance of reality, the imprecise and vague, and even the imaginary and metaphysical, to come back again to reality. This is one of the most identifiable procedures in all his artistic activity and, though it might be more clearly visible in his large scale projects, his urban designing or landscaping proposals (squares or cemeteries for example), it is also present in other apparently more prosaic (housing blocks) or just smaller (exhibition pavilions) projects.

Another common procedure in Juan Daniel Fullaondo's architecture is to focus just one feature of the whole object leaving the rest as a vague proposal, imitating the photographer's blurred images. This particular characteristic separates him from other modern architects that base their architecture on the isotropy of the different projection levels as Richard Meier. A window enclosed by a glass block wall, a definite square for vision surrounded by another translucent area through which just contours and shadows can be perceived, is an architectural version of the blurred limits in Rothko's paintings, it could be explained as a metaphor of this particular situation and is precisely one of the most repeated forms in his architecture.

The deliberate disfigurement of certain aspects of form in search of a more vivid perception is, precisely, the main feature of a

particular style in modern literature, as it is the blurred against the focused in modern photography. Both are present in Juan Daniel Fullaondo's architecture, also deliberately cumulative and variegated as well as repetitive and self-referential. Both procedures, literature's and photography's, have in common a realistic result in the production of Juan Daniel Fullaondo, in spite of its apparent relaxed virtuosity and artifice. The great quantity of built production, not very different from the drawn projects, shows the powerful link between reality and many of his project considered imaginary or impossible. It is, precisely, in the built proposals that the efficacy of his procedures (chromatic or material ways to intensify reality's perception) seems more evident.

But, if such different processes as deliberate deformation and the use of impossible qualities in form and material, on one hand, and precise focus of one particular trait while blurring the rest, on the other, can lead us to the same results and even have the same origin, it is also true that the realism perceived in the works by Juan Daniel Fullaondo can be diversely interpreted. In this sense, it is significant to notice how the remarkable realism of photography in comparison with the rest of the arts has made some critics say that pictures are the image of the very object while others differ and just think that the whole photography is a complete fraud.

Some peculiarities of Juan Daniel Fullaondo's architecture show, precisely, this same contradiction perceived in photographs as it also uses ambiguous means of expression midway between narration and document, between literature and image. And, in this sense, we can make a connection with painting as it remains more on the literary realm in contrast with the transparent photography.

To perceive means, among other things, to live again other architectures, to revitalize them through new works. This is the key point to interpret some projects as that for the new RENFE station in Malaga, an analysis, changing its context, of one of the twentieth century's most remarkable buildings, the offices for the Johnson Wax Corporation, designed by Frank L. Wright.

The evident transparency of many works by Juan Daniel Fullaondo, does not mean that they are too literal in their quotations or reproduction of forms or methods; in fact, in the just mentioned case, this things appear completely distorted and even concealed under different materials in order to achieve a more powerful expression. But it is obvious that, in his use of existing forms and linguistic conception of architecture, Juan Daniel Fullaondo is absolutely distant from that opaque use of classical or historical forms so common in late architecture in which a piece of stage machinery is created that has no meaning at all and even conceals any possible meaning of the forms.

Modern architecture and, more precisely, the BAUHAUS did not pay so much attention to form but to the mechanisms used to define it. This emphasis in designing procedures together with the fact that they tried to start with no preconceived idea of the result made of the produced objects artificial and innovative articles, many times rather complicated in spite of their simple forms. To focus on procedures is a way to establish a



distance between the observer and the object perceived; this principle can be applied rather exactly to the BAUHAUS but it can be rather diversely understood.

The architecture of Juan Daniel Fullaondo, an acknowledged follower of the modern movement, also shows this concern about the importance of designing mechanisms that finally lead to the form. His most obvious references are, nevertheless, rather previous or slightly posterior to modern architecture proper, pioneers or successors of the modern movement. This is one of the reasons why his buildings differ in image from the purism and formal automatism of the BAUHAUS production to join more complicated and substantial universes which also include the formal experiences of some of this institution's teachers. One of the most difficult problems about modern architecture is precisely how to understand its theoretical principle of functional and symbolic transparency of form. The Bauhaus had the intention to create new artistic (and architectural) objects capable of establishing a direct link between their form and the reality of their use and meaning, as if the final form, automatically generated, should stop being another mechanism allowing a direct connection between the user and the object's function. This has, precisely, been one of its weakest points, and the target of all the critical views of modern architecture from the mid years of the century. The conclusion, in general terms, has been that this supposed

transparency and neutrality of form is simply impossible and that some of the BAUHAUS models are among the most artificial and least neuter in the whole history of architecture. This simply implies that the option between mechanisms of different nature, sometimes narrative and rhetoric, sometimes instantaneous and technical, does not necessarily lead to a desired opacity or transparency in the result. Besides, we have to be careful if we want to establish similarities with methods used in other artistic activities as the mentioned literature or photography.

Coming back to the mentioned issue about the connection between the architecture of Juan Daniel Fullaondo and certain pioneers or successors of the modern movement and even the 20th century artistic avant-garde movement and his use of complicated

mechanism in building design, I will just say that, for Juan Daniel Fullaondo, Piranesi and Superstudio are equivalent references and both become possible topics of study in many of his projects. One of them gives him the most variegated, oppressive, dense and even impossible of his architecture; the other, the most loose, universal, unlimited and abstract.

They are, obviously, completely opposed, not only in the contents but also in their mentality, their language and the nature of their images. The stunning baroque forms by Piranesi against the almost immaterial geometry of Superstudio, both metaphors of oppression and freedom respectively, the end of an age and the beginning of a new one. It is not the first time that an architect or architectural movement takes two opposed

worlds trying to make them equivalent, redefining their sense or just looking at them from a new position. This is one of the testimonies of a genial mind, the change of viewpoint, the reconsideration of already known realities in order to offer forms with new meanings.

Juan Daniel Fullaondo takes from Piranesi precisely those elements that link him to the avant-garde sensibility: his capacity for isolating linguistic elements of historical architecture, leaving them alone, in order to reconstruct buildings in which the very language seems not to have any structure and where architectural elements proclaim their own individuality. From Superstudio, though, an extreme successor of modern architecture, he takes something not completely different: the disappearance of hierarchy, the absence of scale, the uncertain and rather oppressive situation of men in an isotropic world whose limits, as in the paintings by Rothko, have been consciously blurred. Figuration and geometry, the material and immaterial, historic and futurist; the two horizons of architecture together in the same work. At each moment one of them will be visible, successively or even simultaneously, for the perplex witness trying to look for a unitary process or linear development in Juan Daniel Fullaondo's architecture.

It should not be surprising to learn then that Juan Daniel Fullaondo is now interested in two artists that represent the qualities of modernity better than anyone else: Giorgio de Chirico and Marcel Duchamp. Another turn of the screw regarding his acknowledged admiration for the architects Frank L. Wright and Mies van der Rohe.

