



LA COLMENA

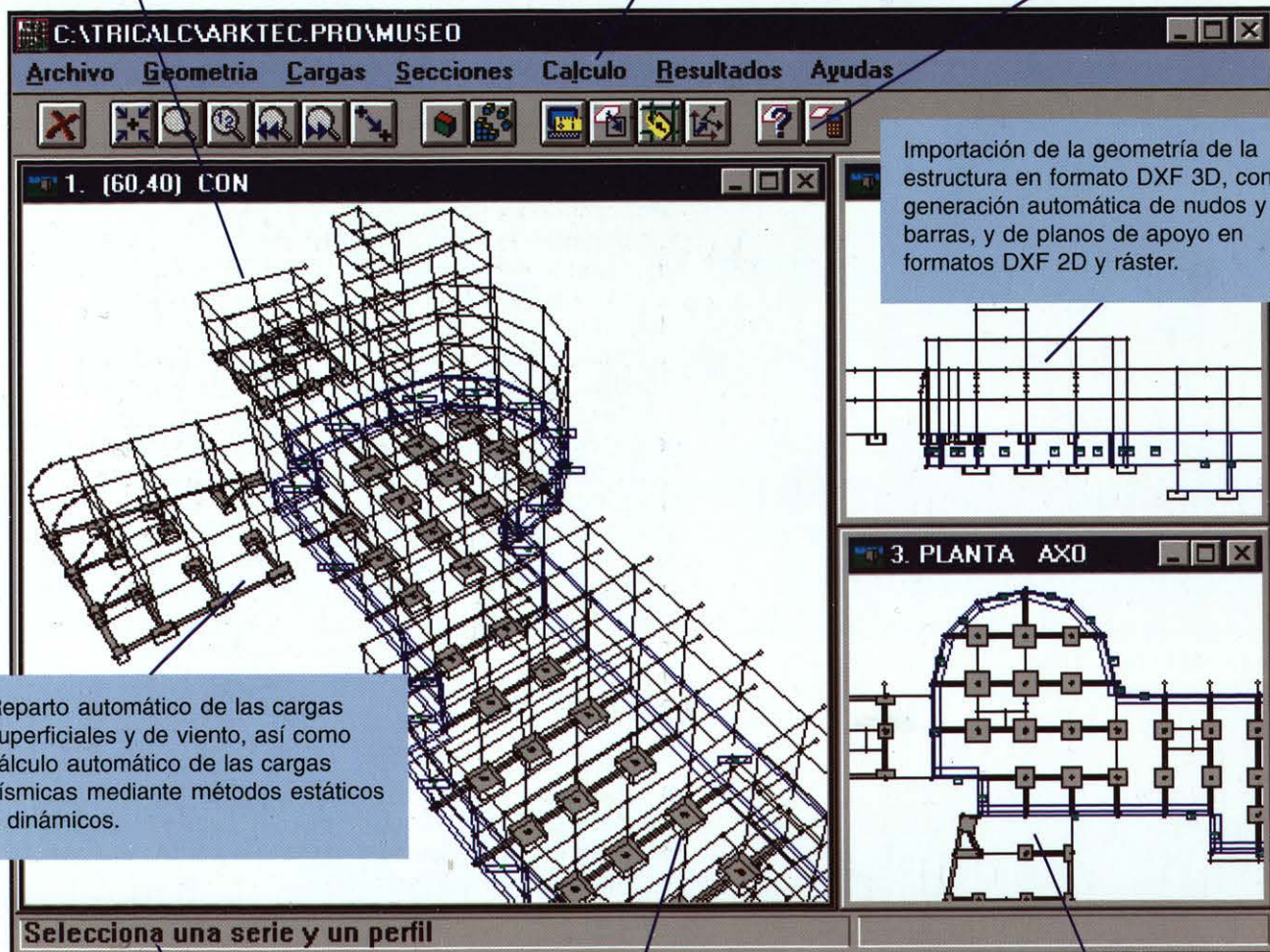


# Tricalc, sistema integrado de cálculo espacial de estructuras tridimensionales para Windows

Estructuras formadas por barras de cualquier geometría, incluso barras inclinadas, pórticos no ortogonales, apoyos elásticos y uniones rígidas, articuladas o elásticas.

Barras de cualquier material, incluso estructuras mixtas, con obtención del armado de las barras de hormigón y la comprobación de las barras de acero, según opciones de diseño.

Dimensionado, cálculo y armado de forjados unidireccionales, con viguetas «in-situ», resistentes, semirresistentes y pretensadas, y de forjados reticulares.



Importación de la geometría de la estructura en formato DXF 3D, con generación automática de nudos y barras, y de planos de apoyo en formatos DXF 2D y ráster.

Reparto automático de las cargas superficiales y de viento, así como cálculo automático de las cargas sísmicas mediante métodos estáticos o dinámicos.

Predimensionado automático de las secciones de las barras de acero y hormigón, según opciones de diseño, y optimización de las secciones de acero.

Dimensionado, cálculo y armado de la cimentación y de los muros de sótano, de forma integrada, a partir de las solicitaciones obtenidas en el cálculo.

Introducción de datos y obtención de resultados, por plantas, por planos o globalmente, en cualquier proyección, desde cualquier punto de vista y a cualquier escala.

**Arktec** es una empresa especializada en software para arquitectura, ingeniería y construcción. Dispone de programas propios de cálculo de estructuras -**Tricalc**-, elaboración de mediciones, presupuestos y pliegos de condiciones -**Gest** y **MidePlan**-, y diseño y dibujo asistidos para arquitectura -**Arktecad**-, todos ellos para **Windows**; y todos, entre los de máximas prestaciones del mercado: la empresa líder indiscutible del sector.

## Arktec

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



# EDITORIAL

Durante el año 95 se conmemoraron los primeros cien años del cine y del invento de los hermanos Lumière. Por ello ARQUITECTURA se sumó a la celebración denominando a cada uno de sus números con el título de una película española que hiciese alusión al tema que tratábamos en cada ocasión : "Volver a empezar" (nº 300), "La vida alrededor" (nº301), "Surcos" (nº 302), "Los olvidados" (nº 303) y "La Colmena" (nº304). En el 305 volveremos al cine, para cerrar nuestro recuerdo.

En el presente número hemos dirigido nuestra atención a la arquitectura madrileña protagonizada por las generaciones de arquitectos titulados mayoritariamente en los últimos veinte años. La selección realizada ha pretendido reflejar la diversidad que caracteriza nuestro panorama sin pretender privilegiar alguna tendencia en particular. Todas las obras están hechas en Madrid por arquitectos que podemos considerar "madrileños". En un próximo número nos ocuparemos del trabajo de "exportación" de estas generaciones. Junto con la presentación de algunas de las obras más significativas realizadas en éstos años, muchas de ellas reconocidas por el Ayuntamiento y el COAM con sus premios, a los que dedicamos el Desplegable, aparecen por primera vez en público algunos nombres cargados de futuro. La circunstancia y el marco en que se desarrolla la obra de estas generaciones es descrito y valorado en los artículos de Baldellou, Campo Baeza, Iglesias y Sanz.

El pasado es recordado en la figura de Villanueva al hilo de la publicación por el COAM, en facsímil, de la memoria que redactó el arquitecto para el edificio de El Prado, hoy amenazado de ampliación. Legado al COAM por Ramón Andrada, su propietario anterior, figura en la biblioteca colegial entre sus fondos más preciados.

Los maestros Oiza y Fisac son recordados; el primero, por la exposición de su obra en la Fundación Cultural COAM, y el segundo, a través de una interesante entrevista con Fernández Isla. Finalmente, C. Flores nos trae a la memoria la figura de Fernández del Amo, recientemente fallecido. Al cierre de esta edición nos ha llegado la triste noticia del fallecimiento de Alejandro de la Sota, maestro de varias generaciones de arquitectos.

Nuestra revista se une al pesar general de toda la profesión y, en particular, al dolor de su familia. En próximos números dedicaremos a este querido compañero el homenaje que su vida y obra merecen. ■



# SUMARIO

ARQUITECTURA 304

## EDITORIAL

3

## LA COLMENA

|                                                          |                         |    |
|----------------------------------------------------------|-------------------------|----|
| Los riesgos de la libertad                               | Miguel Ángel Baldellou  | 8  |
| ¡Resistid malditos!                                      | Alberto Campo Baeza     | 10 |
| Madrid. Ciudadanos y arquitectos                         | José Manuel Sanz y Sanz | 16 |
| Dibujo de arquitectura y “cuadro-dibujo de arquitectura” | Helena Iglesias         | 20 |

## PROYECTOS

|                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Arquitectura madrileña protagonizada, principalmente, por los titulados de los últimos veinte años | 26 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

## DESPLEGABLE

Madrid premiado. Premios COAM y Premios del Ayuntamiento de Madrid.

## CRÓNICA URBANA

|                                  |                |    |
|----------------------------------|----------------|----|
| París                            | Mónica Pidgeon | 91 |
| ALEJANDRO DE LA SOTA (1913-1996) |                |    |

|                         |                        |     |
|-------------------------|------------------------|-----|
| Tríptico en su recuerdo | Miguel Ángel Baldellou | 100 |
|-------------------------|------------------------|-----|

|              |     |
|--------------|-----|
| EXPOSICIONES | 102 |
|--------------|-----|

## ENTREVISTA

|              |                                       |     |
|--------------|---------------------------------------|-----|
| Miguel Fisac | José María Fernández y Fernández-Isla | 104 |
|--------------|---------------------------------------|-----|

|                    |                    |     |
|--------------------|--------------------|-----|
| LA MIRADA DEL OTRO | Eduardo Mendicutti | 109 |
|--------------------|--------------------|-----|

|                     |     |
|---------------------|-----|
| MEMORIA DE AUSENTES | 110 |
|---------------------|-----|

|        |     |
|--------|-----|
| LIBROS | 111 |
|--------|-----|

|            |     |
|------------|-----|
| CALENDARIO | 118 |
|------------|-----|

|          |     |
|----------|-----|
| NOTICIAS | 119 |
|----------|-----|

|        |     |
|--------|-----|
| INGLÉS | 120 |
|--------|-----|





# Descubra + posibilidades

ARC+ genera automáticamente, siguiendo las reglas definidas gráficamente por el usuario, la representación detallada de los muros compuestos, así como los encuentros complejos entre muros, muros y vanos. Con ARC+ el usuario trabaja en todas las vistas, incluso en perspectiva cónica.

En todo momento el usuario puede modelar todas las formas en el espacio con la ayuda de numerosas funciones de trabajo: adición, sustracción, intersección, sección, proyección en el espacio, generación por rotación... Las cajas de diálogo y los menús flotantes que aparecen automáticamente bajo el cursor ofrecen al usuario una ergonomía máxima.

La creación, utilización y emplazamiento dinámico de muros compuestos y de elementos de biblioteca 2D o 3D sea cual sea su complejidad, permiten organizar y generar de forma coherente la totalidad de un proyecto. La representación gráfica de los elementos de biblioteca se adapta automáticamente, a la escala de dibujo.

La utilización de objetos parametrizables 2D o 3D ofrece una gran flexibilidad y adaptabilidad a lo largo de todo el proyecto.

Para ser creados, estos objetos son sencillamente dibujados asociándoles variables definidas gráficamente por el usuario.

Comandos especializados generan bajo el control del usuario, escaleras rectas, de caracol, compensadas, ... Los ángulos de vista de las perspectivas son fácilmente definidos a través de ventanas de control.

Las funciones de cálculo permiten, entre otras, el cálculo de la cantidad de cuantificaciones de un proyecto, permitiendo, por ejemplo, ponderar o no cualquier elemento de la biblioteca, muros, cubiertas, volúmenes, etc., para la generación de planos de ejecución directamente integrados en el modelo 3D, o bien transferidos a otro programa.

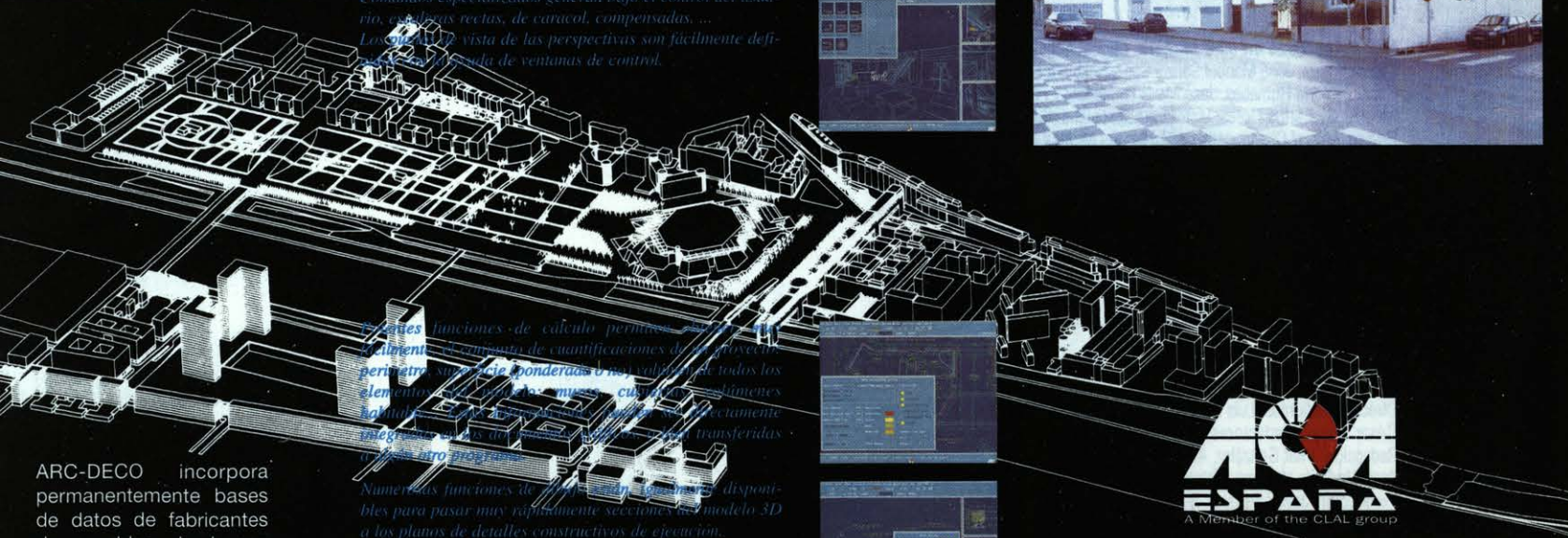
Numerosas funciones de corte permiten, igualmente, pasar muy rápidamente secciones del modelo 3D a los planos de detalles constructivos de ejecución.

Espesor y composición de los muros, geometrías 3D de los vanos son modificables puntualmente. La representación gráfica en muros compuestos, incluso curvos, del aislante, hormigón... es automática.

El usuario puede obtener en todo momento en ARC+ una representación del modelo con sombras propias y arrojadas.

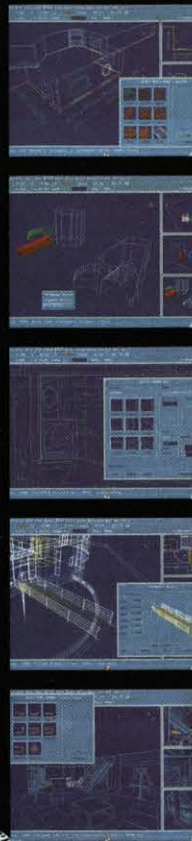
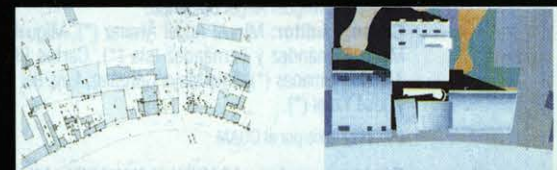
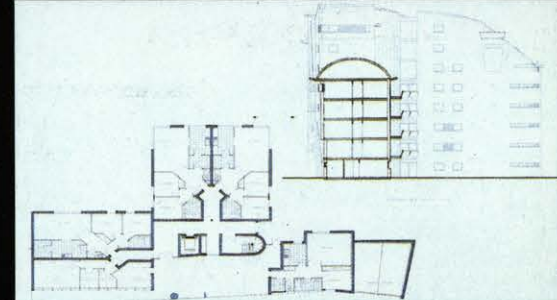
La posición del sol puede ser calculada automáticamente en función del lugar y la fecha del proyecto. ARC+ dispone igualmente de una opción de imagen de síntesis, ARC+ Render.

Todos los documentos tales como secciones, alzados, perspectivas interiores y exteriores son obtenidos automáticamente de una misma maqueta volumétrica 3D, garantizando así una perfecta coherencia del conjunto de proyecto. Con la ayuda de herramientas para la generación de planos integrados en ARC+, el usuario prepara de forma sencilla e intuitiva todos los documentos antes de su edición.



ARC-DECO incorpora permanentemente bases de datos de fabricantes de muebles de hogar, cocinas, baños y oficinas con más de 40 fabricantes de nivel nacional.

Es un programa concebido para ser utilizado por diseñadores. El proceso de trabajo es intuitivo y ágil.





## 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 (\*), Luis Moya González, 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. MÉJICO: Salvador Rodríguez Salinas.

**Han colaborado en este número:** Miguel Ángel Baldellou, Alberto Campo Baeza, José Manuel Sanz y Sanz, Helena Iglesias, Josep Oliva Casas, Alberto Humanes, José María Fernández y Fernández-Isla, Eduardo Mendicutti, Carlos Flores, Víctor Pérez Escolano, Candelaria Alarcón Reyero, Miguel Chaguaceda, José Luis del Moral y Paula Olmos (traducciones).

**Fotografías:** Alfonso Serrano, Miguel Ángel Baldellou, Javier Azurmendi, José Latova, Eduardo Sánchez, A. Baltana y Lluís Casals.

**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, Álvaro Arriba, Enrique Lucas y José María de la Torre. Sistemas informáticos: Paloma Rollán. Director de Producción: Javier Serrano. Secretaria de redacción: Ángeles Morales.

**Director gerente:** Mariano Bartivas.  
Director de administración: Ignacio García.

**Publicidad:** EXPROFESO, S.L.

**Director de publicidad:** Antonio Rivera.  
Hermanos Bécquer, 4. 28006 Madrid. Teléfono: 91/563 61 38. Fax: 91/564 57 75.

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

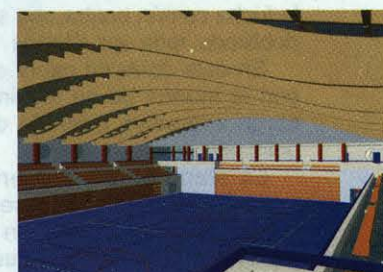
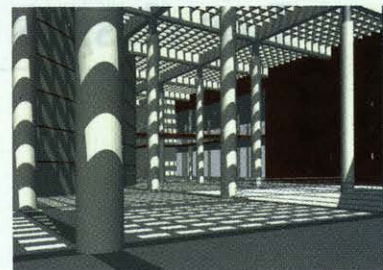
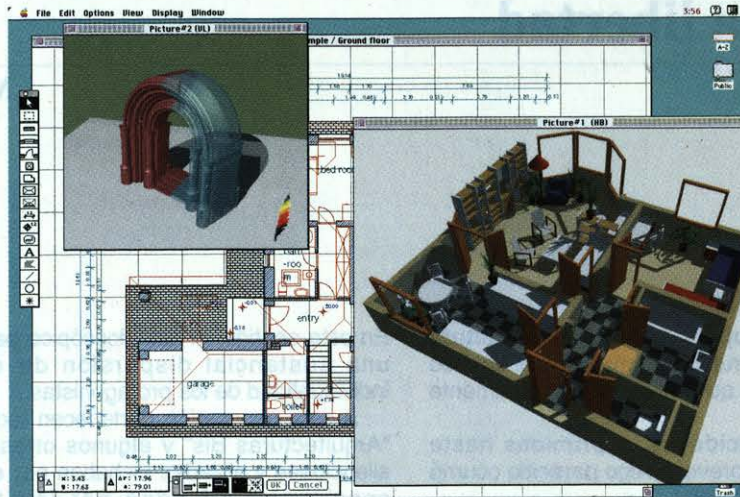
**Imprime:** Egraf, S.A. Polígono Industrial de Vallecas. Luis I, 19. 28031 Madrid.

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.



# ArchiCAD®

¡ LA SOLUCION COMPLETA PARA ARQUITECTURA !



**ArchiCAD** es el CAD específico para Arquitectura. Ofrece resultados profesionales acabados con la máxima calidad sin necesidad de otros programas y, gracias a su facilidad de manejo, optimiza los tiempos de elaboración y aprendizaje, aumentando la productividad.

- Diseño en 2D y cálculo automático de vistas 3D, proyecciones, y secciones; acotación automática, cuantificación de materiales...

- Permite retocar alzados y secciones en 3D, así como definir materiales y diseñar cualquier pieza, detalle constructivo u objeto de biblioteca.

- Acabados fotorealistas con sombras y luz natural y artificial.

- Animaciones con salida directa a video estándar.

- Distintos formatos de salida a plotter, incluyendo en los planos fotografías en color del acabado final y detalles de construcción.

- Compatible con los formatos de todos los programas de CAD, multimedia, tratamiento de imágenes, mediciones, etc.

- Funciona en Apple Macintosh, PowerMac y en PC's 486 y Pentium bajo MS Windows y Windows NT.

- Líder en Europa y USA con más del 50% de las ventas de CAD.

**NMI** le ofrece servicios de asesoría, formación, soporte técnico, post-producción, club de usuarios...

Compruébelo usted mismo reservando una demostración personalizada y gratuita, sin ningún compromiso por su parte.

**SOLICITE INFORMACIÓN Y DEMOSTRACIONES A:**



Arturo Soria, 187  
28043 • Madrid

Tel.: (91) 413 82 32  
Fax: (91) 413 82 21



ArchiCAD 4.5 ha sido galardonado con el premio Eddy 1994 (1994 MacUser Editors' Choice Award), para la categoría de "Mejor Nuevo Software de CAD".



## Los riesgos de la libertad

Miguel Ángel Baldellou

La muerte de Franco en 1975 supuso para nuestra cultura arquitectónica un punto histórico de ruptura, señalando el final de un período de cuarenta años en el que estuvo ideológicamente condicionada.

La posible liberación de capacidades, reprimidas hasta entonces, no se produjo tal como se preveía. Algo parecido ocurrió en muchas otras manifestaciones culturales.

Durante los últimos años del Régimen, habían variado sustancialmente algunas condiciones que le caracterizaron en su origen.

Los cambios influyeron decisivamente en la formación de una nueva mentalidad colectiva que se fue formando en la emigración, el turismo y el desarrollo económico. A las generaciones más jóvenes de arquitectos, aparecidas en torno al 75, el aparato ideológico del franquismo les resultaba tan ajeno como lejanos el tiempo histórico y las circunstancias de sus orígenes. La larga marcha hacia la democratización de la vida civil, que tuvo como eje el profundo cambio de mentalidad de la población española, posibilitando el proceso pacífico de sustitución institucional, es el escenario fundamental en el que se ha generado la arquitectura que ha caracterizado nuestros últimos veinte años.

Durante este tiempo hemos visto cómo se ha producido un corte sustancial en el talante proyectivo de nuestros arquitectos, entre quienes iniciaran su andadura profesional en la última etapa del franquismo y quienes la comenzaran ya en la democracia.

Las promociones que salieron de las Escuelas de Arquitectura desde el 65 aproximadamente, aún pudieron identificarse con la protesta generacional que se desencadenó en Europa y estalló en el 68; aunque su origen, sus argumentos y sus contenidos presentaban aspectos muy distintos. La coincidencia en el tiempo consolidó el espejismo respecto a la asimilación de sus características. Sin embargo, la energía contenida en la crisis universitaria de aquellos años marcó a una generación aunada en la lucha común contra una situación que aún duraría, si bien muy debilitada, toda una década.

En este contexto cabía esperar que la extinción del Régimen con la muerte de su inspirador supondría una liberación de la carga expresiva retenida durante años por las circunstancias políticas.

La etapa 65-80, contempla en consecuencia una tensa y profunda búsqueda de bases sobre las que apoyar una identidad cultural no condicionada. En ella, la mayoría de los arquitectos con sentido de la responsabilidad histórica intenta señalar sus fuentes intelectuales, identificar sus maestros entre los más próximos y situar su discurso en unos cauces internacionalmente homologables.

La definitiva salida al exterior se acompañó con la referencia a la filiación a un origen concreto.

Esta generación, que hoy está entre los 45 y 55 años, y podemos identificar con la "transición", abordó su libertad expresiva desde el esfuerzo de ruptura con las generaciones anteriores y la respetuosa referencia a algún maestro particular.

En este sentido, el caleidoscópico panorama madrileño favoreció una sustancial dispersión de objetivos que acentuó la individualidad de los protagonistas.

A esta generación pertenecen todos aquellos "28 penenes" de "Arquitecturas Bis" y algunos otros que desde posiciones más silenciosas y aisladas luchaban por entonces por personalizar su conciencia. Influidos por los textos fundamentales de Kahn, Venturi, Rossi y Tafuri, se vieron inmersos en el dilema de escoger entre una actitud "heroica" o una posición "irónica". Lo recién descubierto fue defendido con fervor de conversos por muchos de los que formaron esa generación, que contiene una gran diversidad de tendencias.

En cambio, las promociones que han salido de la Escuela de Madrid en los últimos quince años hicieron sus estudios en una situación básicamente democrática. En consecuencia, se beneficiaron del clima de optimismo y esperanza que recorrió la sociedad española en esos años, alcanzando también a las universidades.

Por otro lado, la lucha por ocupar los puestos de los maestros de las generaciones de posguerra, que comenzaron a quedar vacantes por la edad, se vino a plasmar en una pérdida de referencia que acentuó aún más la dispersión de los caminos que, desde siempre, ha caracterizado a la "Escuela de Madrid".

La desaparición de los líderes incuestionables está en la base, tanto de la diáspora figurativa de los últimos años como de la indecisa filiación de la mayoría de los arquitectos más recientes.

Otros hechos me parecen también significativos en este contexto. Por un lado la proliferación de escuelas de Arquitectura con su producción de titulados ha hecho estallar la disparidad latente en Madrid y ha favorecido una cierta "especialización formal" en los nuevos centros.

Una vez rota la bipolaridad Madrid-Barcelona, ha sido aquella Escuela la que con mayor claridad se ha visto afectada por la pérdida de tensión que aportaban los estudiantes "periféricos residentes". A cambio, se ha producido en los últimos años un aporte muy significativo de la cultura más internacional a través de la influencia de autores muy señalados (Rowe, Frampton, Stern, Krier, entre ellos) trasladados aquí por "discípulos eventuales". La internacionalización de nuestra cultura no ha ido paralela con la producción cultural propia; en parte, por incapacidad de respuesta y, también, por "dejación del campo" al cultivar de modo preferente el figurativo. Con ello, la "cultura del máster" ha suplido a la del doctorado imposible.

Frente a la dispersión, también en los objetivos culturales, que afecta a nuestros arquitectos más jóvenes, puede observarse la existencia de ciertos núcleos agrupados en torno a figuras más o menos dominantes. Sin embargo, no se da una relación directa respecto a los maestros indiscutidos cuya influencia han recibido las últimas promociones a través de alguno de sus discípulos, con frecuencia desde una crítica solapada y, casi siempre, adulterada.

La correa de transmisión del pensamiento que va desde la



primera y segunda generación de la posguerra hasta nuestros días ha ido diluyendo, a través de los discípulos, pertenecientes en general al grupo formado en la transición, los aspectos más duros del origen de sus mensajes, referidos al debate, pocas veces explícito, de la propia identidad.

Quizás ahí se ha quebrado de nuevo la reflexión interna al dirigirse el esfuerzo a cuestiones, importantes sin duda, pero un tanto periféricas a la disciplina; y los nuevos arquitectos han quedado, en cierto sentido, en desamparo. En ese buscarse la vida sin unos límites muy claros "contra" los que fortalecerse y sin unos modelos inmediatos que seguir, han prosperado, junto a opciones de una fragancia e independencia sorprendentes, multitud de actitudes incoherentes, enmarcadas en discursos inconexos. Una cierta "dislexia colectiva" ha afectado a unas generaciones sin disciplina, azuzadas por la prisa en alcanzar metas imprecisas por atajos intelectuales y saltos en vacío, cuyas consecuencias son, demasiadas veces, irreversibles.

Bien es cierto que las circunstancias, las euforias y los "fastos" han facilitado las fugas y las evasiones. También, que desde la docencia y las publicaciones se ha fomentado la amnesia en favor de una consigna, que bien pudiera ser: "inventad, malditos, que algo queda". La forma exasperada fuera de su propia necesidad ha sido el resultado de una voluntad voluble que busca la notoriedad sobre todas las cosas.

Pero junto a todo ello, ha habido también una cierta complacencia en dejarse llevar por esas aguas turbulentas y demasiadas veces una complicidad buscada o creada ex profeso.

Desde otro ángulo, podría plantearse el desparpajo proyectivo de algunos como consecuencia natural de una suficiente información asimilada con naturalidad. La experiencia docente ejercida desde la teoría y la historia de la Arquitectura, me hace sospechar que la actitud dominante se deriva de la práctica de la simulación, incluyendo desde luego la que se nutre en un "exceso" de información no articulada. Es ahí donde se advierte la complicidad como estrategia. La ambigua y destañada "gauche divine" ha perdido incluso el sustantivo; no de forma casual, pero quizás tampoco de modo consciente. Puede que sólo sea una inadecuada mezcla de ingredientes que dé lugar a que muchos sean tan hábiles como errados. Respecto a si las últimas generaciones se puedan considerar más cultas que las anteriores, o más comprometidas, o si su capacidad gestual está más liberada, parece improcedente establecer comparaciones. Los datos sobre los que operan y las circunstancias que condicionan su actitud no lo permiten. Las nuevas promociones están constituidas por tantos arquitectos, tan distintos y distantes entre sí que identificar en una masa tan heterogénea una actitud o una "voluntad de forma" generacional resulta un ejercicio de voluntarismo.

A pesar de ello, ciertos modos de actuar se destacan favorecidos por los promotores de unas modas impulsadas desde el ámbito profesional y su equivalente de los jurados de concursos

o desde las publicaciones profesionales, que de ese modo reproducen frustraciones y fortalecen un ego excesivamente dependiente de los demás. Que lo que muy pocos construyen o simplemente dibujan pase por ejemplificar o caracterizar a grupos tan dispares parece exagerado.

Y esto, con independencia del "valor" que ciertos casos representan. Algunos arquitectos, aunque sean noveles, parece que expresan en "su" propia voz, "su" propio pensamiento. Pocos. Valerosos. Excelentes. Dejémosles estar sin confundirles. ¿Cuántas veces el silencio y el respeto dicen más que el elogio prematuro? Callemos y esperemos en su propio beneficio y en el nuestro. No mezclemos lo distinto. Porque algunos se buscan a sí mismos, no precisan "maestros" que imitar. Porque los verdaderos entre éstos no pretenden reproducirse en lo superficial y, profundamente, son irrepetibles.

¿Qué papel puede desempeñar o desempeña en este juego la generación de profesores, "penenes" o numerarios —es lo mismo— tras la desaparición "legal" de los maestros? De tanto querer protagonizar tantos la escena, apenas forman coro y con dificultad se entiende en qué se diferencian.

A todo esto resultaría interesante conocer la opinión de las últimas promociones respecto a quiénes consideran sus auténticos maestros. Por lo leído, con frecuencia se establecen supuestas referencias que en la práctica se demuestran, como muy poco, equívocas, históricamente inciertas y moralmente meramente estratégicas más que verdaderas. En este sentido, la alusión oportuna posibilita un "pedigree" condicionante de la crítica organizada según agrupaciones "familiares". A cierta distancia resulta sintomático de una búsqueda de identidad, más necesaria en una profesión masificada, y del prestigio protector frente a la hostilidad del medio.

A este respecto, el caso de Oporto, recientemente expuesto en estas páginas, se presenta como diametralmente opuesto al madrileño. Entre nosotros, la adscripción a una determinada tendencia supone muchas veces el rechazo absoluto de otras posibles. Todo menos sintetizar buscando los acuerdos. Resulta habitual en nuestra Escuela que predominen las pequeñas rencillas. Parece poco menos que imposible en estas circunstancias poder reconocer una tendencia dominante, poder seguir trayectorias coherentes, desarrollar discursos rigurosos, si al mismo tiempo se quiere participar en un debate sin apenas argumento.

Al mismo tiempo, parece que remite el vértigo figurativo responsable de tantas estragos en los últimos años, forzado por la necesidad, recuperando una realidad más cotidiana, olvidando en buena hora tantas celebraciones.

Igual que a Utzon tras la experiencia australiana, cabría preguntar a tantos, que con tanto fervor defendieron el poder y la fascinación de los medios y las formas: ¿qué fue de las velas de antaño? Volvamos a las "instituciones" en siendo Kahniano.

¿Qué quedará de tanto fuego fatuo? Lamentablemente, ni siquiera la memoria de haberlo propagado.■



# ¡Resistid, malditos!

Alberto Campo Baeza

***“Que la creación es más que el Poder y el Arte más que la Política. Que inmortales son las OBRAS y no las guerras ni los bailes de los príncipes”.***

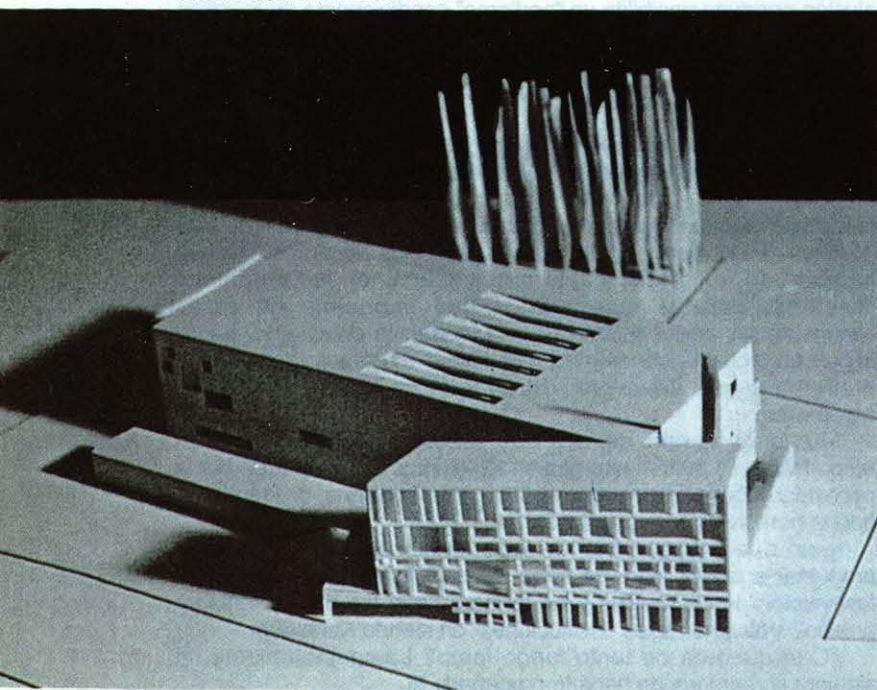
Milan Kundera / La Inmortalidad

## Aquellos 28 ya lejanos

“Por razones de una casi diríamos que obligada continuidad, el número que el lector tiene en sus manos debiera ser la puesta al día de una presunta escuela o manera madrileña.” Casi así empezaba Moneo su artículo “28 arquitectos no numerarios” publicado en *Arquitectura Bis* hace ya, nada más y nada menos, que diecisiete años. Esta escuela o manera madrileña, intentada repetidamente, se ha visto ya como imposible: tan heterodoxos, tan inclasificables, tan variopintos, tan insumisos eran, somos y serán, afortunadamente, estos arquitectos de Madrid. Y es que la libertad es base imprescindible para toda creación que merezca la pena.

Y lo que en las páginas siguientes de aquel artículo se planteaba como confrontación Madrid-Barcelona, que siempre ha sido irreal en este terreno de la Arquitectura, sirvió sin embargo de apoyo eficaz para impulsar a aquel grupo de arquitectos que por entonces empezábamos esa ya clásica batalla de la eterna

Tuñón-Moreno Mansilla. Auditorio en León.



confrontación del artista con la Sociedad. El artista, el arquitecto intentando levantar para ella sus mejores obras. La Sociedad, tantas veces empeñada en no dejarse. Pues en esas coordenadas de aliento e impulso a los arquitectos más jóvenes de Madrid es en las que se encuadra este escrito.

Pero, ¿qué pasó con aquellos 28 no numerarios que allí se engarzaban por mor de “su edad, su dedicación a la enseñanza y su voluntad crítica”?

En cuanto a la edad, el tiempo, inexorable, ha pasado igual para todos ellos, aunque su huella ha sido muy distinta. En sus obras, como en su entendimiento de la vida, ese tiempo ha sido un juez implacable.

En cuanto a su dedicación a la enseñanza, también en aquel grupo han pasado cosas muy diversas. Cinco de aquellos son ya hoy catedráticos de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid: Juan Navarro Baldeweg, 1984; Alberto Campo Baeza, 1986; Manuel de las Casas, 1987; Antón Capitel, 1992; y Gabriel Ruiz Cabrero, 1995. Víctor López Cotelo, en Munich, 1995. Y Juan Antonio Cortés, de Composición en Valladolid, 1989. Y siguen en la enseñanza, como profesores de Proyectos en la Escuela de Madrid, otros diez. Dos como titulares: María Teresa Muñoz, 1988, que fue directora del Departamento de Proyectos, de 1988 a 1991, y Javier Frechilla, 1993; y otros ocho como profesores asociados: Ignacio de las Casas, Javier Bellosillo, José Manuel López Peláez, Francisco Rodríguez de Parterroyo, Eduardo Sánchez, Daniel Zarza, Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita.

Y en cuanto a la voluntad crítica, también ha sufrido lo suyo. La natural tendencia a la acomodación ha sido superada sólo por unos pocos, los que de aquel grupo siguen produciendo una arquitectura rigurosa o escribiendo unos textos más profundos. Aquellos, su figura y sus obras, en los que el tiempo pasa a favor, los que resisten en este increíble ejercicio de resistencia que es siempre la Arquitectura.

## Con una determinada determinación

Con el fin de alentar esta resistencia, he escrito a lo largo de estos años algunos textos sobre la joven arquitectura española.

Ya en 1977, en el artículo “7+7+7” publicado en la revista *A+U* de Tokyo, proponía una lista cuyos nombres, casi todos, estarían en la de los 28 arquitectos no numerarios que Moneo publicó al año siguiente en *Arquitectura Bis* con el mismo fin de alentar e impulsar a aquella joven arquitectura de Madrid.

Más tarde, en 1985, en el *Process Architecture* también de Tokyo, escribí “The Architecture of Madrid: An unrestrainable avalanche”. Allí, la mitad del artículo, y del número, estaba dedicado a los por entonces jóvenes arquitectos madrileños. Y en el mismo año insistía en la misma operación con el mítico “Young Spanish Architecture”, que se consideró el libro rojo de la joven arquitectura española, pues en este caso se incluía a arquitectos de todo el país.



Y luego, en 1992, volvía a la carga en "Arquitectos", la muy difundida revista del Consejo Superior de Arquitectos de España, con el artículo "Arquitectos del siglo que viene" donde, de la mano de Italo Calvino y haciendo al final un "dribling" para no descubrir los nombres, se realizaba la misma operación.

Y todo ello acompañado con referencias explícitas, listas y comentarios en, por ejemplo, diversos anuarios del diario El País o en diversos artículos en revistas y periódicos sobre arquitectos concretos.

La intención ha sido siempre la misma: defender y animar a los arquitectos más jóvenes, en este caso de Madrid, ante una Sociedad cada día más inculta e ignorante en materia de Arquitectura.

El título de un artículo que publiqué con estas intenciones en El País en 1985, "Saturno ya no devorará a sus hijos" era muy expresivo en esta actitud.

Y ¿quienes y cómo son éstos a los que en el encabezamiento de este artículo se les llama malditos y se les conmina a resistir? Son un grupo de arquitectos de Madrid que están en esas coordenadas en las que se inscribían aquellos 28. Son un grupo de arquitectos jóvenes, todos ellos con dedicación a la enseñanza, profesores de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, y con una voluntad crítica patente en sus obras. Como aquellos 28, pero con más intensidad si cabe todavía.

### Rasgos de familia

Aunque este grupo ciertamente rebelde en su indisciplina no se siente explícitamente ligado a los maestros de las anteriores generaciones, y despliegan ante ellos un incalificable pudor, en cuanto se rasca un poco muestran su admiración y respeto. No en vano son reconocibles en todos ellos, en mayor o menor grado, los rasgos familiares: la finura de Sota y la bravura de Oíza. La naturalidad de Cano Lasso y la precisión de Carvajal. La erudición de Fernández Alba y la cultura de Moneo. La rebeldía de Fisac y la sencillez de Cabrero, y el sentido de la construcción de Corrales y el ingenio, ya en el recuerdo de nostalgia, de Molezún. Todas estas notas reaparecen de muy diversas maneras en estas nuevas arquitecturas.

La impresionante calidad de la arquitectura del grupo de los maestros españoles, cuya importancia se acrecienta con el paso del tiempo, no puede dejar impasibles a éstos que ahora, como si de una carrera de relevos se tratara, han cogido el testigo.

Y aunque estos rasgos familiares sean genéricos no deberíamos dejar de apuntar ciertos mayores parecidos, por lo menos formales ¿sólo formales? más concretos. Así, podemos ver a Sota en muchos de los trabajos de Sancho y Madrdejos. Y a Oíza siempre como latente en los proyectos de Aparicio. Cabrero y Cano Lasso aparecen sutilmente en Aranguren y Gallegos. Y Corrales y Molezún en Ábalos y Herreros. Y hay algo de Carvajal en Matos-Martínez Castillo. Y de Moneo en Tuñón. Y



Sancho-Madrdejos. Polideportivo en S. Sebastián de los Reyes. Madrid.

algo del talante de Fisac en Cánovas-Amann-Maruri. Y así podríamos, en esta extensa familia, seguir buscando y encontrando, lógicamente, rasgos comunes.

### Saber, saber enseñar. Querer enseñar

Todos ellos tienen el común denominador de estar en la enseñanza. Para este grupo de jóvenes arquitectos de Madrid, la docencia de Proyectos en la Escuela de Arquitectura no es algo añadido. La preparación de sus clases, la elaboración y publicación de sus programas, la real dedicación de tiempo son algunas muestras de cuán básica es esa dimensión en su entendimiento de la Arquitectura.

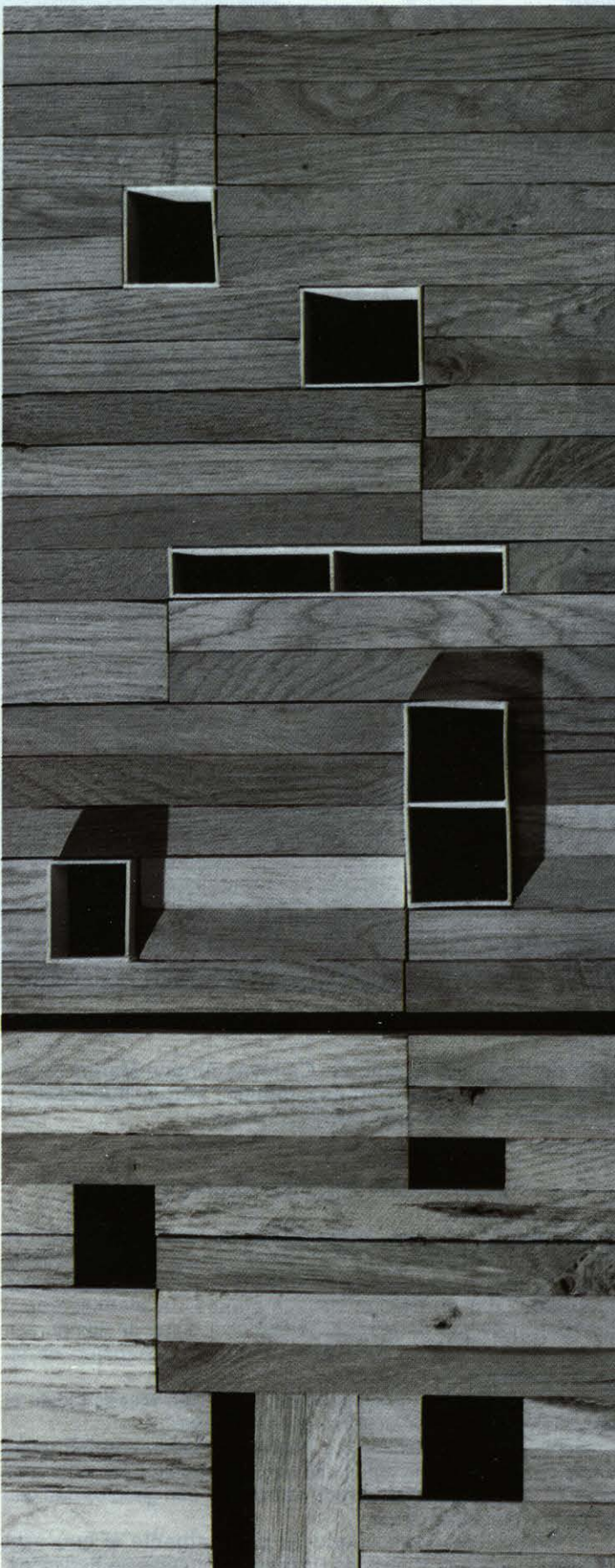
Cumplen aquella triple condición que Julián Marías exigía al docente: "saber, saber enseñar, querer enseñar".