De Chirico and Duchamp, as Piranesi and Superstudio, demonstrate, each one in his own realm, how it is possible to contact the real world in spite of, or thanks to, the complexity of the means used, in the same way as the artificial and complicated process of printing, and development in a laboratory produces the image of a photograph. In addition to all this, there is another photographic quality that can be traced in the architecture by Juan Daniel Fullaondo: speed. Production speed and intellectual speed in the combination of references that, obviously, lead to exaggerate features in the designed or built object.

Speed, as it could be for a pianist, is for Juan Daniel Fullaondo a proof of mastery in his job as an architect a way to maintain his activity in permanent movement; Oteiza has said that Baroque becomes dark and heavy when it loses its speed. In the case of Juan Daniel Fullaondo, this quickness can be found in the offices building in Santo Domingo Square (a metal structure and curtain wall construction with short rhythms and brisk contrasts in the facade) as well as in the small pavilion in Granada, a design that presented a complicated first version where inclined lines and technological images were visible and whose built solution is very simple, with no more relics of inclined items than the crowning of the facade and most conventional materials.

It is also the speed that makes him fill completely the drawn plans of his buildings leaving no blank spaces as in those drawings by Sol LeWitt in which he tries to cover the whole surface with lines, curved or straight, long or short, that never touch, trying to achieve a maximum of density. This density

is also visible in Juan Daniel Fullaondo's architecture, in the permanent movement of his works, in his changes of position and rhythm and even in the literal occupation of a whole area as it happens in the plan for Plaza Picasso in Madrid, or in the best Baroque forms or in the drawings by LeWitt. All this just shows how he is also concerned about the importance of designing mechanisms over any possible formalism. As a counterpart to this formal density, he is also interested in the transparency and immediate quality of his buildings as well as in the increasing presence of voids, blank spaces on the plan. Juan Daniel Fullaondo, as Bruno Zevi, insists in the necessity of a spatial conception of architecture that, from the development of a supposedly minimalist architecture, precisely based on the existence of the voids as elements that conform the building, advances up to a new point of view in which the architecture loses its very core.

As it happens with all modern architecture and art, Juan Daniel Fullaondo hates rigidity and symmetry as organizing mechanism and prefers the asymmetric movement of forms creating a dynamic equilibrium. The absence of core leads, nevertheless, to one of his favorite situations, a kind of perverted symmetry: duality, the stress between two similar objects with an empty space between them. The Congress Palace in Granada is a clear duality as it establishes a dialogue with Machuca's Charles the Fifth Palace, as two successive versions of the same form with the empty space of the city between them. A dialogue also established between the central hall of the Congress Palace and the open amphitheater on the roof, in this case, with a void that is just the built reality of the construction. It is evident that, without this idea of duality it is impossible to understand the proposal for the new Alhondiga's Cultural Center in Bilbao in which two large cubes, in two successive blocks, face each other, equal yet distinct, separated yet discontinuously united by the bridge over the public space of the street.

According to one of the many commentators of "Ulysses", professor Ralph W. Rader from Berkeley University, the interest of Joyce in the repeated image of the two albatross' eggs with black dots and the two rocks of Simbad the Seaman has something to do with the connection between Molly and Gibraltar, one of the Book's unraveled mysteries. Molly, in her final monologue, remembers how she missed a ship in Algeciras and a certain Ulysses S. Grant coming down another ship in Gibraltar. From this connection, in which is based the whole final plot of the story, professor Rader infers that, for Joyce, as well as for Dante, Ulysses does not find repose in Ithaca when he finally comes back to it but he departs again in search of knowledge and glory going through the rocks of Gibraltar's Strait, the pillars of Hercules, in search of new adventures and also of a new destruction.

In the same way, our architect seems to slide along the two pillars of his work, easily passing through the void that separates them, fleeing a world in which he seemed to be confined to segregate and reconstruct units with materials gathered on his way to another new situation.



What is going on in Spain? Flamenco dancers, tourism and prosper merimee

Juan Daniel Fullaondo

We have bad luck in Spain, really bad luck. We have to agree with Benedetto Croce against our great Miguel de Unamuno. I will explain myself. An important exhibition has been recently organized by the Polytechnic University and the Ministry of Culture where a thousand Spanish scientific and technical books (always this appalling obsession with the Decimal Metric System) have been shown. Five or six of them where mine, most of them written in collaboration with María Teresa Muñoz. It was in 1993. There was also a Catalan book (absit nomen) on Spanish Contemporary Architecture. I took a quick glance through it. I was surprised with the distinguished name of the preface's author: Joseph Rykwert. I had read two important, well known and even famous, works by him: "The house of Adam in Paradise" and "The idea of a Town", this later one, to my knowledge, not even translated into Spanish. I obviously read it. It was rather brief. And I was really astonished not only by the quantity of errors and misconceptions signed by Rykwert but also by the manifest silence of the critics before them. I will give you a selection:

a) Verbatim. "The most interesting event during the thirties was the creation of the GATCPAC group that, up to its disappearance, became CIAM's Spanish branch under the name of GATEPAC". The text is confusing and does not make clear if the GATCPAC group became the GATEPAC group, CIAM's Spanish Branch, at the end of the Civil War or just the reverse. Rykwert does not know it. The GATEPAC group was previous to the GATCPAC that was just one of its divisions, the East one, and was founded after two important exhibitions in San Sebastián and Zaragoza organized by the Aragonese Fernando García Mercadal, official CIRPAC's delegate until 1932 or 33. The intrepid Catalans came later (Sert did not even know Le Corbusier). What happened after the Civil War is known to everyone.

b) "Rafael Moneo was the first internationally prominent architect that followed the steps of the Barcelona Group. He had been born in Navarra and was a disciple to Luis Moya Blanco. His works have a certain Mediterranean flair as those earlier by Coderch". ¿A Mediterranean Moneo?, ¿a disciple to Luis Moya Blanco?, ¿is Rykwert conscious (and Moneo) of what he is saying?

c) "In spite of the autarchy, there were some inspired designers as Luis Moya Blanco, an interesting architect, the author of precisely and successfully conceived works". I suppose that with his "autarchy", Rykwert refers to General Franco's regime of which Luis Moya Blanco, the erudite Director of the School of Architecture in those days, was in fact a fervent architectural animator. (By the way, he had an argument with Moneo regarding some operations undertaken by Mussolini, obviously defended by Moya). Luis Moya Blanco, in fact one among the ten worst architects in the world (Marcello Piacentini, compared with him, would be considered as a new Asplund), is precisely the author of one of the jewels built during Franco's regime, the Labor's University in Gijón. To read its designer's

description is something frightening that would deprive you of your sleep. And Rykwert says (who could be his source?) that he was a good teacher. I can say positively, because I had to stand him, that he was, obviously, pathetic. I even remember him trying, fantastically, to associate Mondrian with the classical orders: abacus, astragalus and the rest.

d) As Rykwert is talking about something he completely ignores, at the end he does what everyone in the same situation would do: he becomes poetic and conceives analogies. An example, talking about Moneo and Oriol Bohigas he says: "A critical firmness against the market's appraisal, a generous and indulgent mood, almost scathing before form and brilliance, and the lucidity and precision one would expect to perceive in flamenco dancers... This is perhaps, just a foreigner's hope as some of the men I have mentioned just dance Sardana and are not at all interested in Flamenco. I am, anyway, talking about these dancers' virtues... their quiet elegance...". I must say that, as comparer, Joseph Rykwert is somewhat peculiar.

I wonder why the author of some interesting texts (he was, perhaps, rather broke) wrote so much nonsense about dancers, "soleares" and "sardanas". Or better, who did he listen to? I cannot seriously imagine Rafael Moneo (nor Bohigas, if he can quit the "sardana") dressed with a short jacket and with a Cordoba hat supported by the famous autarchic guitarist Luis Moya Blanco, creating figures and tapping "in a manly mood" (as expressed by Vicente Escudero in his Decalogue), in his native land, Tudela. If we were Bedouins, Rykwert would talk about the belly dance.

I could have chosen many other among Rykwert's inspired thoughts. I can just find three excuses: he is being outrageously cynical, he does not know anything about the issue or he has too much confidence in other people's cynical and ignorant opinions. Or the three of them, which fact obviously casts a shadow over the rest of his works.

And we have again the eternal question, of which this "work" is just a symptom. Spain is out of the international cultural sphere and it has a need for serious critics. We have to look for them abroad and they just throw us tapping and "sardanas" with typical outfits. Spain, Spanish architecture, is always the victim, the target, of those impervious explorers that come here to participate in the elephant hunt. (By the way, Mr. Rykwert, as you seem so interested in the war victims and in the important architects of Franco's regime, did you ever hear about José Manuel Aizpuru?)

It is funny to notice that this does not happen with the rest of the art. We have a non-homologized architecture and we have to bear foreign nonsense about it, but it is rather different with painting or sculpture. It is different with Tapes, with Palazuelo or Jorge Oteiza and, definitely, it is different with Eduardo Chillida, the author, together with the Basque architect Peña Ganchegui of the most spectacular total work of the age, the Winds' Comb in San Sebastián. I cannot say if Rykwert would mention in this case the local

dances, the "auresku" or the "patada al aire". It is likely. Because, it might be hard to admit, but with this kind of interpreters Spanish architecture has no opportunity at all. It will just be a safari field, with no protected species (apart from Flamenco dancers). I think it was Schumann that said about another musician's symphony "it is a declaration of impotence transformed into a dogma". We can say something similar about Rykwert's prologue. A

nullity adorned with gypsies and flamenco inherited from Prosper Mérimée.

They just think about us in terms of tourism, of "typical Spanish" and it seems that even architecture must go through it. This is really Adam's House in a Dancing Paradise. A good example of the tragicomic Spanish Architectural History. I will just return to Croce: "...That always unfortunate Spain..."

In memoriam Juan Daniel Fullaondo

Adolfo González Amezqueta

Now, when the shock provoked by the unexpected and yet irreversible withdrawal of one who had his own place in our most intimate world begins to be soothed, it is time for remembrance and evaluation. Juan Daniel Fullaondo's death demands from us something more than a brisk expression of condolence or a brief obituary.

Many years of Spanish architecture (perhaps not an impressive architectural period but at least our's) have been affected by Fullaondo's activity and presence. When the history of these years will be written, if it is to be written at all, his important role in it, decisive in many cases and always innovative and strongly personal will be revealed. This History, if written, will have to compensate the attacks of so many parvenus, in search of notoriety, that, during these later years, have tried to depreciate, minimize and isolate such a rich and prolific personality as was that of Fullaondo.

His works and projects, his texts (many texts for such a few readers), his magazines, specially the unforgettable "Nueva Forma", his teaching during so many years and so many other things were the outcome of a conscious and constant activity (maybe concealed behind his deceiving indifference) and his powerful and unrepeatable personality.

His mighty character is visible, beyond his apparent fragility, in his own production. A concrete and decisive individuality, and yet a sort of "collage" (with a proper Dadaist sneer) of that imaginary story that is Culture. Capable of combining Oscar Wilde with Nietzsche, Marinetti with Van Doesburg, Wright with Zevi, Joyce with Apollinaire and Oiza with Chillida or Oteiza. Making an inevitably odious comparison, one would think of Fullaondo as the last avant-garde personality transposed into an environment rather hostile to avant-gardist stress and commitment.

Fullaondo's specific personality, was the engine which stirred and agitated the otherwise lifeless and fruitless panorama of architecture during the dark years of our isolation. He and his work, specially "Nueva Forma" and its offspring, brought us the possibility of new horizons, a new air to breathe. He brought the unknown for us and yet old avant-garde movements with their powerful images, their fascination and also their contradictions and caprices, trying, thus, to renovate our own world, looking for, and even devising, lost and sometimes impossible links. In spite of those that would like to ignore it, "Nueva Forma", with all its cultural flair and its caprices

(Fullaondo's), was the most dynamic and spirited element in those difficult days. "Nueva Forma", that is, Fullaondo, is an irreversible part of our History.

In a different time and other circumstances, in a different way, the spirit of "Nueva Forma" remained alive, and therefore changing, in Fullaondo's educational labor that was always a kind of passionate island in a desert of disenchantment, the last retreat for the aspiration towards a culturally generous and intellectually fruitful architecture. And he also continued his printing activity, with that same cheerfulness and intellectual emphasis, in his prolific production of written texts and books, his peculiar books that some want to see in a black list.

And, above all, he continued with his discourses and conversations, public or private, in which he displayed the finest and deepest ingredients of his exuberant and paradoxical personality so imbued in authentic culture.

Ideological differences, intellectual discrepancies or, as it is the case, a rather dissimilar taste, should not be an obstacle but an advantage for judging and ratifying the profound and substantial merit of Fullaondo's thought and discourse that was always moving, inspiring and passionate. One just has to acknowledge his devotion for intelligence and culture and his hedonist passion for architecture.

Among many other recollections, I specially keep that of a sleepless night reading a book on Zevi that Juan Daniel had given to me that same evening, talking and discussing with the very book, going from agreement to complete disagreement over the contents, approving and differing but, essentially, sharing the author's fervor.

Fullaondo has been (unfortunately we have to use the past tense), for many years, and essential part of Spanish architecture and, even more, of Spanish culture, always trying to avoid the inevitable cultural suicide. I hope that his memory will be properly treated and that he will not be forgotten just for slackness or for the miserable disputes he, unfortunately, had to bear during his lifetime.