Saben, siguen estudiando y pensando. Saben enseñar, pues todos ellos, aunque en grado diverso, son pedagógicamente muy válidos. Quieren enseñar porque se vuelcan con generosidad con su tiempo para la docencia.

El grupo más consolidado es precisamente el que está integrado por los más jóvenes Profesores Titulares de Proyectos:



Cánovas-Amann-Maruri. Centro de acogida. Cadalso de los Vidrios. Madrid.



Ábalos-Herreros, Aranguren-González Gallegos, Aparicio y Sancho-Madrirdejos. Y se prevé de inmediato una buena cosecha de tesis para este curso académico entre el resto, grande, del grupo. Naturalmente esa dedicación intensa y la calidad y el rigor de su docencia se ve reflejada en el enorme número de alumnos que quieren siempre estar en sus clases.

Puedo dar fe de que sus correcciones, sus críticas de Proyectos, muy alejadas del me gusta o no me gusta, tienen la teoría como quicio. Despliegan todos ellos una gran capacidad de análisis que, lógicamente, se ve reflejada en sus obras. Intentan, y esto ya es más difícil, que no haya aproximaciones formales de sus alumnos a su arquitectura.

Saben, saben enseñar, quieren enseñar.

### Éstos son más cultos

La generación de aquellos 28, que es precisamente la generación del mayo del 68, consiguió cargar sus alforjas culturales mucho después de su paso por la Escuela. Aquella Escuela nuestra había abandonado la estatua y el lavado como símbolo de muchas cosas más y se entregó sin mucha reflexión y con cierta superficialidad a Mies, a Le Corbusier y a Aalto o, mejor dicho, a sus formas. Sin entenderles demasiado bien. Quizás con el mismo entendimiento, más formal que conceptual, que sus propios profesores.

Los pocos de aquella generación que se decían más cultos, lo que eran era sólo algo más leídos. Con la pequeña erudición rebozada de pedantería que provee la corta edad. Y es que el tiempo de la asunción de la cultura es, afortunadamente, algo más lento. Es el "tempo" del paladeo y disfrute, que requieren de una cierta lentitud.

Algunos otros de aquella generación, con más peso, fueron madurando y acrecentando su cultura, disfrutando de ella y resistiendo al hilo de aquellos criterios que describía Moneo al encuadrarlos en su artículo de Arquitecturas Bis: la edad, la dedicación a la docencia y el sentido crítico.

Para casi todos ellos la realización de la Tesis Doctoral, casi siempre con tema histórico, fue ocasión de poner a tono los instrumentos de análisis con los que el pensamiento debe enfrentarse al hecho creador que es la proyección arquitectónica. Y a casi todos ellos les sirvió para profundizar y aumentar el rigor tanto de su docencia como de sus obras.

Pues todo esto, y más, es lo que han hecho, con una velocidad de crucero ciertamente mayor, y también quizás con una mayor intensidad, esta joven generación de arquitectos que hoy aquí se presenta.

Suele coincidir ya el tema de sus Tesis Doctorales con la teoría que despliegan en su enseñanza y en su obra. Y su cultura, ya desde la propia Escuela, ha sido también más sólida. Lo que necesariamente les ha llevado a ser más rigurosos, a hacer una arquitectura que, casi siempre, quiere ser de ideas, de ideas construidas.

Siguiendo la larga tradición española, son bastante heterodoxos en cuanto al seguimiento de las modas: o no las siguen o no admiten que se les diga que las siguen. No hay ningún "minimalista" ni ningún "deconstructivista" ni ningún "hightech", etcétera, aunque puedan contaminarse, insisto en que en una vía heterodoxa, de muchos de estos "ismos".

Y su cultura y el rigor que de ello deriva les ha llevado a expresar también por escrito sus ideas. Escriben. Y en esto también parecen distanciarse de sus mayores. Intentan explicar las claves de aquellas ideas y teorías en las que apoyan su arquitectura. Y publican con frecuencia. Todas las revistas españolas han incluido sus escritos, y cuando se les queda corto el espacio crean sus propios medios. Esta situación quedaba bien reflejada en CIRCO, un prestigioso "fanzine" creado por Tuñón, Rojo y Mansilla, donde escribieron Sancho-Madrirdejos un certero



texto: "La paradoja del vacío", y fueron respondidos con "Una conversación", más ligera y divertida como les corresponde, por Ábalos-Herreros. Todos, siendo muy diferentes entre ellos, pertenecen a este heterogéneo grupo de la joven y rabiosamente interesante arquitectura de Madrid.

### Los pies fuera del plato

Sin llegar a anunciar sillars, como Gehry, ni "yogur", como Bofill, saben estos arquitectos que ya no es verdad aquello de que "el buen paño en el arca se vende". Un arquitecto encerrado en el arca a lo más que puede llegar es a apollarse o a enloquecer o a morir. Y no sólo es el natural comunicarse con los demás, que es una de las razones de todo proceso creador. Es algo tan sencillo como que si no hay obra. Y si no hay obra construida, no hay Arquitectura. ¿Han visto ustedes algo más ridículo que el toreo de salón? Así, sin toro, cualquiera.

Y estos arquitectos lo saben bien. Y procuran difundir sus obras a los cuatro vientos. Para comunicar a los demás que es posible, todavía, la Arquitectura. Y si hay que sacar los pies del plato, los sacan. Como los maestros.

Bien se preocupaba Le Corbusier de que las fotos de Villa Savoye reflejaran la portentosa arquitectura contenida en aquella caja de Pandora. Y si tenía que poner un sombrero y unas gafas sobre la mesa, las ponía. Y Palladio, como todavía no se había inventado la fotografía, se despachaba con sus cuatro libros. Con la clara idea de difundir aquella arquitectura de la que tan convencido estaba. Y Utzon, como ya se había inventado la fotografía, dibuja con sus manos en movimiento una conocida imagen que sintetiza estupendamente su operación de Sidney,

Pues éstos, igual. Saben que no pueden estar reclusos. Y no sólo han sacado los pies fuera del plato sino que han acabado por darle una patada.

### Concursitos interruptus

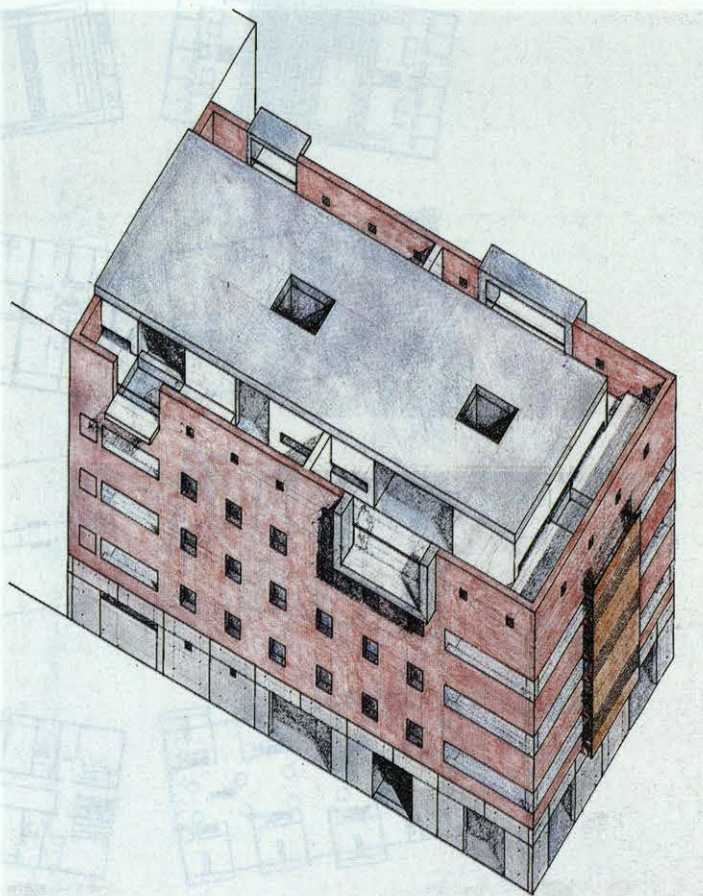
"Soy alguien traumatizado por los concursos. Estoy lleno de cicatrices, algunas heridas todavía están abiertas. Y no soy el único. He visto a muchos amigos, participantes o colaboradores, en un estado lamentable muchos meses después. En el mundo de la Arquitectura llegará un día en que también nos acabarán matando... Se ha de conocer lo que es un trabajo realizado en equipo durante varias semanas, a veces meses. Con qué pasión y con qué fe se lleva a cabo. La cantidad de trabajo que se anula para cada consulta. La humillación, ya sea justificada o no, ante un resultado que no es objetivo. Un proyecto perdido que te hace llorar a escondidas, lo olvidas en silencio y bebes... como si hubieras perdido algún ser querido. Algunos de estos proyectos no te abandonan nunca, vuelven de nuevo como una obsesión concreta y te dicen que, a pesar de todo, aún existen."

Así de duro se expresaba Jean Nouvel en 1984. Aunque coincidiendo con este amargo testimonio, empezó el Centro Árabe en París tras el cual no ha parado de construir.

Y es que los concursos, duros cuando se pierde y gozosos cuando se gana, sigue siendo el eterno recurso de los jóvenes.

Y así, algunos Arquitectos mayores de edad, pero jóvenes sempiternos de espíritu, siguen incansables presentándose a los concursos al mismo ritmo con que la Sociedad devora a muchos arquitectos jóvenes en edad, que con escéptica sonrisa ante los concursos, firman incansables construcciones denigrantes.

Pues este grupo de jóvenes arquitectos, profesores de Arquitectura de la Escuela de Madrid, no sólo se presentan insistentes a los concursos, sino que además los ganan: Aranguren-Gallegos (Europán, Bentaberría), Ábalos-Herreros (M-30 Madrid, RENFE Madrid, Palencia, Usera), Sancho-Madrirdejos (Ópera París, San Sebastián de los Reyes, San Fernando de



Aparicio. Viviendas en Salamanca.

Henares), Aparicio (Congreso de Madrid, Bienal Venecia) y Cánovas-Maruri-Amann (Zaragoza, Cadalso de los Vidrios). Tuñón-Mansilla (El Águila, León) y Matos-Martínez Castillo (Palladio). Y muchos otros cuya enumeración sería interminable. Claro que esto esconde detrás algo que se olvida fácilmente: el que también hay muchos otros concursos, más, perdidos en los que se ha derrochado tiempo, dinero y lo que es más importante, ilusión y creación.

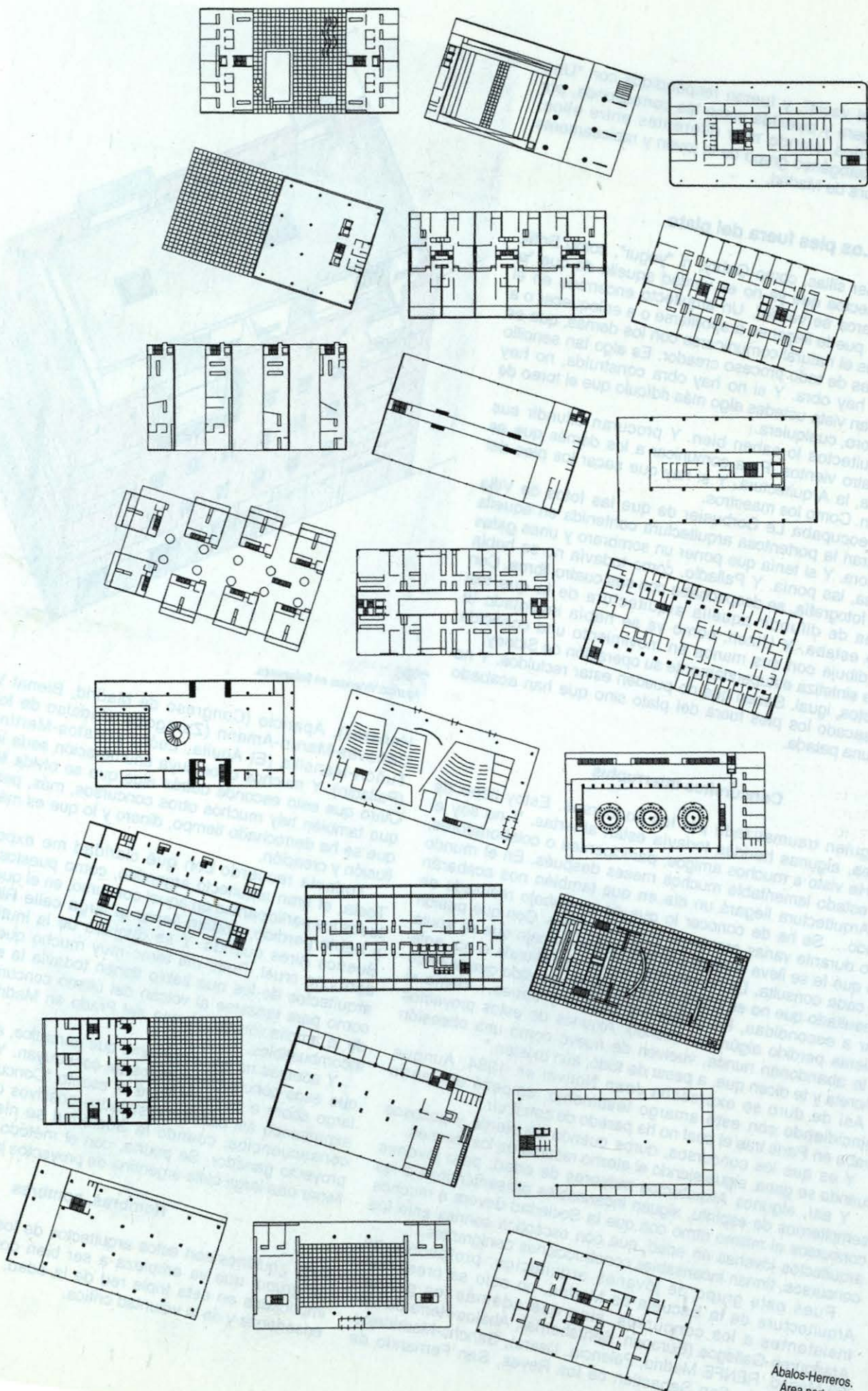
Todavía recuerdo con qué claridad me exponía Clorindo Testa, el gran arquitecto argentino, cómo puestos uno tras otro todos los participantes en aquel concurso, en el que él participaba y había perdido, podían llenar la larga calle Ribadavia de su Buenos Aires querido. Y se quejaba de la inutilidad de aquel derroche cruel. Pues me temo muy mucho que estos jóvenes arquitectos de los que hablo tienen todavía la suficiente ilusión como para lanzarse al volcán del último concurso anunciado: el de la ampliación del Museo del Prado en Madrid. Y es que son incombustibles.

Y además no hay organismo que garantice, aunque debiera, el que esos concursos ganados se construyan. Ya una vez escribí largo sobre el tema. Y titulé el escrito "Concursitos interruptus", expresando así cuántos resultados positivos quedan fallidos, sin consecuencias, cuando la Sociedad se niega a construir un proyecto ganador. Se podría, con el método de Clorindo Testa, llenar otra larga calle argentina de proyectos jamás ejecutados.

### Nombres, nombres

Pero ¿quiénes son estos arquitectos de los que hablamos? Son un grupo, que ya empieza a ser bien conocido, de presuntos implicados en esta triple red de la edad, de la dedicación a la enseñanza y de la voluntad crítica.







M<sup>a</sup> José Aranguren y José González Gallegos, Iñaki Ábalos y Juan Herreros, Jesús Aparicio y Juan Carlos Sancho reúnen la condición de ser profesores titulares de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Todos ellos, menores de cuarenta años. Son la "pièce de resistance" de este grupo.

Aranguren y González Gallegos, que partieron de postulados más formales elaborados con gran habilidad, han calado en el rigor y han depurado sus formas en unas obras de gran contenido espacial.

Ábalos y Herreros, con posiciones ligadas a la vertiente de la Arquitectura en la que la Tecnología muestra su faceta más brillante, evocan sus conexiones ora con Herzog y de Meuron, ora con el mejor Goldsmith de los SOM.

Aparicio sigue en su empeño radical en unas arquitecturas primigenias de gran densidad y fuerza que, por fin, empiezan a levantarse.

Sancho y Madridejos han logrado poner en pie con pasmosa coherencia sus teorías sobre el vacío como germen del espacio arquitectónico en unas obras repletas de luz y bien temperadas.

Para suerte de la Escuela de Arquitectura de Madrid, son éstos sus titulares más jóvenes, todos sin excepción, espléndidos arquitectos y docentes de prestigio bien consolidado, que basan tanto en esta su fuerte coherencia entre teoría y práctica como en su constante dedicación a la enseñanza.

Algunos ya son doctores, como Gazapo; y otros están a punto de leer su tesis doctoral, como Matos-Martínez Castillo, Cánovas-Maruri-Amann, Tuñón-Mansilla, Sobejano-Nieto y Ruiz Barbarín. Este requisito, imprescindible para lograr la titularidad en la universidad española, les está sirviendo como motor para mantener encendido el pensamiento con el que alimentan su docencia y sus obras.

Y en esa misma tesitura se encuentra otro grupo de profesores con el tema aprobado o a punto de aprobarse, que intenta buscar tiempo de debajo de las piedras para desarrollar esa labor de investigación: Soto, Colomé, De la Mata, García Gil, Gómez García, De Blas, Pardo, Soriano. Y Corrales, Herrera, Lapuerta, Moure, Santamaría, Mera-San Vicente, Maroto, Lleó, Revillo, Torrelo, Burgos, Vaquero, Feduchi, Cano Pintos, García Pedrosa, Pieltain. Y los más recientes Garrido, Torres, Ulargui, Pesquera y De Miguel.

### Taladrando la historia

Esta historia, cuyo último capítulo por ahora intentamos escribir, es continuación de aquella de los 28 y quisiera conectar también con aquella de Carlos Flores en su *Arquitectura Española Contemporánea*; espléndido, extenso y profundo documento de una época muy bien reflejada allí. La época de los maestros.

Como la misma Historia, más que círculos cerrados, estas propuestas van siendo como aros de una espiral que es continua y no excluyente, y donde los elementos constituyentes se vuelven como en toda espiral a encontrar muchas veces. Y, como toda espiral, tiene la capacidad de, taladrando la Historia, avanzar como un berbiquí.

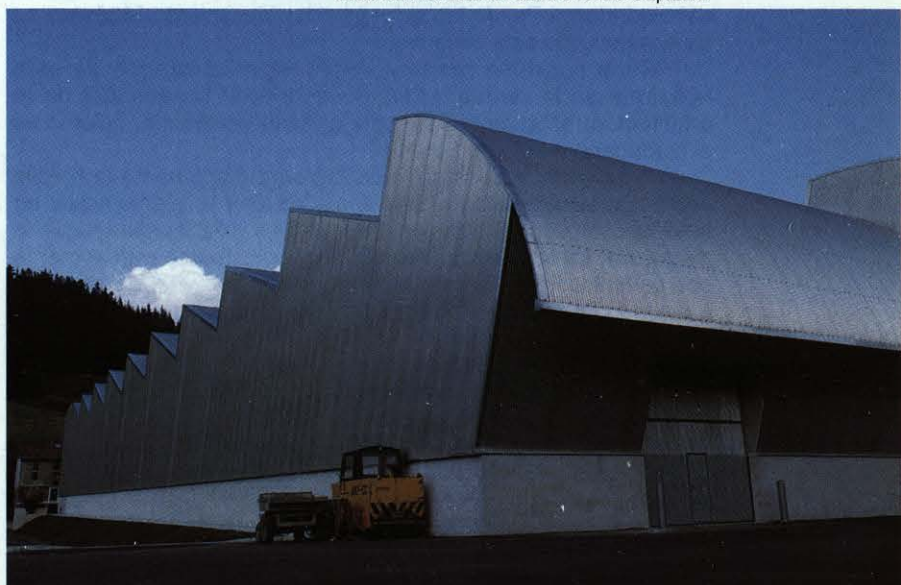
Y si de aquellos ya lejanos 28 se apuntaban unas características que eran algo difusas, yo apuntaría en este grupo de jóvenes arquitectos de Madrid que son los del nuevo milenio unas más definidas. Tienen una sólida base de profunda cultura. Creen todavía en la Arquitectura como hecho de creación. Demuestran coherencia entre sus obras ya levantadas y las teorías en las que se basan. Son idealistas, con ideas capaces de ser construidas. Son libres, con la difícil libertad que conviene al arquitecto creador.

Y si a estos malditos artistas, tan cultos, tan coherentes, tan idealistas, tan libres, hubiera que animarles a no rendirse, yo concentraría todo el aliento que quiere contenerse en este texto, en sólo dos palabras: ¡RESISTID, MALDITOS! ■



Aranguren-González Gallegos. Viviendas en la M-40, Madrid.

Matos-Martínez Castillo. Fábrica en Oñate, Guipúzcoa.





## Madrid. Ciudadanos y arquitectos

José Manuel Sanz y Sanz

Tal vez quien lea esta breve reflexión pueda juzgarla como demasiado general y estimar que abarca aspectos diversos en exceso para un comentario sobre arquitectura. Más aún si su objetivo se centra en la ciudad de Madrid.

Sin embargo, la arquitectura nunca ha sido ajena a la sociedad a la que sirve y ésta razón de utilidad y la ineludible vinculación al mundo económico o político de quien la promueve han hecho que ese servicio se realice, normalmente, desde distancias notoriamente más cercanas al mundo real que el resto de las artes.

Por más que este comentario se refiera tan solo a determinadas cuestiones que deseo resaltar, sería difícil su argumento sin el apoyo de un sucinto análisis sobre la evolución actual y los cambios que esta sociedad proyecta sobre la arquitectura que hacemos. Asumo, a la vez, el peligro de que esta globalidad lleve consigo, por la discreta dimensión de estas notas, una esquematización excesiva.

Estoy casi seguro de que para el ciudadano normal, absorto en reflexiones de autobús o coche de trayecto fijo, la ciudad representa poco más que un fondo móvil y difuso, sin perfiles concretos, y apenas percibe de ella más que el sol, la lluvia y alguno de sus inconvenientes o incomodidades más gruesos. Poco advierte los edificios, al menos de una forma consciente, en su camino rutinario. La mayor parte de los ingredientes del, con frecuencia, confuso espectáculo no forman parte de su guión cotidiano.

No me atrevería a afirmar un alejamiento del ciudadano hacia la arquitectura porque dudo que haya estado alguna vez suficientemente cerca de ella. Puede ser ésta una de las causas del progresivo alejamiento de la arquitectura respecto del ciudadano. Desde los orígenes del Movimiento Moderno se ha ensanchado esta distancia.

Parece oportuno resaltar ahora algunos rasgos de este habitante de la ciudad, usuario y potencial consumidor de la arquitectura en el umbral de este cambio de milenio. ¿Cómo es el ciudadano medio de Madrid?

El habitante de nuestra ciudad afronta diariamente la batalla entre dos circunstancias contrapuestas que le afectan: por un lado, la complicación creciente del trabajo y del medio en que lo desarrolla. La inestabilidad le obliga a un esfuerzo que aumenta esa complicación. Por otro lado, su necesidad vital de sencillez y sosiego para centrarse en las cosas y desarrollar su mundo personal con naturalidad.

Esta batalla tiene como escenario la ciudad y un marco temporal limitado e inextensible. El resultado suele ser tensión y agobio (dos palabras castellanas que me gustan más que la inglesa que las resume).

El escenario lo percibe frecuentemente como un obstáculo e inconscientemente como un enemigo.

Deseoso de simplificar las cosas, trata de concentrar su atención sólo en aquellos problemas cotidianos cuya resolución considera imprescindible. En este proceso de simplificación ha

estrechado su mundo y, sin quererlo, ha convertido sus problemas en algo intenso. Cualquier contratiempo puede resultar dramático, aunque casi nunca lo sea realmente. Ocurre que en esa reducción se han eliminado factores de equilibrio imprescindibles: la conversación, la lectura, la contemplación, el paseo, teatro, cine, conciertos, museos, etcétera. Cualquier actividad que exija una aportación personal ve reducida su importancia, sustituida por la más pasiva actitud de espectador de cualquier tipo de espectáculo. Así ocurre ante la ineludible televisión, donde frecuentemente los pensamientos y las conclusiones están hechos por otros, reduciendo la respuesta a una aceptación o un rechazo (el terrible "interactivo" parece el colmo de este fenómeno).

Es claro que aquellos factores en regresión constituyen al mismo tiempo los elementos del equilibrio espacial que la ciudad puede ofrecer.

No son muchos los que consiguen superar con éxito esta situación y el resultado más frecuente es el desequilibrio o la indiferencia. Casi siempre, la huida.

A una sociedad crítica le ha sucedido una sociedad pasiva y poco creativa.

Podríamos, probablemente, identificar todos estos factores de equilibrio con la necesidad de ganar tiempo y, en un sentido metafórico, ganar silencio. El ciudadano tiene una oportunidad de recuperar la fecundidad de ese tiempo y ese silencio en los días de descanso, los fines de semana. Pero entonces se escapa de la ciudad, a la que no reconoce capacidad alguna de redención ni de seducción. El ciudadano huye hacia dentro, en sus casas, o hacia fuera, dejando vacío ese escenario de civilización y de historia. La ciudad queda para los más jóvenes, que precisan sitio ajeno para relacionarse. Las escasas raíces de su memoria hacen también difícil ese encuentro. Se produce entre ellos otro escape, el del silencio. No se si el velo de ruido que interponen con la realidad me asusta o me alegra. Ignoro si está provocando generaciones inconscientes o indiferentes o, simplemente, menos contaminadas de esa realidad.

¿Qué papel queda entonces asignado a la ciudad? Estamos ante una ciudad que oprime a diario y que nos "sobra" en los fines de semana. Parece que la respuesta podría ser "ensanchar" la ciudad en la que se trabaja y concentrar la que se habita, no lo contrario. En Madrid, decenas de miles de viviendas quedan vacías en el centro y el ensanche, mientras en estas mismas áreas se produce un crecimiento del sector terciario.

El urbanismo propuesto para Madrid en los últimos años encierra aún grandes incógnitas y dudas por resolver. Después del grave error de congelar la creación del suelo urbano, lo que provocó uno de los mayores encarecimientos de su valor en nuestra historia, las propuestas actuales ofrecen, desde el extremo opuesto, unas expectativas de suelo nuevo de tal entidad que suscitan serias preocupaciones.



Es probable que una oferta de tal dimensión abarate el suelo y tenga la deseada repercusión en el precio de las viviendas, haciéndolas asequibles a las economías más reducidas y a los más jóvenes. No estoy seguro, sin embargo, de que los malos hábitos adquiridos permitan que esa rebaja sea tan sustancial como sería preciso. Pero me preocupan aún más otras consecuencias menos positivas: la imagen de las parejas con cochecitos o ancianos paseando al viento por parajes que tardarán décadas en consolidarse o no lo harán nunca; el dinero para las infraestructuras, bancos farolas, jardines, papeleras, etcétera, y los guardias para cuidar de todo esto y de todos ellos. También, la resignación de tener que encontrarnos definitivamente en los centros comerciales, los clubes deportivos o los cumpleaños de los niños.

Me preocupan todos estos hábitos importados, consecuencia de un tejido urbano diluido, tan común a las latitudes donde el frío habitual no ha suscitado espacios de encuentro al aire libre, donde las calles se trazan por donde el coche ha ido dejando su huella y donde las rotondas de giro de vehículo nunca serán plazas. La abdicación que supone de todo aquello que ha caracterizado siempre a nuestras ciudades.

Lo que recordamos de un lugar, de una ciudad, de nuestro barrio, lo que se revela a nuestra memoria es aquello que los caracteriza y nos hace sentirlos algo nuestro. El paisaje y desde luego la Arquitectura constituyen las referencias imprescindibles para esa memoria. Si la ciudad no nace de ellos, seguramente no habrá ciudad.

Me inquieta esa ciudad que nace plana y de colores sin que los edificios conformen espacios humanos reconocibles. Esa identidad imprescindible y diferenciadora poco puede esperar de la simple cuantificación de ciertos parámetros o de geometrías manidas que sólo ven los pájaros. Es hora de que los edificios singulares, los jardines y las viviendas se conciben para caracterizar y conformar espacios urbanos —humanos— a nuestra escala, desde la altura en que van a ser percibidos y vividos, respondiendo al clima y a las costumbres, aprendiendo de nuestros ejemplos históricos vivos. Estamos presionando al ciudadano para que viva de otra forma y cambie sus hábitos, publicitando una pretendida “modernidad”. No creo que haya nada más moderno que intentar la felicidad de la gente ni que ese tipo de ciudad, ya muy probada, esté favoreciendo este intento.

Es cierto que los ritmos de vida y las formas de trabajo de la sociedad actual parecen internacionalizar determinadas costumbres y que todo esto puede estar pesando más en el ámbito de los urbanistas que las posibilidades que la arquitectura ofrece para crear ciudad o los cambios que anuncia la evolución tecnológica.

Pero todo esto debe ser asimilado y traducido a una forma nuestra de entender la ciudad o tendremos la sensación de desarraigo, de no estar en ninguna parte.

En cuanto a los edificios, el observador reconoce solamente

rasgos epidémicos y aprecia en ellos una diversidad (que juzga) confusa.

Es difícil explicar la proximidad de soluciones conceptualmente distantes —cuando no totalmente opuestas— ante un problema similar, sobre todo en propuestas tan comunes como las viviendas y oficinas.

Los aspectos materiales, formales o lingüísticos de cada solución parecen sobreponerse a los conceptos y a los argumentos. A menudo no hay nada detrás, y lo que vemos parece más cercano a la casualidad que al producto de un proceso más profundo de investigación y búsqueda, tras el cual se hubiera llegado, probablemente, a un resultado más modesto, anónimo y desde luego más culto.

Es necesario decir que no es demasiado frecuente encontrar en Madrid una arquitectura de calidad nacida de la promoción privada, aunque existan excepciones notables. Esta producción es, a veces, sin embargo, la más notoria en las áreas más comprometidas y visibles de la ciudad. La obra pública refleja una mayor atención a los valores de la arquitectura pero se encuentra insertada, con frecuencia, en áreas carentes de tensión urbana.

La primera entiende que debe condicionar la libertad de medios del arquitecto a criterios económicos y empresariales. A veces, la falta de preparación e interés de buenos profesionales sobre estos temas —con honrosas excepciones— les han hecho alejarse o han sido alejados, por esta razón, de estos encargos. La poco desarrollada cultura urbana de una parte de nuestra clase empresarial ha hecho el resto.

En la segunda se ha producido durante algún tiempo una cierta distensión en el control presupuestario. Las escasas cortapisas a una “libertad creativa” han producido resultados contradictorios: excelentes de arquitectura y errores carísimos. Desde estas mismas administraciones no siempre se ha sabido distinguir unos de otros.

Se han hecho caer sobre todos los arquitectos estas culpas, que sólo algunas veces eran propias y, en todo caso, compartidas. La desconfianza ha tomado cuerpo en forma de normativas o hábitos administrativos en los que se aparta a los proyectistas del proceso completo de la producción arquitectónica —que sólo termina con el edificio acabado— o se les relega a un papel subsidiario de la actividad empresarial, con difícil control sobre la calidad arquitectónica final.

Los arquitectos más reconocidos y el sector más intelectual de la arquitectura están o han estado ligados en su mayor parte a la docencia en la Escuela de Madrid. Muchos de ellos son autores de los edificios o complejos más significativos de la ciudad.

¿Cuál ha sido el valor ejemplar o didáctico de estos edificios? ¿En que forma ha colaborado la (escasa) crítica arquitectónica para fomentar dichos valores?

También desde este punto de vista debemos reconocer una cierta perplejidad ante la, al menos aparente, disparidad de criterios.



Permanece un cierto hermetismo en cada producción personal y un cierto distanciamiento respecto de lo que hacen otros. La comunicación es difícil y el desinterés, no exento de perjuicios de corte ideológico, hace, a veces, imposible el debate.

Atrincheros en el sobrentendimiento de la verdad, algunos grupos actúan como si esa verdad realmente existiera y fuera única.

Con la misma naturalidad con la que se recibe y otorga elogios (y se encargan proyectos) a cualquier figura foránea de la fotogenia arquitectónica de papel, se obvia y excluye la reflexión interna sobre nuestra propia arquitectura.

No puede ocultarse la oportunidad y el rendimiento político en las operaciones de prestigio que supone los encargos a estas figuras como indica Llatzer Moix en su ensayo "La ciudad de los arquitectos".

Algunas veces temo que nuestro país reciba el triste honor de contener las "obras de taller" de muchos de ellos o ejemplos descontextualizados y autónomos "demostrativos" de su genio. También se han realizado, afortunadamente, obras magníficas.

Es preciso señalar el peso específico que las revistas y publicaciones de arquitectura tienen en este estado de cosas. Presionados por una comercialización difícil, algunos han cedido al poder fácil y sugestivo de las imágenes en un mundo de imágenes y apariencias. Como señalaba Óscar Tusquets en un reciente artículo, la imagen buscada y la que se oculta en la fotografía, no sólo toma parte en la difusión de esa arquitectura sino incluso en su génesis.

Es, sin embargo, esa génesis de la arquitectura, sus orígenes y condicionantes, los que no aparecen en las publicaciones. No podemos seguir ni adivinar su proceso y con frecuencia la documentación ofrecida no permite siquiera reconstruir la globalidad del edificio. A veces no existe memoria o escrito explicativo.

La pérdida de ese valor didáctico en beneficio del producto acabado y "perfecto" es tan malo para los profesionales que quieren seguir aprendiendo de otros como para los estudiantes, grandes consumidores de estas publicaciones, a quienes se oculta lo que más necesitan: los principios y las condiciones de ese proceso, lo que les permitiría entender el resultado y aprender. Parece que el convencimiento de los editores de que no se leen o de que nadie se entretiene en desentrañar una información completa les hace sustituir ésta por la imagen rápida e impactante.

El importante papel que las publicaciones pueden cumplir queda así, a mi juicio, desvirtuado.

De las imágenes se copian los gestos y los "tics". Los fundamentos quedan soterrados y todo se trivializa bajo una apariencia de cultismo y erudición. No es difícil seguir las modas entre líneas. Reducir la Arquitectura a las modas de los modistos tampoco; pero acabaremos confundiendo lo valioso con lo que no lo es, sin ofrecer los datos suficientes para que cada uno forme su propio juicio con fundamento.

La confusión emana en ocasiones del valor que se concede a determinados ejemplos, mezcla sofocante de imágenes y tecnologías amontonadas —a veces literalmente— en la que la forma parece alumbrarse sin una referencia cultural, en el tiempo y en el lugar, sin la presencia del orden (en el sentido kahniiano) ni de una sintaxis constructiva, como si todo consistiera en buscar la "novedad" como propósito y la "cultura" como pretexto. Esto no debe entenderse como una negación o rechazo a la meditación en el proceso de evolución personal, que considero plenamente lícita, sino un deseo de clarificar y distinguir desde el punto de vista didáctico —para quien observa la arquitectura que se hace y se informa— entre un ensayo y una obra madura.

Por el contrario, la menos presencia en los últimos años en la ciudad de realizaciones de algunos de nuestros principales maestros, por ausencia o falta de encargos, ha dejado un vacío

de referencias útiles para esa claridad y para el necesario enlace.

Mientras tanto, los arquitectos nos debatimos en el fondo de una dilatada crisis económica pero también estructural.

La disminución notable de las oportunidades de trabajo, los cambios en la forma de producirse los encargos y el espectacular aumento del número de profesionales configuran un panorama en el que se ven desaparecer muchos pequeños estudios de arquitectos en libre ejercicio, al mismo tiempo que se buscan otras salidas profesionales y la capacidad de acceder a ellas.

Nuestra integración en las Normas comunitarias va a potenciar, probablemente, el Concurso como forma de acceder a los encargos de iniciativa pública. La responsabilidad de los Jurados será grande y también la de quien los elige. La "jurisprudencia" podrá marcar líneas rectas o torcidas para la arquitectura de los próximos años. Si el procedimiento se generaliza, sería necesario arbitrar un sistema que garantice unas posibilidades más equilibradas para un número más amplio de arquitectos y evitar de este modo la sangría económica y de esfuerzo que suponen los concursos de afluencia masiva actuales. Sería conveniente pactar con las Administraciones Públicas un nuevo reglamento para concursos de distintas fases, libres o restringidos, de presentación gratuita los primeros y remunerados en sus gastos los segundos, como contrapartida, para los profesionales, de las posibilidades de elección que ofrecen al organismo convocante.

Quiero señalar el peligro, que ya se atisba, de convertir los Concursos en peligrosos ejercicios de grafismo que enmascaran publicitariamente la propuesta en vez de aclarar su contenido.

¿Cómo se preparan los futuros profesionales ante estos retos? Al parecer, sigue sin encontrarse dinero para la Universidad. Las carreras se reducen para abaratare e implantar más en más sitios. Situación favorable para una rebaja significativa de la calidad que puede afectarnos a todos y que resulta verdaderamente contradictoria ante la necesidad de preparación rigurosa que la libre circulación de profesionales en el continente va a exigirnos para tiempos venideros.

Ha sido necesario redactar nuevos planes de estudios que den respuesta a esta nueva situación. Recientemente ha sido aprobado el de la Escuela de Madrid, que comenzará a implantarse el próximo curso. Se ajusta al máximo de duración y créditos que la nueva legislación española impone.

En la génesis de su contenido y estructura ha influido en exceso, a mi juicio, el peso específico de algunas áreas y departamentos en la toma de decisiones en perjuicio de una estrategia pedagógica global para el aprendizaje.

Sin embargo, el Plan ha removido hábitos oxidados y ha creado expectativas e inquietudes; y esto era necesario en la Escuela. Aunque se encuentre lejos del Plan que deseáramos, presenta aspectos que suponen un avance indudable, como la presencia de la mayor parte de las disciplinas desde el comienzo, incluido un curso inicial de Proyectos.

La enseñanza de Proyectos ha asumido siempre la responsabilidad de integrar todos los conocimientos en el hecho proyectual mientras, últimamente, se observaba cómo diversas asignaturas, convencidas de esta necesaria convergencia, convertían sus prácticas en auténticos ejercicios proyectuales, carentes, sin embargo, en muchos casos, de las condiciones mínimas requeribles para este aprendizaje. Los alumnos han padecido en estos años una acumulación de prácticas autónomas de este tipo. Muchos de ellos han tenido que alargar la duración de los estudios para soportar el ritmo impuesto.

El aprendizaje supone la maduración de los conocimientos y esto exige un tiempo mínimo. Se trata de recuperar tiempos y de que al alumno le reste el suficiente fuera de la Escuela, a diario, para proyectar e incorporar a su proyecto todos los



conocimientos adquiridos. También, para estar en el mundo y percibir las cosas se tiene que captar de él esos factores de equilibrio que señalábamos al comienzo.

Hoy se habla, al menos, de “coordinar asignaturas” y se está creando una cierta conciencia para no duplicar esfuerzos ni desperdiciar energías. Mañana, tal vez podamos llegar a una integración más completa en el aprendizaje único de la Arquitectura si los hábitos creados no nos lo impiden.

La posibilidad de obtener créditos en estudios profesionales es una interesante novedad del Plan y una forma de acercarse a la realidad del trabajo.

Se debe ser cuidadoso, sin embargo, ante la expectativa de otorgar diplomaturas, respecto de su definición y sus atribuciones. La formación como arquitecto se completa sólo con la totalidad de los estudios y se debe evitar cometer errores que lleven a conflictos futuros.

El reto del trabajo futuro tiene preocupados no sólo a los arquitectos sino a los miles de estudiantes de nuestras Escuelas.

Es necesario encontrar otras salidas y prepararse bien para ellas. Pero es muy importante que esas especialidades se obtengan a partir de una formación completa de arquitecto y desde la visión como tal. Otra cosa sería desvirtuar el sentido de la profesión y llamar arquitecto a cualquier cosa.

Hay muchas formas de servir a la Arquitectura y desde muchas misiones distintas. Cuando un arquitecto al servicio de las Administraciones o de la empresa privada, en labores de dirección, control, supervisión o gestión, sigue pensando como arquitecto y mantiene interés porque su trabajo redunde en la calidad y valores de la Arquitectura, se nota mucho y se agradece más. Desde esa óptica, puede ser que su labor sea tan decisiva como la del proyectista, pues de su capacidad y entendimiento depende, en muchos casos, que cualquier obra interesante sea, además, posible.

Debe superarse el aparente conflicto entre arquitecto-artista y arquitecto de formación técnica. Sólo tiene sentido hablar de un arquitecto con la doble formación. La orientación en las asignaturas optativas perfilará la inclinación de cada uno y sus expectativas profesionales.

Hoy parecen separados los trabajos de relieve, que realizan los arquitectos más conocidos y que son objeto del mayor número de publicaciones —que suponen cuantitativamente un porcentaje pequeño del total—, del trabajo común de arquitectos ligados al mundo inmobiliario y de negocios, que conocen perfectamente los mercados, las normativas y las administraciones, y cuya labor se centra en obtener la mayor rentabilidad en los negocios de sus clientes. Aquí esta la mayor parte del trabajo real. El objetivo de la Arquitectura parece a veces ajeno a estos intereses y la ciudad se resiente de ello. Es necesario reflexionar sobre todo esto y prepararse sólidamente en todos los campos. No tiene por qué ser incompatible con la Arquitectura. Ocupar estos puestos y mejorar la ciudad es todo un reto para los estudiantes actuales. Hay magníficos arquitectos que salen todos los años de la Escuela de Madrid y lo demuestran, ya desde estudiantes, en multitud de concursos.

También para la ciudad hay esperanza. Cuando las técnicas dejen de deslumbrarnos y nos acostumbremos a usarlas como lo que han sido siempre, un instrumento a nuestro servicio, aprenderemos a ahorrar tiempo. Muchos desplazamientos podrán evitarse pues trabajaremos más en casa. También esfuerzos y costes inútiles. De la habilidad de los políticos y economistas dependerá que todo eso no se transforme en más paro. Si es así, no sólo no abandonaremos la ciudad sino que el tiempo rescatado para el ocio y la cultura hará que acudamos a ella voluntariamente y, recuperado el equilibrio, volvamos a reconocernos como ciudadanos. Puede ser que, entonces, también la Arquitectura y los arquitectos volvamos a recuperar plenamente nuestro lugar en la creación de espacios donde podamos encontrarnos. ■



# Dibujo de arquitectura y “cuadro-dibujo de arquitectura”

Helena Iglesias

Entre la obra de arquitectura construida y el dibujo (los dibujos) que la representan y sustituyen existe, es sabido, un complejo entramado de relaciones, que se originan en el papel sustitutorio que el dibujo desempeña frente a la obra.

La primera consideración del dibujo de arquitectura es, siempre, la de su utilidad, la de su función en el proceso de creación o de construcción de los edificios. Así, esta primera consideración lo hace aparecer como un instrumento para representar la arquitectura, que sirve para concebirla, manipulando elementos gráficos codificados, y también para construirla, para edificarla, transportando información formal sobre ella a las diferentes etapas de los procesos constructivos.

Es decir, que en el medio gráfico que es el dibujo se transmiten informaciones sobre la obra realizada, que son de todo tipo de clases, siempre que puedan ser transmitidas por el medio, y de entre todos aquellos datos de la obra que permiten esta transmisión, está claro que los más importantes y de más sencillo entendimiento son los datos formales.

Así que la detallada descripción gráfica de la forma, ya sea forma externa espacial y volumétrica, o ya sea además forma interna constructiva, ha sido, tradicionalmente, la parte más importante, o el “corpus”, si así se quiere, de las imágenes gráficas de los dibujos de arquitectura.

Existe, pues, en los dibujos de arquitectura una fidelidad de correspondencia de los puntos, líneas y superficies del plano gráfico, con los puntos, líneas y superficies de la arquitectura representada que constituye su principal objetivo, e incluso la razón primera de que los dibujos existan.

Quisiera que se me entendiera bien cuando digo “detallada descripción gráfica”, pues en absoluto quiero decir que esta descripción sea, en todos los casos, explícita.