The drama of his loss and his transformation into history is somewhat soothed by the presence of his work. But the greater sorrow, what remains in conscience even beyond recollection and evaluation, is the certitude of all that was not done, of all that could have been and will never be possible now; the void left by Fullaondo just when it

seemed that he would begin a new period, presumably a fruitful one, a renewed maturity in which he was to recover his educational activity after a troublesome return to his post in Madrid's School. Juan Daniel Fullaondo was an indispensable, I am afraid that irreplaceable, person in many things but above all in architectural education. Specially for our environment, our profession, our school. I know that the word "our" is an ambiguous term in relation to such fragmented realities as architecture's environment, profession or school. But I believe, and I think that Juan Daniel Fullaondo too, that one of the possibilities to avoid this situation was, precisely, the adoption of the ideas represented by him.

His cheerful and tragic love for architecture, that he thought something else than a mere profession and business, showed the old convictions of those who conceived architecture as culture, as the offspring of intelligence, as an spiritual and intellectual stimulus in everyday life. He felt that just creation and the pleasure found in architecture could offer him those refining delights so difficult to find, capable of giving some sense, depth and richness, that is, dignity to everyday life. Just as the old masters so cherished by him, he was always capable of transforming inert matter into spirit.

Fullaondo represented that idea of architecture as an intelligent exercise, sometimes sophisticated, as the offspring of sensibility, sometimes decadent, as the result of quotation, sometimes cryptic and difficult, of passion, sometimes "politically incorrect", but always as the effect of a sublime culture, capable of vanquishing the trivial and insignificant, the "rubbish-architecture". Fullaondo represented the enthusiastic commitment (and, why not, skeptic) with the deeply cultivated and intellectually stimulant architecture. But, above all, he was capable of transmitting to others, specially his pupils, that idea and his passionate commitment. His multiple activity, his work as an architect, his teachings that will always remain "in spite of all" ("trotzdem", in the words of Loos) were not dogmatic, systematic nor academically

powerful; they were, instead, exciting, stimulating, provocative, many times irritating and always tantalized and tantalizing. It was a world of suggestions, images, and unexpected jumps, a kind of superabundant bunch of experiences and intuitions, a display of culture acquired with cheerfulness and curiosity. As any other cultivated person, he really wanted to share his culture. His stimulating activity, specially in education, showed his conviction (transformed into habit) that architecture is life and not just a part time activity, a way to understand and make the world, that architecture, together with language, is one of the most important creations of human mind in its humanizing process. This was, probably the reason why Fullaondo always put together language and architecture. If it is acceptable in any case to say that architecture can talk, it is possibly in Fullaondo's. For him, architecture always talked and made talk, what means that architecture comes from individual thought and ends as shared thought.

Maybe that is the reason why he always mixed his knowledge about architecture, literature and music, interchanging suggestions and allusions, not as rhetoric adornments of a fake erudite but as coherent pieces in the immense jigsaw of his reflections, revelations, intellectual and sensitive stimuli.

All this is just part, a little bit part, of what Juan Daniel Fullaondo brought us in his educational activity, acting more as a midwife, bringing to life his pupils' own creations than like a common teacher. And he gave all this surrounded by an architectural environment where just indifference and apathy existed, divided into two rival factions, the false geniuses and the false pragmatics. We hoped that Juan Daniel Fullaondo, recovering his place in University would have been again and stimulant element, a mirror in which it would be possible to look in search of a rigid and tantalizing thought, of an architecture that would not languish, nor die. Maybe, with Juan Daniel Fullaondo and his followers, the medical miracle could have been possible.

That is why I have a double sorrow in his loss: I have lost a friend and my hope.

Juan Daniel Fullaondo Errazu (1936-1994)

Carlos Flores

I really believe, with no benevolence caused by his death on my part, that the disappearance of such a singular and intellectually valuable person as was Juan Daniel Fullaondo will leave a void in the realm of Spanish architecture and architectural culture that I know difficult to fill. His voice, so peculiar, his personal accent seem to me irreplaceable and I do not even think to find others that will console me of their loss. He devoted himself completely and with enthusiasm to the most varied tasks related to the world of culture and art (not only architecture and urban planning, but also painting, sculpture, design, music, literature, etc...). He exhibited an, as some have said, heroic obsession about understanding and analyzing (also cultivate and enjoy) everything related to that immense universe. He was deeply concerned with the identification of the authentic, in order to distinguish it from mixes, and always tried to explain, in a rational way, his experiences and conclusions with no other constrain or commitment than his real thoughts. His permanent interest in solving problems, offered with a militant generosity, and all his endless (and immeasurable) activities during so many years produce, in his absence, a kind of impressive silence that most of us will perceive for years.

Juan Daniel Fullaondo Errazu (Bilbao, 4th of march, 1936; Madrid, 26th of june, 1994) studied architecture in the Superior School of Madrid and obtained his degree in 1961. In 1963 he finished his Ph.D. with a thesis about the relations between architecture and the musical works by Arnold Schönberg and Pierre Boulez. A year earlier, in 1962, he had won the National Award of Architecture with a project for an open-air theater. This prize would be followed by a number of distinctions along his professional career: the "Pedro de Asúa" Award for his Ezcudri Square in Bilbao (1987); the first

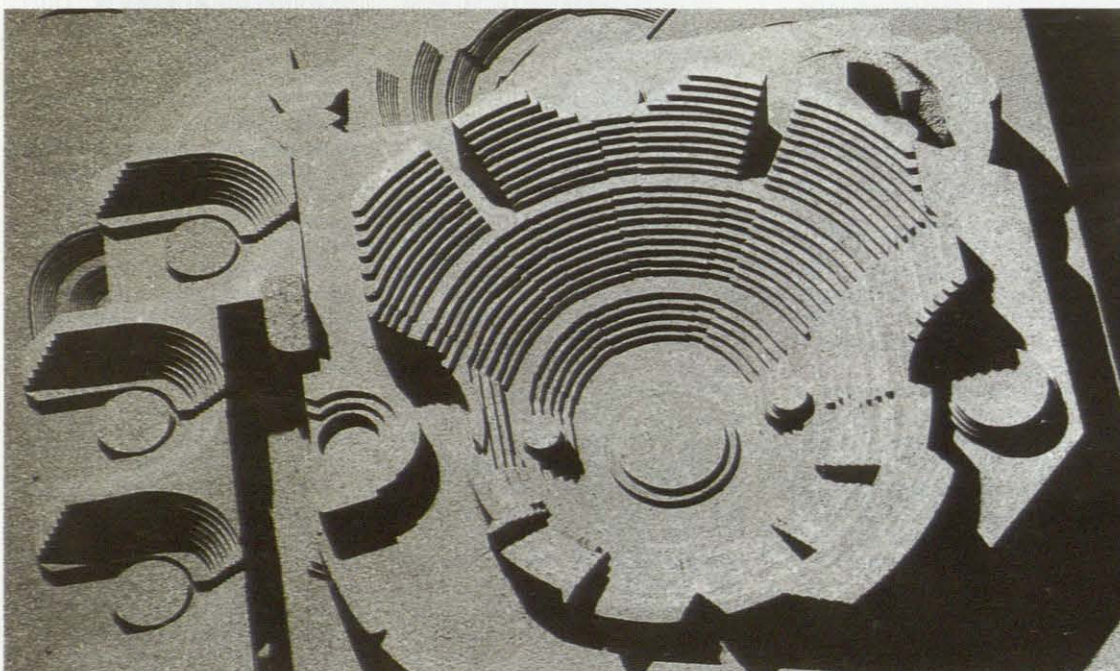
prize in the Contest for the Congress Palace in Granada (1985, finished in 1991); the first prize in the contest for the Palace of Justice in Bilbao (1989) etc...