A menudo, una gran parte de la descripción no está explicitada, lo que proporciona imágenes gráficas de menor densidad representativa, que para entendernos podríamos denominar “bocetos”.

Estos “bocetos” no han perdido la correspondencia de sus rasgos gráficos con la forma del objeto; se limitan, sencillamente, a tener menos rasgos gráficos, y menos correspondencias, lo cual no significa perderlas sino realizar una selección de algunas de ellas.

Ahora bien, no resulta posible realizar documentos gráficos de arquitectura, aun cuando tengan como objetivo principal la representación y sustitución de ésta, sin que se atienda al lenguaje propio del medio gráfico que se está utilizando, a su estructura y a sus reglas.

Y esta atención al lenguaje gráfico comporta, inexcusablemente, añadir significados (“otros” significados, diferentes de los formales) a los dibujos de arquitectura.

Tales significados suelen estar, a su vez, relacionados con la obra de arquitectura, y constituyen, de alguna manera, una suerte de autonomía del dibujo de arquitectura.

Por medio de este mecanismo, el dibujo de arquitectura transporta contenidos propios, no sustitutorios ni estrictamente,

formales, sobre la obra representada, convirtiéndose en un “dibujo parlante”, que habla de la arquitectura, contando sobre ella historias, simbolizándola, narrándola, transportando, en fin, información sobre sus contenidos o sus significados, una información que puede ser funcional, estilística, iconográfica, psicológica, histórica o de muchos otros tipos, pero que no es formal, aun cuando coexista con ella.

Una atención preferente a los significados “añadidos” a los dibujos, es decir, una atención preferente a que el dibujo de arquitectura proporcione lecturas complejas, supone una reflexión sobre la estructura del lenguaje gráfico, y conduce a que las representaciones de la arquitectura se formalicen con sistemas y procedimientos cada vez más apartados de la técnica, y que se conviertan en “cuadro-dibujo de arquitectura”.

Un “cuadro-dibujo de arquitectura” es un gráfico mixto, un gráfico que representa y sustituye la obra de arquitectura, pero que también la simboliza, la narra, la define, la alude o la contextualiza, estableciendo con ella unas relaciones que nunca pudo soñar Gaspar Monge.

Mantiene entera su capacidad informativa sobre la forma del objeto arquitectónico, pero es también capaz de soportar contenidos, y de traspasar mensajes, en nada o muy poco relacionados con estas formas, si no es bajo el aspecto de informaciones culturales, que las formas arquitectónicas deben, a su vez, transmitir.

Un “cuadro-dibujo de arquitectura” es un documento de arquitectura que ha adquirido valor por sí mismo, valor cultural, a veces incluso con independencia o en abstracción del objeto al que representa, aunque más o menos este valor se adquiere por una acomodación al objeto, que permite completar información sobre él.

Y es, precisamente por eso, un documento “proyectado”. En este tipo de documentos existen dos proyectos, o si se quiere, dos acciones de proyectación, que están diferenciadas en intenciones con mucha precisión, cuando suelen estar, también, íntimamente relacionadas. Son el proyecto del objeto arquitectónico y el proyecto del dibujo o los dibujos donde se va a graficar este proyecto de objeto. Están íntimamente relacionados porque el proyecto del dibujo se realiza atendiendo a componer, con la estructura gráfica que se desee, mensajes que se refieran a las cualidades no formales del objeto de arquitectura proyectado.

Un ejemplo muy bueno de “cuadro-dibujo de arquitectura” es el dibujo para la Iglesia del Cementerio de Währing, de Otto Wagner, de 1898, que formó parte de una exposición realizada en ese mismo año en el Pabellón de la Secession de Viena (1).

Tiene una estructura formal de viñeta y marco, es decir, que se presenta a sí mismo enmarcado. Esto puede significar una posible mayor atención a la decoración y al ornamento, pero también significa, con seguridad, un explícito deseo de alejar el dibujo, aislarlo y darle entidad, convirtiéndolo en algo más parecido a una obra de arte, en un cuadro.

Además, la viñeta está descentrada respecto del marco. Así



que la composición, por este hecho mismo, tiene ya un carácter anti-clásico, o moderno si se quiere, desprovisto de ejes de simetría.

En el marco, arriba y abajo, se integran en caracteres acordes al "estilo fin de siglo", las leyendas correspondientes al proyecto. Arriba, lo que es la viñeta "Die moderne im Kirchenbaum" (y obsérvese que el término "moderne" ha sido considerado de necesidad para ser escrito). Abajo, los datos correspondientes al proyecto entero, incluida la capacidad (3.000 "personen").

La decoración de la parte superior izquierda del marco acompaña, con sus motivos, a los conceptos de "moderne". Pero lo más importante está en la parte derecha del marco.

Es el dibujo, a línea fina, de un claro en el bosque, al borde de un río o de un lago, casi ausente en el dibujo, pero bien determinado por la gran cantidad de lirios de agua y plantas acuáticas que se aprecian. El bosque tiene abedules, u otro árbol parecido, de envergadura alargada y tronco fino; y en el claro que estos árboles dejan, una joven, sentada de espaldas al espectador, ha interrumpido su lectura (pues tiene un libro en la mano) para contemplar la Iglesia, y su silueta interrumpe gráficamente, asimismo, el nítido trazado de la viñeta.

Así pues, en el marco se representa el "lugar" de la Iglesia, el sitio donde se levanta. Pero, a la vez, se transmite un mensaje de sosiego, de paz, de enclave natural (no se olvide que se trata de un cementerio...).

Y cruzando en diagonal todo el dibujo, superpuesto al marco y a la viñeta, se ha dibujado una rama de cerezo, que está dotada de mucho mayor y más detallada definición gráfica, pues no solamente tiene volumen y forma muy precisos, sino que arroja además sombra sobre marco y viñeta, para dar cuenta de su mayor realidad.

Un juego de realidades crecientes por el uso de dimensiones gráficas diversas (la línea pura, el volumen, la sombra arrojada). La rama florecida, la de mayor realidad, la de mayor definición gráfica, que es, sin embargo, el elemento más simbólico (la vida eterna, el renacimiento anual primaveral, etcétera).

La Iglesia, de algo menor definición gráfica (está incluida en el dibujo subyacente a la rama, aunque tiene volumen bien preciso), es el elemento intermedio en la realidad, puesto que es el futuro, al ser un proyecto. Y el claro del bosque, la realidad existente, grafiado con la mayor de las cargas gráficas, tenuemente a línea...

Una inversión de realidad-ficción gráfica, añadida a la narración que cuenta el dibujo, al relato. Una lectura propiciada de que sólo el arte, lo inventado, lo creado por el hombre, tiene el mayor nivel de realidad. Y todo esto, sin renunciar a la estricta representación de arquitectura.

Es éste un ejemplo decimonónico, suficientemente aclaratorio del concepto, espero; mas también, quizá, de estética bien alejada de los postulados actuales, contemporáneos, y con intenciones narrativas que podrían juzgarse desfasadas y anacrónicas.

Pero ¿son estas intenciones narrativas tan desfasadas y anacrónicas como parecen? ¿Están los dibujos de arquitectura contemporáneos (algunos o muchos dibujos contemporáneos) alejados de esta intención de destacar o caracterizar un edificio, de dotarle de cualidades quizá soñadas, de hacer aparente "otra" realidad de la obra?

Considerémoslo. Si examinamos con cuidado lo sucedido con los dibujos de arquitectura de los últimos años, lo primero que salta a la vista, antes de cualquier intento posible de estudio, descripción o establecimiento de categorías, es el hecho incuestionable de su "puesta en valor". Los dibujos de arquitectura han empezado a ser cotizados, y a ser expuestos en las galerías de arte, como si se tratara de cuadros.

Evidentemente, el fenómeno tiene orígenes y, como siempre que se intentan esclarecer los comienzos de algo, sucede que estos orígenes se manifiestan plurales.

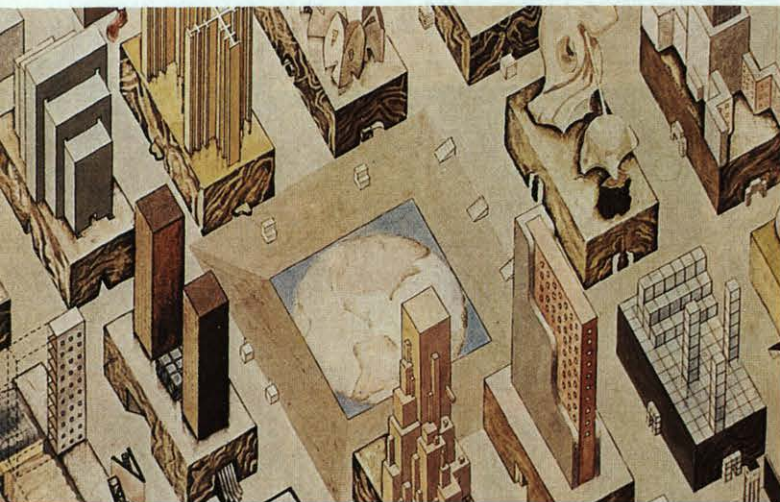


"Iglesia del Cementerio de Währing", de Otto Wagner. 1898.

"Muro", de Rob Krier. 1977.

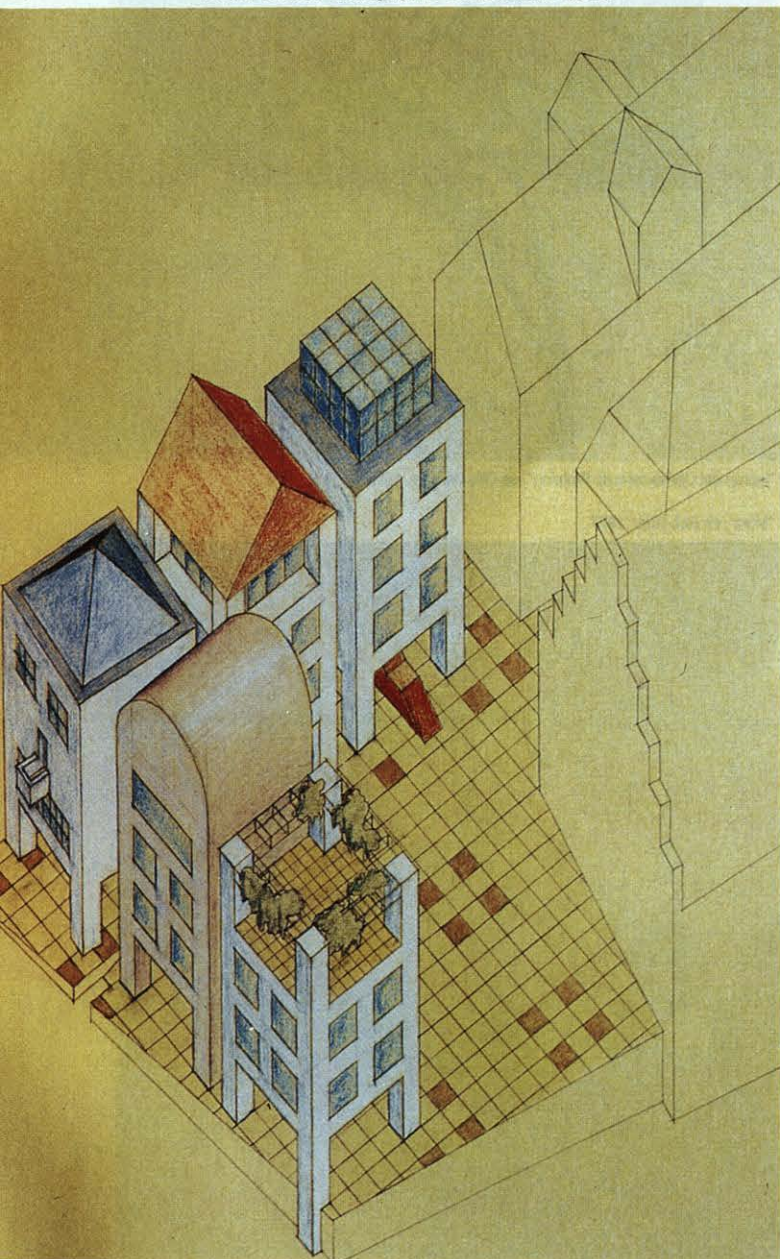






"Ciudad del Globo Cautivo", de Rem Koolhaas.

"Nuevas Viviendas en Margurg", de Oswald Mathias Ungers.



Puede rebajarse la exaltación, quizá, de la producción de "solo dibujos" que realizan algunos arquitectos, o grupos de ellos, en los últimos años sesenta y primeros setenta, como es el caso del grupo británico Archigram, de Aldo Rossi o del grupo italiano SuperStudio, y es seguro que esta producción influye en el proceso (2).

Pero la eclosión de la valoración de los dibujos de arquitectura se manifiesta en los prolegómenos de la conmemoración del 2.º Centenario de los Estados Unidos (3), en los cuales la hipertrofia de la conciencia americana nacionalista impulsa a realizar un auténtico "vaciado" de todas las antigüedades que pueden relacionarse con la fecha de 1776. Y es sabido que los edificios proporcionan la colección de antigüedades más apreciada, y con ellos, se sacan a la luz los dibujos que permitieron su erección.

No hay que olvidar que dos años antes tiene lugar un ensayo general, la conmemoración del bicentenario de Filadelfia, y que, además en el año de intervalo entre ambos eventos se realiza en el MOMA la Exposición de Beaux-Arts.

Entre las dos conmemoraciones, y la Exposición, consiguen reunir y exponer la mayor cantidad de dibujos de arquitectura (antiguos, naturalmente; del siglo XVIII, unos, y del XVIII y XIX, los otros) que nunca hubiera sido vista anteriormente; y estos dibujos están tratados, además, como antigüedades, como objetos de valor.

La gran cantidad de publicaciones donde se recogen tantas "obras de arte" como las sueñan sus recopiladores dan fe de la importancia del bombardeo gráfico, y en la misma dirección trabaja la valoración de los dibujos producidos en l'Ecole de Beaux Arts de París, que propician la Exposición del MOMA y el libro de Drexler (4).

No puede resultar ajeno a esta valoración de las producciones académicas el éxito extraordinario, clamoroso y poco menos que mundial que alcanza la obra de Louis I Kahn en el lustro anterior a su muerte (5), un éxito tanto más extendido cuanto que en esos años Kahn es un hombre itinerante, que viaja de un acto académico a otro (6). Y para dar mejor cuenta de esta relación es bien conocida la valoración que la crítica realiza entonces de su trabajo, calificándolo de neo-académico y "beauxartiano". Pero no estoy ahora refiriéndome a las obras de la arquitectura, tengan o no tengan ejes de simetría, sino a la valoración de los dibujos que las producen.

De que la "moda" de hacer resaltar los dibujos de arquitectura empieza por los dibujos antiguos no tengo ninguna duda, y en ese sentido puedo aportar datos de experiencia directa.

Siendo, como es, el mercado de las antigüedades un mercado muy sensible y receptivo, la hipervaloración llega rápidamente a España (dentro de ciertos límites, por supuesto). Tengo todavía muy vivo el recuerdo de la primera vez que nos pidieron, a Antonio de Lucas y a mí, en el Rastro madrileño, una cifra (todavía modesta) por cada uno de los dibujos que contenía el fondo de una caja, en lugar de vendernos el lote completo sin contarlos siquiera, por cuatro perras, que era la conducta habitual.

Y a partir de aquel momento empezaron a vender (cuando "salían") los dibujos de arquitectura uno a uno, y a pedir por ellos cifras cada vez más altas, una práctica que se extendió más tarde a los libros de arquitectura del siglo XX (que se vendían al peso) y que ha acabado por sacar del mercado a los aficionados modestos (7).

Pero, volviendo al tema, los dibujos de arquitectura contemporáneos empiezan, casi por las mismas fechas, a ser valorados, aunque en este caso no se cotizan, en un principio, en el mercado.

Lo que se empieza a valorar, antes que los precios, son las exposiciones de dibujos de arquitectura, y de ello puede dar buena cuenta la Exposición del MOMA de los Five Architects, que es contemporánea de los hechos narrados.

Más aún, cuatro o cinco años después no es concebible ninguna programación anual de exposiciones, en casi ningún



organismo, que no incluya una exposición de arquitectura, con abundante material gráfico, y en las principales ciudades empiezan a aparecer galerías de arte que se "especializan" en exposiciones de dibujos de arquitectura, entendiéndose por esta "especialización" la inclusión, en su programación anual, de una o dos exposiciones de estos dibujos (8).

La moda se extiende rápidamente, se crean colecciones privadas y públicas de dibujos de arquitectura o se incrementan mucho las adquisiciones en las colecciones existentes.

Empieza a apuntar el fenómeno de los "Museos de Arquitectura", cuyos fondos son, casi exclusivamente, gráficos (9). Asimismo, se diseñan estrategias, algunas muy inteligentes, como la que llevará a cabo la Avery Library en las fechas de su aniversario (10), para que las colecciones de dibujos de arquitectura se estudien, se funden o prosperen.

Es obvio que toda esta moda no hubiera sido posible si no se hubiera dibujado afanosamente durante estos años. Bien poco hubieran valido las receptivas actitudes de las galerías de arte si los dibujos de arquitectura hubieran seguido siendo los estrictos planos de proyecto que se producían en los años cincuenta, y primeros sesenta (11), pues nunca hubieran encontrado espectadores ni compradores, y la abierta actitud habría naufragado en la economía de mercado.

Antes al contrario, es un hecho cierto que, desde mediados de los sesenta, o los primeros setenta, se ha dibujado mucho la arquitectura, con elaboradas realizaciones gráficas de muy diversos estilos y caracterizaciones, y que, incluso, durante un período se reclamó el papel preponderante que la "arquitectura de papel" podía, y al parecer debía, tener en la producción de la arquitectura.

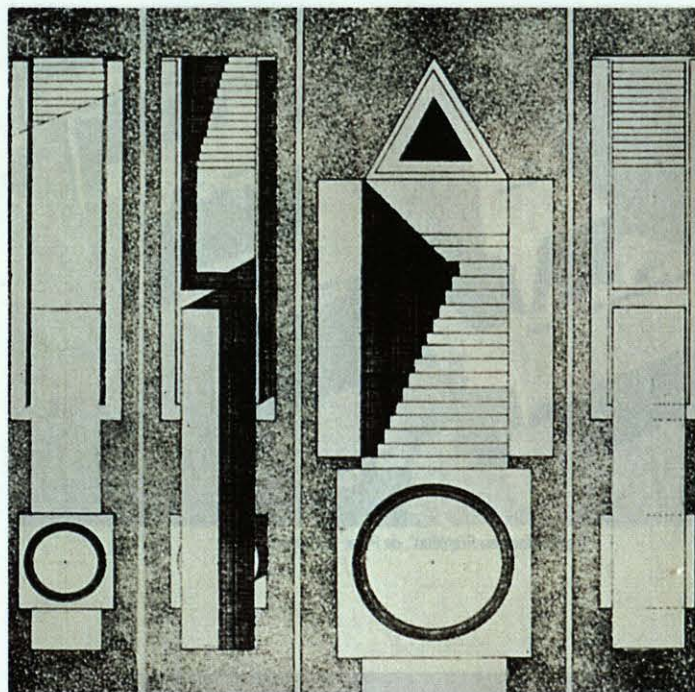
La producción gráfica de los últimos quince o veinte años es tan variada y multiforme que escapa a toda posible categorización. Es, además, de clasificación casi imposible, pues una de las características que se mantiene (casi) con carácter de generalidad es su descarada y declarada intención de introducir en el documento gráfico muy diversos tipos de informaciones, narraciones o alusiones, tanto correspondientes a la arquitectura representada como a otros documentos gráficos, preferiblemente en forma de "citas".

Estas "citas" van relacionando unos documentos gráficos con otros de diferentes autores, a modo de alusiones, constituyendo un entramado de relaciones que dan ya, por el hecho de su existencia, una calidad literaria de "relato" a todos los dibujos así encadenados.

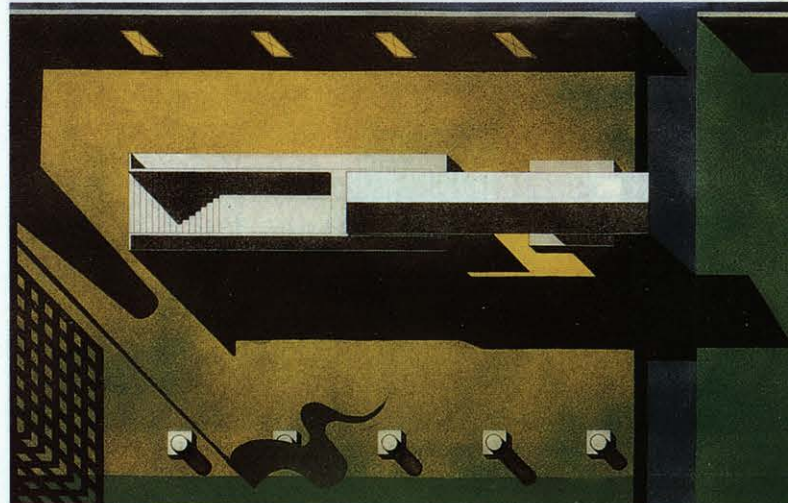
Algunas veces, las "citas" vienen determinadas por la proximidad ideológica o estilística (12) de los autores de los documentos, como es el caso de la correlación que se establece entre dibujos de Rob Krier, Rita Wolff, León Krier y los alumnos de la llamada "Escuela de Bruselas"; y también entre algunos dibujos de Aldo Rossi y otros de Massimo Scolari.

Pero bastante más a menudo las "citas" no indican en realidad parentesco o afinidad, sino alguna clase de contaminación gráfica y estilística que se ha impuesto caprichosa y deliberadamente, desde las "ruinas" o los terrenos escarpados e hipergrafiados de los que surgen los edificios y los motivos, que relacionan por ejemplo los dibujos de Isozaki y Krier de la imagen, hasta la construcción axonométrica de trozos de unidad simplificada e ingenuizada que se perciben en los dibujos de Koolhaas y de Ungers.

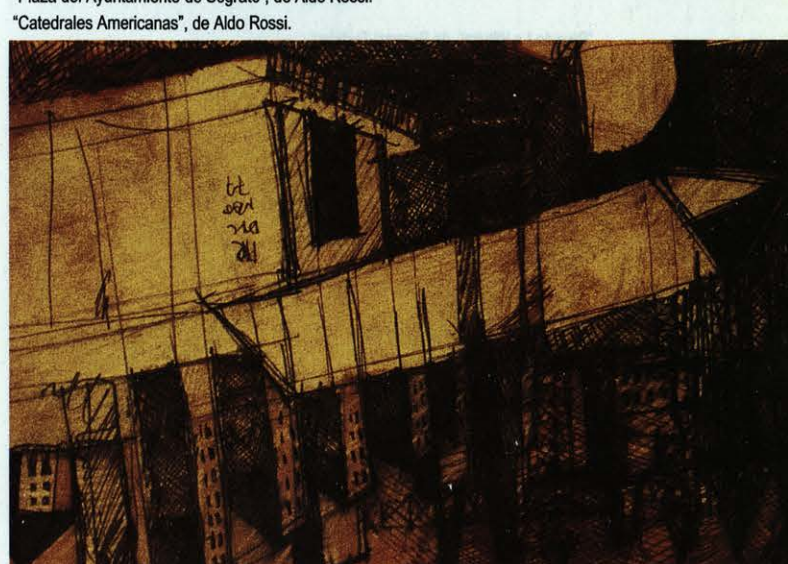
Además de los hitos gráficos, visuales o arquitectónicos que van asumiendo muchos dibujos entre sí, y que son rara vez lineales, formando más bien un dibujo entrecruzado que resulta muy difícil de desentrañar, otra importante característica que también se mantiene (casi) con carácter de generalidad es una curiosa variación en las relaciones entre los dibujos y los objetos representados, que atiende a las ideas o sensaciones que los dibujos producen respecto de los objetos.



"Plaza del Ayuntamiento de Segrate", de Aldo Rossi.

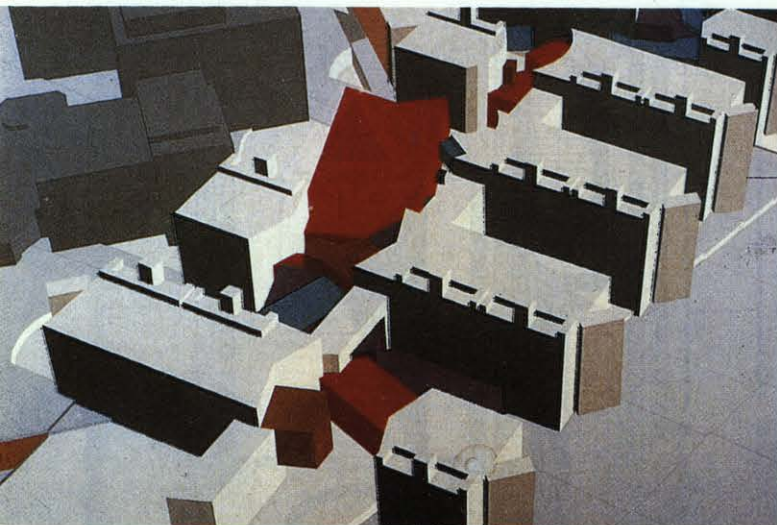


"Plaza del Ayuntamiento de Segrate", de Aldo Rossi.

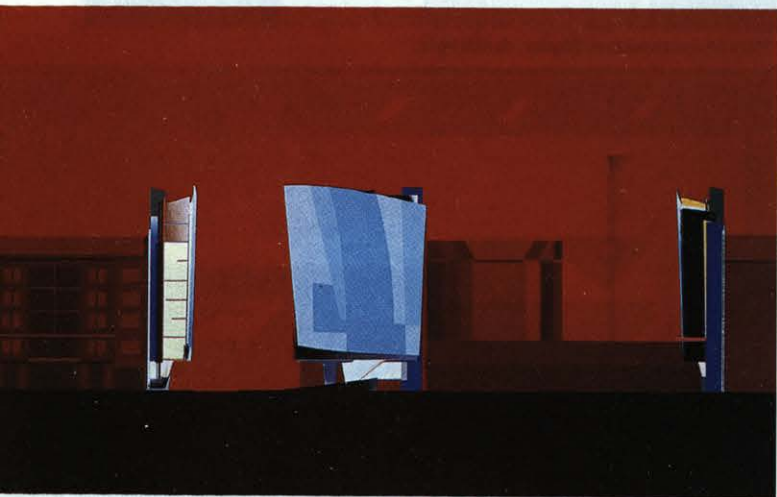


"Catedrales Americanas", de Aldo Rossi.





"Bio-Centrum en Frankfurt", de Peter Eisenman.



"Casa en la Kurfurstendamm de Berlin", de Zaha Hadid. 1986



"Parc de La Villette", de Bernard Tschumi

Lo más habitual es que los dibujos proporcionen ideas de tamaños, formas y escalas muy diferentes de las que pueden comprobarse en el edificio real, de tal manera que se constituyen a sí mismos en una narración literaria del edificio, a veces usando incluso técnicas que se parecen mucho a las que hemos analizado en el dibujo de Otto Wagner.

Si hubiera que enunciar un único término para resumir el papel que desempeña muy a menudo el dibujo contemporáneo respecto al edificio que sustituye, ese término debería ser "enmascarador".

E incluso podría enunciarse todo un conjunto de calificativos que giran alrededor de este concepto, para adjetivar los dibujos de arquitectura recientes como "fascinadores", "mistificadores", "atractivos", etcétera, pues cumple el dibujo un papel de relación con el edificio que es de sugerencia, de convencimiento, respecto a determinadas cualidades del objeto, y no se orienta tanto a representar o informar como a convencer de una cierta selección de cualidades, a veces incluso imaginarias.

Se mantiene así entre el objeto de arquitectura y su dibujo una relación muy peculiar, una relación en la cual han llegado a invertirse los términos tradicionales, de una manera casi perversa, y ha pasado el dibujo a representar el papel principal, el de mayor importancia dentro del proceso de producción de la arquitectura.

Se reserva a menudo un papel secundario, dotado de cierta irrelevancia o falta de protagonismo para el objeto de arquitectura que se construye, en teoría a partir del dibujo; o bien, se hace que las cualidades del objeto construido discurren por un camino divergente, bien alejado de la narración que el dibujo proporciona sobre él.

El principal impulsor de esta manera de concebir el dibujo, quizá también originaria y cronológicamente el inventor de ella, es Aldo Rossi, probablemente por ser un dibujante tan extraordinario y tan prolífico.

Se deben a él algunos de los dibujos más radicalmente novedosos, más originales, y también más influyentes, de los últimos veinte años, y asimismo se deben a él algunas de las mayores decepciones ante los objetos realizados que los dibujos narraban o aludían.

En este sentido se pueden citar muchísimas producciones gráficas suyas, a menudo concebidas con un carácter de realidad arquitectónica, de re-presentación, tan deliberada, tan voluntaria y tan radical, que hace perder importancia, al objeto construido; pero me referiré aquí, a título de ejemplo, a la conocidísima Plaza del Ayuntamiento de Segrate, por ser un ejemplo casi caricaturesco de puro emblemático y representativo.

El dibujo, que es una continuación de plantas y alzados no relacionados entre sí por su posición relativa, es conocidísimo y ha sido, además, portada de publicación dedicada a Rossi (13). No es menos conocida la planta con sombras arrojadas, donde una "chimenea rossiana" y un edificio en retícula se significan en ausencia, no solamente revelados, sino impuestos gráficamente por la sombra que arrojan sobre la plaza.

No voy ahora a referirme a las maquetas lacadas en color y fotografiadas sobre fondo negro, que se realizan del mismo proyecto, pero sí al dibujo denominado "Catedrales Americanas", que tiene el tema de la Plaza como motivo, y no puede olvidarse que este tema es el de los cuerpos simples, despojados de cualquier veleidad estilística, y tanto representados como representativos.

Estos documentos, estas imágenes gráficas, poseen una realidad que nunca ha podido alcanzar el verdadero objeto representado. Todo aquel que lo haya visto sabe exactamente a qué me refiero. El espectador, oscilante su ánimo entre la desilusión y la incredulidad acaba por no aceptar la "verdadera realidad" de la Plaza de Segrate, para adherirse de lleno y



totalmente a la "representativa realidad" de las imágenes gráficas que tiene en el recuerdo.

Este mecanismo de negación de la obra frente al dibujo es muy común en las relaciones entre una y otro en los documentos gráficos contemporáneos, y se formaliza con ayuda de los medios y códigos más variopintos e ingeniosos.

Una de las maneras más corrientes de realizarlo es mediante la introducción de mayores intensidades de definición gráfica, incluido el uso de sombras en gran profusión, y a veces desmesuradas, lo que hace aparecer en el documento un clima onírico.

La razón de estas técnicas es que a menudo la afirmación del dibujo frente a la obra tiende a realizar un "relato" sobre la monumentalidad, o mayor escala, de lo proyectado, que queda resaltado por el aislamiento (gráfico) de los elementos que se dibujan, y la acentuación de las sombras que arrojan, dando así un entendimiento del objeto como aislado, fuera de contexto, o si se quiere, "objetivado".

A menudo se refuerza este tipo de "relato" con combinaciones más o menos caprichosas realizadas con las proyecciones que se dibujan, y es muy corriente encontrar composiciones integradas por alzados, plantas o perspectivas que se han colocado en el papel de un modo que no tiene correlación con la posición relativa de unas con otras.

Esto proporciona una dificultad de lectura "tradicional" del documento que introduce una sensación de conceptualismo, y aun de rarefacción en algunos casos. La multiplicación de proyecciones y su asociación caprichosa construye, además, una "realidad" diferente, muy caracterizada, que no tiene por qué coincidir, y casi nunca lo hace, con las percepciones verdaderas que puede propiciar el objeto real.

Una variante muy curiosa de "relato" paralelo respecto de la obra construida ha hecho su aparición con el advenimiento de algunos documentos gráficos realizados por ordenador.

La mayoría de estos documentos acentúan extraordinariamente casi hasta la caricatura, el carácter de "realidad virtual" de los elementos formales grafiados, mediante el uso de texturas y colores que están voluntaria y deliberadamente alejados de cualquier referencia a la realidad.

Esta es una manera de realizar los documentos que, en un principio, pudo atribuirse a la falta de eficacia de los dibujos de ordenador, que fueron durante una primera fase incapaces de imitar la realidad hasta el extremo de su suplantación, produciendo así pseudo-realidades totalmente irreales.

Pero la tendencia persiste mientras ha crecido la eficacia, hasta el extremo de que parece que la "realidad virtual" usada para realizar documentos de arquitectura se aparta cada vez más de la usada para hacer cine; y, mientras los dinosaurios de "Parque Jurásico" se han vuelto absolutamente verosímiles, los dibujos del Bio-Centrum de Frankfurt de Eisenman o los de la casa de Berlín de Hadid se han vuelto absolutamente inverosímiles.

Una variante, a su vez, de esta tendencia es el "plegamiento" que algunas obras realizan con respecto a sus propios dibujos de "realidad virtual", intentando alcanzar en la realidad el descarnamiento, la falta de concreción y de espesor y la calidad inverosímil de los colores y texturas que tienen los dibujos.

En este sentido puede citarse la identidad, o el intento de identidad con sus propios dibujos, incluida la imposible cualidad cinética, que realizan los edículos de Tschumi de La Villette.

Como se ve, las intenciones de hacer aparente "otra" realidad del dibujo de Otto Wagner no estaban tan desfasadas ni eran tan anacrónicas como a primera vista podía parecer. De hecho, buena parte de los dibujos contemporáneos usan mecanismos similares, con métodos gráficos muy diferentes, para materializar intenciones muy semejantes, intenciones narrativas, simbólicas, alusivas o valorativas que permiten caracterizarlos como "cuadros-dibujo de arquitectura". ■



"Parc de La Villette", de Bernard Tschumi

## N O T A S

(1) Es la lámina 14 del tomo III de Otto Wagner: "Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke", editado por Anton Schroll & Co, Viena. En el mismo volumen hay una fotografía del panel con seis dibujos de este proyecto que se expuso allí.

(2) Por producción de "solo dibujos" me refiero a las etapas en las cuales no se construyen obras, o muy pocas, y predomina la producción de dibujos. Naturalmente, en el grupo Archigram esta etapa se extiende hasta su fin.

(3) Los trabajos de preparación del Bicentenario vuelven los Estados Unidos del revés. No creo que quede en todo el país ni un papel, un objeto o un tejido de la época que no haya resultado susceptible de ser expuesto.

(4) La exposición tuvo lugar en el MOMA entre el 29 de octubre de 1975 y el 4 de enero de 1976. El libro es "The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts", editado por Arthur Drexler, Secker & Warburg, Londres, 1997.

(5) De este éxito puede dar fe, por ejemplo, la exposición "Louis I. Kahn" inaugurada en principio en el Instituto Politécnico de Zurich, en 1960, que viajó después por media Europa, recorriendo Delft, Stuttgart, Venecia, Parma, Bruselas, París y Viena, por no hablar de las innumerables revistas y publicaciones que recogen obras suyas.

(6) En el mismo año 1969 recoge una medalla de la Universidad de Connecticut y una en su propia ciudad, Filadelfia. En 1970 la medalla de oro del Capítulo de la AIA de Nueva York y otra de la Royal Society of Arts de Londres, además de ser nombrado Doctor Honoris Causa en el Bard College de Nueva York. En 1971 recibe la medalla de oro de la AIA entera, le nombran Doctor Honoris Causa en Penn y fellow del Franklin Institute. En 1972 recibe la Royal Gold Medal del RIBA, le hacen miembro del Royal Institute of Architects de Irlanda y Doctor Honoris Causa de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans, etcétera.

(7) No tengo idea de los precios que alcanzan en la actualidad los dibujos de arquitectura porque me he retirado de ese vicio. Pero los libros de arquitectura del XX están en cotas astronómicas, además de que no "salen" casi al mercado. Valgan de ejemplo los 15.000 francos franceses que costaba en 1994 "Apres le Cubisme", que es un folletino de escasas páginas y papel casi de periódico, que salía a casi 7.000 pesetas la página. O "Fantasías Arquitectónicas" de Chemijov que valía en abril de 1995 un millón de pesetas.

(8) Madrid ha tenido, asimismo, sus "especialistas" galeristas, como ha sido la Sala Ynguanzo y, algunas temporadas, la Galería Gamarra & Garrigues.

(9) Los fondos de los "Museos de Arquitectura" son también fotográficos y bibliográficos además de fondos de dibujos. Pero algunos de ellos están consiguiendo, por haber acumulado tantos dibujos, que se escriban los libros y los artículos de estudio de algunos periodos bien determinados de la historia del movimiento moderno usando "únicamente" sus fondos, de lo cual resulta o puede resultar una parcialización de la historia. Es el caso de Frankfurt o de Munich.

(10) La inteligencia de la "librería" de la Avery, Angela Giral, diseñó una estrategia de solicitud de dibujos a una selección de arquitectos, con motivo del aniversario de la Biblioteca, que ha incrementado sustanciosamente sus fondos sin inversiones. El resultado fue expuesto y ha dado lugar, además, al libro "Contemporary Architectural Drawing", editado por la Avery Architectural and Fine Arts Library con Pomgranate Artbooks en 1991.

(11) Con algunas honrosas excepciones de arquitectos que dibujan, como Scarpa, Le Corbusier, Alvar Aalto o el propio Kahn, esos años son un desierto gráfico de estrictos planos de proyecto sin ninguna personalidad gráfica.

(12) A veces, como en el ejemplo aducido, la proximidad, además de ideológica o estilística, es de parentesco y así todo se queda en casa.

(13) La portada es de "Architektur des Rationalismus".

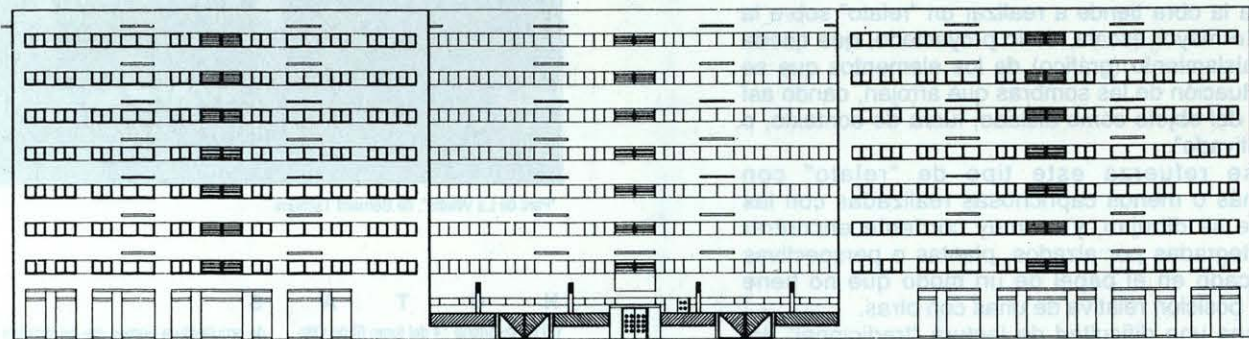


# Edificio de 196 viviendas de protección oficial, locales y garaje

SAN JOSÉ DE VALDERAS. ALCORCÓN. MADRID.

**Arquitecto:** Raimundo Alberich Cid

**Fecha de proyecto:** Febrero de 1993



Alzado C/ Timanfaya

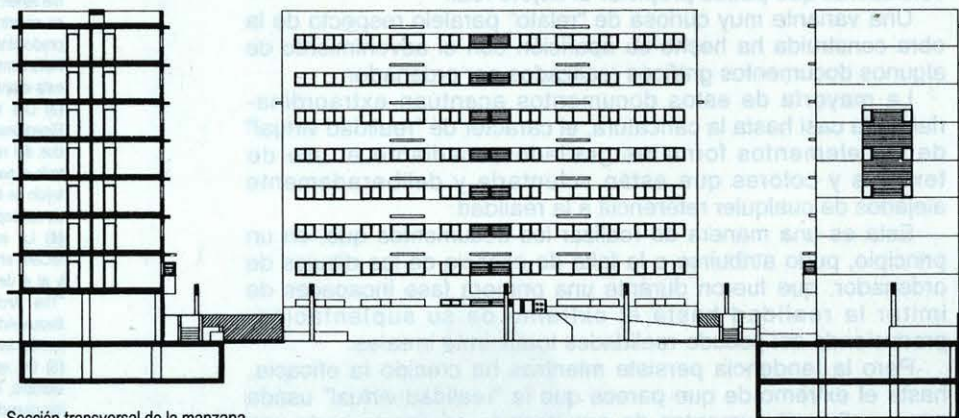
Primera incursión del Ayuntamiento de Alcorcón en la actividad de la construcción de viviendas a través de su Empresa Municipal, de reciente creación, dentro de un ambicioso plan de intervención del mercado. Necesariamente había que afrontar el encargo con una propuesta sólida e indicativa para las siguientes promociones. Aplicación estricta de premisas históricamente contrastadas y seguras: Unidad de tipología, Unidad de bloque, acompañadas de la austeridad de elementos constructivos primarios y escasa variación en los secundarios, en presencia del diálogo constante programa-presupuesto.

El número de viviendas no superaba el umbral de rentabilidad aceptable para la introducción de algún sistema de industrialización o prefabricación.

La ordenación es resultado de la agrupación de siete edificios agotando la edificabilidad, de idénticos volúmenes exentos y autónomos, de aspecto calmado, con referencias racionalistas y que se atienen a un tratamiento controlado del lenguaje ortogonal y de la normativa.

El patio de manzana es el elemento articulador en el que se producen los accesos a portales y garajes, y la función lúdica y de relación de todos los usuarios. El tratamiento superficial - en el que predominan las superficies pavimentadas, el hormigón impreso, el adoquín hueco tapizado de césped, el asfalto y el albero -, garantizan la longevidad y un escaso coste de mantenimiento.

Las viviendas responden al programa de necesidades y superficie (68 m<sup>2</sup>. útiles) demandado en el encargo. Se agrupan a razón de cuatro por planta y núcleo de comunicaciones, sacrificando la ventilación



Sección transversal de la manzana

cruzada en aras de potenciar el rendimiento de los sistemas de comunicación vertical. La contigüidad de los cuartos húmedos permite la reducción del coste de instalaciones y elementos comunes.

La compartimentación interior se ha hecho con tabiques de yeso cartón, instalados sobre solado continuo de terrazo micrograno, para permitir la remodelación del espacio y programa con una flexibilidad considerable. La utilización de carpinterías correderas, de aluminio y madera, evita la reducción de la escasa superficie habitable.

La volumetría del conjunto queda aligerada por el color de los materiales básicos, revestimiento monocapa y sobrias carpinterías de aluminio lacado, que proporcionan una extraordinaria luminosidad.

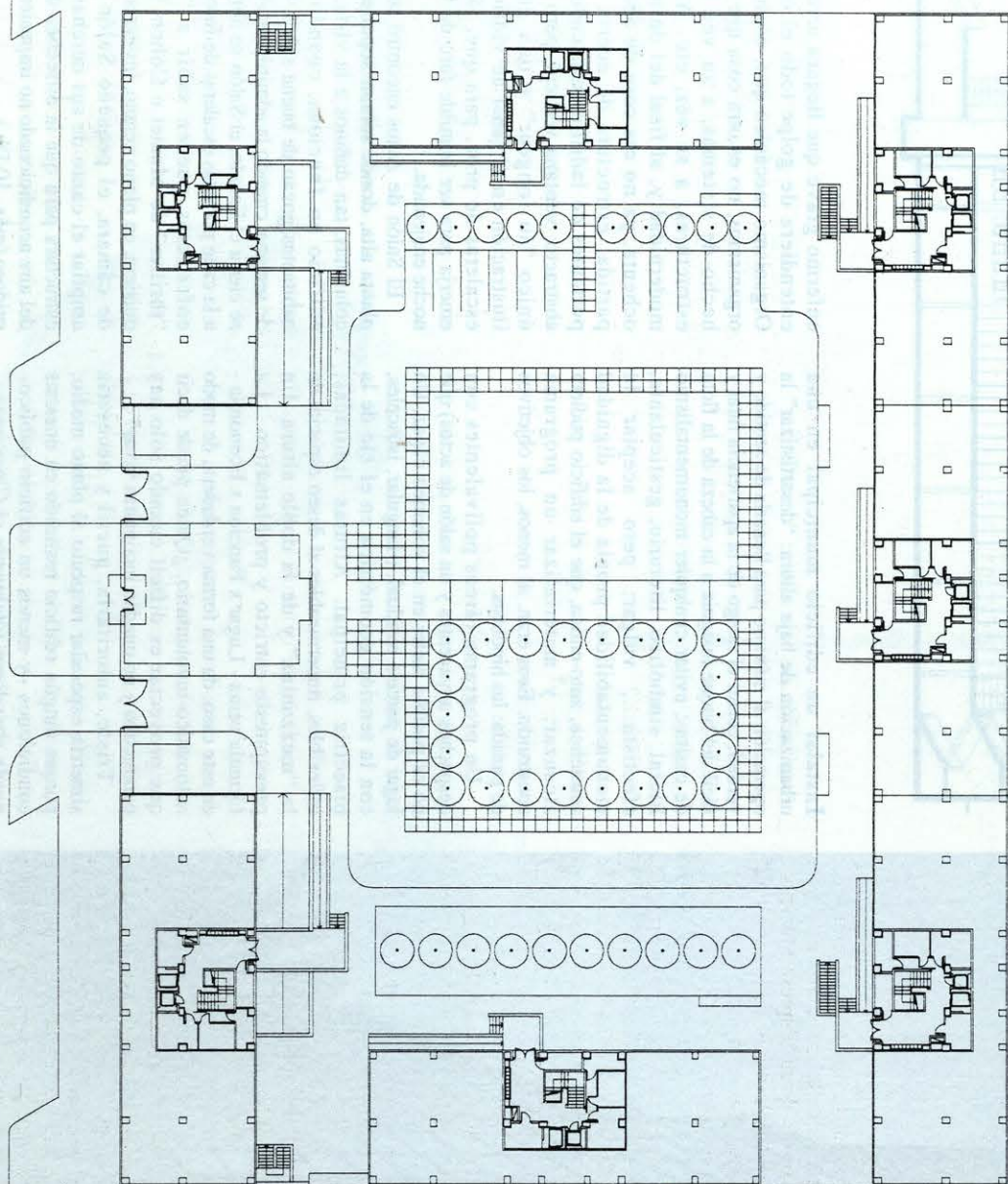
Las únicas licencias expresivas residen en

el diseño de los testeros y en las viseras corridas que arrojan sombra sobre los huecos de las estancias, restando tensión a la piel del cerramiento y aliviando la monotonía de la imagen final.

Formalmente el edificio carece del empaque necesario para su inclusión en publicaciones espectaculares, de las que se realizan rutilantes fotografías antes de que los usuarios desfiguren la obra terminada, pero que mantendrá su aspecto durante muchos años como resultado de un diseño exterior intencionado; de él son muestra la posición de la carpintería en la cara exterior de las fachadas, la presencia de amplios tendedores comunes, la inexistencia de terrazas y la utilización de marquesinas sobre la planta baja a modo de dique frente a las previsibles alteraciones del cerramiento de locales. ■



CALLE INSPECTOR JUAN ANTONIO BUENO

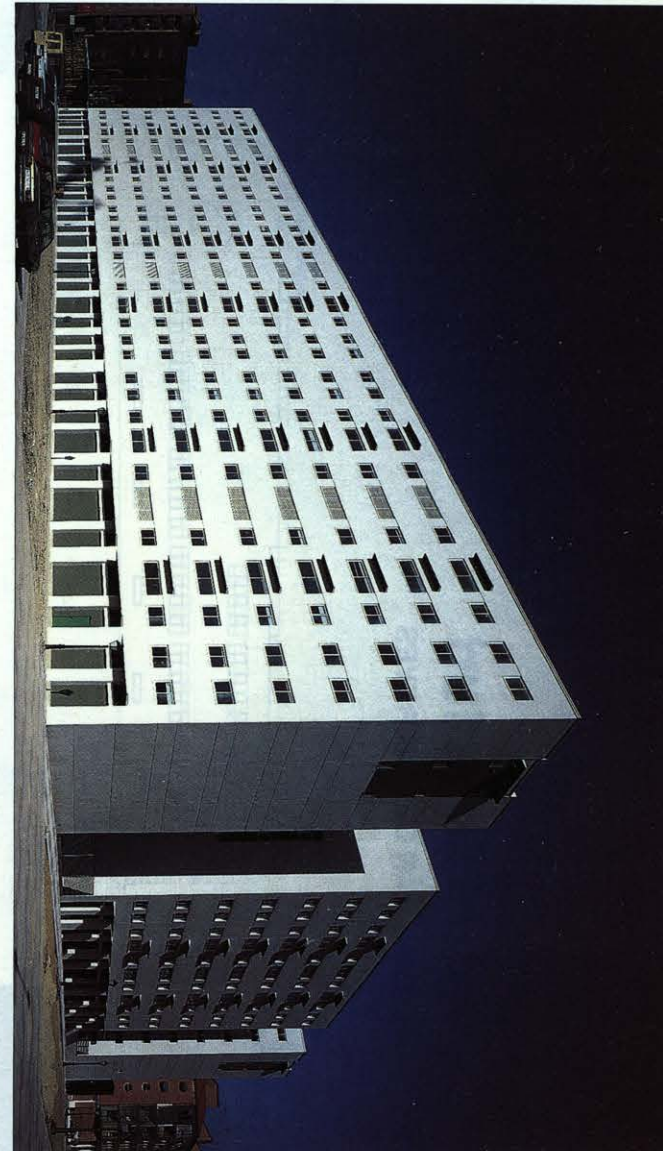


CALLE GENERAL VARELA

CALLE TIMANFAYA

AVENIDA DE LA LIBERTAD

ÁNGEL BALTANAS



ÁNGEL BALTANAS





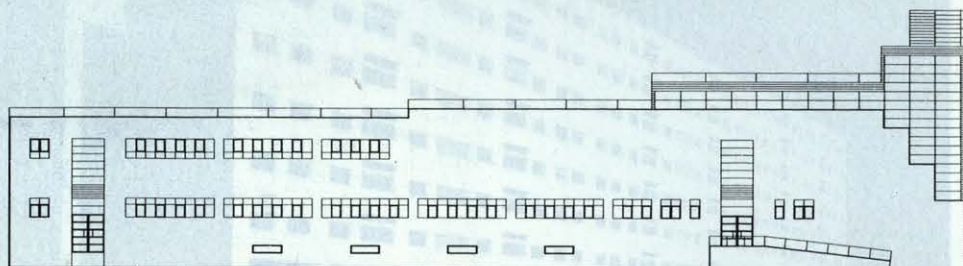
# Edificio para centro de salud

C/ GARCÍA LORCA, S/N. SAN SEBASTIÁN DE LOS REYES

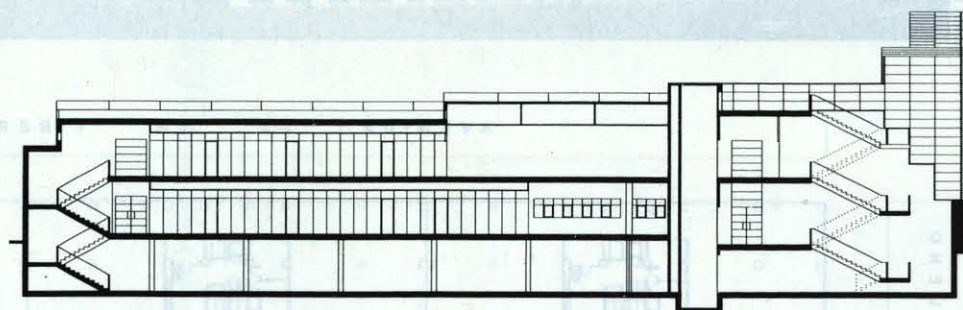
**Arquitectos:** Raimundo Alberich Cid, Ignacio Feduchi Benlliure y Antonio Miranda Regojo.

**Colaboradores:** Carmen Herrero y Luis Martínez Barreiro.

**Fecha de proyecto:** Julio de 1989



Alzado



Sección

Instalar un edificio municipal en una urbanización de baja altura: "desartisticar" la operación al máximo para llenarla de sentido y verdad; correr el riesgo de la apariencia fatal y fácil del buque insignia a la cabeza de la flota de casitas; evitar cualquier monumentalismo literal, simbólico, literario, gesticulante, efectista..., vulgar; pero aceptar la monumentalidad propia de la dignidad autotélica, auto-entica, que el edificio pudiera alcanzar; y materializar un programa construido. Esos eran, al menos, los objetivos de partida: las hipótesis.

Un programa (áreas polivalentes con despachos adyacentes y un salón de actos) que no es posible meter en el volumen capaz. Un lugar de parcela residual, triangular, isósceles, con la tensión geométrica en el eje de la bisectriz principal. Alturas limitadas, inflexibles, impermeables al deseo espacial de la "mezzanina" y de la doble altura. Un presupuesto estricto y problemático... La fórmula veraz - Lugar x Función x Economía - en este caso, da una forma verdadera, de modo automático-involuntario. ¿Quién puede decir que proyectar es difícil cuando sólo hay parámetros y no quedan incógnitas vivas?

Triste, autoritaria, pueril y necesaria simetría especular respecto al plano medio; porque ningún edificio realizado en nuestras condiciones -y menos un edificio público- puede abandonar totalmente el Clasicismo..., por más que quisiéramos arrojarlo al vacío de la Historia atado a su hermano de paradigma: el Romanticismo.

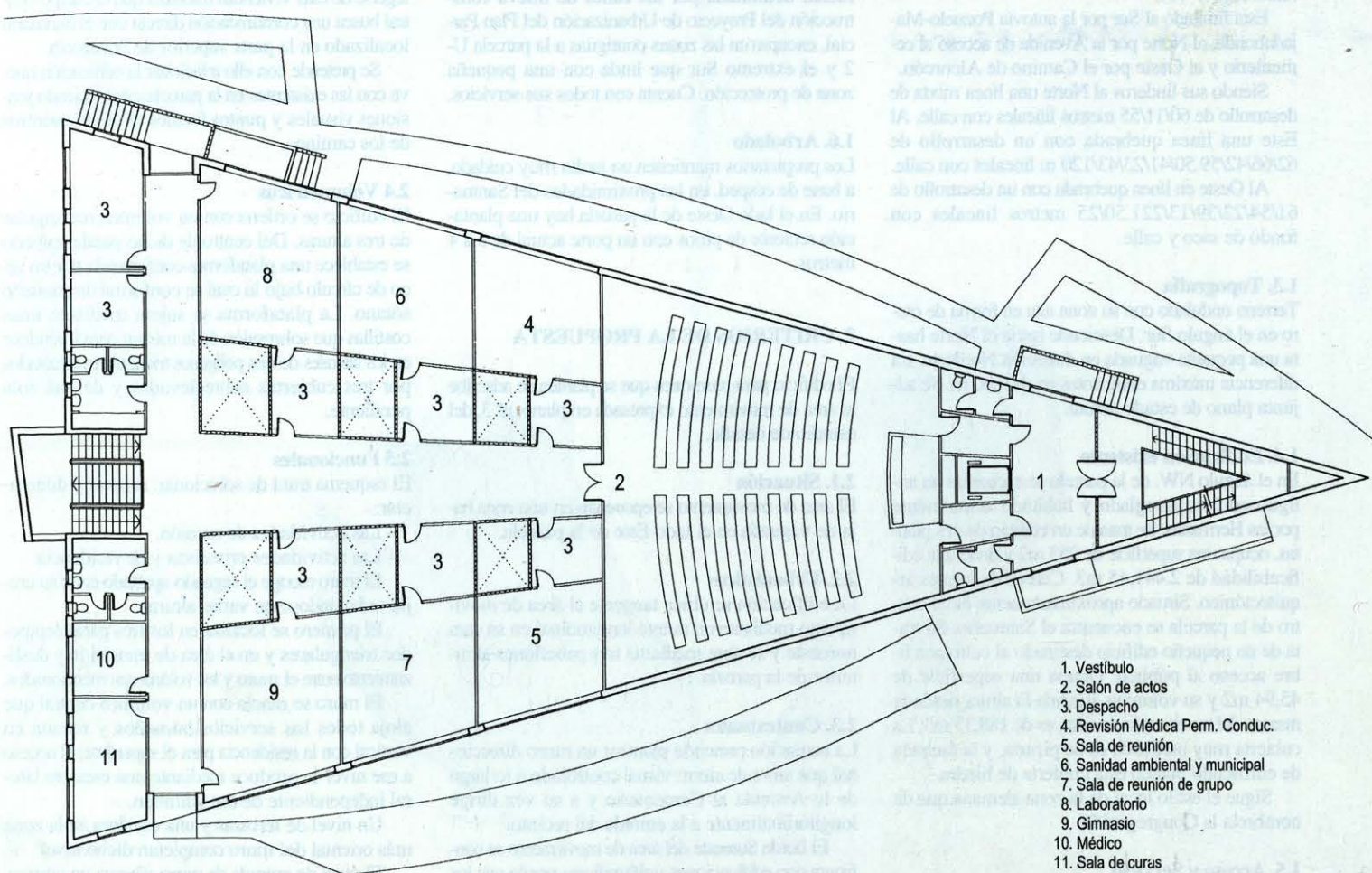
Soluciones: un tráfico en doble T con cuatro puertas en dos de las tres fachadas; escaleras en el eje, de modo que, incluso un

enfermo grave que llegara arrastrándose, entendiera de golpe todo el organismo. Organismo mecánico que, como todos los organismos, no es otra cosa que un aparato hecho de sistemas, a su vez hechos de estructuras, a su vez, etc. Artificio es modernidad y, al final del desierto de los ochenta, ya no era cosa de abandonar la partida: estructura de acero; muros no portantes de ladrillo enfoscado, neutro y abstracto; ventana vertical, pero de módulo único "au longeur" y una gran luz de ilustración en el fanal de vidrio sobre las escaleras de proa, para que, fácil, obvia, emerja para ser humilde faro de barrio en la noche enajenada.

El Salón de Actos encontró su sitio en la planta alta, donde sobran soportes, pilares y columnas, tan dañinos a la vista. Cuando el edificio no funciona, cuando todos los habitantes gozan de buena salud, en los fines de semana, cuando la administración duerme y se cierra el Estado, el Salón se abre autónomo a la calle por esas escaleras de faro, y hasta las enfermeras pueden subir a "verse" un "thriller" de Mamet o Cohen. Pero, si se quisiera, en pleno verano, invitar a un cuarteto de cámara, el pequeño Salón ha sabido ampliar el canto de sus cerchas y toda su estructura para que la estrechez de los tubos del aire acondicionado no impusiera un tráfico ruidoso (máx. 10 Db.).

El desprecio que del patio tuvo la mayor parte del Movimiento Moderno (un recuerdo para Case Study Houses de los Eames) nos llevó a calar el edificio con seis pozos como almas: para la higiene, para la alegría y, también, para la, de una vez, laica luz. ■





Planta primera

1. Vestíbulo
2. Salón de actos
3. Despacho
4. Revisión Médica Perm. Conduc.
5. Sala de reunión
6. Sanidad ambiental y municipal
7. Sala de reunión de grupo
8. Laboratorio
9. Gimnasio
10. Médico
11. Sala de curas



# Centro de Peregrinos para las HH. de Santa María

## ALCORCÓN. MADRID

**Arquitecto:** Gabriel Allende

**Fecha de proyecto:** 1990

**Fecha de construcción:** 1991-1994

### 1. ANTECEDENTES

#### 1.1. Objeto

El objeto de este trabajo es la elaboración de un Proyecto de Ejecución de un Centro de Peregrinos para las Hermanas de María, Instituto Secular SCHOENSTATT.

#### 1.2. Descripción del solar

El solar figura dentro del Plan General de Ordenación de Pozuelo de Alarcón con una superficie de 44,038 m<sup>2</sup> clasificado como suelo y uso rotacional religioso (Polígono 2 Sector 1 del Plan Parcial de Ampliación de la Casa de Campo en el Camino de Alarcón, nº 17).

Está limitado al Sur por la autovía Pozuelo-Majadahonda, al Norte por la Avenida de acceso al cementerio y al Oeste por el Camino de Alarcón.

Siendo sus linderos al Norte una línea mixta de desarrollo de 60/11/55 metros lineales con calle. Al Este una línea quebrada con un desarrollo de 62/66/42/59.50/41/23/43/120 m lineales con calle.

Al Oeste en línea quebrada con un desarrollo de 61/54/22/39/13/221.50/25 metros lineales con fondo de saco y calle.

#### 1.3. Topografía

Terreno ondulado con su zona alta en forma de otero en el ángulo Sur. Desciende hacia el Norte hasta una pequeña vaguada en dirección Nordeste. La diferencia máxima entre cotas es de 9,00 m. Se adjunta plano de estado actual.

#### 1.4. Edificación existente

En el ángulo NW. de la parcela se encuentra un antiguo edificio arreglado y habitado actualmente por las Hermanas. Se trata de un edificio de tres plantas, ocupa una superficie de 253 m<sup>2</sup> y tiene una edificabilidad de 2.441,45 m<sup>3</sup>. Carece de interés arquitectónico. Situado aproximadamente en el centro de la parcela se encuentra el Santuario. Se trata de un pequeño edificio destinado al culto con libre acceso al público. Ocupa una superficie de 45,94 m<sup>2</sup> y su volumen, medida la altura desde la rasante del terreno a la cornisa, es de 188,35 m<sup>3</sup>. La cubierta muy inclinada es de pizarra, y la fachada de enfoscado blanco está cubierta de hiedra.

Sigue el estilo local de la zona alemana que da nombre a la Congregación.

#### 1.5. Acceso y Servicio

Se accede al interior de la parcela por la carretera del cementerio. La parcela se encuentra física-



RETO HALME

mente delimitada por las calles de nueva construcción del Proyecto de Urbanización del Plan Parcial, excepto en las zonas contiguas a la parcela U-2 y el extremo Sur que linda con una pequeña zona de protección. Cuenta con todos sus servicios.

#### 1.6. Arbolado

Los propietarios mantienen un jardín muy cuidado, a base de césped, en las proximidades del Santuario. En el lado Oeste de la parcela hay una plantación reciente de pinos con un porte actual de 3 a 4 metros.

### 2. CRITERIOS DE LA PROPUESTA

El edificio para reuniones que se plantea se adscribe al área de movimiento expresada en plano, nº 3, del estudio de detalle.

#### 2.1. Situación

El área de movimiento se encuentra en una zona baja de vaguada en el lado Este de la parcela.

#### 2.2. Urbanísticos

La edificación se ubica tangente al área de movimiento mediante un nuevo longitudinal en su cara noroeste y se abre mediante tres pabellones al interior de la parcela.

#### 2.3. Contextuales

La actuación pretende plantear un muro direccional que sirve de cierre visual controlado a lo largo de la Avenida al Cementerio y a su vez dirige longitudinalmente a la entrada del recinto.

El borde Suroeste del área de movimiento se confronta con edificaciones unifamiliares por lo que los cuerpos de salas de reunión que focalmente salen del mismo pretende en la unidad más alejada pro-

tegerse de esas viviendas mientras que el cuerpo central busca una comunicación directa con el Santuario localizado en la parte superior de la parcela.

Se pretende con ello relacionar la edificación nueva con las existentes en la parcela estableciendo tensiones visuales y puntos focales en los encuentros de los caminos.

#### 2.4. Volumétricos

El edificio se ordena con un volumen rectangular de tres alturas. Del centro de dicho paralelepípedo se establece una plataforma conformada por un arco de círculo bajo la cual se conforma un pequeño sótano. La plataforma se sujeta mediante unas costillas que sobresalen de la misma convirtiéndose en los laterales de tres polígonos triangulares rematados por tres cubiertas sobreelevadas y de una sola pendiente.

#### 2.5. Funcionales

El esquema trata de solucionar, separar y diferenciar:

- Las actividades de reunión.
- Las actividades privativas y de residencia.

El muro recoge el segundo apartado entre su cruja ordenándose en varias alturas.

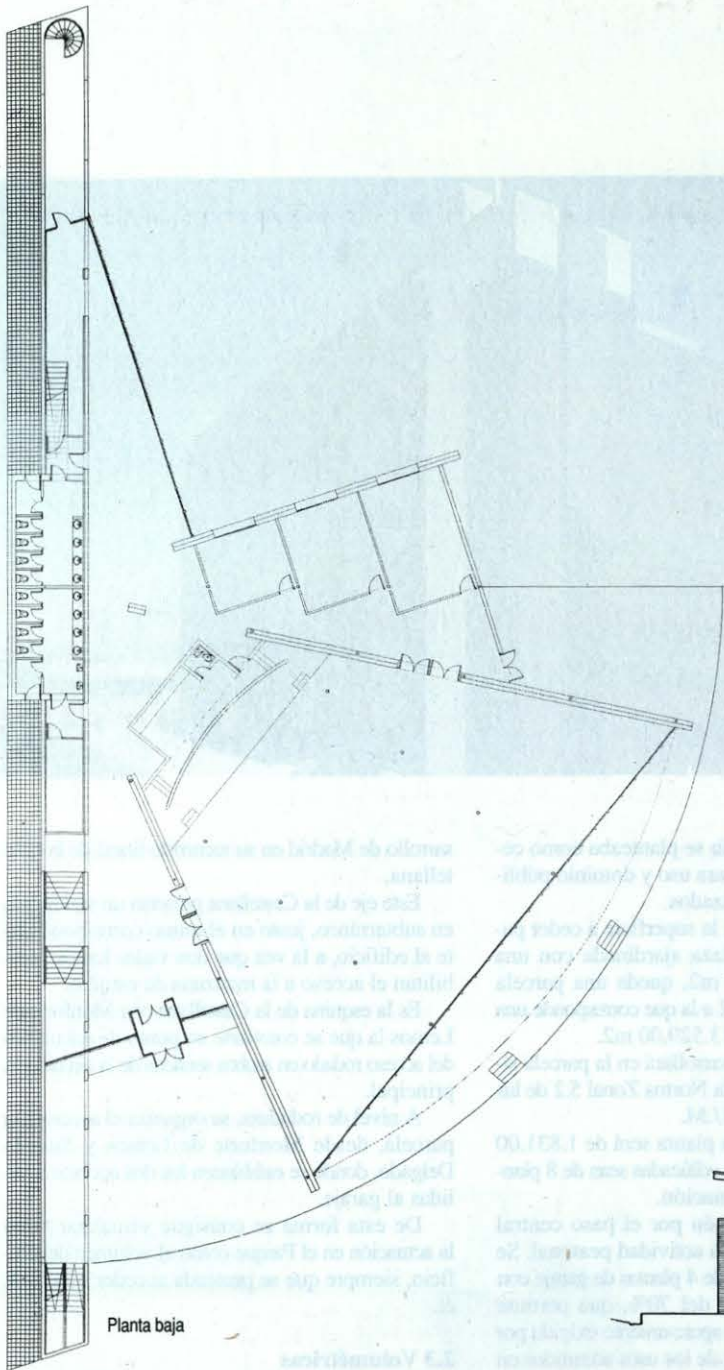
El primero se localiza en los tres paralelepípedos triangulares y en el área de transición y deslizamiento entre el muro y los volúmenes mencionados.

El muro se macla con un volumen central que aloja todos los servicios húmedos y remata en vertical con la residencia para el sacerdote; el acceso a ese nivel se produce mediante una escalera lateral independiente de ese volumen.

Un nivel de terrazas y una escalera en la zona más oriental del muro completan dicho nivel.

El nivel de entrada de muro alberga un pórtico, un oficio siendo donde aparece el primer paquete con acceso doble por ambas caras del muro.■

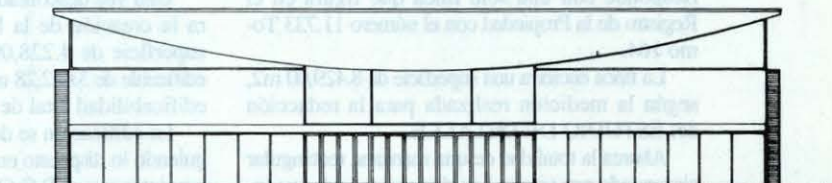




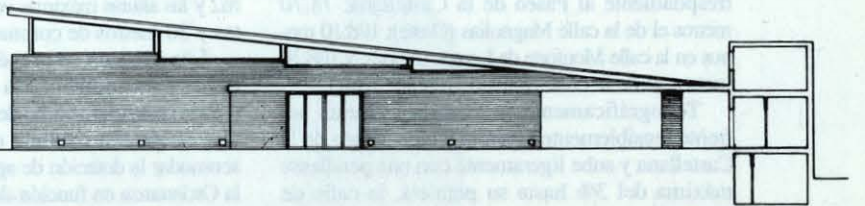
Planta baja



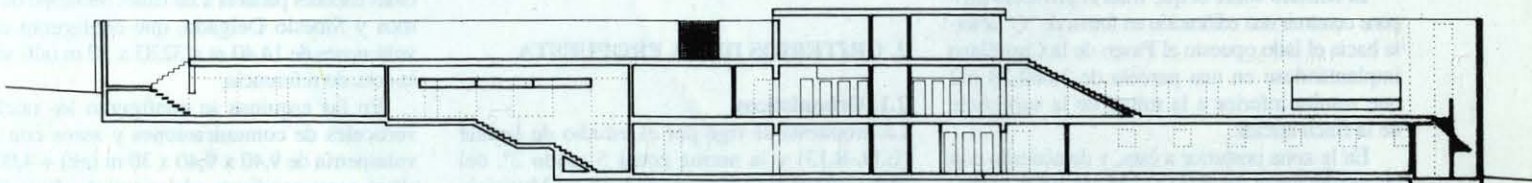
RETO HALME



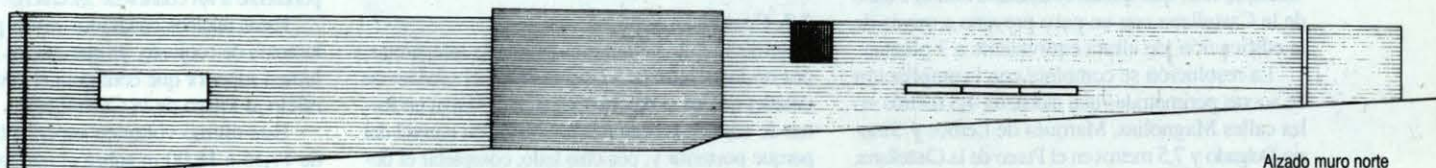
Alzado sureste



Alzado lateral



Sección longitudinal



Alzado muro norte



# Oficinas con garaje

PASEO DE LA CASTELLANA, 257. MADRID

**Arquitecto:** Gabriel Allende

**Fecha de proyecto:** 1991

## 1. ANTECEDENTES

### 1.1. Objeto

El objeto de este trabajo es la elaboración de un proyecto de ejecución, para edificio de oficinas con garaje, que formalice y desarrolle constructivamente el Estudio de detalle IFEMA (E-D-8.13) y el Proyecto Básico aprobado por la Gerencia Municipal de Urbanismo de Madrid, concediendo Licencia de Obras con fecha 9-X-1991.

### 1.2. Descripción del solar

El área 8.13 se encuentra situada en el Paseo de la Castellana, número 257, y se corresponde con los terrenos ocupados hasta finales del año 1990 por las instalaciones de IFEMA, actualmente trasladadas a los nuevos recintos feriales del Campo de las Naciones.

El ámbito de actuación que nos afecta se corresponde con una sola finca que figura en el Registro de la Propiedad con el número 11.733 Tomo 164.

La finca encierra una superficie de 8.429,00 m<sup>2</sup>, según la medición realizada para la redacción del ESTUDIO DE DETALLE.

Abarca la totalidad de una manzana rectangular circundada por viario. Las dimensiones de sus lados son: 78,20 metros en el frente (Este), correspondiente al Paseo de la Castellana; 78,70 metros el de la calle Magnolias (Oeste); 108,10 metros en la calle Monforte de Lemos (Norte); y 108,10 metros el de la calle Sinesio Delgado (Sur).

Topográficamente la parcela presenta un frente sensiblemente horizontal en el Paseo de la Castellana y sube ligeramente con una pendiente máxima del 3% hasta su paralela, la calle de Magnolias.

El edificio sobre el que trata el proyecto propone construir una edificación en forma de "C" abierta hacia el lado opuesto al Paseo de la Castellana implantándose en una parcela de 3.662,28 m<sup>2</sup> que resulta inferior a la mitad de la superficie de la finca inicial.

En la zona posterior a ésta, y de acuerdo con las resoluciones del P.G.O.U.M. de 1985, se dispone de un área de uso y dominio público de 4.228,00 m<sup>2</sup>, que queda conectado con el Paseo de la Castellana con un paso previsto a través de la edificación, de altura equivalente a 3 plantas.

La resolución se completa con la ampliación de aceras perimetrales que alcanzan 4,5 metros en las calles Magnolias, Marqués de Lemos y Sinesio Delgado y 7,5 metros en el Paseo de la Castellana,



DUCCIO MALAGAMBÀ

que al igual que el jardín se planteaba como cesión al Ayuntamiento para uso y dominio público, debidamente urbanizados.

Una vez descontada la superficie a ceder para la creación de la Plaza ajardinada con una superficie de 4.228,00 m<sup>2</sup>, queda una parcela edificable de 3.662,28 m<sup>2</sup> a la que corresponde una edificabilidad total de 13.529,00 m<sup>2</sup>.

La edificación se desarrollará en la parcela siguiendo lo dispuesto en la Norma Zonal 5.2 de las previstas por el P.G.O.U.M.

Así, la ocupación en planta será de 1.831,00 m<sup>2</sup> y las alturas máximas edificadas sean de 8 plantas y 30 metros de coronación.

Los accesos se prevén por el paso central del área para aumentar la actividad peatonal. Se prevén hasta un máximo de 4 plantas de garaje con una ocupación máxima del 70%, que permite acomodar la dotación de aparcamiento exigida por la Ordenanza en función de los usos admitidos en el Artículo 11.5.18.

## 2. CRITERIOS DE LA PROPUESTA

### 2.1. Urbanísticos

La propuesta se rige por el estudio de detalle (E.D.-8.13) y la norma zonal 5 grado 2º, del Plan General de Ordenación Urbana del Municipio de Madrid.

### 2.2. Contextuales

El edificio que planteamos pretende interpretar, por un lado, el objeto propuesto en el estudio de detalle, que es el de crear un marco visual en forma de ventana urbana a la prolongación natural del parque posterior y, por otro lado, completar el de-

sarrollo de Madrid en su recorrido lineal de la Castellana.

Este eje de la Castellana presenta un vial rápido en subterráneo, justo en el tramo correspondiente al edificio, a la vez que dos viales lentos posibilitan el acceso a la manzana de estudio.

Es la esquina de la Castellana con Monforte de Lemos la que se convierte en punto de encuentro del acceso rodado en ambos sentidos de la circulación principal.

A nivel de rodadura, se organiza el acceso a la parcela, desde Monforte de Lemos y Sinesio Delgado, donde se establecen los dos accesos y salidas al garaje.

De esta forma se consigue visualizar tanto la actuación en el Parque como el volumen del edificio, siempre que se pretenda acceder o salir de él.

### 2.3 Volumétricas

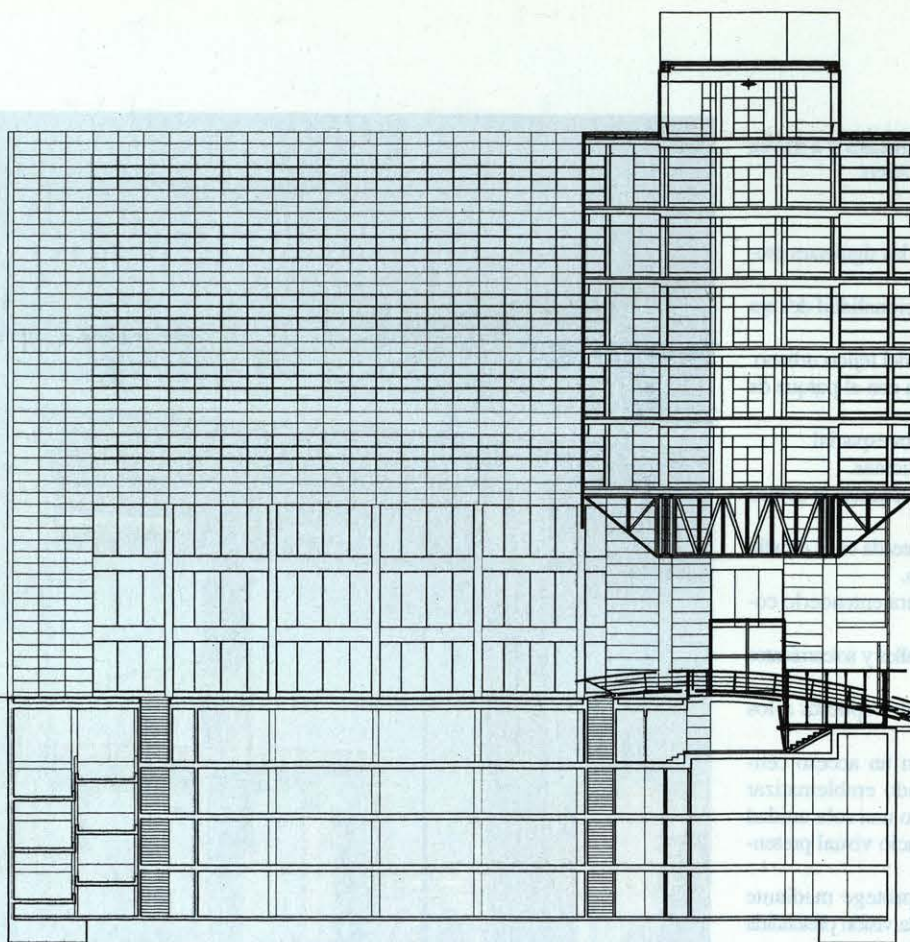
La solución planteada presenta dos pastillas de oficinas laterales paralela a las calles Monforte de Lemos y Sinesio Delgado, que configuran unos volúmenes de 14,40 m x 32,85 x 30 m (alt) sobre la cota de referencia.

En las esquinas se configuran los núcleos verticales de comunicaciones y aseos con una volumetría de 9,40 x 9,40 x 30 m (alt) + 4,00 de altura correspondiente a la misma de planta ático y sobresaliendo de ésta la parte de torre correspondiente a los cuartos de ascensores e instalaciones.

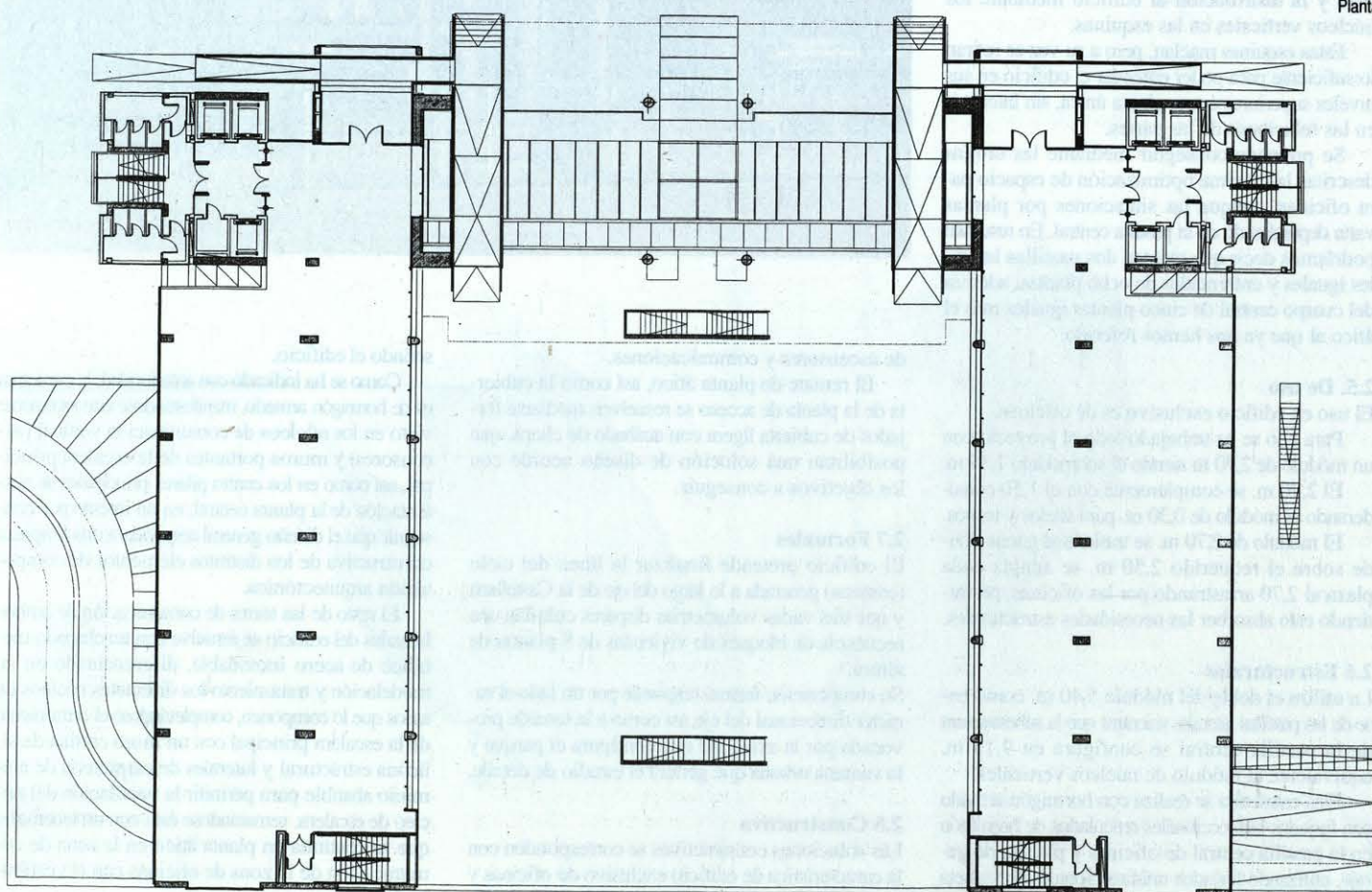
Estos núcleos cuadrados sirven para atar la volumetría de conjunto, ya que son los apoyos del volumen superior que configura el Arco espacial paralelo al Paseo de la Castellana.

Este último volumen superior tiene un fondo de 17,55 a 18,00 m sobre el que remata una pie-





Sección



Planta



za de ático que ata los núcleos verticales y a su vez configura la parte superior del Arco.

## 2.4 Funcionales

El esquema funcional se basa en las siguientes premisas:

- Respuesta visual a la direccionalidad del eje de la Castellana.
- Respuesta de completación del tejido urbano.
- Composición en la manzana con el parque de cesión.
- Configuración de la apertura espacial.
- Optimización del uso de oficinas.
- Descripción del edificio en secuencia al acceso rodado.
- Aumento de la axialidad planteada en el estudio de detalle a través del centro.
- Acceso único al edificio para entenderlo como una sola pieza.
- Respuesta de fachadas a las calles y soleamientos respectivos.
- Optimización de crujías en respuesta a los apartados anteriores.

El edificio se organiza con un acceso centrado; esto posibilita de un lado emblematicar el edificio, entendiéndolo como una sola unidad y por el otro lado libera el espacio visual pretendido en el estudio de detalle.

Dicha entrada central se protege mediante una pieza acristalada que limpia la visión pretendida y centra la situación del edificio.

Desde el nivel de semisótano se controla el acceso y la distribución al edificio mediante los núcleos verticales en las esquinas.

Estas esquinas maclan, pero a su vez se retiran lo suficiente para poder entender el edificio en sus niveles superiores como planta única, sin interferir en las relaciones de las partes.

Se pretende conseguir mediante las crujías descritas la máxima optimización de espacio para oficinas, aunque las situaciones por plantas varía dependiendo de la pastilla central. En resumen podríamos decir que existen dos pastillas laterales iguales y enfrentadas de ocho plantas, además del cuerpo central de cinco plantas iguales más el ático al que ya nos hemos referido.

## 2.5. De uso

El uso en edificio exclusivo es de oficinas.

Para ello se ha trabajado todo el proyecto con un módulo de 2,70 m siendo el submódulo 1,35 m.

El 2,70 m. se complementa con el 1,50 considerando el módulo de 0,30 m. para suelos y techos.

El módulo de 2,70 m. se traslada al garaje donde sobre el requerido 2,50 m. se adapta cada plaza al 2,70 arrastrando por las oficinas, permitiendo esto absorber las necesidades estructurales.

## 2.6 Estructurales

La utiliza el doble del módulo 5,40 m. como base de las pastillas laterales mientras que la subestructura de la pastilla central se configura en 9,15 m. equivalente al módulo de núcleos verticales.

Esta estructura se realiza con hormigón armado con forjados bidireccionales reticulados de hormigón en la pastilla central de oficinas y plantas de garaje, utilizando forjados unidireccionales de vigueta y bovedilla en las pastillas laterales y zonas comunes



DUCCIO MALAGAMBA

de ascensores y comunicaciones.

El remate de planta ático, así como la cubierta de la planta de acceso se resuelven mediante forjados de cubierta ligera con acabado de chapa, que posibilitan una solución de diseño acorde con los objetivos a conseguir.

## 2.7 Formales

El edificio pretende finalizar la línea del cielo (comisas) generada a lo largo del eje de la Castellana y que tras varias volumetrías dispares culmina una secuencia de bloques de viviendas de 8 plantas de altura.

Su composición formal responde por un lado al carácter direccional del eje así como a la tensión provocada por la axialidad que configura el parque y la ventana urbana que genera el estudio de detalle.

## 2.8 Constructiva

Las soluciones constructivas se corresponden con la característica de edificio exclusivo de oficinas y los componentes compositivos con los que se ha di-

señado el edificio.

Como se ha indicado con anterioridad, la estructura es de hormigón armado, manifestándose este totalmente visto en los núcleos de comunicación vertical (ascensores) y muros portantes de la escalera principal, así como en los cuatro pilares principales de sustentación de la planta central, en un intento por conseguir que el diseño general responda a una limpieza constructiva de los distintos elementos de composición arquitectónica.

El resto de las torres de comunicación de ambos laterales del edificio se resuelve con un chapado metálico de acero inoxidable, diferenciando en su modelación y tratamiento los diferentes núcleos de aseos que lo componen, completándose el cerramiento de la escalera principal con un muro cortina de silicona estructural y laterales de carpintería de aluminio abatible para permitir la ventilación del núcleo de escalera, rematándose ésta con un lucernario que se continúa en planta ático en la zona de comunicación de la zona de oficinas con el vestíbulo de ascensores.





DUCCIO MALAGAMBA

Las fachadas laterales se resuelven con un cerramiento continuo de panel sandwich (chapa + aislamiento + chapa) de 5 centímetros de espesor, acabado por ambas caras y con la perfilería auxiliar vista al interior.

Estos cerramientos se modulan a distancias de 60 cm. ocupándose cada 3 módulos de panel, otros 3 de carpintería de aluminio con el módulo central basculante al eje superior de forma que se permita la aireación natural.

En las fachadas interiores al patio, se resuelven de la misma manera los cerramientos, a excepción de las plantas baja, 1ª y 2ª, que se encuentran retanqueadas y se diseñan con una carpintería fija de aluminio de suelo a techo y doble cristal con cámara, permitiendo que quede vista al exterior la estructura vertical del edificio.

Las paredes posteriores de las alas se rematan con unos muros de hormigón visto estructural y cerramiento ligero en zona de oficinas, así como un empanelado de chapa prelacada en la zona exterior de la escalera de emergencia.

La zona central se resuelve con unos cerramientos de muro cortina con solución de silicona estructural que posibilitan potenciar la idea de puente y transparencia que se viene pretendiendo con esta pieza desde el inicio del proyecto.

La pieza de remate que configura al ático se resuelve mediante una estructura metálica en forma de cornisa y un forjado ligero de chapa. El cerramiento de vidrio doble con cámara se remata con una línea continua de panel sandwich, quedando ambos interrumpidos con el ritmo secuencial de la estructura vertical de pilares circulares metálicos.

Todo este remate de cornisa estructural se prolonga hasta unirse con las torres de hormigón que alojan los ascensores quedando el edificio rematado.

El forjado de la zona central de la planta 3ª se soporta con cuatro grandes cerchas metálicas transversales que apoyan en las cuatro pantallas de hormigón de los extremos del núcleo, así como en los 4 pilares centrales dobles que abrazan la pieza acristalada de acceso.

A su vez se establecen unas cerchas perpendiculares

a estas cerchas principales que acogen el ritmo secundario de las plantas superiores.

La zona de acceso se resuelve con un primer cubo de cristal donde se sitúan las puertas, para macularse con la pieza que configura el vestíbulo, resuelta en vidrio estructural con marquesina de chapa y anclajes a base de cable y tensor potenciando su transparencia.

La cubierta de los pasillos de acceso en semi-sótano se resuelve con un forjado ligero acabado en chapa y con perfil curvo a modo de ala de avión.

El gran patio y los accesos se resuelven con solado pétreo, colocándose 2 rampas de acceso con escalera combinada que permiten un cómodo acceso público a la zona posterior de patio y jardín facilitando el tránsito peatonal en la zona como confluencia de circulaciones.