Fullaondo seemed convinced, from the very beginning, that he would be able to combine his building activity with education and with his acknowledged attraction for culture, history and art critic. He was the founder and director of the "Nueva Forma" review, whose 111 issues, between 1967 and 1975, were a revolutionary innovation within the restricted panorama of Spanish architectural publishing. His enthusiasm for the works of literature and thought gave rise to one of the most singular characteristics of "Nueva Forma", its brief paragraphs with quotations by Fullaondo's most cherished authors (Unamuno, Joyce, Borges, Cela, Oteyza, Zevi, Blas de Otero, etc...), frequently unrelated to issue's topic but always showing the ideals of the publisher through the words of others. The "Nueva Forma" review was very well accepted by the professionals and, specially, by the students of Madrid's School.

He also published an incredible amount of books on the architectural and artistic topics for which he felt most attracted. In their pages we will find his particular and personal way of managing different topic through a kind of fluid prose whose easiness is no obstacle for clarity and quality. In his later years, J.D.F. found an ideal system to display his ideas by means of published dialogues of which I will point up the later four, with Maria Teresa Muñoz as receptive, intelligent and devoted partner.

We cannot fail to mention, to finish this note, his devotion to education (auxiliary teacher, from 1963, in the departments of Professors Victor D'Ors, Carvajal and Saenz de Oiza; then, Professor of architectural projects himself in 1980), and his work in the professional field (analyzed by Maria Teresa Muñoz in this same issue). I know that there will be no doubt about the extensive scope of Juan Daniel Fullaondo's work during a life full of enthusiasm and devotion displayed day by day. (It seems to me that it is essential to mention here the support found in his wife, Paloma Buigas Dalmau and his children, Maria and Diego, who are now playing their part in the architectural field).

When such an important person, an intellectual pillar and fine human being, disappears, there is always, among his friends and colleagues, a sensation of frustration and emptiness; the feeling that they have not taken enough "advantage" of him, have not enjoyed frequently enough his conversation and ideas, have not shared with him their passions and deceptions, have not listened frequently enough to his passionate speeches, supported by is peculiar voice, harsh and smooth at the same time, sometimes unsteady, as repentant, and with his unmistakable Basque accent, inevitably "impure" and "corrupted" and, therefore, enriched by the thousands of lands and cultures he was able to admire and love.



LUNAS DE CONTROL SOLAR

ECONOMIA EN VIDRIO



ARIPLAK ofrece a los arquitectos más vanguardistas una amplia gama de colores y tonalidades de gran efecto estético. Sin embargo, ARIPLAK ofrece también un producto que permite ahorrar una gran cantidad de energía, lo que se traduce en un importante ahorro económico.

Además las lunas de control solar ARIPLAK pueden ser tratadas con posterioridad, cuando se requiera una mayor seguridad contra impactos físicos (ARIPLAK STRALAMI laminado), mayor resistencia frente a los frecuentes choques térmicos producidos en las superficies del vidrio (ARIPLAK DUGLASS templado), o cuando sea preciso un mayor aislamiento térmico y acústico (ARIPLAK en doble acristalamiento ARIGLAS). ARIPLAK tecnología de futuro.

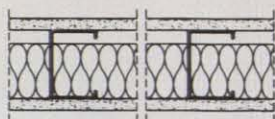


Royales Bajos, s/n - Tels. (976) 10 80 08 - Fax (9) 76 - 10 82 37
50171 LA PUEBLA DE ALFINDEN • Zaragoza (España)



Hotel HerzogsPark: Silencio creativo con FERMACELL®.

Idea y concepto de arquitectura: Zeit und Raum, Dr. Filo. H.-G. Rupp, Krefeld.
Arquitectura interior: Schwitzke und Partner GmbH, Düsseldorf; Arquitecto: W. Einsiedler, Nürnberg.



Construcciones acreditadas

Existen construcciones con FERMACELL para techos, paredes y suelos en múltiples variantes para las más diversas aplicaciones y con certificados oficiales de ensayo.

A partir de ahora mismo podrá encontrar también en España los paneles FERMACELL conocidos en toda Europa: para construcción interior en seco desde el sótano hasta el tejado, para tabiques de separación

FERMACELL®: un nuevo material para construcción interior

- extremadamente sólido
- aislante térmico y acústico
- adecuado para zonas húmedas

y trasdosados, techos suspendidos y como solado seco. Este material innovador se fabrica mediante un procedimiento especial partiendo de fibra de papel reciclado, yeso y agua, sin otros aglutinantes, y presenta unas propiedades únicas: FERMACELL es un panel de construcción apto para instalación en zonas húmedas, resistente al fuego y de aplicación universal. De forma económica con un solo panel por cada cara, se logran soluciones normalizadas que ofrecen excelentes valores de insonorización y protección contra incendios, y con dos paneles por cada cara niveles de 60 dB y RF 90. Infórmese detalladamente, exija las acreditadas construcciones FERMACELL.



Resistente al fuego

Con un panel FERMACELL de sólo 10 mm de espesor pueden conseguirse construcciones ignífugas de F 30 a F 90.



Adecuado para ambientes húmedos

FERMACELL resulta ideal para recintos de humedad variable, como p. ej. cocinas o baños. Los paneles FERMACELL mantienen sus propiedades.



Extremadamente resistentes a la carga

FERMACELL va totalmente reforzado y resiste cargas enormes: un tornillo con taco en FERMACELL de 12,5 mm aguanta 50 Kg, un clavo corriente 17 Kg.



Por un buen clima ambiental

FERMACELL se fabrica de yeso, fibra de papel reciclado y agua. Sin otros aglutinantes. Biológicamente sin reservas.



Fácil aplicación

FERMACELL es fácil de cortar, aserrar, atornillar, clavar. Pintura, empapelado y solado sin base previa.

Fax: 91/651 50 20

- ☐ Ruego me envíen catálogos e información sobre FERMACELL.
- ☐ Deseo asesoramiento personalizado.

Nombre: _____

Dirección: _____

Tfno.: _____



FELS-WERKE, S.A.