Los garajes tienen acceso y salida por ambas calles laterales, tanto rodado como peatonal, completándose este segundo con dos escaleras más que teniendo acceso al garaje desde el patio central recorren este en todo su desarrollo vertical. ■



# Residencias universitarias y edificios singulares anejos

CAMPUS DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

**Arquitectos:** Maryan Álvarez-Buylla Gómez,  
Joaquín Ibáñez Montoya  
y Luis Miguel Suárez-Inclán.  
**Colaboradores:** José Aguado  
y Vicente Izquierdo.  
**Fecha de proyecto :** 1990-91  
**Fecha de obra :** 1991-1995

Situado en el Campus exterior de la Universidad de Alcalá tras la recuperación de ésta para la vida académica después de un siglo de obligada clausura. Esta promoción se destinó a cubrir la carencia de alojamiento propio a un alto porcentaje de usuarios incorporados a los servicios de la Universidad, residencias y usos colectivos anejos.

Disperso en un entorno declarado como jardín botánico, el conjunto se propuso además articular la trama urbana entre la ciudad histórica de Alcalá de Henares –enclavada a unos treinta kilómetros de Madrid– y las nuevas facultades creadas en estos últimos años en el Campus citado.

Al margen de solucionar el problema de alojamiento, particularmente grave en estos centros públicos de nueva creación –o reimplantación como es el caso– la Universidad a través de esta intervención está intentando resolver otros no menos importantes para obtener un imprescindible nivel de calidad:

- Urbanizar el espacio correspondiente del campus.
- Desarrollar una zona del citado jardín botánico.
- Ofrecer servicios de equipamiento urbano y deportivo.

La ordenación se dispone – por razones de programación del Instituto de la Vivienda de Madrid, bajo cuya promoción se lleva a cabo – en dos fases de doscientas y cien unidades residenciales, a las que hay que añadir otra con los diversos edificios de equipamiento. Un proyecto paralelo asegura además la urbanización adecuada del conjunto en el que todas las fases de edificación van a situarse.

A comienzo del curso 1994-95 se ocupan los primeros doscientos alojamientos y se finaliza el proceso general de urbanización. A lo largo del curso 1995-96 entran en funcionamiento los edificios de Club Social, Centro Comercial y Guardería. En estas fechas se inician las obras de las otras cien residencias de la segunda fase, que completan el conjunto.

Se ordena todo ello según tipologías de dos alturas, en hilera, con un criterio esponjado, no agresivo con el medio, y configurando amplios espacios de uso público en su interior. Dos ejes peatonales enlazan los edificios colectivos de equipamiento articulando la totalidad de conjunto para su recorrido peatonal o en bicicleta. El tráfico del automóvil y



Camino cubierto en el acceso al centro comercial.

de servicio se dispone en playas periféricas.

La arquitectura de las residencias de la primera fase responde a dos soluciones: una más convencional y otra en la que se ha procurado incorporar tipologías más abiertas, propias para los ocupantes más jóvenes. Cabe destacar el tratamiento especial de los espacios privativos de estudio y descanso en detrimento de las áreas comunes, así como los criterios de flexibilidad interior propuestos.

Las residencias de la segunda fase se resuelven con un programa más polivalente y menos diferenciado en cuanto a su uso por profesores o alumnos.

El volumen de cada hilera incluye almacenes-consigna para el período de vacaciones escolares y cuarto de instalaciones. Es destacable el criterio de centralizar todas las instalaciones y el nivel de dotación de que disponen, entre las que se incluye terminal de fibra óptica en cada alojamiento, conectado al servicio general del Campus.

Los edificios complementarios, locales

comerciales, centro social, cafetería y guardería, se destacan en volúmenes significativos, adecuados a los espacios representativos que acogen. Bajo el centro comercial se proyecta un sótano accesible para vehículos como almacén general del conjunto residencial.

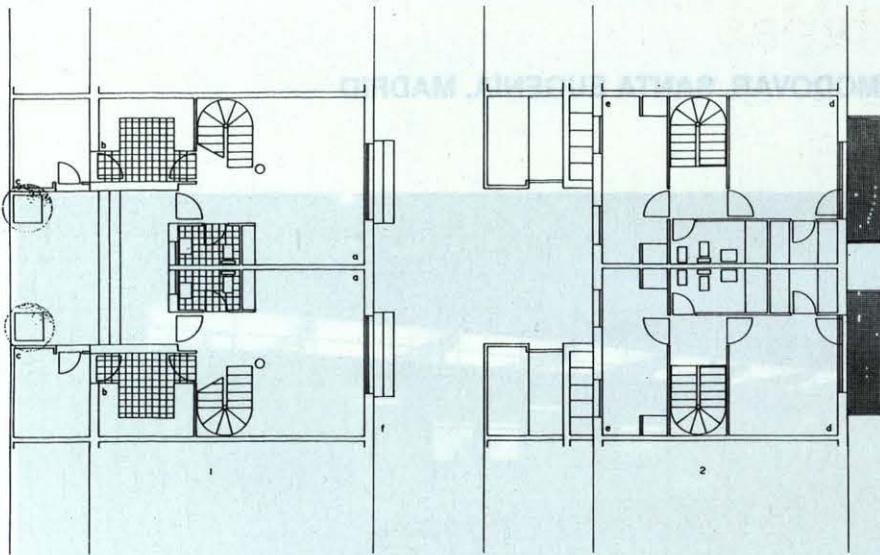
Maryan Álvarez-Buylla Gómez, Joaquín Ibáñez Montoya y Luis Miguel Suárez Inclán, arquitectos en el año 1972, 1973 y 1975, por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (España), han colaborado en diversos proyectos desde el año 1986.

Los dos primeros mantienen una actividad profesional como estudio asociado desde el año 1982 y son profesores respectivamente de los Departamentos de Expresión Gráfica y de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura desde el año 1976 y 1974.

El tercero es Doctor en Arquitectura y ha ocupado puestos de alta responsabilidad en el área de vivienda, tanto en la Administración del Estado como en la Comunidad de Madrid.■

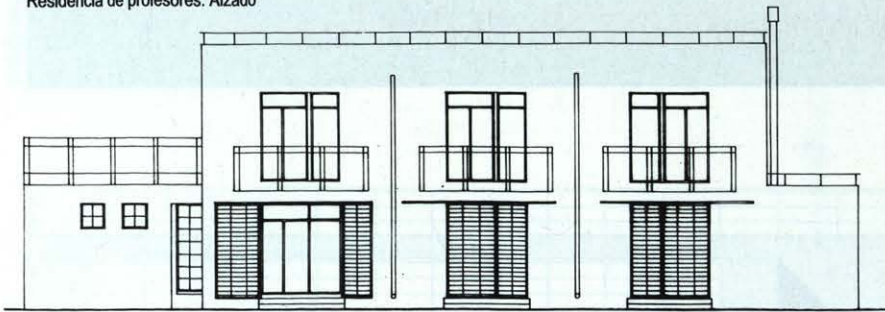




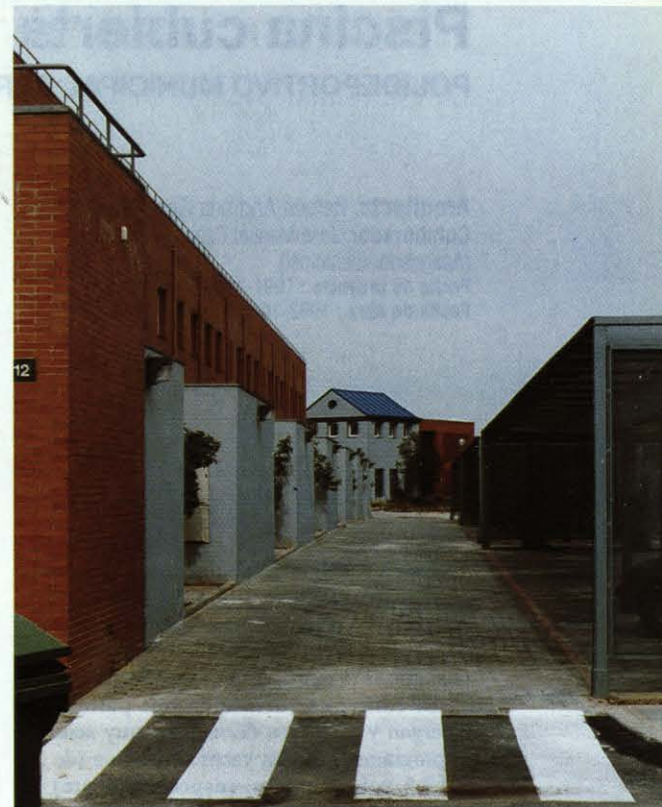
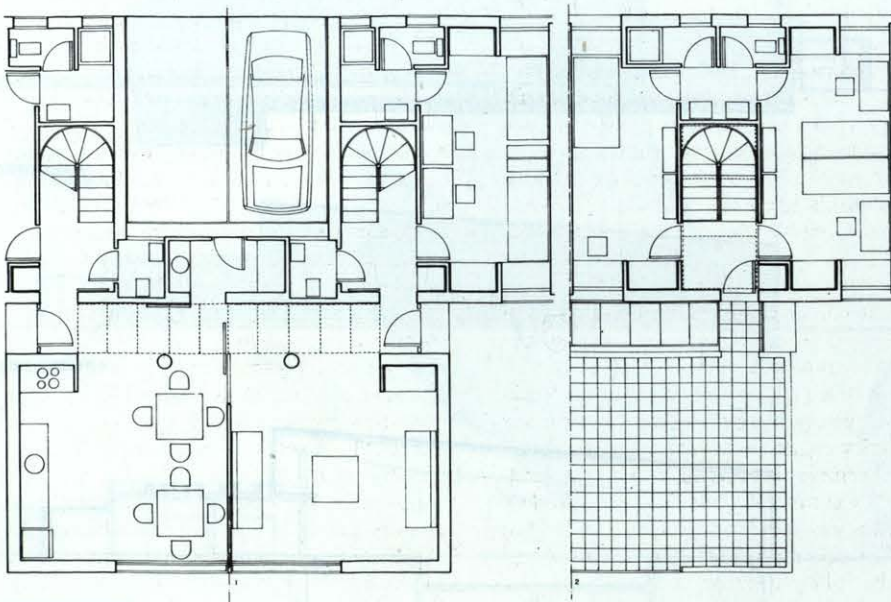


Residencia de profesores. Plantas

Residencia de profesores. Alzado



Residencia de estudiantes. Tipo A. Plantas.



Residencia de profesores y guardería al fondo

Residencia de estudiantes. Tipo A.





# Piscina cubierta

POLIDEPORTIVO MUNICIPAL CERRO ALMODOVAR. SANTA EUGENIA. MADRID

**Arquitecto:** Ramón Andrada González-Parrado

**Colaborador:** José Manuel Calero

(Aparejador municipal)

**Fecha de proyecto:** 1991-1996

**Fecha de obra:** 1992-1995

El nuevo pabellón de piscina cubierta se sitúa junto a un magnífico jardín del polideportivo municipal. Ocupa el lugar de unas antiguas pistas de deporte al aire libre, que han sido trasladadas a otra zona del recinto deportivo.

El edificio se divide en tres partes que albergan y resuelven de manera muy sencilla el programa. Los dos vasos de piscina (de 25 x 12,5 y 12,5 x 6 m. respectivamente) se sitúan junto al jardín buscando las vistas y la orientación sur. En la crujía intermedia se colocan los vestuarios (de hombres y mujeres), con guardarropa común, un pequeño bar, la taquilla, la oficina y el botiquín. El edificio se cierra al norte con una galería acristalada de acceso y comunicación. Las instalaciones se localizan en planta semisótano bajo la zona de las piscinas.

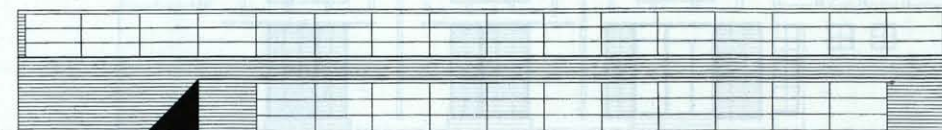
Los materiales se han empleado con gran sencillez y economía: bloque de hormigón pintado en muros exteriores y de vestuarios, bloque de hormigón en pavimentos exteriores y de galería de acceso, plaqueta cerámica blanca en pavimentos y revestimientos en zonas húmedas, carpintería exterior de aluminio, cubiertas de panel de chapa galvanizada y madera (tableros fenólicos barnizados) en carpintería interior y revestimiento de paredes en el bar. El techo del recinto de piscina es de planchas de aluminio perforado (también de color blanco), con lo que se ha conseguido atenuar la reverberación acústica (normalmente muy alta en este tipo de espacios), así como optimizar la reflexión de la luz.

La estructura es de hormigón armado, excepto las grandes vigas de madera encolada (30 m.), que con su proporción y silueta dan ligereza y animan el gran espacio de la piscina. La luz natural penetra en éste de forma suave y equilibrada a través de las dos cristaleras de fachadas opuestas, obteniéndose una gran luminosidad que refuerza la sensación de ligereza del espacio interior.

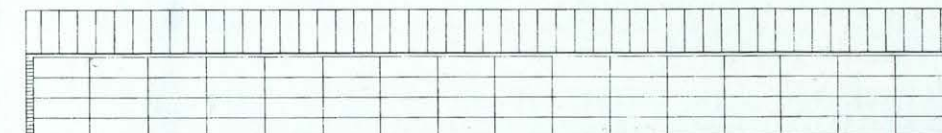
Exteriormente, el edificio, que refleja directamente su sección, adecua su escala al lugar en que se ubica y expresa esa idea de sencillez que se ha perseguido.■



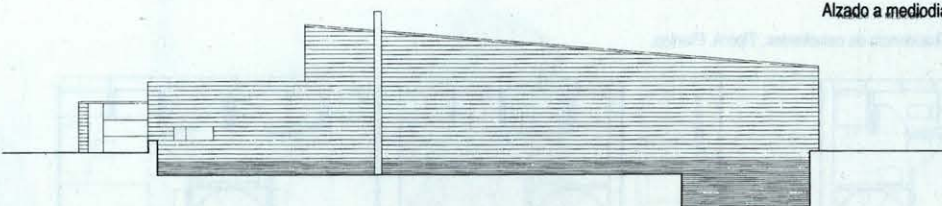
EDUARDO SANCHEZ



ALZADO norte



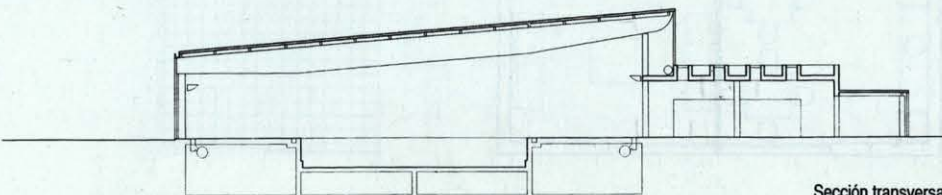
Alzado a mediodía



Alzado oeste



ALZADO este

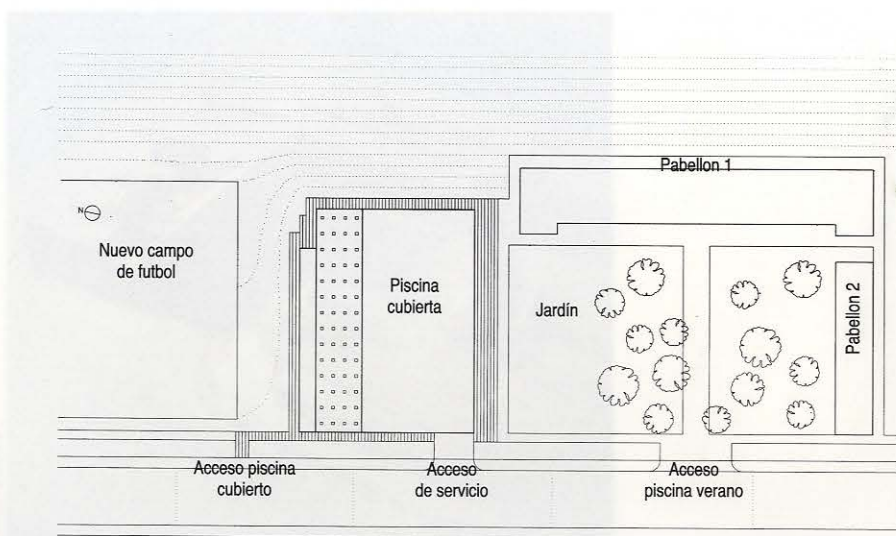


Sección transversal



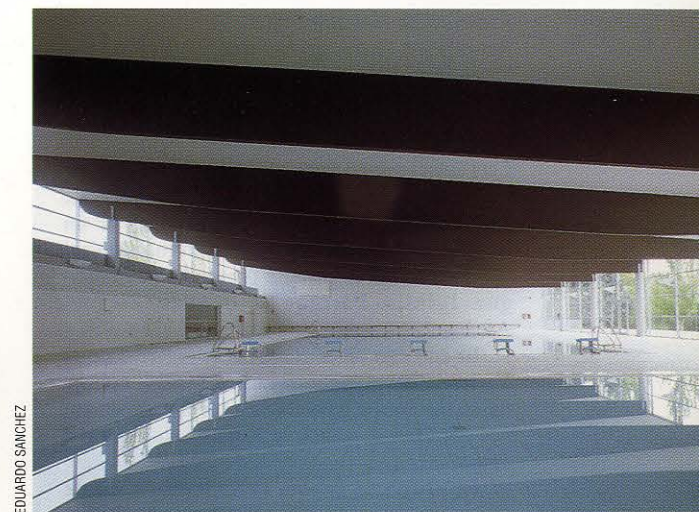
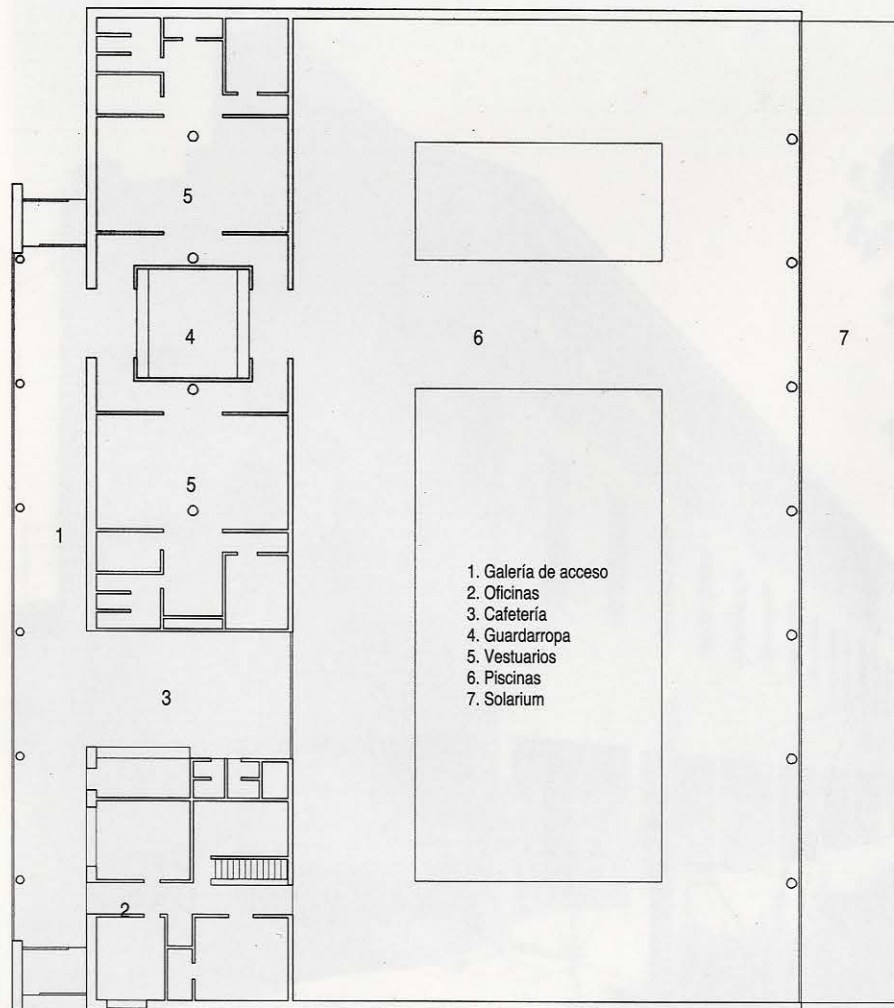
# Edificio de viviendas y plaza

CRISTINA PASTORA Y J. FUENCARRAL, MADRID

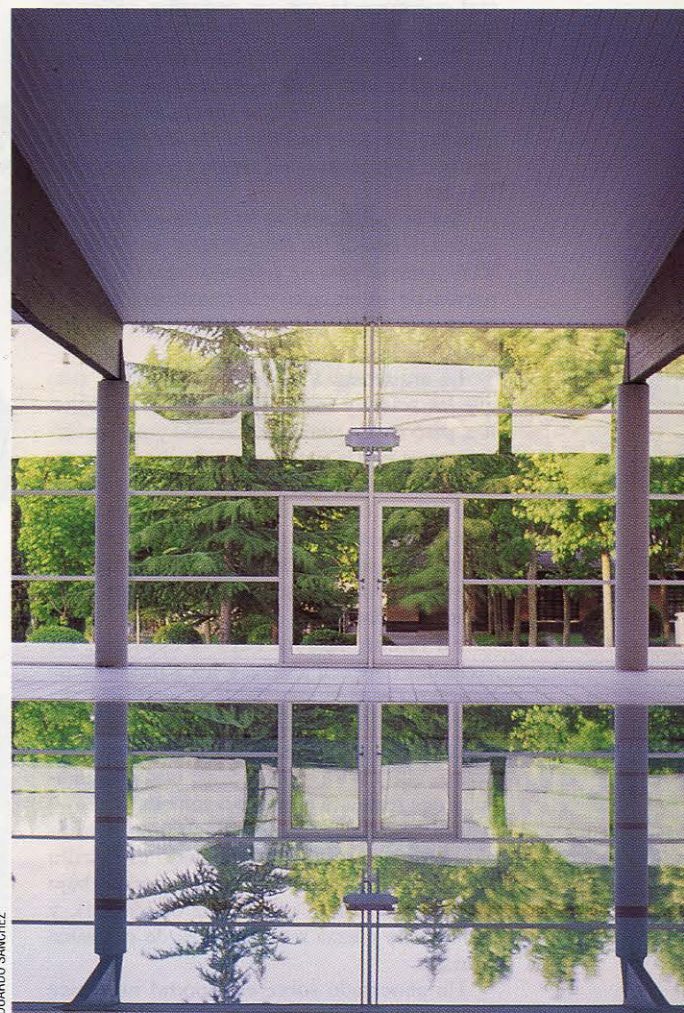


Planta del conjunto

Planta de la piscina



EDUARDO SANCHEZ



EDUARDO SANCHEZ



# Edificio de viviendas y plaza

C/ DIVINA PASTORA 1 Y 3. FUENCARRAL. MADRID

**Arquitecto:** Mariano Bayón  
**Aparejador:** Jose Ángel Azañedo  
**Fecha:** 1989-1992

Esta intervención supone dotar al aún reconocible pequeño casco antiguo del pueblo de Fuencarral (hoy anexionado a Madrid) de un lugar que conforma un cierto centro estancial enmarcado por la potente presencia de la antigua Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel.

El encargo de la Empresa Municipal de la Vivienda del Ayuntamiento de Madrid consistía en dar forma construida a las especificaciones del Plan Especial de Reforma Interior del casco.

El proyecto consta de dos edificios de viviendas perpendiculares entre sí, que forman una plaza ante ellos, rematada por el resanado de los muros de asiento de la Parroquia, abriendo además otro pequeño espacio estancial que conecta con las pequeñas calles de alrededor.

Existe en el proyecto un intento de recuperación de la imagen de Fuencarral, en su escala y materialidad, a la que prestaron siempre carácter las antiguas tapias de ladrillo tosco que aún se conservan en algunos puntos y en la Iglesia.

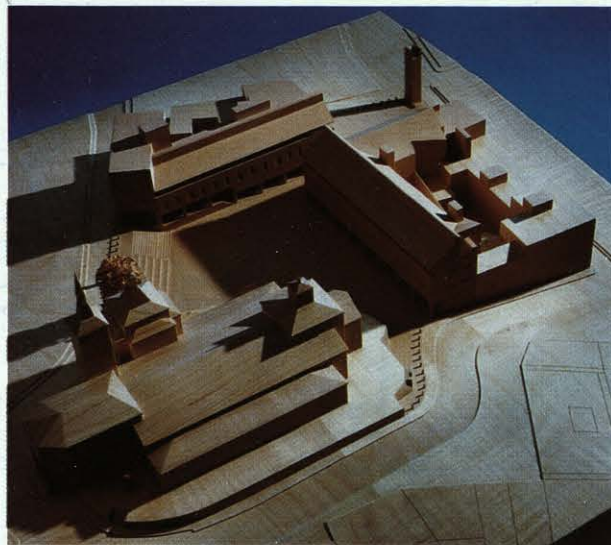
Del proyecto sólo se ha construido hasta el momento uno de los dos edificios de viviendas VPO; quedan para un próximo futuro la terminación de su gemelo y la construcción de la plaza y el borde tratado del muro de contención de la Iglesia.

La arquitectura no oculta sus raíces, sino que las aclara y mantiene. No existe mimetismo, pero sí una suave abstracción y un sopesado interés por la escala pequeña. Los soportales se abren a la plaza rítmicamente y el cuerpo de edificación se rebaja practicando en la segunda planta un hueco corrido a modo de galería que sustenta la cubierta. Para ello, la estructura portante se hace distinta en cada planta de la fachada.

En la coronación, bajo la cubierta, las viviendas obtienen altillos y luz a través de un lucernario corrido que, desde la calle más alta que da a la futura plaza, puede verse en la noche como una mantenida y única línea recta de luz, que tendrá su réplica en otra perpendicular que rematará el edificio gemelo.

Los materiales son sencillos, como el edificio: cerrajería pintada rematando el ladrillo visto y en los comerciales del soportal (bajo cuyos escaparates recibe luz el sótano), y cubierta de piezas rectangulares de cerámica vidriada.

Un abocelado sobre el soportal introduce luz de la fachada hasta los portales. ■



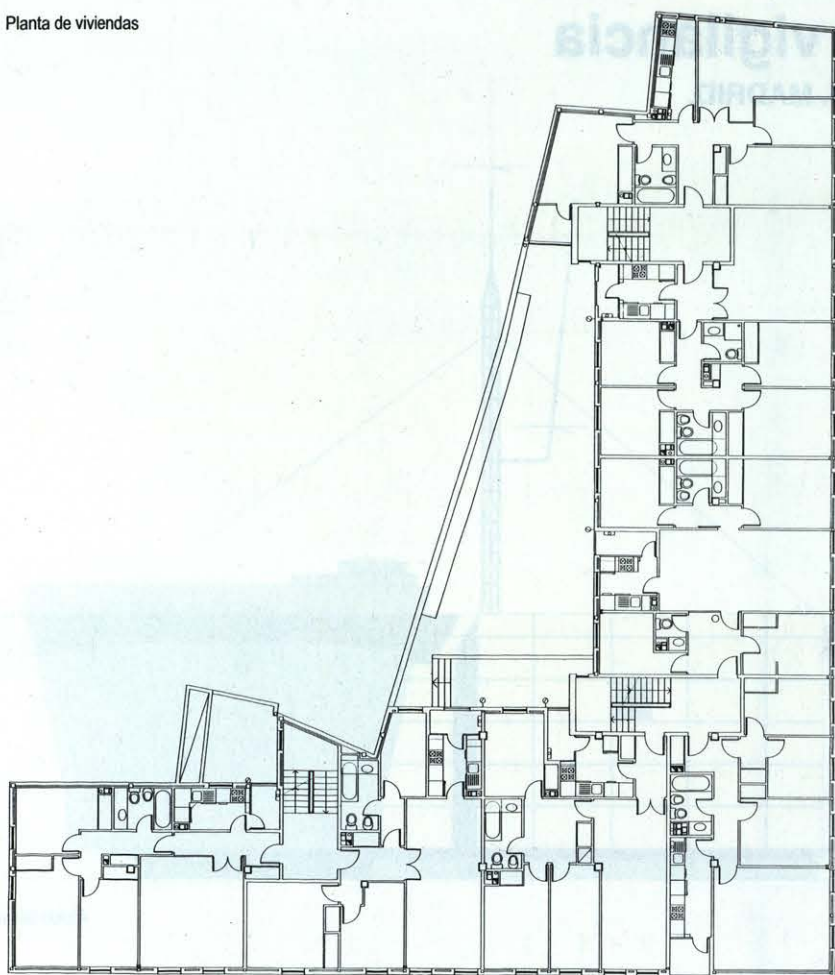
JAVIER AZURMENDI



JAVIER AZURMENDI

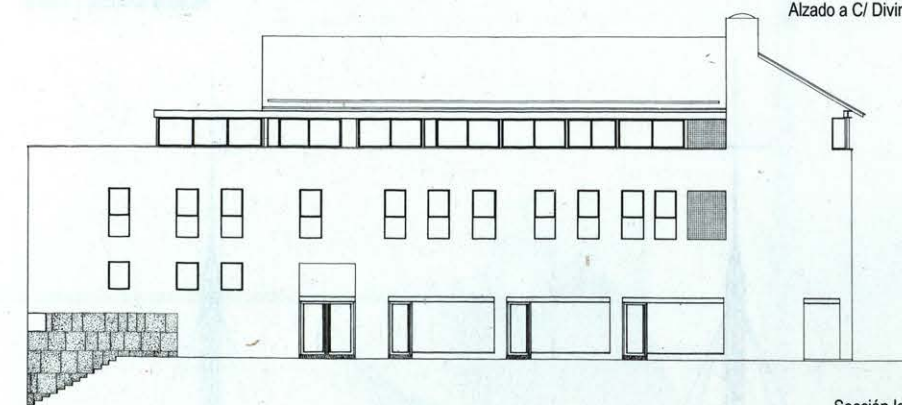


Planta de viviendas

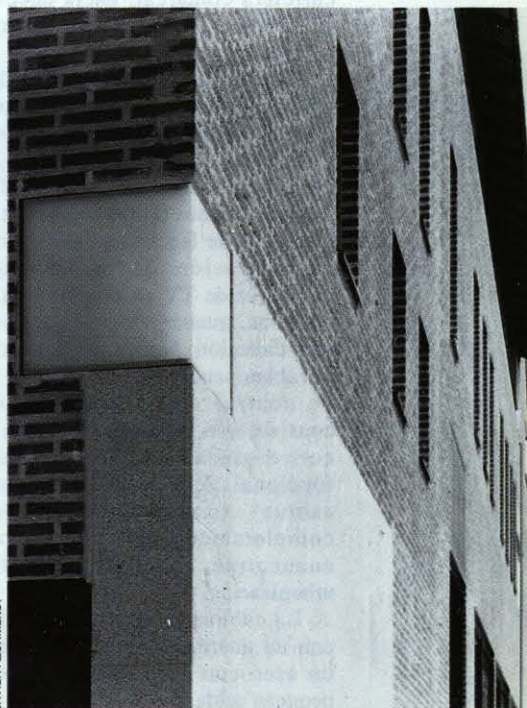
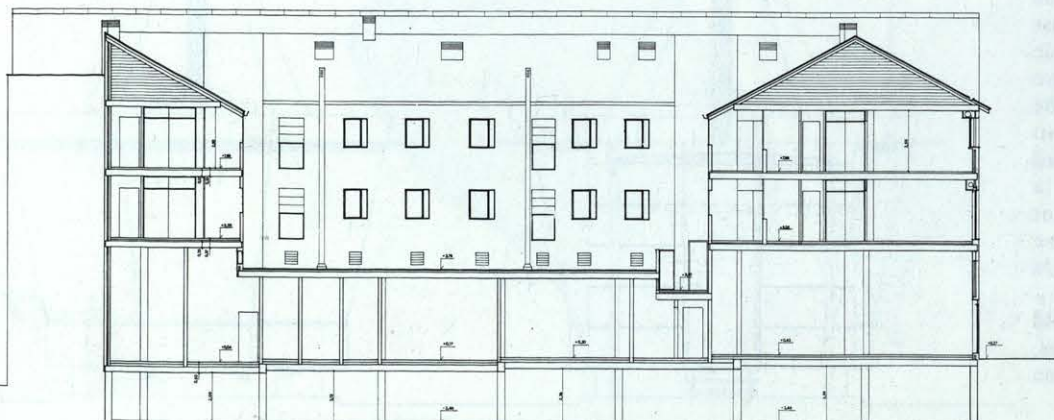


JAVIER AZURMENDI

Alzado a C/ Divina Pastora



Sección longitudinal



JAVIER AZURMENDI



# Estación de control y vigilancia

“MONTECLARO”. POZUELO DE ALARCÓN. MADRID.

**Arquitectos:** Javier Boned y Manuel de Prada.

**Fecha de proyecto y construcción :** 1990

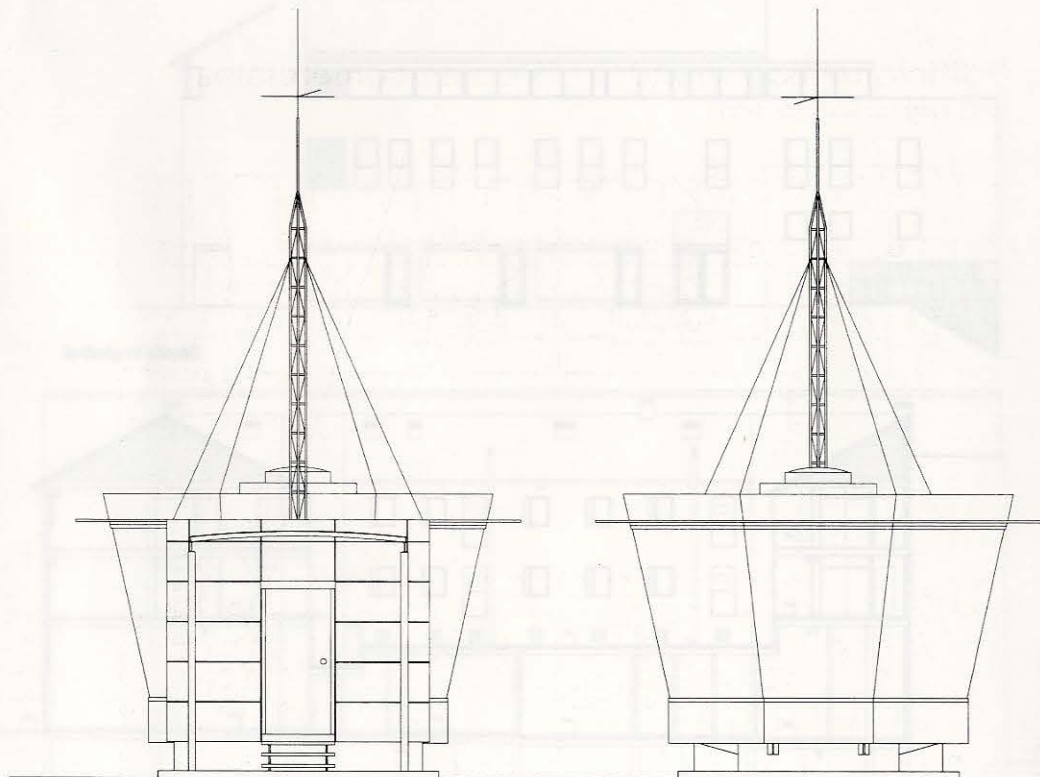


Alzado lateral

La gran superficie de la urbanización “Monteclaro”, sus numerosos accesos y su división en dos mitades por una carretera comarcal, hacía necesaria la centralización de todos los controles de acceso.

El edificio, situado en la mediana de uno de los accesos a la urbanización, se planteó entonces como un objeto singular y autónomo, más cercano a la estética y los acabados de objetos producidos industrialmente (como los automóviles) que a los de las viviendas cercanas. La concentración de mecanismos, de monitores de TV en circuito cerrado, de emisoras, antenas, etc., obligaban a tomar esta dirección. No obstante, la forma de la cabina panorámica, parecida a la torre de control de un aeropuerto, debe considerarse más un recurso expresivo convencional que una necesidad funcional. A efectos de vigilancia, la cabina panorámica podría ser completamente ciega; sus ojos se encuentran repartidos por toda la urbanización.

La cabina panorámica se completó con un guardarropa para los vigilantes, un aseo con ducha, un armero y una pequeña celda. ■



Alzados delantero y trasero



# Cuatro bloques de viviendas

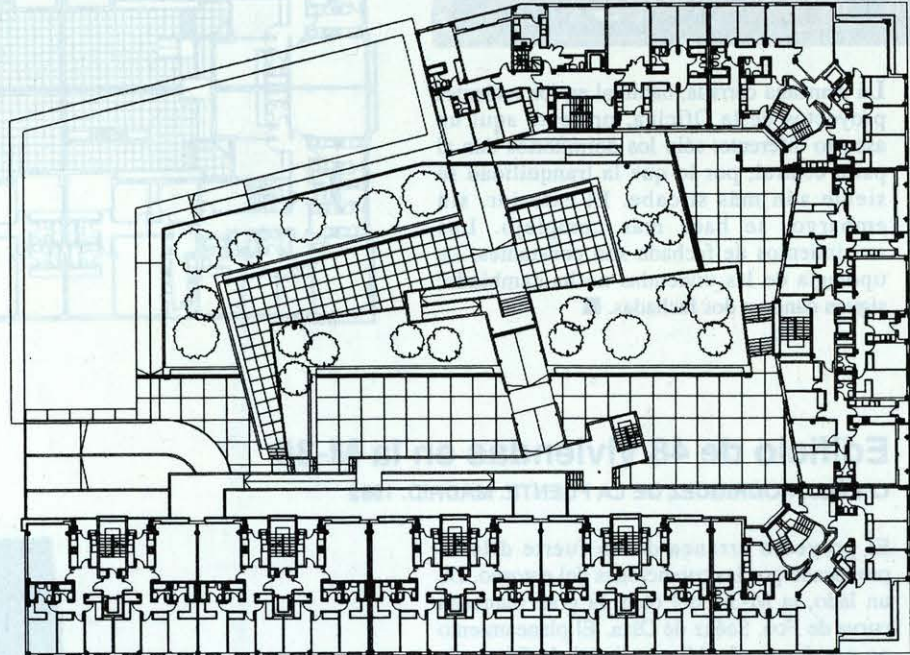
**Arquitectos:** Oficina de Arquitectura Urbana.