Avda. de la Fuente Nueva, 6 - Pol. Ind. SUR
28700 San Sebastián de los Reyes (MADRID)
Tfno.: (91) 651 51 00 - Fax: (91) 651 50 20

Una empresa
del Grupo Preussag

LUIS BARRAGAN

29 NOVIEMBRE 94
18 ENERO 95

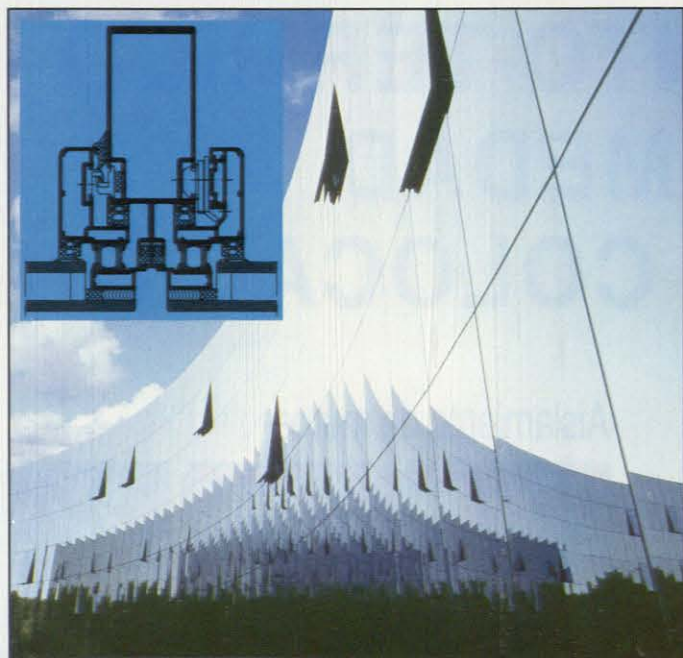
SALA DE
EXPOSICIONES
DEL MINISTERIO DE
OBRAS PUBLICAS,
TRANSPORTES Y
MEDIO AMBIENTE

Pº DE LA CASTELLANA, 67
MADRID



Ministerio de Obras Públicas, Transportes
y Medio Ambiente
Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la
Arquitectura

Sistemas de aluminio SCHÜCO con gran libertad creativa



SCHÜCO le ofrece sistemas de calidad de excelentes resultados y con la posibilidad de elegir entre una amplia gama de geometrías, personalizando fachadas, puertas y ventanas, sistemas con y sin ruptura del puente térmico, compatibles entre sí, con lo que se garantiza una arquitectura homogénea, desde portadas hasta la fachada de un proyecto. La gran variedad de colores en anodizados y lacados, amplían la posibilidad que ofrece el gran número de formas existentes. Todos los sistemas están compro-

bados en el laboratorio de pruebas de SCHÜCO. Institutos autorizados oficialmente garantizan por medio de sus certificados, el cumplimiento

riguroso de las Normas DIN exigibles. Consultenos. Le enviaremos información técnica con mucho gusto.

SCHÜCO
INTERNATIONAL

SCHÜCO International KG · Sucursal en España
C/Velázquez, 138 bajo · 28006 MADRID
Tlños.: 563.15.57 · 563.17.84 · Fax: 564.52.32





POLYDROS

VIDRIO CELULAR

EL AISLAMIENTO TERMICO ANTI HUMEDAD DE MAS FACIL COLOCACION

- AISLAMIENTO TERMICO INALTERABLE
- BARRERA DE VAPOR
- INCOMBUSTIBLE
- NO TOXICO
- EVITA CONDENSACIONES
- SE ENYESA SIN PROTECCION
- CALENTAMIENTO RAPIDO DEL AMBIENTE
- MENOS PESO
- MENOS OBRA
- CONSTRUCCION RAPIDA
- MENOS ESCOMBRO
- ANTIHUMEDAD

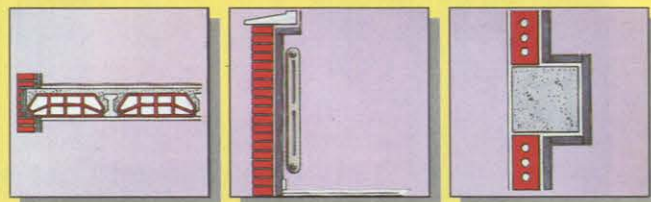
Aislamiento de muros



Aislamiento de techos



Aislamiento de puentes térmicos



Aislamiento de suelos y cubiertas





KLEIN

*una empresa con
proyección internacional*



**Líder en el
sector de los
mecanismos
para desplazar
puertas deslizables.**



Mecanismos para correderas
by **KLEIN**



Soluciones para:

- puertas de armario
- persianas
- divisiones de estancias
- puertas de paso
- ventanas y balcones
- puertas industriales



**Mecanismos para
aplicar en cualquier
material:**

- Madera
- Tableros de fibras
- P.V.C.
- Vidrio, etc.



Si desea información envíe este cupón a:

KLEIN Ibérica s.a.
Escorial, 131-133
08024 Barcelona
Tel. (93) 2131204 - Fax 2841506

Nombre
Apellidos
Profesión
Domicilio
Población
Cod. Postal Tel.

ARQ

01-006-0494

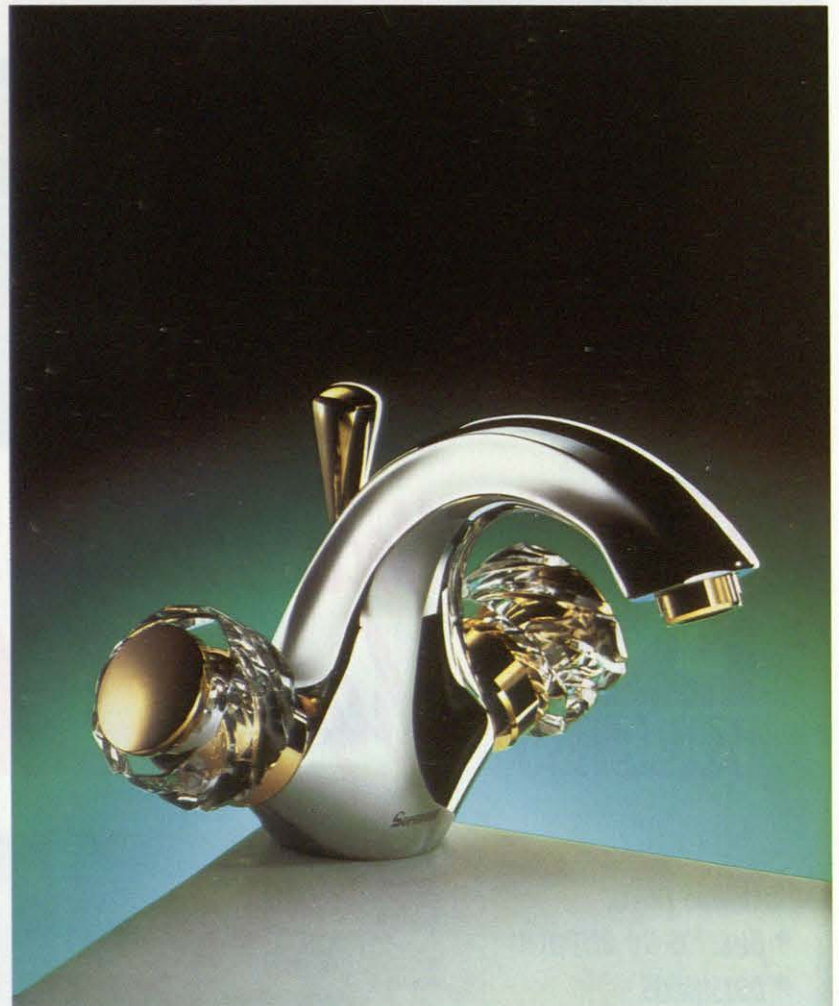


INTERNATIONAL
BUILDING PRODUCTS

CREAMOS DETALLE EN CADA HOGAR

Ahora vas a entrar en
un mundo fascinante.