## Edificio de 81 viviendas de P.O y locales comerciales "La Alegría"

"BARRIO DE LA ALEGRÍA". MADRID. 1992

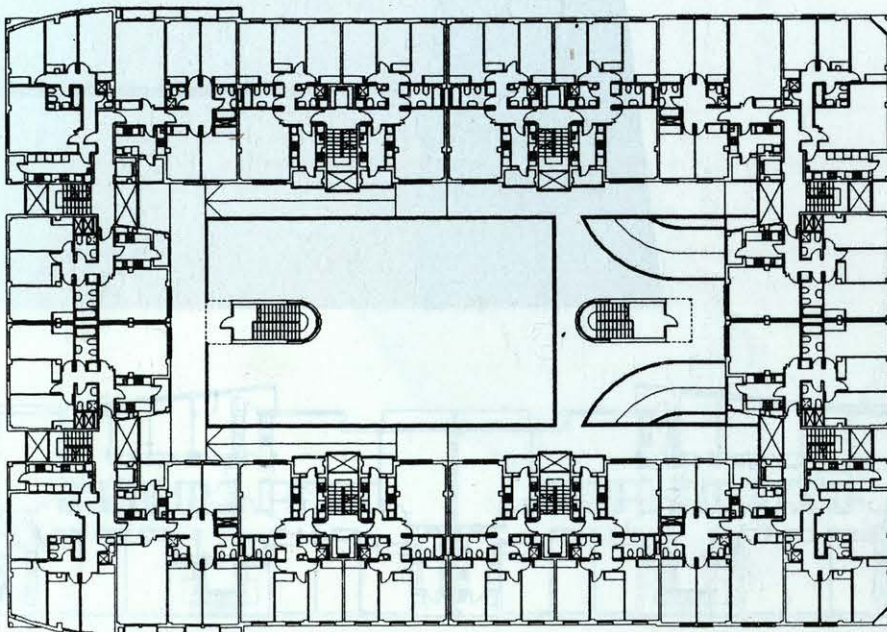


En el resultado final de este edificio se comprueba que con un presupuesto ajustado, una modulación eficaz y un seguimiento riguroso, es posible realizar viviendas de protección oficial con un nivel de calidad notable. La composición de las fachadas y el juego de materiales se complementan con un exquisito tratamiento del espacio central. ■



## Edificio de 88 viviendas y locales comerciales

C/ ALAMBRA. MADRID. 1991



La nobleza de este edificio reside en la claridad de su volumen y en las rupturas de fachada. Las esquinas, rotundas, producen juegos de sombras que las diferencian de los cuerpos laterales más serenos. Así el proyecto apuesta por la individualidad de las condiciones de vida de sus vecinos frente a las innumerables, grises, uniformadas y anodinas construcciones que lo rodean. ■

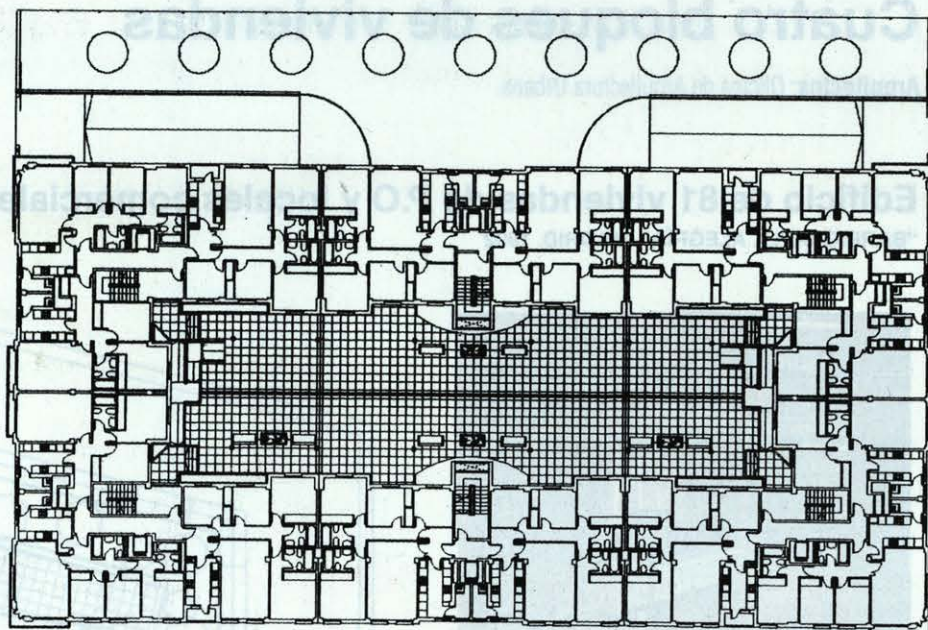


## Edificio para 154 viviendas

EL ESPINILLO. MADRID. 1991



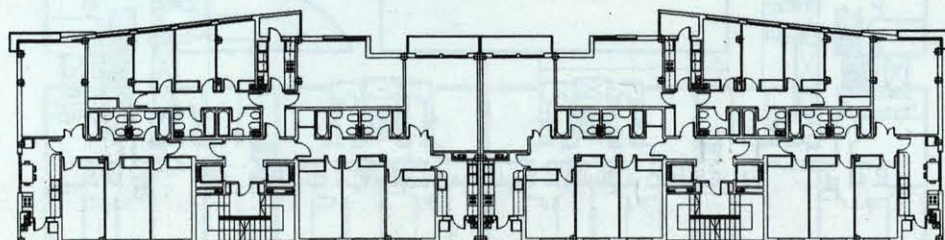
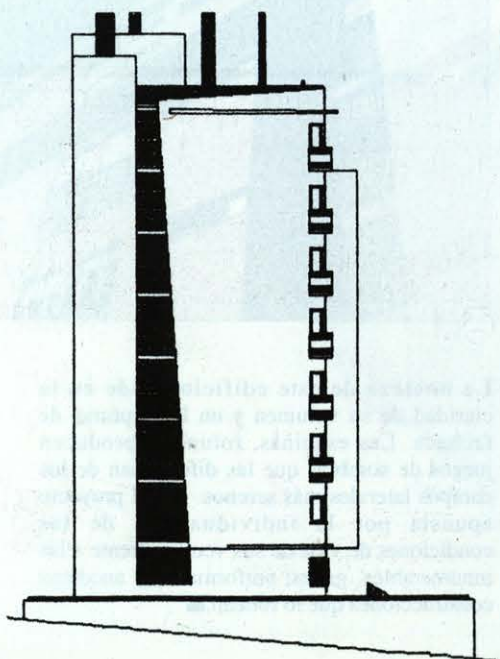
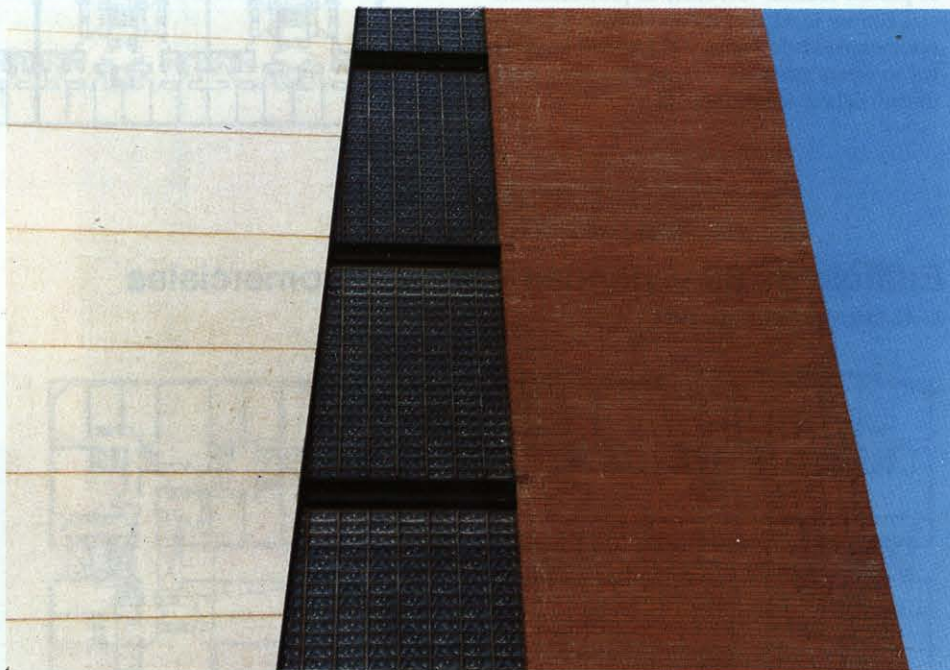
La manzana cerrada, habitual en los recientes proyectos de la Oficina, presenta aquí un aspecto diferente: sólo los dormitorios dan al patio central, por lo que la tranquilidad se siente aún más si cabe. El exterior, sin embargo, se hace más complejo. Los movimientos de fachada son constantes. La tipología de las viviendas no ha cambiado; siguen dando a dos fachadas. ■



## Edificio de 48 viviendas en la M-30

C/ FÉLIX RODRIGUEZ DE LA FUENTE. MADRID. 1992

El proyecto arranca de un fuerte dilema provocado por las condiciones del entorno. De un lado, la M-30; del otro, la gran manzana curva de Fco. Saénz de Oiza. El planeamiento no nos favorecía: bloque lineal de 54 m. de longitud, 12 m. de fondo y 8 alturas. Ante estas sollicitaciones, el edificio se relaciona con sus vecinos por su fachada posterior y se diferencia de ellos confiando su máxima expresividad al movimiento plástico de la fachada principal. ■





# Edificio polivalente de ocio y espectáculos

"LOS ROSALES". MÓSTOLES. MADRID

**PRIMER PREMIO  
DEL CONCURSO NACIONAL  
DE ANTEPROYECTOS**

**Arquitectos:** Javier Casado Terán, Mauro Barrientos González y Jesús Ramos Paños

**Colaborador:** José Abellán Muñoz

**Fecha de ejecución :** Noviembre 1994-Mayo 1995

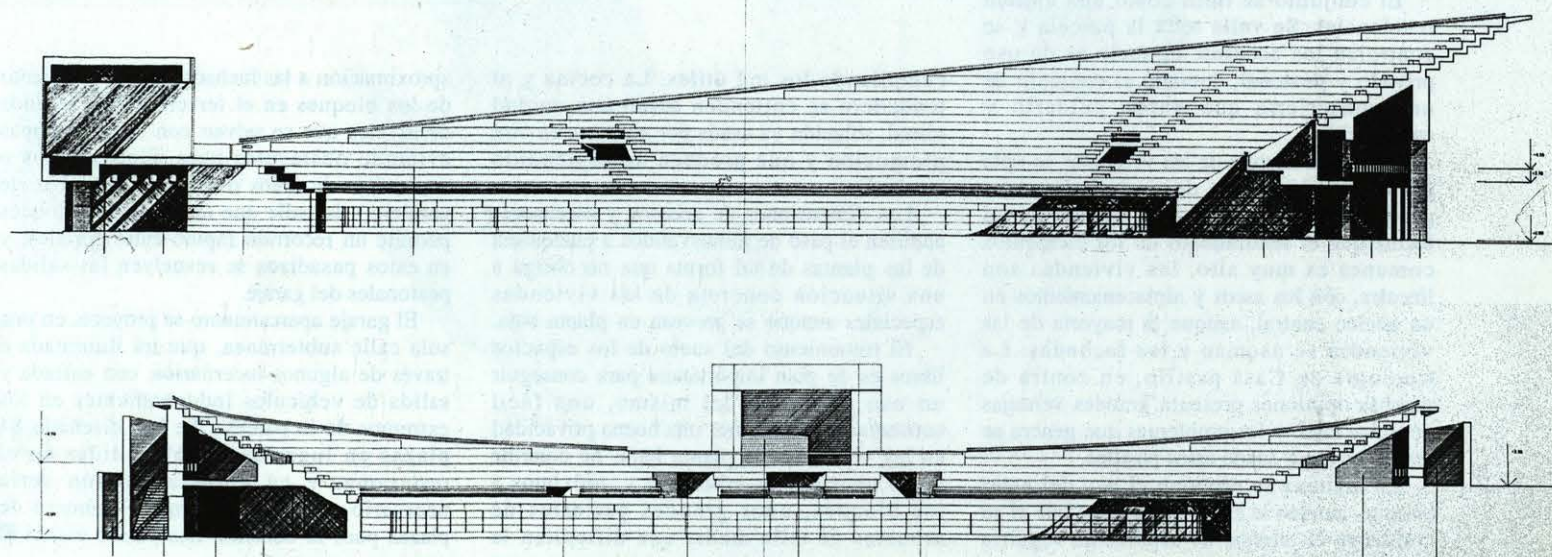
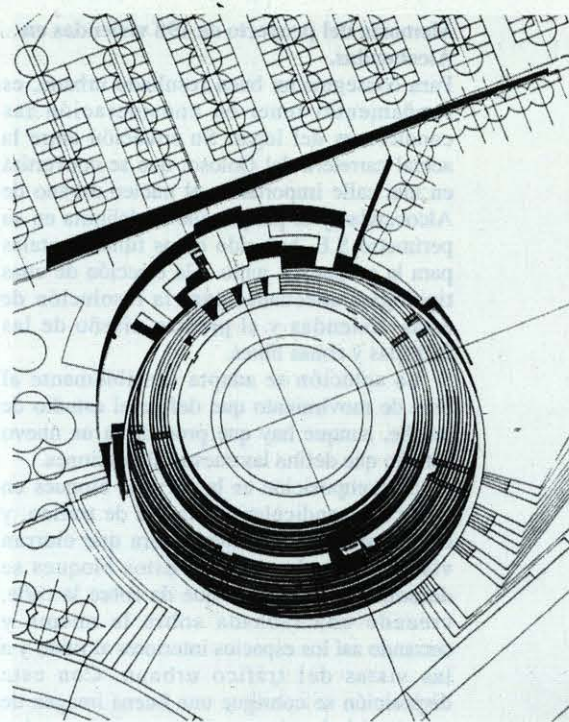
El edificio se proyectó para el Concurso Nacional en Anteproyectos convocado por el Ayuntamiento de Móstoles en marzo de 1993; en el carácter polivalente de su función residía el atractivo de la propuesta, ya que debía hacer compatible el programa de necesidades tradicional de una Plaza de Toros con 5.000 localidades de aforo, el de un escenario que pudiera acoger diversos espectáculos visuales y musicales, así como disponer también de una superficie destinada a locales comerciales. Para ello se disponía de un presupuesto de trescientos millones de pesetas; un plazo de dos meses para el Proyecto de Ejecución y de seis para la ejecución material de la obra.

La Propiedad había manifestado su preferencia por el espacio taurino como ámbito en donde desarrollar la actividad cultural prioritaria, tomamos como antecedentes el Anfiteatro romano (Percepción central), y el Teatro griego con su Escena, Orchestra circular para el Coro y el Graderío (Percepción focal) y obtuvimos la forma que habría de caracterizar al edificio mediante la progresiva elevación de las gradas hacia Poniente, con objeto de garantizar el mayor número de localidades en sombra a las siete de la tarde (hora oficial para el

inicio de la Corrida de Toros) evitando el sol de frente al atardecer.

En el extremo opuesto al punto más elevado del graderío, sobre el eje Oeste-Este, equilibramos la composición mediante el volumen paralelepípedo de hormigón visto, que constituye la caja del escenario y que actúa como contrapeso, quedando su testero cerrado de suelo a techo mediante lamas orientables "Llambi". Bajo el escenario está situada la Puerta del paseíllo y franqueándola las de Caballos, Toriles y Desolladero, que comunican los correspondientes espacios con el ruedo, de 48 metros de diámetro. Estas tradicionales Puertas se relacionan visualmente en tridente con el extremo Oeste, donde está situada la Presidencia, y tras ella la Puerta Grande de carácter emblemático como Puerta de Triunfo, cuyo desarrollo en doble altura jerarquiza la fachada como parte de la escenografía urbana que reclama la salida del torero triunfador.

Dos son los materiales predominantes: el hormigón visto, tanto en prefabricados como "in situ", y el ladrillo cara vista; ambos expresan la rotundidad de las formas que acompañan al espectáculo taurino en la geometría formada por la bestia y el torero en movimiento. ■





# Proyecto de 198 viviendas

## ALCOBENDAS

**Arquitecto:** Manuel de las Casas  
**Colaboradora:** Pilar Sánchez Izquierdo, arquitecta.  
**Fecha de proyecto:** 1993  
**Fecha de inicio de obra:** 1994  
**Fecha de fin de obra:** 1995 (en construcción)

### Memoria del proyecto de 198 viviendas en Alcobendas.

Para conseguir un buen resultado urbano, es fundamental tener en consideración las condiciones del lugar. Su situación entre la actual carretera del Goloso, que se convertirá en una calle importante, el núcleo urbano de Alcobendas y el parque que lo delimita en su perímetro S.E. han sido datos fundamentales para la propuesta, junto a la elección de unas tipologías adecuadas para la resolución de estas viviendas y al preciso diseño de las fachadas y zonas libres.

La solución se adapta sensiblemente al área de movimiento que define el estudio de detalle, aunque hay que proceder a un nuevo estudio que defina las nuevas alineaciones.

Su composición es la de unos bloques en peine, perpendiculares a la vía de tráfico, y otros paralelos a la medianera que cierran visualmente el conjunto. Estos bloques se deforman en la cabeza que da sobre la calle, creando una fachada sobre la misma y cerrando así los espacios interiores al ruido y a las vistas del tráfico urbano. Con esta disposición se consigue una buena imagen de continuidad urbana, sin renunciar a las ventajas de la edificación abierta, aprovechando de la mejor forma posible las buenas vistas hacia la orientación S.E. y garantizando siempre un buen soleamiento.

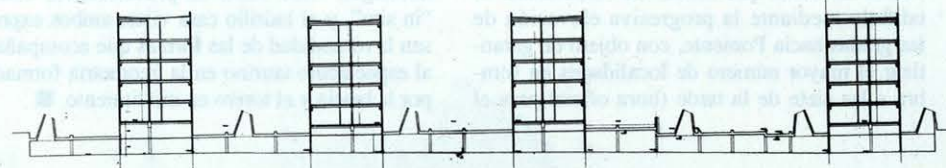
El conjunto se trata como una unidad residencial. Se valla toda la parcela y se controlan los accesos; el suelo es de uso privado y peatonal, dotando al conjunto de una conserjería que pueda cuidarlo y controlarlo.

Para el desarrollo de las viviendas se opta por una tipología muy densa de 4 viviendas por planta en edificios de 5 plantas, de tal forma que el rendimiento de los elementos comunes es muy alto, las viviendas son lineales, con los aseos y almacenamientos en un núcleo central, aunque la mayoría de las viviendas se asoman a las fachadas. La tipología de Casa pasillo, en contra de muchas opiniones presenta grandes ventajas de privacidad, y los problemas que genera se resuelven agrandando estos pasillos.

En algunas se propone el uso del estar pasante, aunque la extensión admite que si se construye el tabique de separación seguiría



EDUARDO SÁNCHEZ



Perfil longitudinal del garaje

cumpliendo los m<sup>2</sup> útiles. La cocina y el tendedero se entienden como una unidad visual, solución ya usada por nosotros en otra promoción y que produce un espléndido resultado.

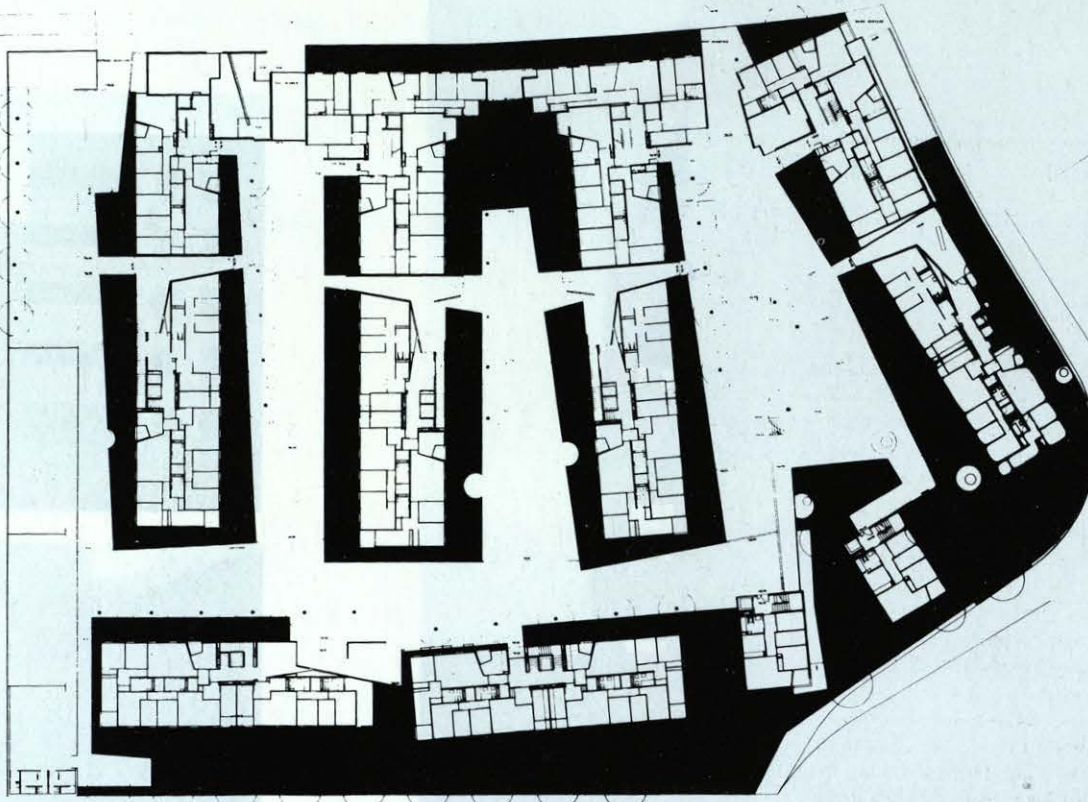
Las dimensiones de accesos y ascensores admiten el paso de minusválidos a cualquiera de las plantas de tal forma que no obliga a una situación concreta de las viviendas especiales aunque se prevean en planta baja.

El tratamiento del suelo de los espacios libres es de gran importancia para conseguir un uso adecuado del mismo, una fácil conservación y asegurar una buena privacidad en las viviendas de planta baja. Se concibe como unos paseos arbolados y, próximos a los bloques, unos grandes parterres de arbustos de talla media que dificulten la

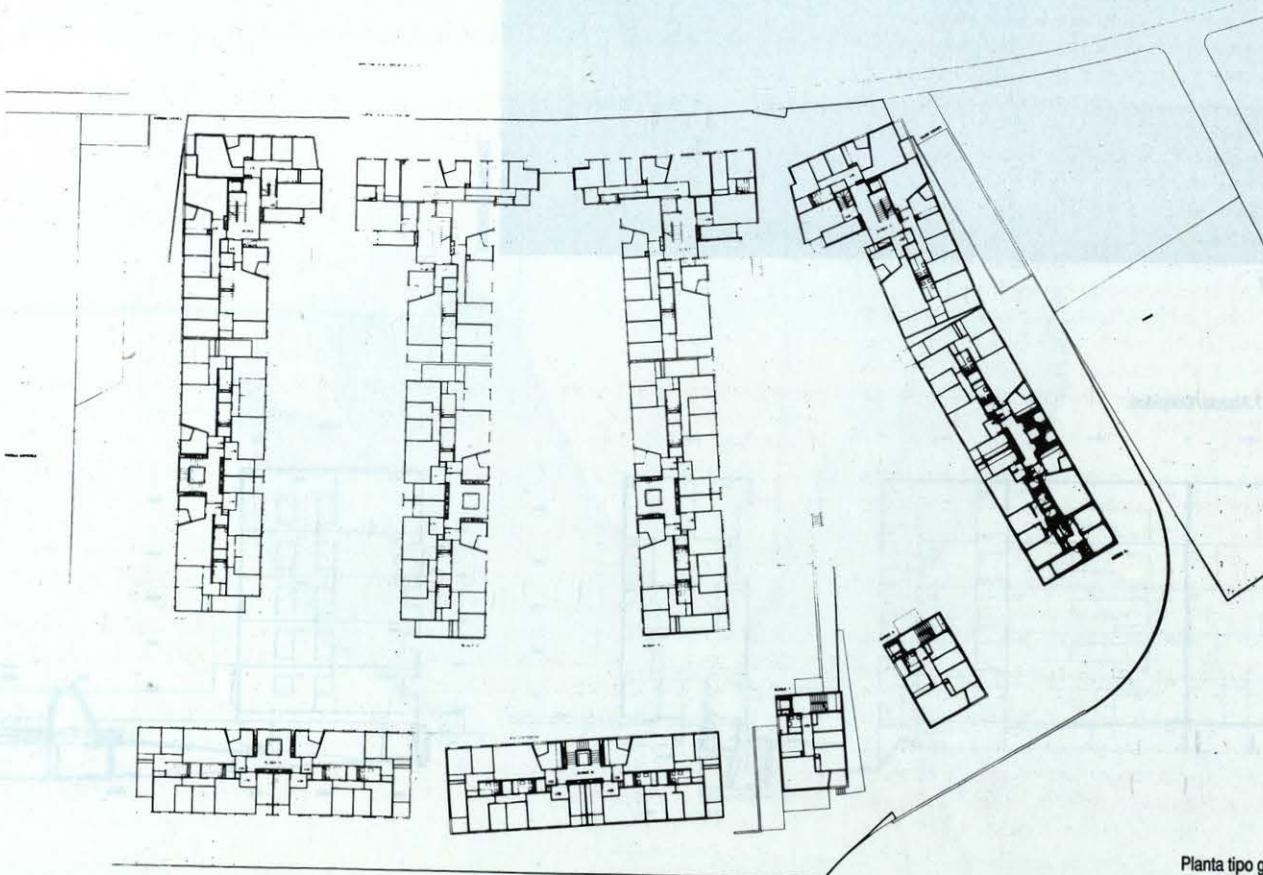
aproximación a las fachadas. El asentamiento de los bloques en el terreno produce unos desniveles que se salvan con suaves rampas evitando obstáculos para minusválidos o cochecitos de niños o de la compra. Un eje paralelo a la calle que atraviesa los bloques permite un recorrido rápido entre portales; y en estos pasadizos se resuelven las salidas peatonales del garaje.

El garaje aparcamiento se proyecta en una sola calle subterránea, que irá iluminada a través de algunos lucernarios, con entrada y salida de vehículos independientes en los extremos de la parcela. Se han diseñado 84 plazas en lugar de las 69 pedidas en el programa, y en nuestra opinión sería necesario aumentar aún más el número de plazas pues la dotación nos parece escasa. ■





Planta baja general



Planta tipo general





Bloque 7

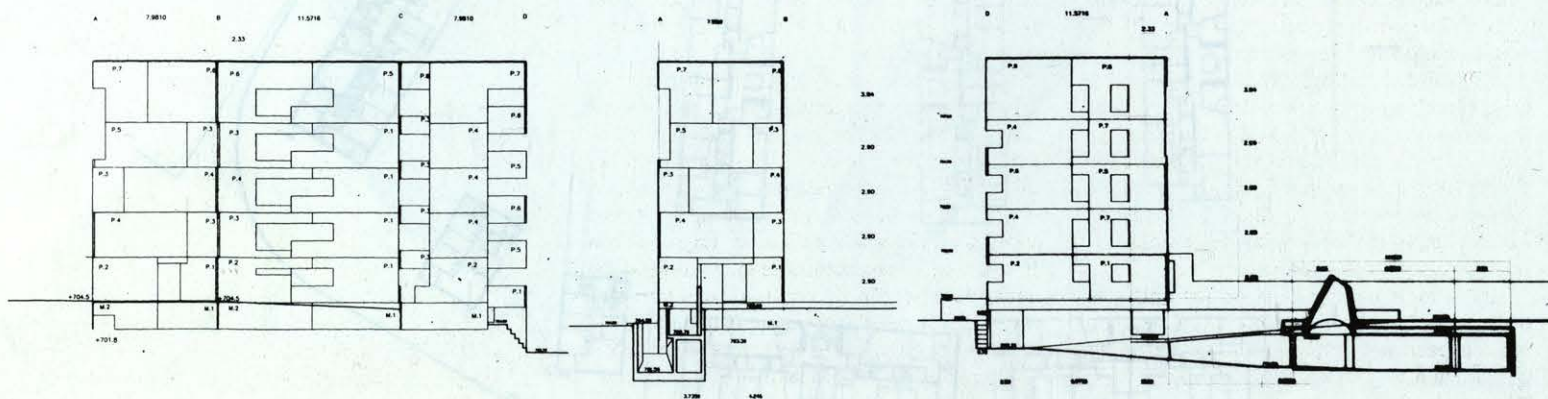


EDUARDO SÁNCHEZ



EDUARDO SÁNCHEZ

Bloque 7. Alzado. Despiece.





# Campus de la Universidad Europea de Madrid

URBANIZACIÓN EL BOSQUE. C/ TAJO S/N  
VILLAVICIOSA DE ODÓN (MADRID)

## EDIFICIO DOCENTE A

**Arquitectos:** José Luis Chichilla Viciano,  
José Luis Herranz Igualada

**Arquitecto técnico:** Juan Francisco S. Díaz  
Mayormo

**Fecha de proyecto:** 1991

**Fecha de construcción:** 1991

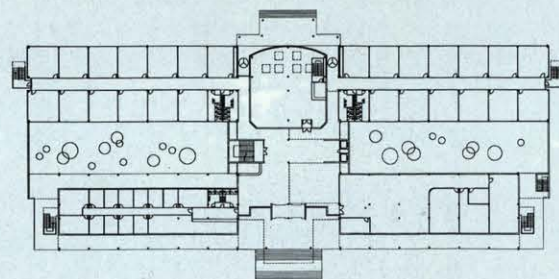
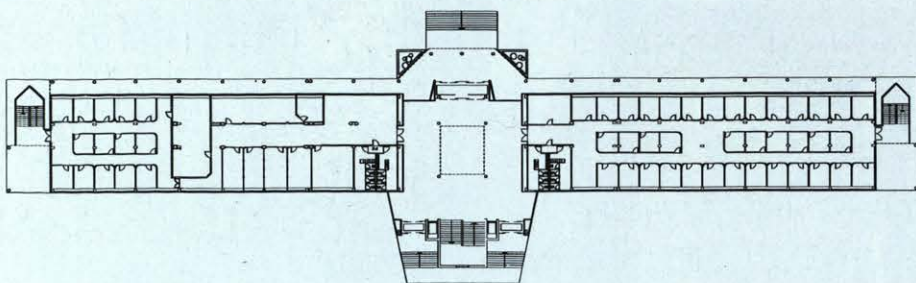
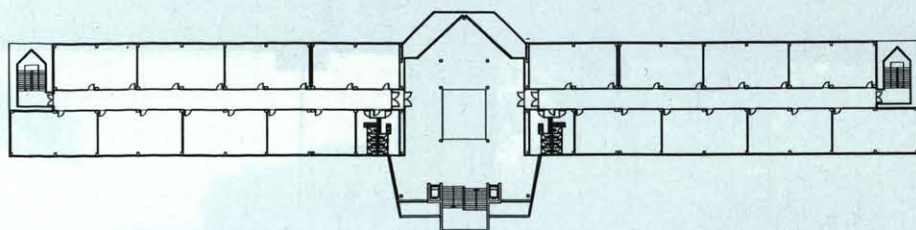
## EDIFICIO DOCENTE B

**Arquitectos:** José Luis Chichilla Viciano,  
José Luis Herranz Igualada

**Arquitecto técnico:** Julio Vicente Lázaro

**Fecha de proyecto:** 1993

**Fecha de construcción:** 1994



Para la implantación de instalaciones docentes de la Universidad Europea de Madrid se adoptó la solución de un Campus abierto, de poca densidad de edificación y grandes espacios abiertos de zonas verdes, áreas deportivas y láminas de agua, que conforman dicho concepto.

Se persigue así la cualidad y calidad de enseñanza de tipo anglosajón, de edificabilidad baja y edificios exentos y bastante separados, que aportan luminosidad y actividad académica exterior, alejándose del concepto tradicional de edificios cerrados, concatenados y en altura, donde todo ocurre en su interior.

Existen dos edificios docentes construidos, así como el equipamiento deportivo e infraestructura de accesos viales, aparcamientos y lagos en el Campus. Se prevé la implantación de una Biblioteca general, Edificio de laboratorios y aulas técnicas, Auditorio, Rectorado, Polideportivo y Residencias de estudiantes, una de ellas ya construida.

La composición básica de los edificios docentes se basa en un núcleo central de oficinas, despachos y comunicaciones verticales, que articula y sirve a un número de alas que albergan las aulas docentes. Las aulas se abren desde un distribuidor, al que se accede desde

un gran espacio de vestíbulo con iluminación cenital. Compositivamente, el edificio se abre al Campus con grandes dosis de iluminación natural, como conceptualmente exige la funcionalidad, tanto interna del uso académico como la externa de apertura hacia el Campus.

La horizontalidad de volumetría y aberturas viene condicionada por la limitación urbanística de altura máxima y se compensa parcialmente por el pórtico columnado y los guiños compositivos de los extremos de la coronación. Este pórtico eleva el volumen superior del zócalo que reposa sobre el terreno aligerando la pesantez del mismo.

Las diferencias del lenguaje entre los dos edificios vienen sugeridas por el número de alas docentes de que dispone cada uno y por detalles de coronación y de composición del núcleo central. En el edificio A, el material de la propia fachada es la que compone los frontis y la gran marquesina de acceso. En el edificio B se incorpora una textura de muro cortina, que actúa de solución de continuidad entre alas revestidas de panel Robertson. Este muro cortina se repite en menor entidad en los dos extremos del mismo, correspondientes a las escaleras de socorro, diluyendo hacia el espacio libre la continuidad de la fachada. ■





# Invernadero de exhibición

REAL JARDÍN BOTÁNICO. MADRID

**Arquitecto:** Ángel Fernández Alba

**Colaboradoras:** Alicia Montero  
y Soledad del Pino

**Fecha de proyecto :** 1991

**Fecha de dirección de obra :** 1993



Vista del jardín botánico desde el interior del invernadero

Situado en el recinto del Real Jardín Botánico y adosado al muro de la calle Espalter, lugar donde se encontraban los antiguos Invernaderos, derribados en 1975.

El Invernadero forma parte de un centro de investigación que es pionero en la tecnología para el cultivo de plantas y está ligado a una importante institución investigadora como es el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

La pieza central está organizada en tres climas diferentes, cuenta con una sección de

plantas tropicales con alta temperatura y humedad, una sección de plantas del desierto con muy baja humedad y una sección de plantas templadas, en la que debe hacer una temperatura y humedad media.

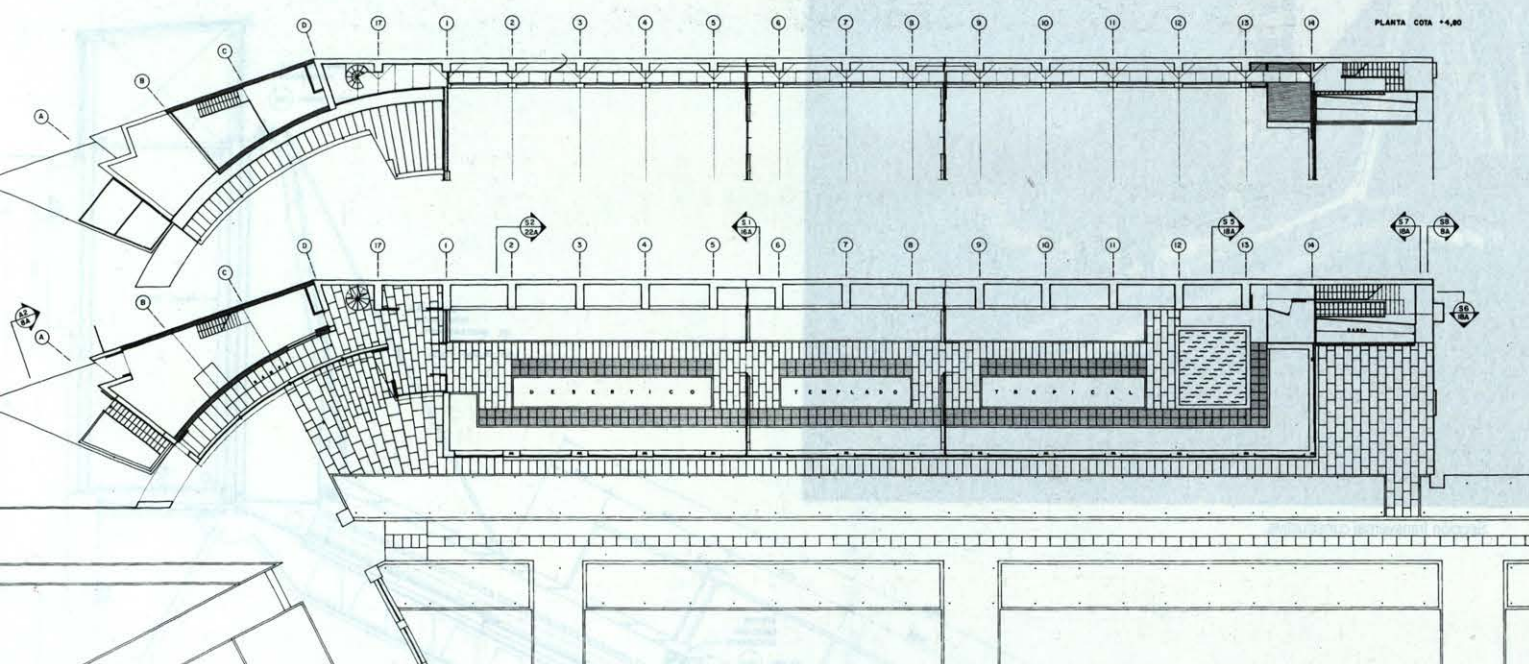
La entrada principal se sitúa en la parte Oeste del invernadero y en el extremo opuesto se proyecta una conexión con el invernadero existente.

Toda la superficie de cubierta va equipada con un sistema de sombreado automático que está concebido para colaborar en la amor-

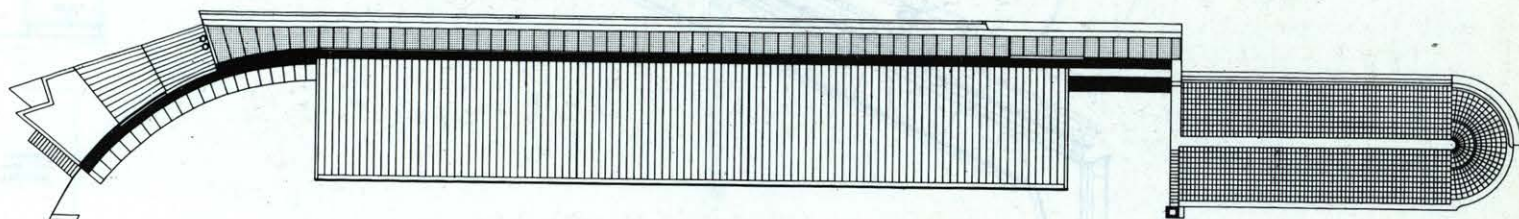
tiguación de las oscilaciones térmicas interiores y de la excesiva luz solar.

El sistema de climatización está dotado de una batería de paneles solares, situados en la parte superior del Invernadero, y una gran masa de agua acumulada bajo los caminos de recorrido peatonal, que equilibra los cambios térmicos y mantiene la temperatura necesaria. Todo ello queda regulado por un sistema de control que está concebido para conseguir una mayor eficacia y aprovechamiento energético. ■

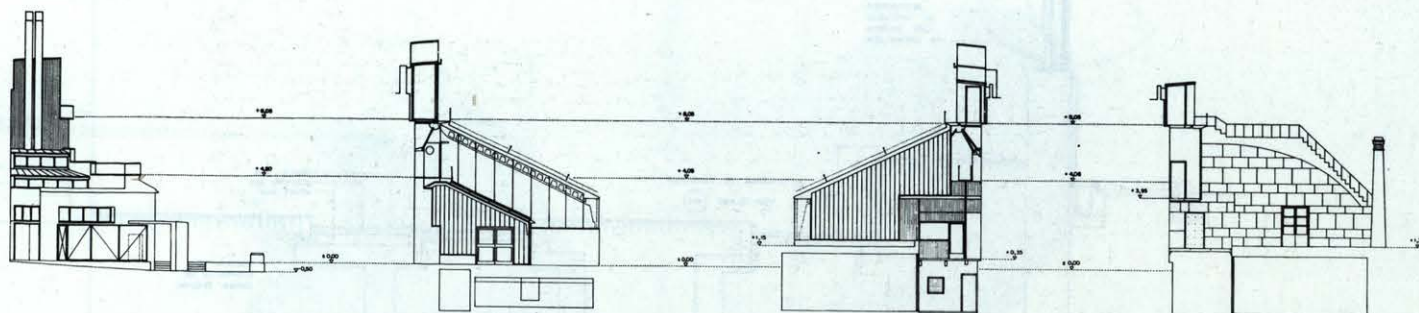




Plantas



Planta de cubiertas



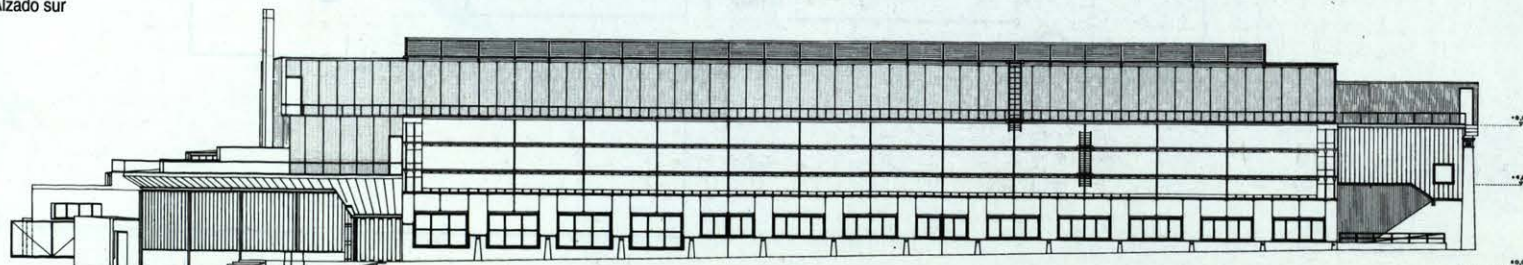
Alzado oeste

Sección 2

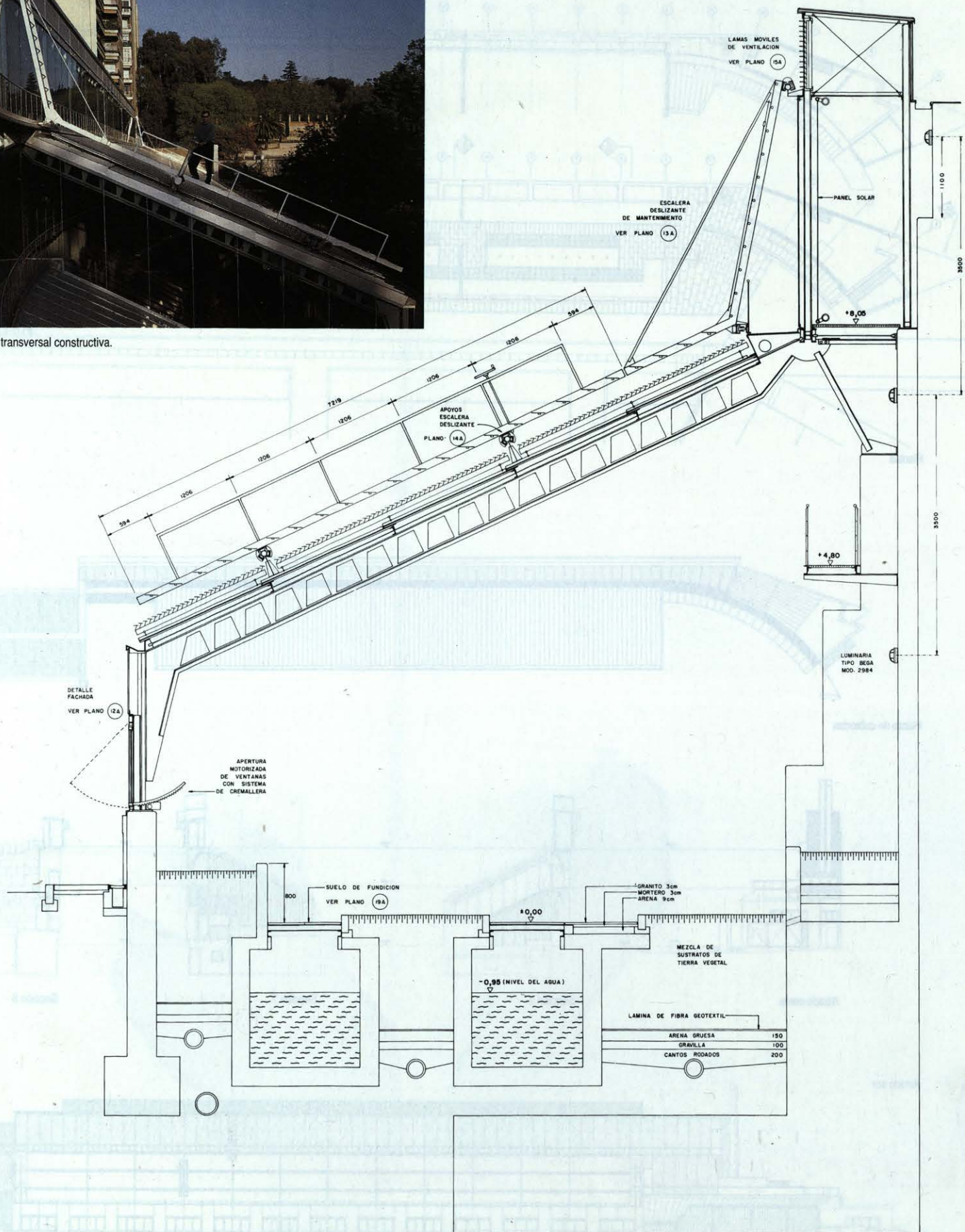
Sección 7

Sección 8

Alzado sur









# Centro de Salud

## PALOMAREJOS. TOLEDO

**Arquitectos:** Javier Frechilla, José Manuel López-Peláez, Eduardo Sánchez.

**Colaboradores:** Carmen Herrero, Luis Martínez, Sergio de Miguel.

**Aparejador:** Emilio Rodríguez

**Fecha de proyecto :** 1989

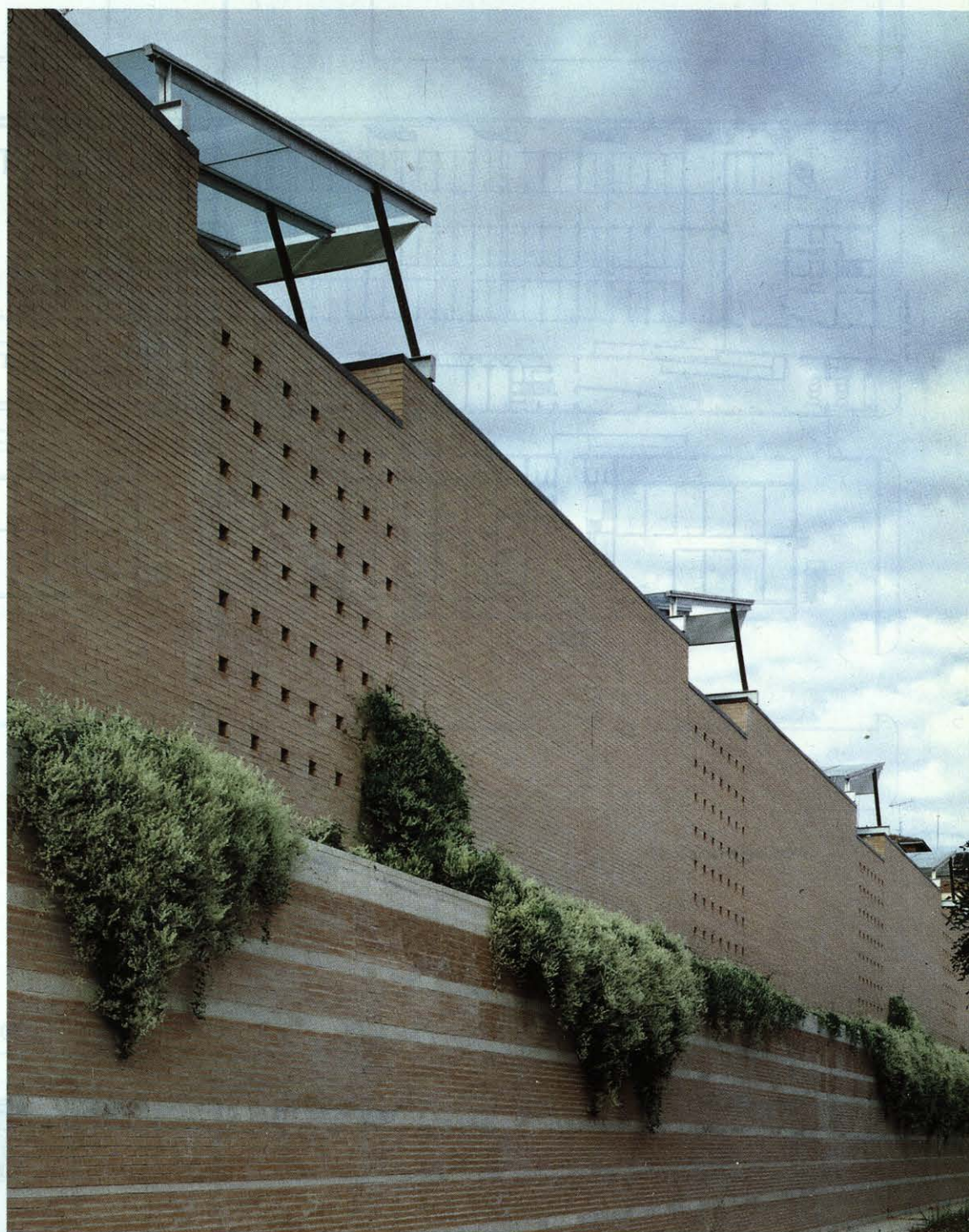
**Fecha de construcción :** 1990-1993

El solar sobre el que se alza el edificio era un aparcamiento situado entre un ambulatorio y un almacén. Con el fin de conservar el espacio de aparcamiento al nivel de la calle, el nuevo centro de salud, ampliación del ambulatorio, se ha edificado sobre pilotes, formando un conjunto unitario que ocupa la franja central de las tres en que está dividida transversalmente la mitad de la manzana rectangular donde se encuentran los edificios. La otra mitad está ocupada por una residencia de ancianos.