Vas a descubrir la
más avanzada
tecnología y el diseño
mas actual para crear
detalle en tu hogar.
La máxima calidad,
con el prestigio de
una gran marca en
Europa



SUPERGRIF

Sólo diseñamos calidad

SOLICITE DOSSIER INFORMATIVO

TELÉFONO (93) 685 30 70

FAX (93) 666 20 10



SUPERGRIF Apartado 50 - 08980 San Feliu de Llobregat (Barcelona)

2/5-11-94. LA NUEVA FERIA Y EL PRIMER CONGRESO

Arquitectura creativa y técnica inteligente para soluciones destacadas

FERIA

La nueva feria de arquitectura creativa, innovaciones, sistemas y técnicas, servicios eficaces relacionados con los edificios.

Sistemas técnicos para edificios

Sistemas innovativos de fachadas y vidrios

Técnicas de ventanas y puertas interiores y exteriores

Gestión inmobiliaria y de edificios

Desarrollo y control de proyectos, gestión de obras

CONGRESO

El primer congreso por y para arquitectos, ingenieros de todas las especialidades, inversionistas, contratistas y oferentes de servicios e industria trata el perfil valorativo y la evolución del futuro sector de la construcción. Unas 100 personalidades presentan y discuten temas de INNOVACIÓN, INTEGRACIÓN e INVERSIÓN. Y

ello a escala global: desde la idea pasando por la realización y gestión hasta conceptos de aplicación e inversión. Para todo tipo de edificios, con ejemplos modelicos y soluciones concretas arquitectónicas y urbanísticas, técnicas para edificios y fachadas, gestión inmobiliaria y de edificios, así como con el plan maestro de la EXPO 2000.

MÁS AÚN:

infórmese Vd. en un sinnúmero de exposiciones especiales y círculos de trabajo sobre los planes de obras para la exposición universal. Destacados edificios industriales europeos. «Facility management» — presentado por primera vez de modo global. Centro de consultoría técnica para nuevas comunidades de trabajo. CENTRO DE INNOVACIÓN para destacadas soluciones técnicas.



2 - 5.11. 1994

**CONSTRUCTEC
HANNOVER**

feria internacional de sistemas técnicos
para edificios, técnicas de construcción y arquitectura

DEUTSCHE MESSE AG, HANNOVER/GERMANY

Solicite más información a:

Pedro Mahringer, Calle Rodríguez San Pedro 2-2º, 28015 Madrid, Tel.: (91) 5 93 21 52, (91) 5 93 21 81, Fax: (91) 4 47 05 82

Más capacidad de respuesta.
Mejor servicio.
Máxima experiencia.
Conjunto completo de productos.

Así es nuestra UNION para los que quieren RESULTADOS.

Hemos unido experiencia, gestión, productos, capacidad de producción, esfuerzo tecnológico y equipos humanos. El resultado es el primer grupo empresarial de transformación siderúrgica. Con una capacidad de producción de un millón de toneladas y 65.000 millones de pesetas de ventas.

Ahora, podemos ofrecerles más soluciones, con mayor flexibilidad: Con siete plantas de producción, 20 centros de distribución y venta y un equipo humano de 2.500 personas.

Todo lo que puede conseguir de un líder.

UNIDAD DE CONSTRUCCION.

UNIDAD DE PRODUCTOS PLANOS.

UNIDAD DE TUBOS Y PERFILES.

UNIDAD DE DISTRIBUCION.





EDILMARCA
ESTÉTICA Y LA
TECNOLOGÍA DEL
FUTURO



DIVISION DE TRANSFORMADOS

laminaciones de lesaca, s.a.

PERFRISA

CENTRAL

Santa Engracia, 2
3014 PAMPLONA
Tel. 948 - 12 13 00
Fax 948 - 12 55 55



EDIL MARCA LA ESTETICA Y LA TECNOLOGIA DEL FUTURO.

El próximo siglo, la mayoría de las ventanas y cerramientos estarán fabricados con perfiles de PVC como los que hoy ofrece EDIL.

Ventanas perfectas, inalterables, que aíslan totalmente del ruido y de los agentes climatológicos. Con sistemas de apertura innovadores, fáciles de instalar y que apenas necesitan mantenimiento.

Ventanas fabricadas con perfiles EDIL, que crean ambientes confortables con la mejor estética y que ayudan a ahorrar energía en la climatización de su hogar.

Todo un estilo en perfiles de PVC para ventanas que se adapta tanto a obras de rehabilitación, como a las edificaciones más vanguardistas, con una tecnología que tardará muchos años en ser superada.



EDIL

Perfiles de PVC para ventanas
LA DIFERENCIA ES LA PERFECCION

DELEGACION NOROESTE

Teléfono y Fax.
(986) 29 63 28

DELEGACION NORESTE

Teléfono y Fax.
(977) 61 40 08

DELEGACION CENTRO

Teléfono y Fax.
(91) 429 77 55

DELEGACION NORTE

Teléfono y Fax.
(94) 433 91 56

DELEGACION SUR

Teléfono y Fax.
(95) 250 59 08

OFICINA CENTRAL

Pol. Ind. Alcamar s/n.
Telf: (91) 886 60 27- Fax. (91) 886 62 20
Camarma de Esteruelas
28816 Madrid

LA SUPERFICIE DECORATIVA

CREA

style

DEJA VOLAR TU IMAGINACIÓN

Tan alto y tan lejos como quieras.
Porque Perstorp Railite te ofrece CREAMSTYLE,
la mayor gama de laminados decorativos del mercado.
Colores lisos, imitaciones de materiales naturales,
fantasías y los diseños más vanguardistas.
Imagina lo que quieras.