Básicamente, la nueva edificación consiste en un cuerpo en L, de dos alturas, que ocupa dos de los lados del solar y que alberga tanto los núcleos de acceso y comunicación como las dependencias complementarias del otro; a este cuerpo se añaden cinco pabellones paralelos al lado menor del solar, donde se sitúan los servicios principales, es decir, las consultas con sus salas de espera. Separadas por patios y elevadas sobre pilares, estas unidades disponen de doble acceso: desde el corredor longitudinal de circulación, al que se conectan por uno de sus extremos, y desde el otro lado mediante escaleras metálicas exteriores, de un solo tramo, que arrancan directamente de los patios interiores. Una larga rampa peatonal de doble tramo comunica también el nivel del aparcamiento y la entrada principal con el nivel de consultas, situado a la misma cota de altura que el primer nivel del ambulatorio que se amplía.

Un zócalo formado por franjas sucesivas de ladrillo y hormigón visto cierra por completo el perímetro del solar, abriéndose tan sólo en uno de sus lados menores, en los puntos correspondientes a los accesos rodados del aparcamiento y la entrada principal del centro. El centro de salud se extiende hasta los límites del solar, ocupando un rectángulo de 79,5x37,5 m., sustituyendo con su fachada la cerca perimetral, y manteniendo calles interiores de servicio, de 5 m. de anchura, con los edificios colindantes.

En el lado mayor, un muro exento se alza sobre el zócalo hasta la altura total del

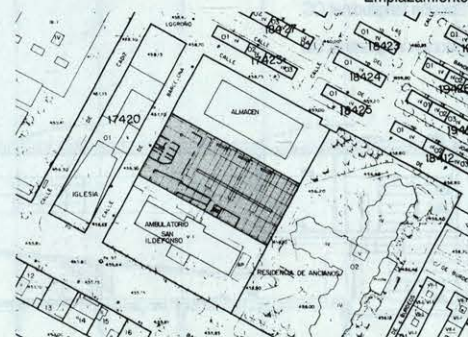


Detalle alzado N.E.

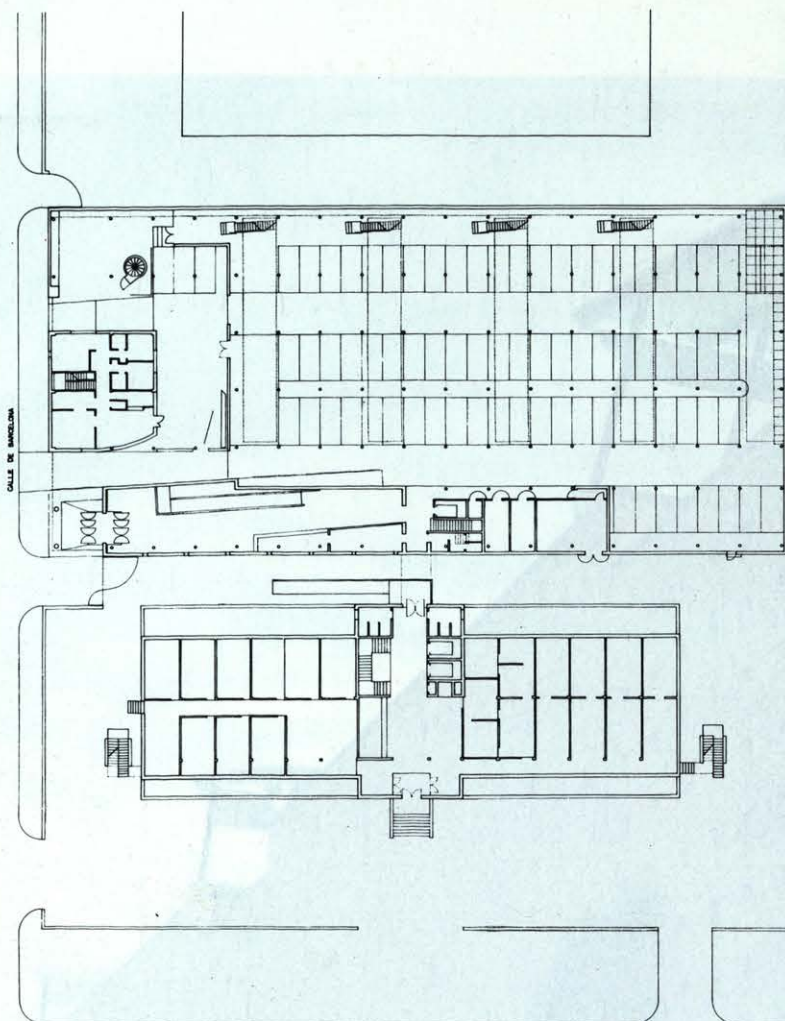
Emplazamiento

edificio. La situación de los patios interiores transversales se refleja exteriormente a través de las perforaciones que dibujan una serie de grandes celosías en el muro. Visibles también desde el exterior son las cubiertas acristaladas que se yerguen sobre los patios.

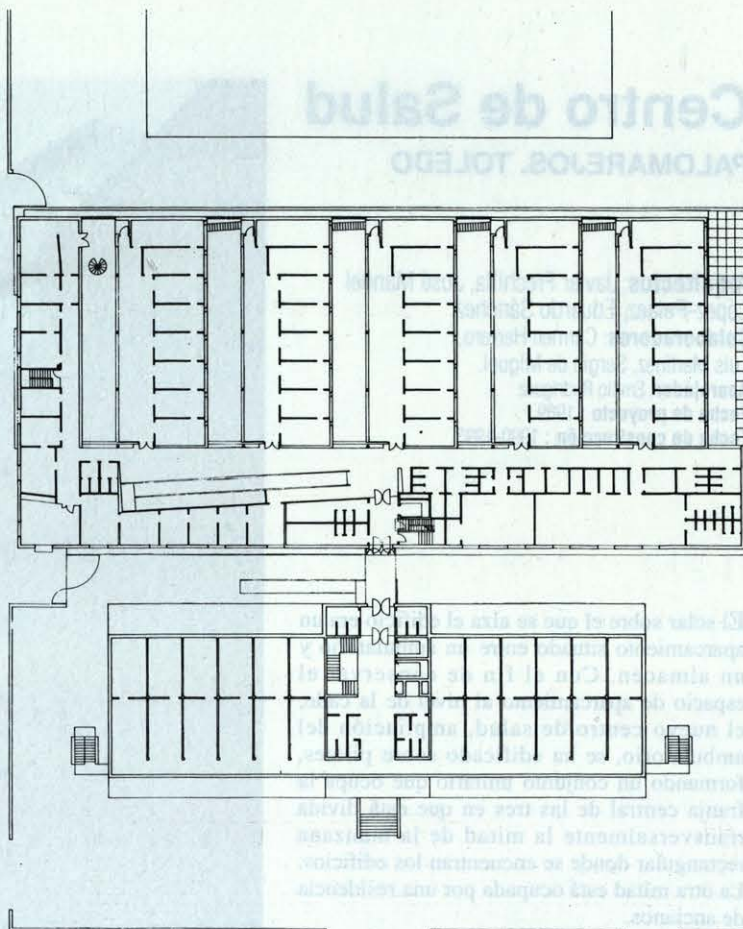
La conexión con el ambulatorio existente se realiza al nivel de la primera planta desde el punto medio de la galería de circulación y a través de una pasarela metálica que se prolonga en el eje de simetría del antiguo edificio sobre una de las entradas de éste. ■



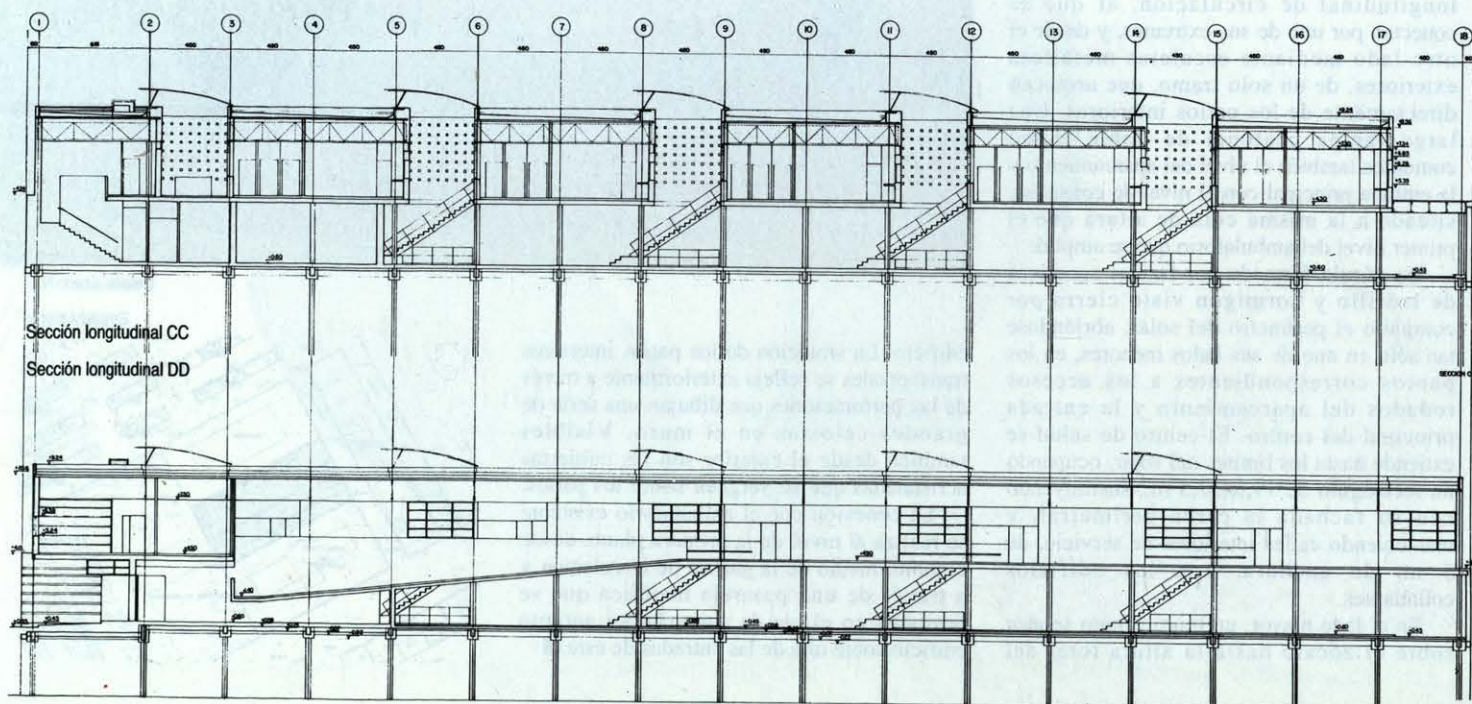




Planta baja, nivel de acceso



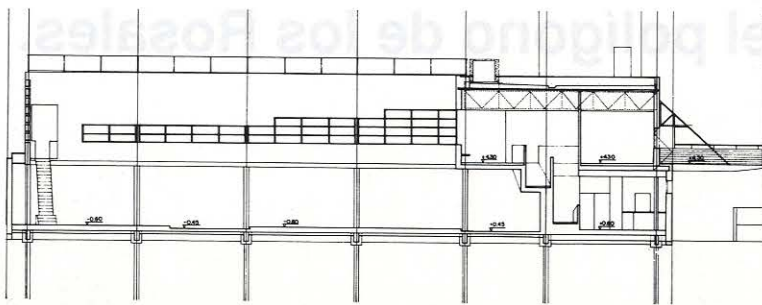
Planta primera



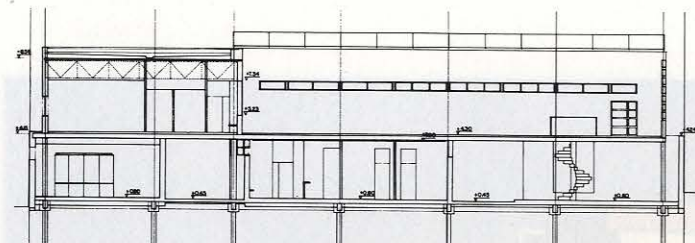
Sección longitudinal CC

Sección longitudinal DD

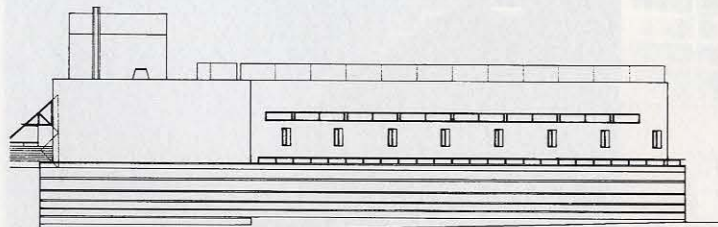




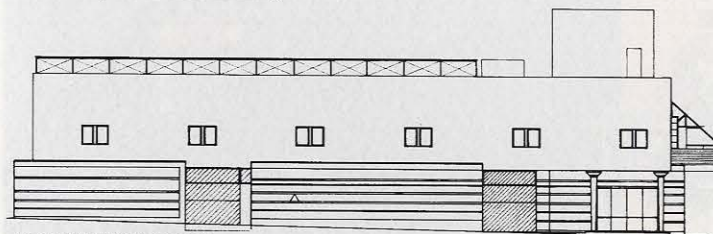
Sección transversal BB



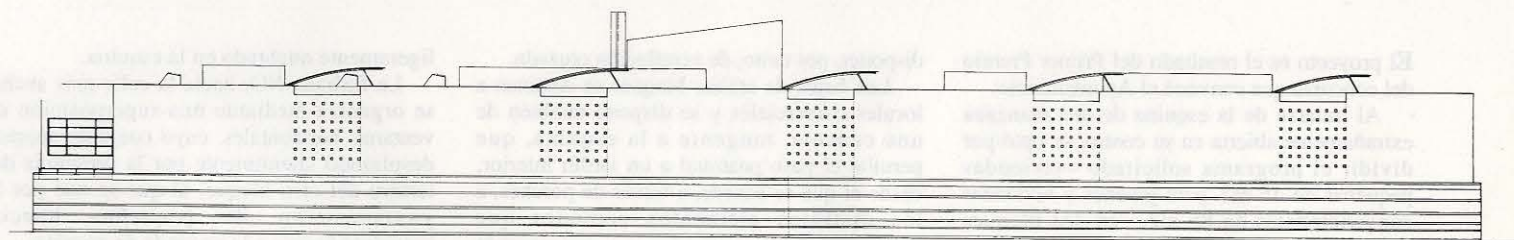
Sección transversal AA



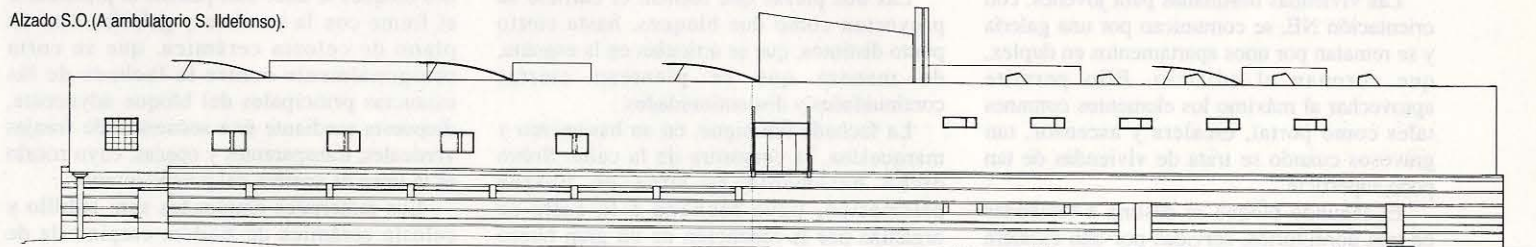
Alzado S.E. (A residencia de ancianos).



Alzado N.O. (A C/ Barcelona).



Alzado N.E. (A almacén).



Alzado S.O. (A ambulatorio S. Ildefonso).



# 51 Viviendas de P.O. en el polígono de los Rosales.

## MÓSTOLES. MADRID

**Arquitectos:** Javier Frechilla, José Manuel López-Peláez y Eduardo Sánchez.  
**Colaboradores:** Carmen Herrero y Luis Martínez Barreiro.  
**Fecha de proyecto:** 1990  
**Fecha de construcción:** 1991-1994



El proyecto es el resultado del Primer Premio del concurso que convocó el Ayuntamiento.

Al tratarse de la esquina de una manzana extrañamente abierta en su centro, se optó por dividir el programa solicitado –viviendas pequeñas de 45 m<sup>2</sup>. para jóvenes y viviendas convencionales de 85 m<sup>2</sup>.– en dos bloques yuxtapuestos, sin hacer motivo de la esquina y sí del frente curvo.

Las viviendas destinadas para jóvenes, con orientación NE, se comunican por una galería y se rematan por unos apartamentos en duplex, que coronan el edificio. Ello permite aprovechar al máximo los elementos comunes tales como portal, escalera y ascensor, tan gravosos cuando se trata de viviendas de tan poca superficie.

El segundo bloque se destina a viviendas de tres dormitorios, servidas por una escalera cada dos de ellas. Esta solución permite la apertura a dos orientaciones: NO-SE, y

disponer, por tanto, de ventilación cruzada.

Los bajos de ambos bloques se destinan a locales comerciales y se dispone también de una cancela, tangente a la esquina, que permite el paso peatonal a un jardín interior, desde el que se accede, a través de porches, a los distintos elementos comunes que comunican con la viviendas, y a una vivienda de minúsculo que solicitaba el programa.

Las dos piezas que forman el edificio se proyectan como dos bloques, hasta cierto punto distintos, que se articulan en la esquina, de manera que se plantean ciertas continuidades y discontinuidades.

La fachada NE sigue, en su basamento y marquesina, la curvatura de la calle. Sobre dicho basamento se sitúa un bloque prismático, cuya fachada a la calle se organiza por la repetición de un gran hueco (que agrupa salón y dormitorio), rematado por el plano acristalado de los duplex,

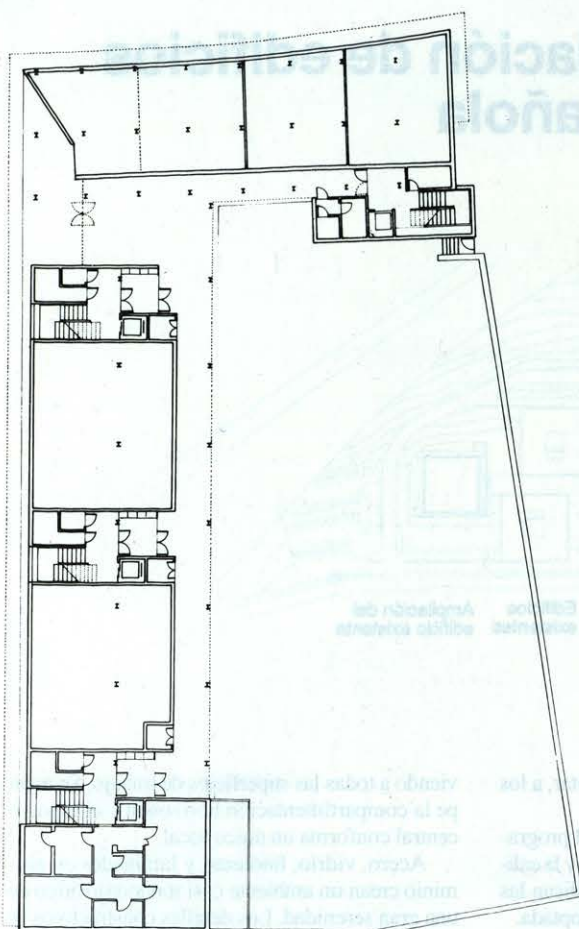
ligeramente quebrado en la esquina.

La fachada NO, hacia la calle más ancha, se organiza mediante una superposición de ventanas horizontales, cuyo conjunto aparece desplazado lateralmente por la presencia del testero del otro bloque, al que se une por la yuxtaposición de pequeños huecos correspondientes a la vivienda de esquina.

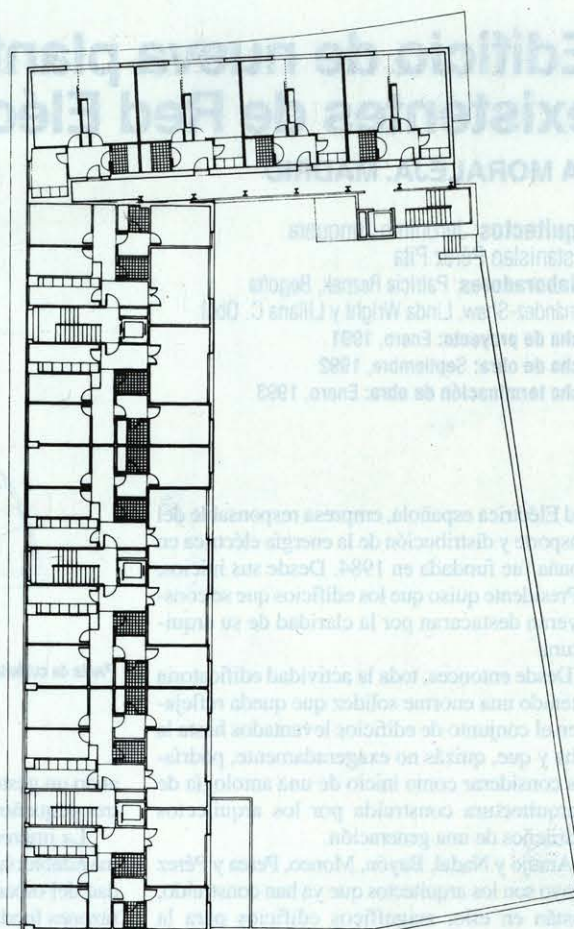
Hacia el jardín interior la diferencia de los dos bloques se hace más patente al presentarse el frente con la escalera y galerías, tras un plano de celosía cerámica, que se corta ortogonalmente contra la fachada de las estancias principales del bloque adyacente, dispuesta mediante una secuencia de franjas verticales, transparentes y opacas, cuyo zócalo es la línea de sombra del porche interior.

Los materiales empleados son: ladrillo y celosía cerámica de Bailén, carpintería de aluminio anodizado y estructura de pilares metálicos de perfil europeo.■

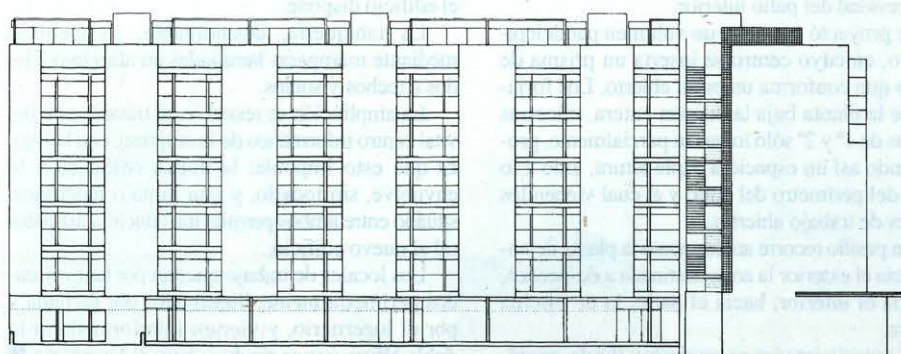




Planta baja



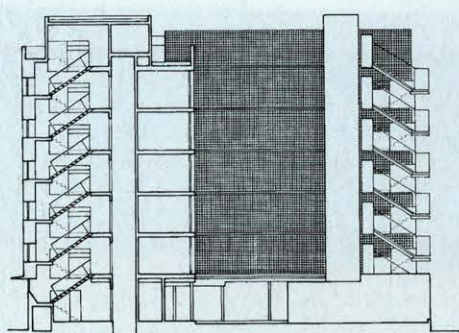
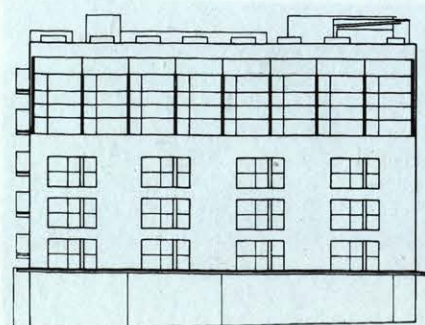
Planta 1, 2 y 3



Alzado SE

Alzado NE

Sección-Alzado SO





# Edificio de nueva planta y ampliación de edificios existentes de Red Eléctrica española

LA MORALEJA. MADRID

**Arquitectos:** Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita

**Colaboradores:** Patricia Reznak, Begoña Fernández-Shaw, Linda Wright y Liliana C. Obal

**Fecha de proyecto:** Enero, 1991

**Fecha de obra:** Septiembre, 1992

**Fecha terminación de obra:** Enero, 1993

Red Eléctrica española, empresa responsable del transporte y distribución de la energía eléctrica en España fue fundada en 1984. Desde sus inicios, su Presidente quiso que los edificios que se construyeran destacaran por la claridad de su arquitectura.

Desde entonces, toda la actividad edificatoria ha tenido una enorme solidez que queda reflejada en el conjunto de edificios levantados hasta la fecha y que, quizás no exageradamente, podríamos considerar como inicio de una antología de la arquitectura construida por los arquitectos madrileños de una generación.

Araujo y Nadal, Bayón, Moneo, Perea y Pérez Arroyo son los arquitectos que ya han construido, o están en ello, magníficos edificios para la empresa.

Nuestro proyecto, la nueva sede social, fue consecuencia de un concurso restringido al que fuimos convocados junto con otros cuatro o cinco compañeros. La propuesta nuestra tuvo la fortuna de ser elegida, por lo que pudimos desarrollarla y construirla posteriormente.

El proyecto comprende un edificio a levantar junto a los tres existentes, así como una ampliación de uno de ellos. Entendíamos que se planteaba fundamentalmente un problema de adición. Por ello se proyectó una cuarta pieza, de dimensiones mucho más grandes que las de las existentes, y cuya posición y forma venían sugeridas por las de ellas: una gran caja de nítida geometría prolonga las alineaciones que las fachadas de las piezas originales establecían. La caja cierra el conjunto con tres de sus fachadas. La cuarta, la que se opone a la edificación existente, se curva cre-



Planta de cubiertas

ando un gesto que pretende abrazar, sujetar, a los tres pequeños edificios originales.

La imprescindible flexibilidad que el programa establecía, las ordenanzas municipales y la calidad del espacio de trabajo buscadas, explican las razones fundamentales de la solución adoptada.

Las 3 alturas máximas permitidas para desarrollar los 10.000 m<sup>2</sup> requeridos en oficinas determina una forma netamente horizontal, en la que las circulaciones verticales pierden importancia. Lo extendido de la planta imponía, por otro lado, la necesidad del patio interior.

Se proyectó por tanto un volumen paralelepípedo, en cuyo centro se inserta un prisma de vidrio que conforma un patio abierto. Los forjados de la planta baja la ocupan entera, mientras que los de 1ª y 2ª sólo lo hacen parcialmente, produciendo así un espacio a triple altura, todo a lo largo del perímetro del patio y al cual vienen los locales de trabajo abiertos.

Un pasillo recorre anularmente la planta dejando hacia el exterior la zona destinada a despachos, y hacia el interior, hacia el patio, la de oficina abierta.

El espacio interior es continuo y fluido, envol-

viendo a todas las superficies de trabajo. Se rompe la compartimentación horizontal y el espacio central conforma un único local.

Acero, vidrio, linóleo y laminados en aluminio crean un ambiente casi monocromático de una gran serenidad. Los detalles constructivos se resuelven en un lenguaje buscadamente minimalista, eliminando toda transición entre distintos materiales.

Falsos techos de aluminio y suelos flotantes de linóleo alojan las sofisticadas instalaciones que el edificio dispone.

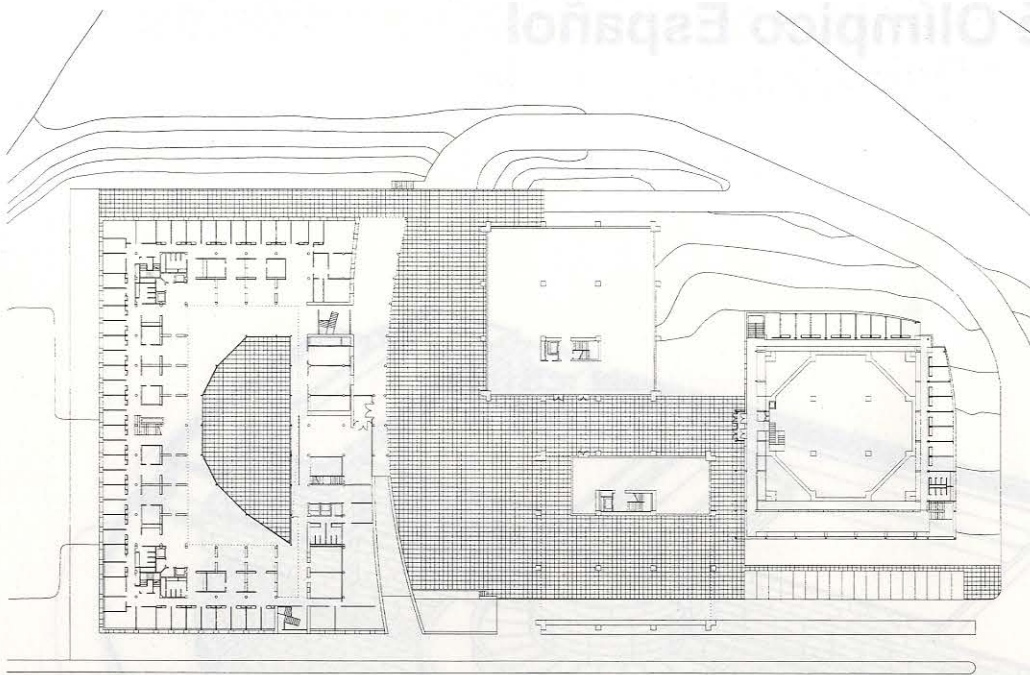
La tabiquería, desmontable, se resolvió mediante mamparas laminadas en aluminio fijados a techos y suelos.

La ampliación se resuelve, al tratarse este del vital centro informático de la empresa, con la lógica que esto imponía: la nueva edificación lo envuelve, sin tocarlo, y una junta o lucernario situado entre ambos permite introducir la luz natural al nuevo edificio.

Los locales de trabajo quedan por tanto situados perimetralmente, iluminados por fachada y por el lucernario, y vierten interiormente a la doble altura que se produce bajo el lucernario. ■

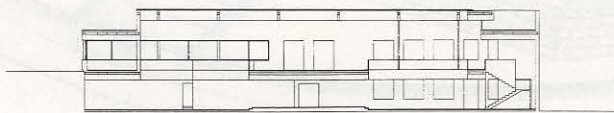




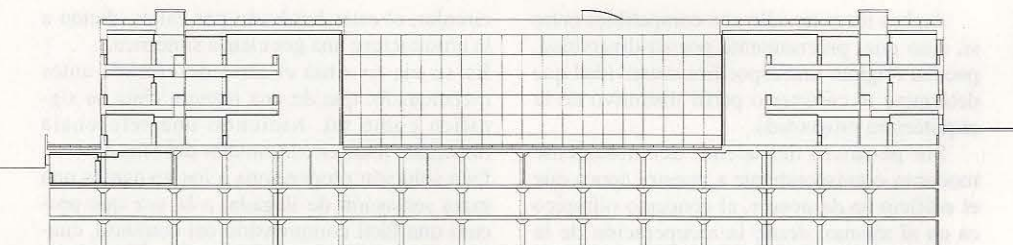


Planta baja

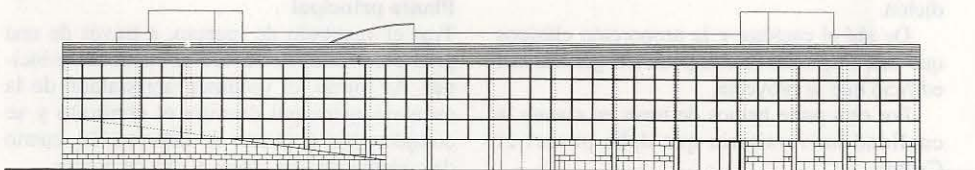
Sección transversal, edificio ampliado.



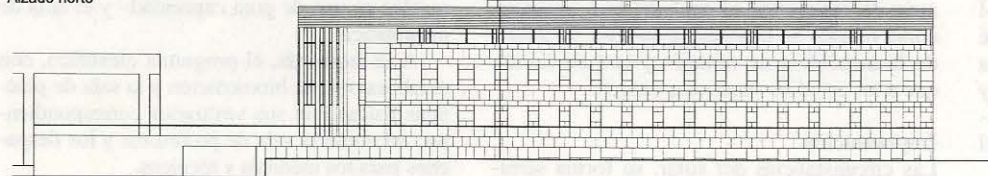
Sección longitudinal, edificio de nueva planta.



Alzado este



Alzado norte



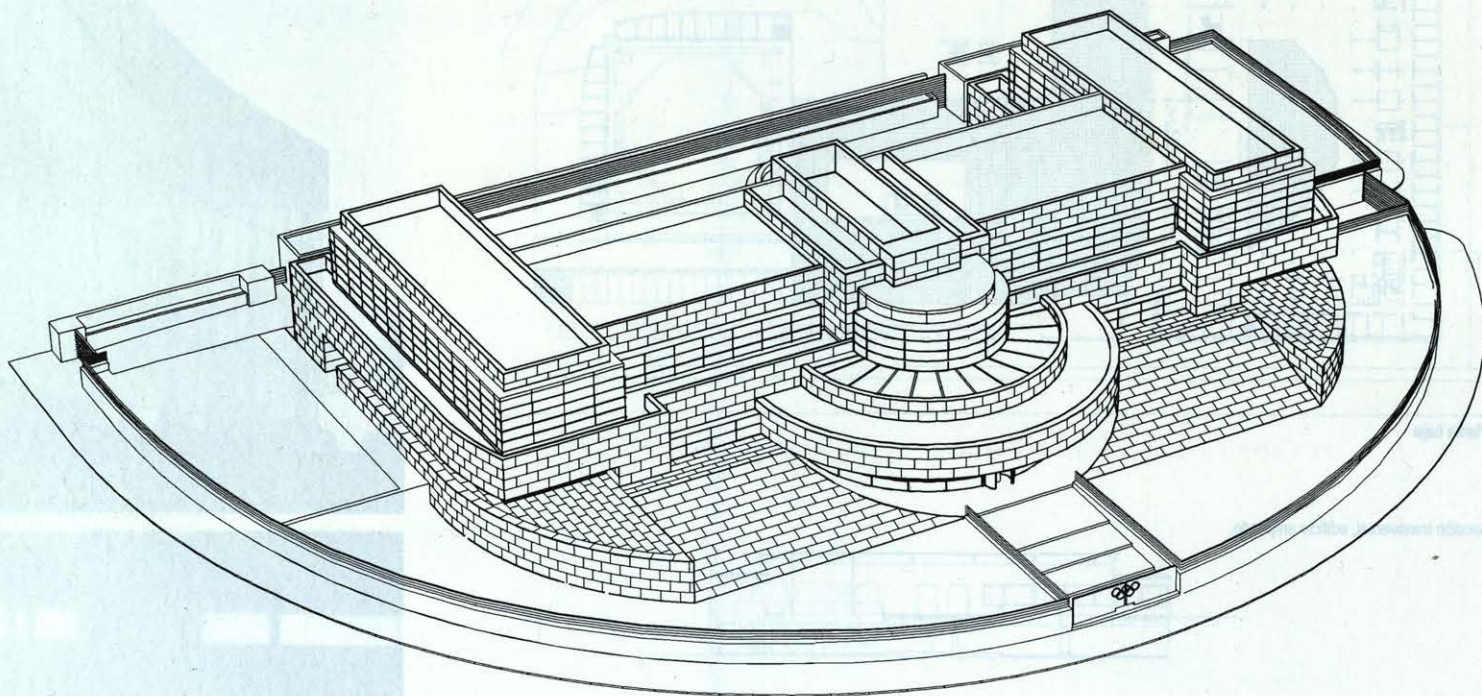


# Sede del Comité Olímpico Español

MADRID

**Arquitecto:** Rafael de La-Hoz Castanys.

**Fecha de construcción:** Septiembre de 1995



El objeto del presente proyecto es la construcción de la nueva Sede del Comité Olímpico Español.

## Emplazamiento

El solar elegido para la edificación está situado en el Eje Urbano de Hortaleza entre las calles Ayacucho y Arequipa.

## Propietario

Fundación Comité Olímpico Español.

## Programa

El edificio consta de planta baja principal, planta primera y planta sótano, conteniendo el programa de la Sede del Comité Olímpico Español, que se desarrolla tanto en sus aspectos administrativos y de representación como docente y científico.

## Composición

La composición del edificio está presidida por dos conceptos complementarios: el OLÍMPICO —como sede del Comité Olímpico Español y domicilio de la Fundación del Comité Olímpico Español— y el UNIVERSITARIO, dado el carácter superior de la enseñanza que se impartirá en el citado edificio.

Ambas ideas no sólo son compatibles entre sí, sino que, precisamente por su diversidad, pueden originar una específica creatividad que determine el carácter o perfil distintivo de la arquitectura proyectada.

Sin perjuicio del acento decididamente moderno correspondiente a nuestra época que el edificio ha de poseer, el concepto olímpico es en sí mismo, desde la recuperación de la idea por Coubertin, tradición pura: tradición concebida como cultura, como plataforma de lanzamiento hacia el futuro, pero siempre tradición.

De ahí el carácter y la proporción clásicos que han inspirado la composición general del edificio que se proyecta.

Por otra parte hemos de tener en cuenta la cualidad universitaria que debe poseer el Centro.

Dicho ambiente universitario ha de traducirse en una arquitectura abierta y acogedora.

De ahí que se hayan previsto un amplio atrio de recepción, el cual invita a acogerse como refugio de la agresión exterior y creador de la atmósfera de reunión y comunicación que a los estudios superiores exigen.

## Implantación

Las circunstancias del solar, su forma semi-

circular, el estar bordeado por calles, dictan a la arquitectura una geometría simétrica.

En su eje se sitúa el atrio de entrada antes mencionado, que de una manera clara se significa como tal, haciendo una referencia inmediata a las circunstancias del terreno.

Esta solución proporciona a los visitantes una grata sensación de llegada, a la vez que procura una fácil comprensión del conjunto, cualidad fundamental para cualquier edificio público.

## Planta principal

Tras el vestíbulo de ingreso, a través de una gran escalinata, se accede al vestíbulo principal. Al fondo, el volumen acristalado de la escalera principal domina el conjunto y se completa con el puesto de información, cuarto de comunicaciones, aseos y sala de prensa.

A ambos lados, en dos cuerpos bien diferenciados, se sitúan, a la derecha, el programa docente —dos aulas teóricas que son transformables en una de gran capacidad— y el aula de informática.

A la izquierda, el programa científico, con el laboratorio de biomedición y la sala de prácticas físicas con sus vestuarios correspondientes, así como la sala de profesores y los despachos para los médicos y técnicos.





### Planta sótano

En la planta sótano se desarrolla el aparcamiento, con una capacidad para 12 vehículos, uno de ellos, el del presidente, cuenta con un acceso directo a las plantas superiores (escalera y ascensor).

Esta planta también contiene los cuartos de instalaciones y almacenes.

### Planta primera

Es la planta de carácter representativo y está destinada al Comité Olímpico Español.

En el eje, sobre el atrio de entrada, se sitúa el despacho del presidente con aseo y ascensor privados. A la derecha se sitúan las estancias representativas, tales como la sala de juntas, museo, academia y biblioteca.

En el ala izquierda se desarrolla el programa administrativo: despachos de altos cargos, de técnicos y de secretarías.

Todos los despachos gozan de una agradable terraza que suaviza el carácter de las oficinas.

### Construcción-Materiales

La excavación a realizar alcanza únicamente dos metros de profundidad y las luces a salvar con la estructura son de dimensiones reducidas, por lo que el costo de la construcción no

se verá afectado negativamente por dichos factores.

Los acabados son los propios de las oficinas, solados de moqueta, tabiquería enlucida y pintada, con mamparas prefabricadas de materiales ligeros; en las zonas más representativas y en los aseos se emplea empanelados de madera, chapados y solados de mármol o piedra caliza.

El falso techo es de escayola o modular; depende de la función de cada espacio. La carpintería interior será de madera noble en las zonas representativas y de madera y formica en las oficinas. Los sanitarios y griferías son de producción nacional de primera calidad.

La fachada está revestida principalmente de piedra caliza nacional; y los huecos, con carpintería de aluminio lacado de importación y vidrio reflectante nacional.

El edificio tiene instalaciones de climatización, fontanería, electricidad, telefonía, control, ascensores y red antiincendios.

La cubierta plana transitable es invertida, así como las terrazas y plintos, antes que irán con solado flotante del material de la fachada. Se prevé en los espacios exteriores una jardinería con plantas altamente resistentes y de mantenimiento económico. ■





# Vivienda unifamiliar

URBANIZACIÓN CAMPODÓN. ALCORCÓN. MADRID

**Arquitecto:** José María de Lapuerta Montoya

**Colaborador:** Carlos Asensio Galvin

**Fecha de proyecto :** 1990-91

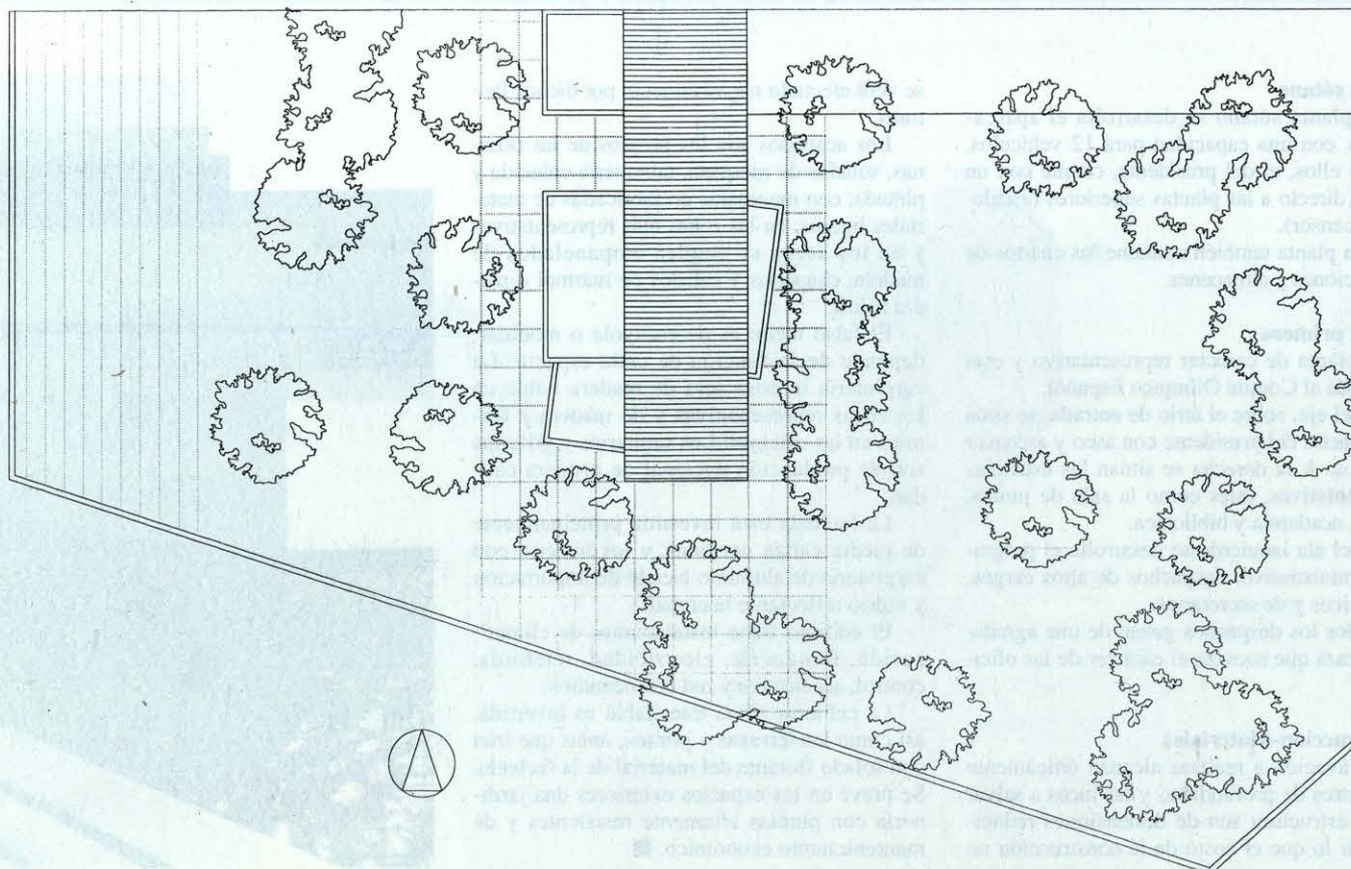
**Fecha de obra :** 1991-1995

Vivienda ejecutada en muros de carga (unos de mampostería y otros de ladrillo) y cubierta de vigas enterizas de pino y tablero de encofrar.