 **Perstorp Railite S.A.**
LAMINADOS DECORATIVOS

Ctra. Valencia-Alicante (CN 332) Km. 280
46470 ALBAL (Valencia)
Tfno: (96) 126 28 00 • Fax: (96) 126 56 12

CREASTYLE está formada por:

COMBILINE COLOR (120 colores lisos) • CREANATUR (Maderas) • CREAMSTONE (Mármoles, piedras y granitos)
CREAMETAL (Efectos metálicos) • CREAMVISION (Diseños abstractos) • CREAMDESIGN (Diseños de vanguardia)
CREAClassic (50 años de historia de laminados decorativos) • REAL WOOD (Maderas reales)

Arktec Studio

La solución completa para Windows

Arktec Studio

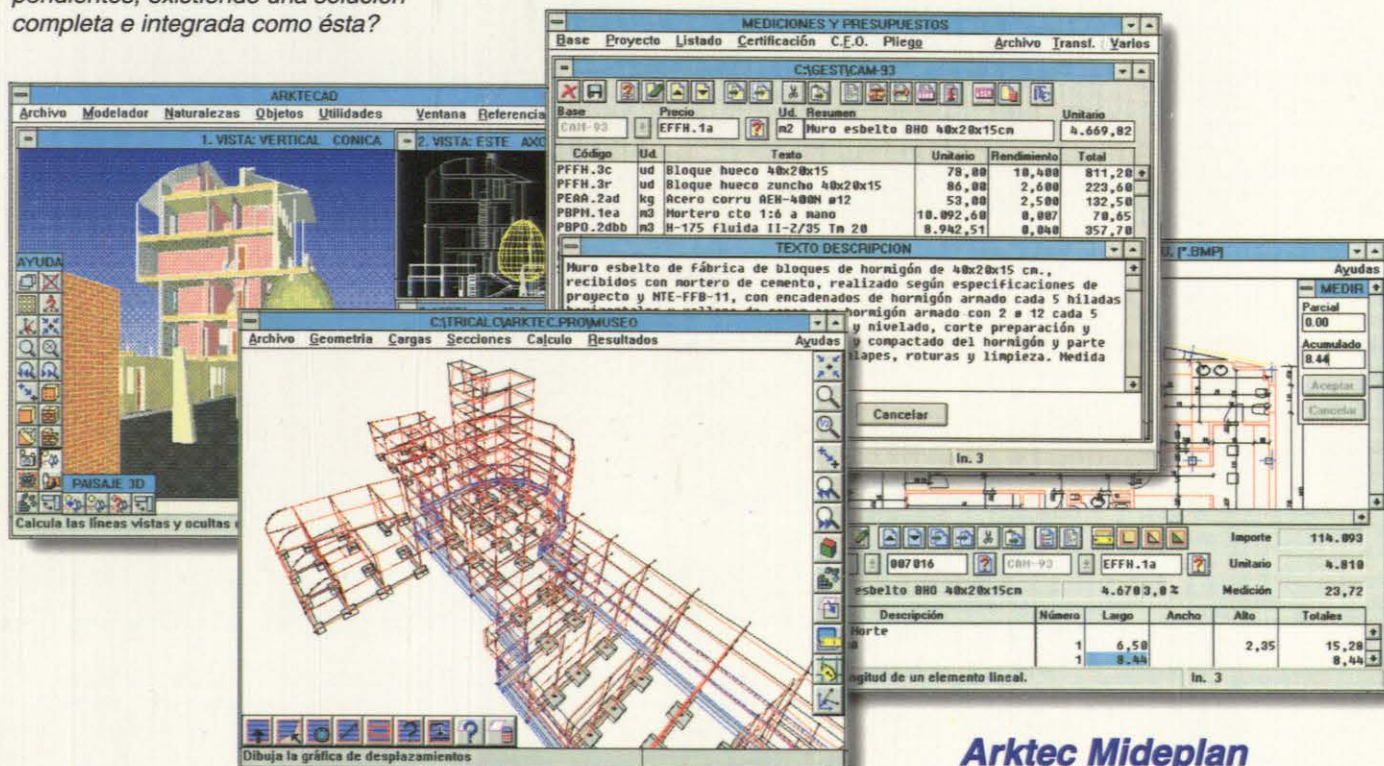
Incluye todos los programas específicos de un estudio de arquitectura o una oficina de proyectos: diseño asistido, cálculo espacial de estructuras, elaboración de presupuestos y pliegos de condiciones, y medición gráfica de planos; todos ellos con las máximas prestaciones de mercado y todos desarrollados por Arktec, la empresa líder indiscutible del sector, para su empleo en MS-Windows. ¿Por qué conformarse con programas independientes, existiendo una solución completa e integrada como ésta?

Arktecad

Diseño asistido específico para arquitectura, con modelado sólido tridimensional de edificios y terrenos; generación automática de imágenes, planos, mediciones y estructuras; editor de planos 2D, para la composición, modificación, acotado, rotulación, inserción de información adicional y creación de nuevos planos; y bases de datos de unidades constructivas, objetos 3D y símbolos 2D.

Arktec Gest

Creación y modificación de bases de precios, elaboración de presupuestos y certificaciones, comparación de presupuestos entre sí y con sus certificaciones, y generación automática de pliegos de condiciones, con precios paramétricos, búsquedas mediante thesaurus y varios miles de listados diferentes, con distintos niveles de información, distintos criterios de clasificación y número de columnas y de decimales de campo definibles.



Arktec Tricalc

Integra el cálculo matricial espacial "real" de estructuras tridimensionales, con el dimensionado y optimización de barras de acero, y el dimensionado y armado de barras de hormigón, forjados unidireccionales y reticulares, zapatas y muros de sótano. Incorpora prestaciones características de los sistemas de CAD 2D y 3D, como la visualización de la estructura por plantas, planos o globalmente, en

cualquier proyección, desde cualquier punto de vista y a cualquier escala, permitiendo su completa definición gráfica. Empieza un método de cálculo ampliamente conocido, sin simplificaciones de dudosa garantía, documentado con una amplia memoria y que permite el cálculo de estructuras de cualquier geometría y material, incluso con barras inclinadas, pórticos no ortogonales, apoyos y uniones elásticas y estructuras mixtas.

Arktec Mideplan

Medición gráfica de planos en formato vectorial DXF 2D, obtenidos desde cualquier programa de CAD que soporte este formato, y ráster BMP, generados mediante escáner a partir de planos en papel. Permite su conexión con cualquier programa de elaboración de presupuestos que soporte los formatos FIE-1 o FIEBDC-3. Dispone de un completo sistema de CAD 2D, con zooms, giros, desplazamientos, capas y escalados, así como funciones específicas de medida.

Deseo recibir información de los programas:

☐ Arktecad ☐ Arktec Tricalc ☐ Arktec Gest ☐ Arktec Mideplan

Nombre:

Teléfono:

Fax:

Dirección:

Localidad:

CP:

Provincia:

Arktec, S.A.

28020 Madrid - Pl. Pablo Ruiz Picasso, s/n - Torre Picasso - Tel. (91) 556 19 92 - Fax (91) 556 57 68

08010 Barcelona - C/ Bailén, 7 - Tel. (93) 265 21 84 - Fax (93) 265 28 69

Arktec