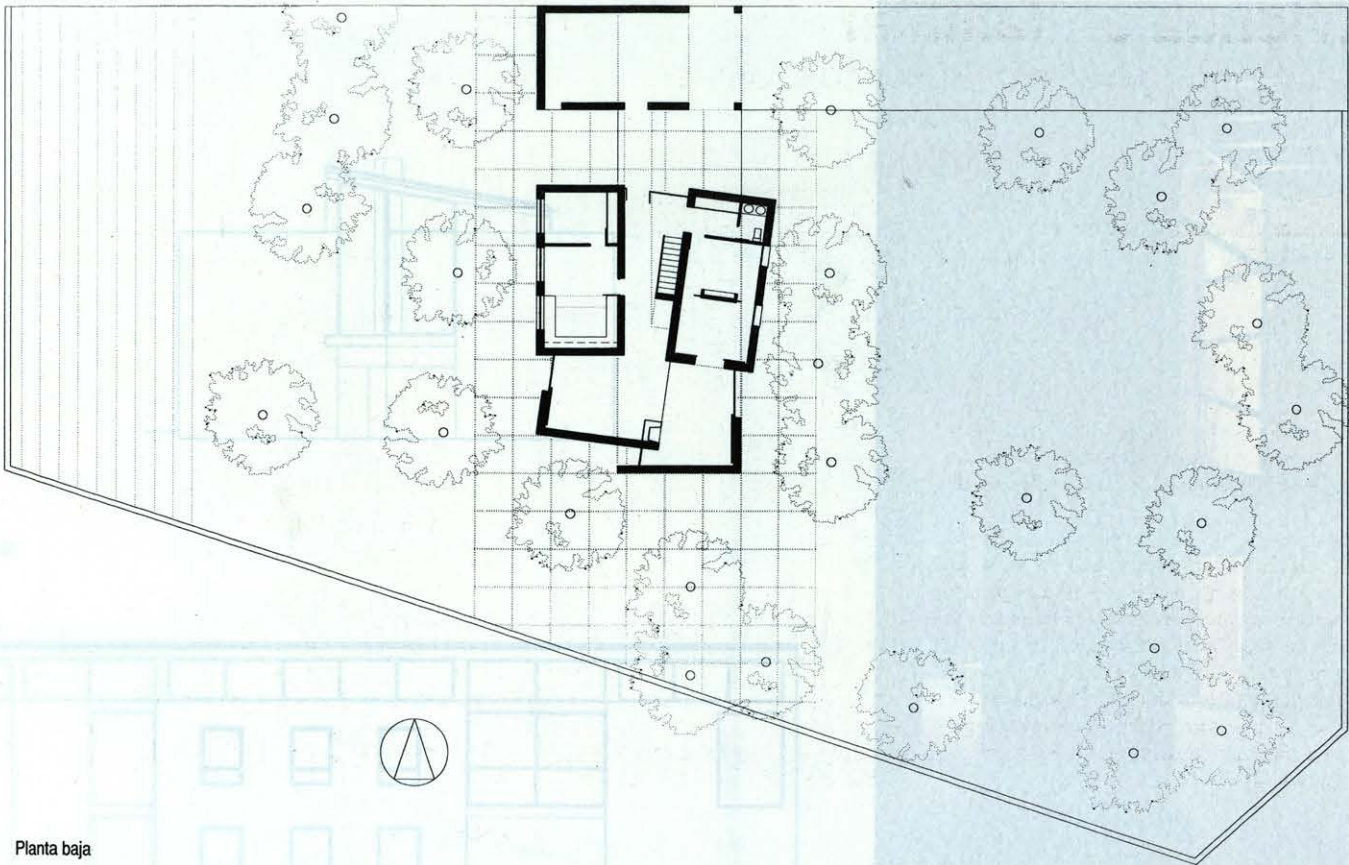
Ante las dudas del propietario sobre el emplazamiento de la casa, ésta se sitúa en medio de la parcela, entre el jardín delantero con vistas a la calle y el trasero a la huerta; la vida de la familia discurrirá entre ambos, según la hora y la época del año. La casa es transparente ante esta dualidad, asumiendo el papel de filtro y las distintas "cajas de carga" la evidencia. Una cubierta de un agua unifica el conjunto. ■



Planta de cubierta

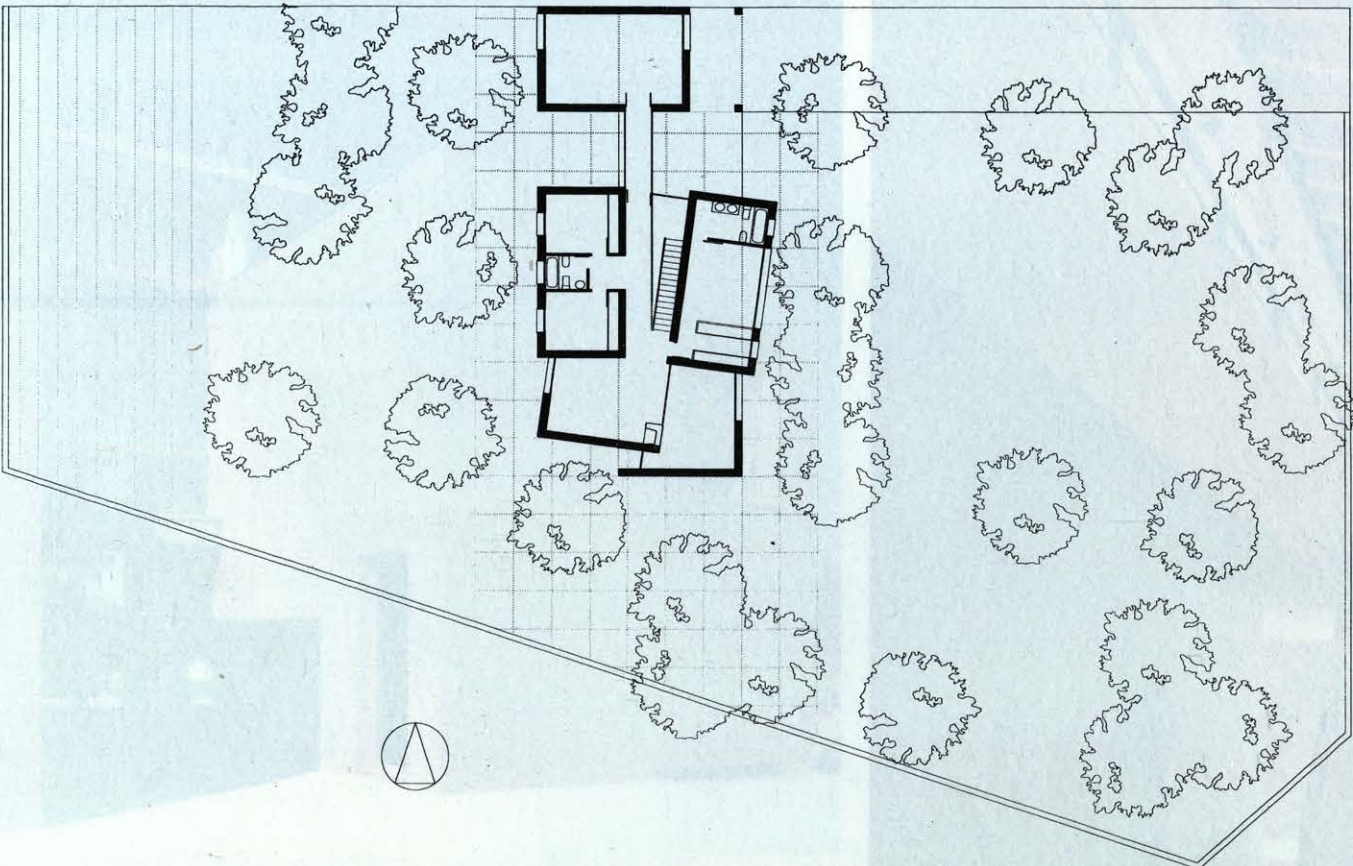




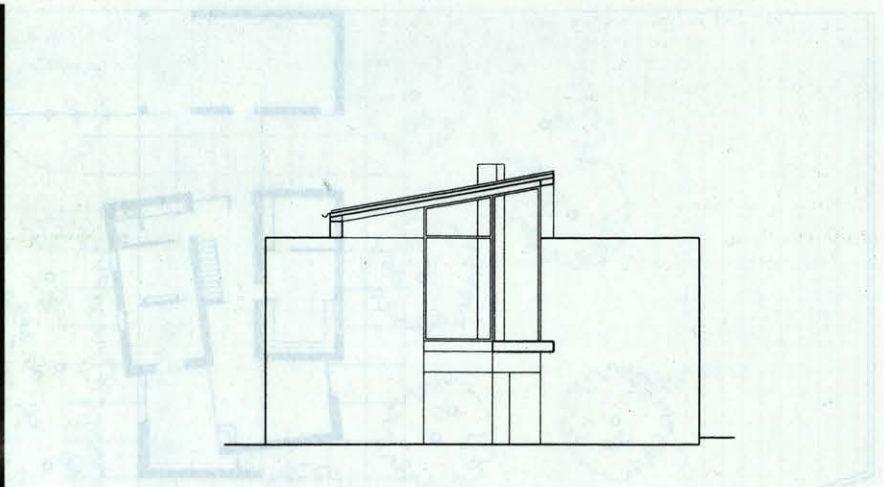


Planta baja

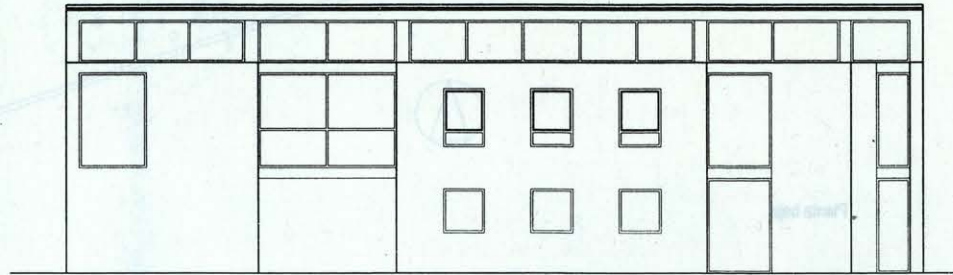
Planta primera







Alzados





# Viviendas pareadas

RIVAS VACIAMADRID.

**Arquitectos:** José María de Lapuerta y Bernardo Ynzenga.

**Fecha de finalización de las obras:** 1995

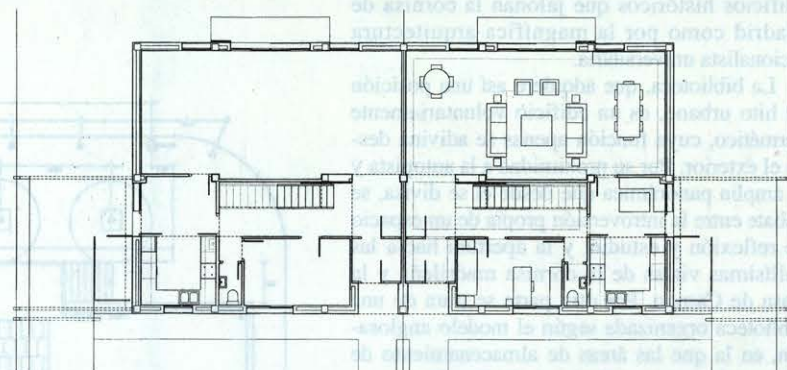
El proyecto se configura como un ejercicio de geometrías limpias y conceptos claros. Viviendas unifamiliares para un promotor privado, en una periferia dura, colonizadora. La voluntad de proyecto es de fuerte presencia y elemental lectura: arquitectura de pocos rasgos, casi sin concesiones.

La referencia tipológica de la vivienda pareada habla de simetrías, seriación y enlaces. Induce a presencia unitaria para cada edificio y asimetrías intencionadas en cada mitad.

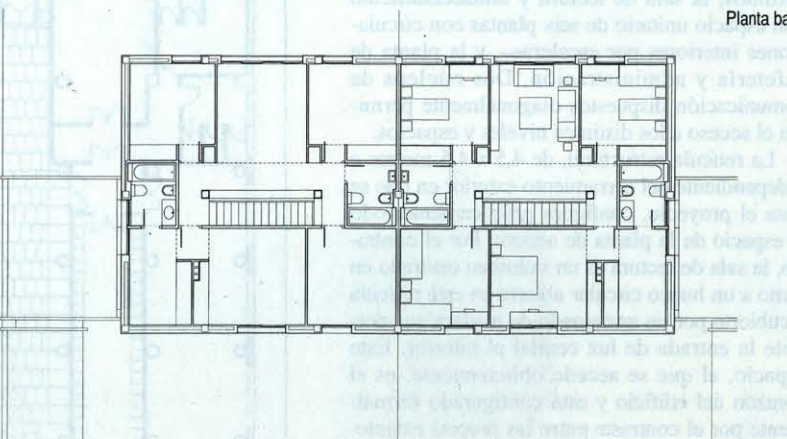
La planta conjunta es la yuxtaposición de dos cuadrados perfectos. Segmentados por sus mitades en lo longitudinal y en sus tercios en lo transversal, sirven de pautado para la organización de la planta. El vacío de la escalera, que se eleva y asoma hasta la cubierta, llena de luz el centro.

Cada edificio se presenta como un prima o cuerpo principal, con base y coronación. La base es terreno: ladrillo que acusa la horizontalidad rehundiendo una hilada de cada cinco. El cuerpo es limpio, neutro, casi blanco; para acusar su protagonismo, baja hasta apoyarse en los dinteles de las ventanas. La cubierta, la coronación, es azul y se distancia del cuerpo del edificio para hacerse autónoma y conceptual.

Dentro de esa geometría, utilizándola como apoyo que no como armazón, el espacio, la luz y el orden son protagonistas. ■

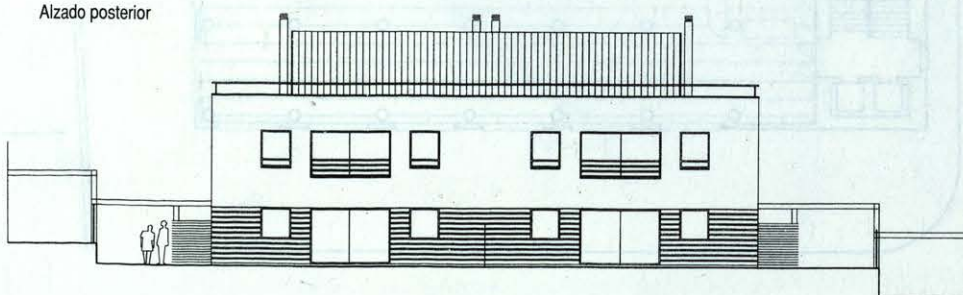


Planta baja

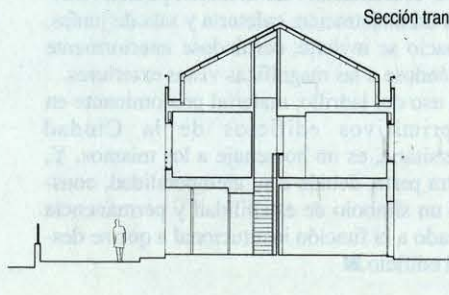


Planta primera

Alzado posterior



Sección transversal





# Biblioteca universitaria

MADRID

**Arquitecto:** José Ignacio Linazasoro

**Colaborador:** Javier Puldain

**Fecha de proyecto:** 1989-1991

**Fecha de construcción:** 1991-1994

El lugar donde se sitúa este edificio docente, junto a la M-30 y en el límite de la Ciudad Universitaria, tiene un carácter especialmente significativo por la gran calidad media de su entorno arquitectónico, definido tanto por los edificios históricos que jalonan la cornisa de Madrid como por la magnífica arquitectura racionalista universitaria.

La biblioteca, que adquiere así una posición de hito urbano, es un edificio voluntariamente hermético, cuya función apenas se adivina desde el exterior. Por su proximidad a la autopista y la amplia panorámica que desde él se divisa, se debate entre la introversión propia de un espacio de reflexión y estudio, y la apertura hacia las bellísimas vistas de la cornisa madrileña y la Casa de Campo. Por otra parte se trata de una biblioteca organizada según el modelo anglosajón, en la que las áreas de almacenamiento de libros y de lectura están interrelacionadas.

La idea central del proyecto se basa por tanto en una superposición en altura de espacios herméticos entre sí: la sala de acceso y de pasos perdidos, la sala de lectura y almacenamiento —un espacio unitario de seis plantas con circulaciones interiores por escaleras—, y la planta de cafetería y administración. Dos núcleos de comunicación dispuestos diagonalmente permiten el acceso a los distintos niveles y espacios.

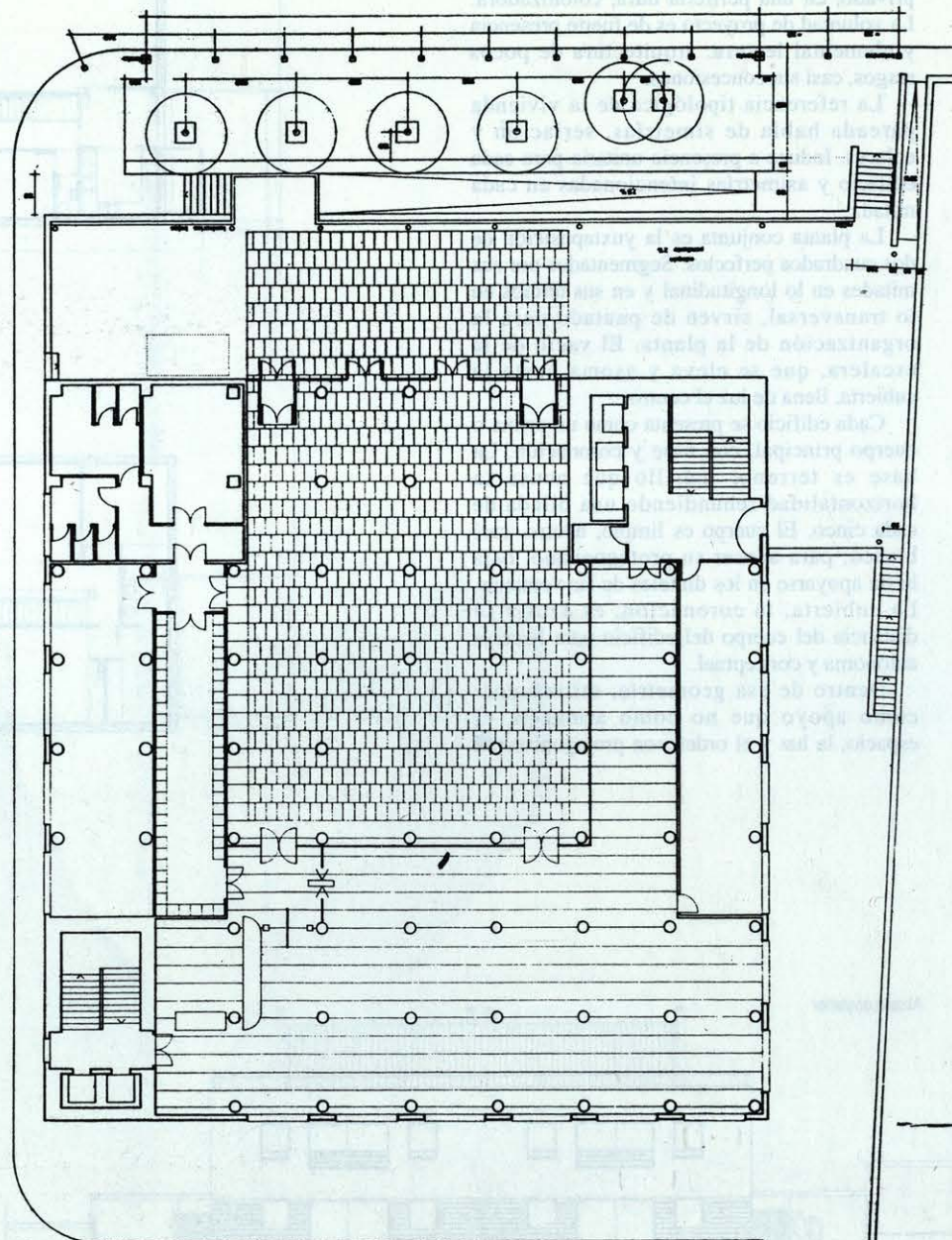
La retícula estructural, de 4,5 x 4,5 metros e independiente del cerramiento exterior en que se basa el proyecto, configura prácticamente todo el espacio de la planta de acceso. Por el contrario, la sala de lectura es un volumen centrado en torno a un hueco circular abierto en esta retícula y cubierto por un artesonado de madera que permite la entrada de luz cenital al interior. Este espacio, al que se accede oblicuamente, es el corazón del edificio y está configurado formalmente por el contraste entre las propias estanterías y el vacío central. En el centro mismo, en un anillo, rodeados de libros y bajo el artesonado, se sitúan los lectores. La luz penetra en la sala desde las paredes perimetrales a través de estrechas ventanas horizontales, y desde el artesonado, cenitalmente. En la última planta, reservada a administración, cafetería y sala de juntas, el espacio se invierte, cerrándose interiormente y abriéndose a las magníficas vistas exteriores.

El uso del ladrillo, material predominante en los primitivos edificios de la Ciudad Universitaria, es un homenaje a los mismos. Y, por otra parte, debido a su atemporalidad, constituye un símbolo de estabilidad y permanencia adecuado a la función institucional a que se destina el edificio. ■

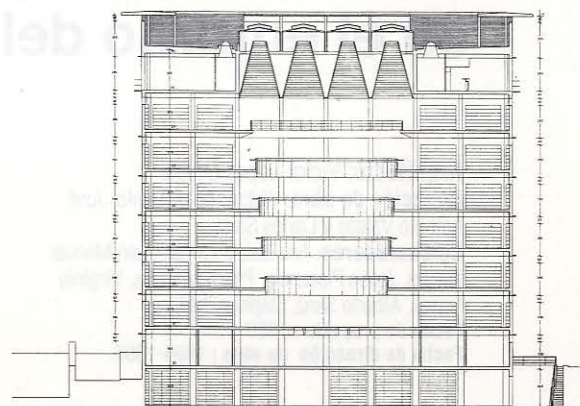
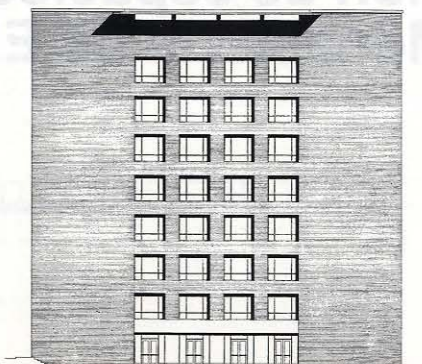
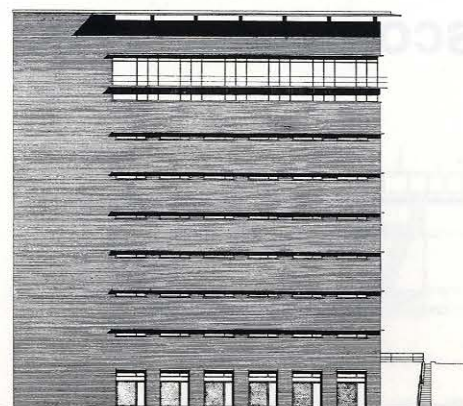


JAVIER AZURMENDI

Planta de acceso

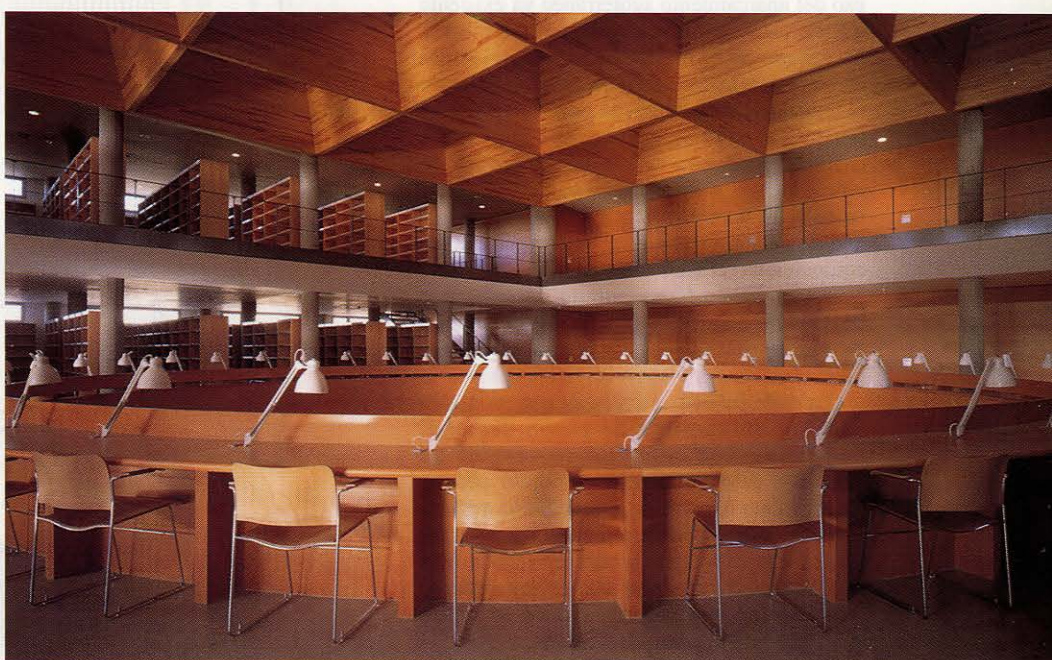
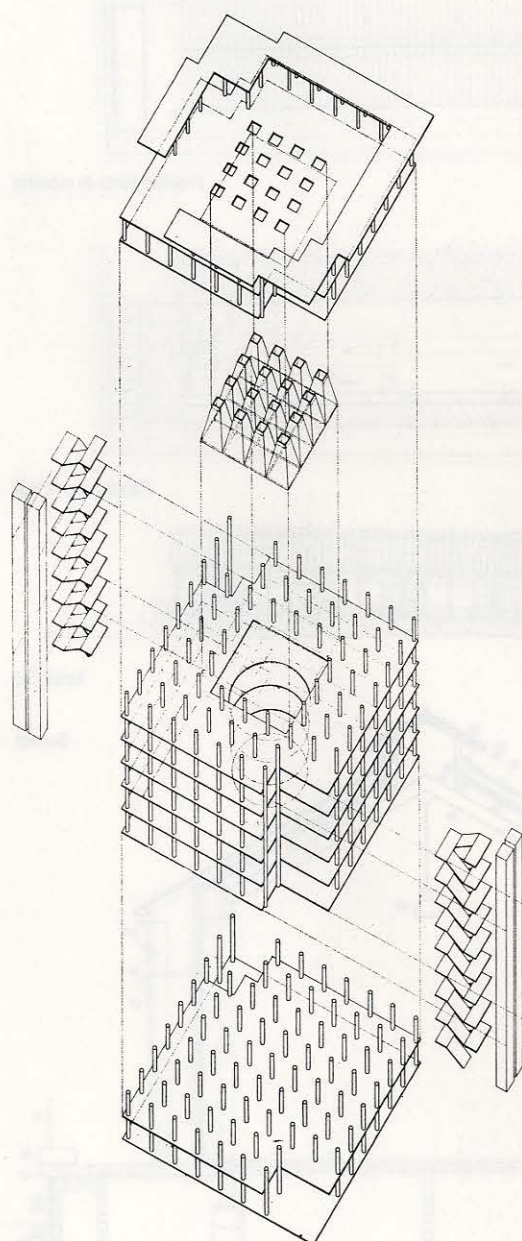




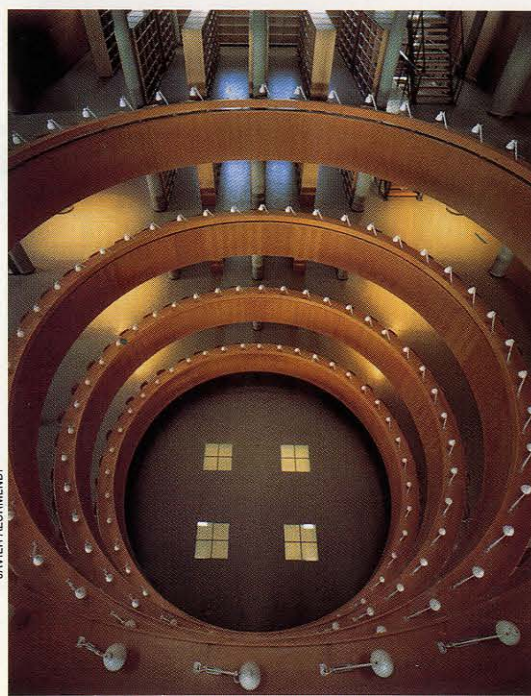


Alzados, sección

Axonométrica



JAVIER AZURMENDI



JAVIER AZURMENDI



JAVIER AZURMENDI



# Plan de remodelación de espacios libres urbanos en el entorno del Monasterio de El Escorial

**Arquitecto:** Víctor López Coteló

**Dirección de obra:** Víctor López Coteló, José Antonio Valdés y Carlos Sanz

**Colaboradores:** Ana Isabel Torres, Juan Manuel Vargas, Jesús Placencia, Pedro Morales, Virginia Torres, Alberto Sanz, Stephan Zehl

**Fecha de proyecto :** 1993

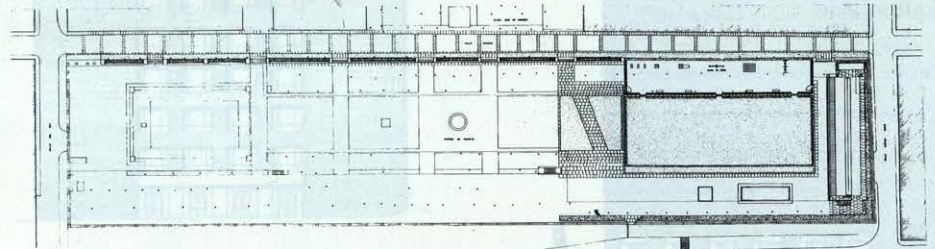
**Fecha de dirección de obra :** 1994-1995

La actuación en el Parque de Felipe II pretende recuperarlo como zona de estancia y paseo próxima al Monasterio y potenciar el uso del aparcamiento subterráneo ya existente que se encuentra actualmente bajo el mismo. El Parque se reordena en tres plataformas escalonadas, realizándose en esta primera fase la situada más al Norte, la cual se encuentra flanqueada en su parte Oeste, lindando con la calle Infante, con una zona de juegos de niños, y en su parte Este con una fuente y una celosía de madera. Se mejora asimismo el arbolado existente y se instala el equipamiento urbano adecuado.

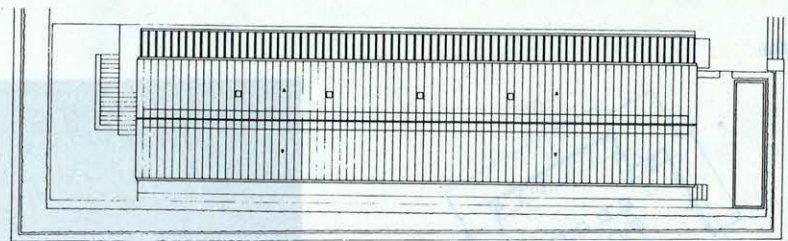
En el fondo Norte, como cerramiento espacial del Parque, se construye un Pabellón de nueva planta que aloja una cafetería-merendero, aseos y otros servicios auxiliares.

La calle Infante se rediseña con un nuevo perfil y un carácter de paseo peatonal compatible con el tráfico restringido de vehículos de residentes, dotándosela además de nueva pavimentación y mobiliario urbano.

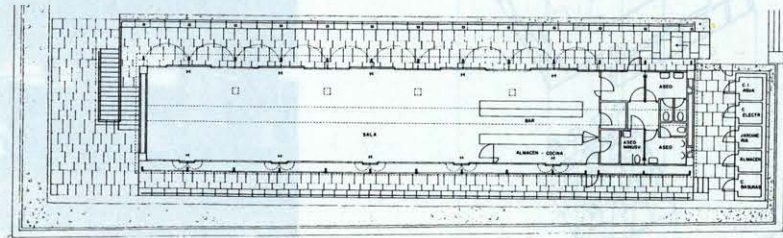
De la misma forma se amplía y renueva el acceso a la calle que recorre la fachada Este del Euroforum, que será una de las entradas principales al casco urbano cuando se realice la tercera fase del plan conjunto. ■



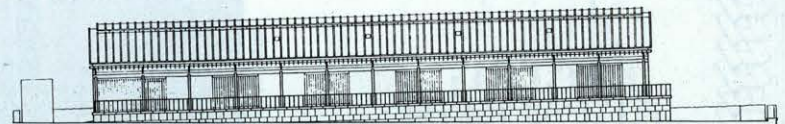
Planta, Parque Felipe II y C/ Infante. Propuesta primera fase



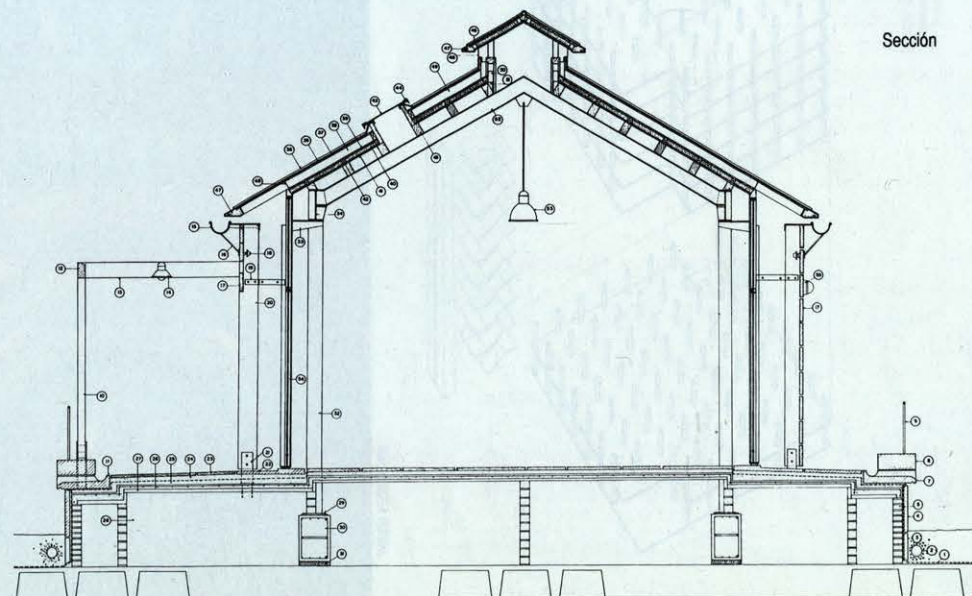
Pabellón planta de cubiertas



Pabellón planta baja



Alzado SO



Sección





# Centro Cultural en Brunete

MADRID

**Arquitecto:** Víctor López Coteló

**Colaboradores:** Ana Isabel Torres, Pedro Morales, Jesús Placencia, Juan Manuel Vargas, Stephan Zehl y Ferdinand Hohenzollern.

**Dirección de obra:** Víctor López Coteló y José Antonio Valdés

**Fecha de obra :** 1993-1995

El análisis de las características de la trama urbana de Brunete y de la tipología y organización de las construcciones nos marcan las pautas para el desarrollo de este proyecto.

Se trata de una ordenación urbana organizada sobre una retícula ortogonal que compone las manzanas, en las que las construcciones, de una y dos plantas, se alinean conformando el frente de calle, quedando los interiores de las manzanas ocupados por patios y corrales con pequeñas construcciones auxiliares. Los lados cortos de las manzanas alternan los volúmenes edificadas con tapias.

El núcleo urbano se desarrolla en torno a la plaza del Ayuntamiento e Iglesia que destaca como volumen singular.

El Centro Cultural sintetiza con sus volúmenes las características volumétricas y tipológicas de las edificaciones del pueblo y manifiesta en singularidad con la presencia destacada del cuerpo que forma la sala polivalente.

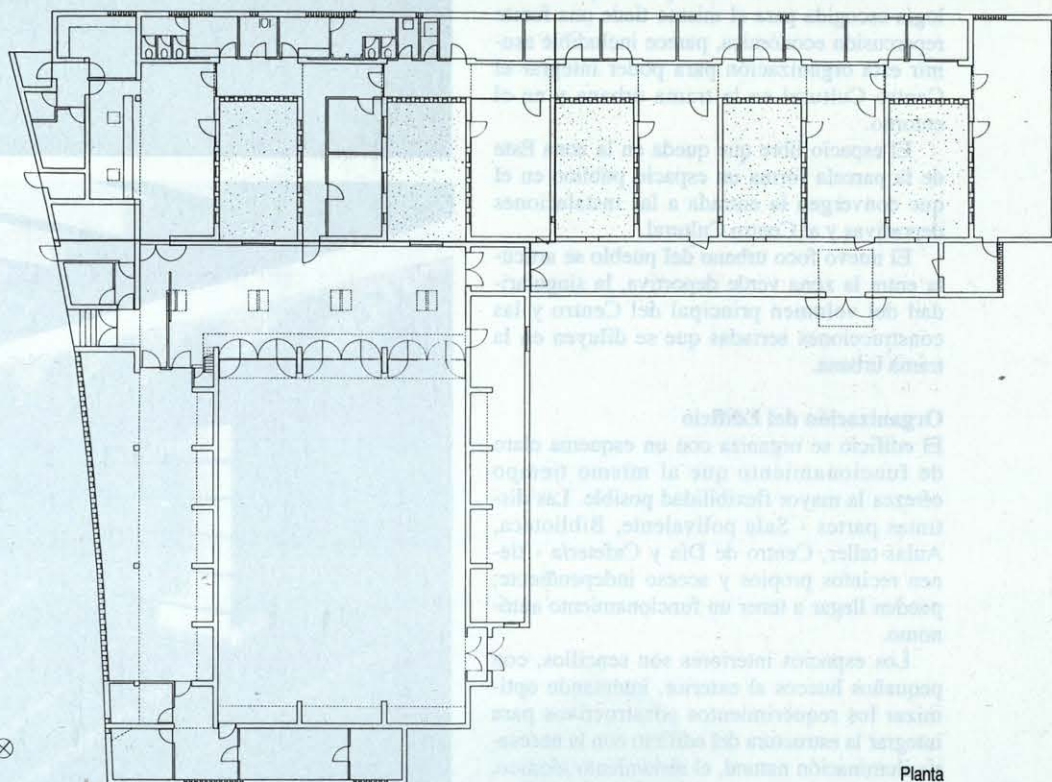
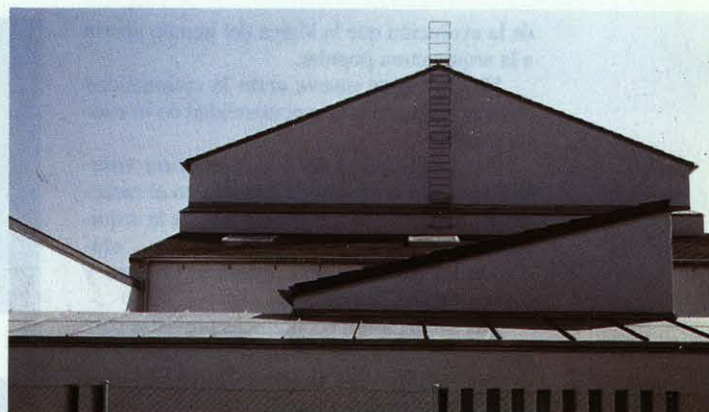
El Centro Cultural se compone fundamentalmente de: aulas-taller, la sala polivalente, el Centro de Día de ancianos y dependencias auxiliares.

Siguiendo las directrices tipológicas del pueblo, los volúmenes ocupan los límites de la parcela desarrollándose secuencial y ortogonalmente en una serie de cuerpos contruidos y patios que se recogen por un cuerpo menor que se apoya en la calle del lado noroeste y una pérgola delimitada por tapias que sirve de acceso al centro y marca un eje organizativo.

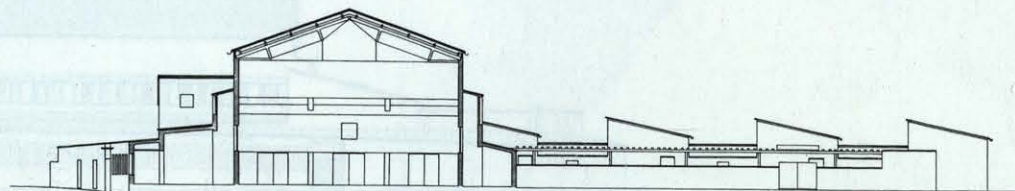
En el otro lado de este eje se encuentran la sala polivalente y la Biblioteca, el Centro del Día y almacén de la S. polivalente que abrazará al volumen dominante de la primera que de este modo queda rodeada por cuerpos de menor tamaño.

El Centro Cultural forma un conjunto que va creciendo en altura hacia el espacio principal del mismo que es la sala polivalente.

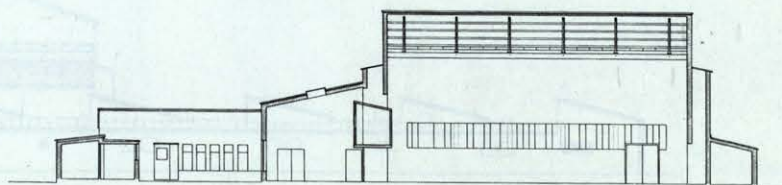
La secuencia de cuerpos contruidos y patios, de sencilla organización fácilmente reconocible, se recoge en un cuerpo auxiliar perimetral que va abrazando el volumen central convirtiendo la construcción en una macla volumétrica de formas sencillas pero de organización más compleja, que aporta al conjunto una imagen que asume el carácter accidental



Planta



Alzados





de la evolución que la lógica del tiempo aporta a la arquitectura popular.

El edificio se mueve entre la racionalidad de lo planificado y la espontaneidad de lo evolucionado.

Esa ambigüedad de la composición volumétrica debe ser recogida también en el carácter del edificio que integra aspecto de la arquitectura industrial, rural, religiosa, etc... eludiendo los extremos más agresivos de unos y monumentales de otros.

Las limitaciones económicas previstas para la construcción del edificio influyen en la determinación del sistema constructivo y materiales elegidos, pasando estos a ser fundamentales en la definición del carácter del Centro. Se ha considerado que aunque la filología escogida para el mismo tiene una fuerte repercusión económica, parece ineludible asumir esta organización para poder integrar el Centro Cultural en la trama urbana y en el entorno.

El espacio libre que queda en la zona Este de la parcela forma un espacio público en el que convergen la entrada a las instalaciones deportivas y al Centro Cultural.

El nuevo foco urbano del pueblo se articula entre la zona verde deportiva, la singularidad del volumen principal del Centro y las construcciones seriadas que se diluyen en la trama urbana.

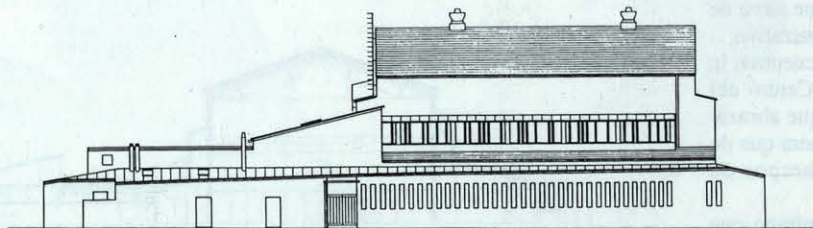
### Organización del Edificio

El edificio se organiza con un esquema claro de funcionamiento que al mismo tiempo ofrezca la mayor flexibilidad posible. Las distintas partes - Sala polivalente, Biblioteca, Aulas-taller, Centro de Día y Cafetería - tienen recintos propios y acceso independiente; pueden llegar a tener un funcionamiento autónomo.

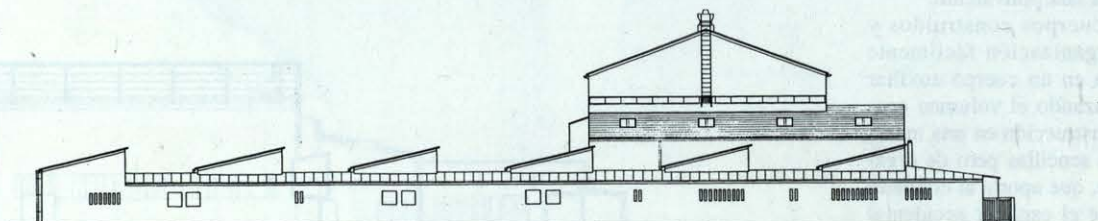
Los espacios interiores son sencillos, con pequeños huecos al exterior, intentando optimizar los requerimientos constructivos para integrar la estructura del edificio con la necesaria iluminación natural, el aislamiento térmico, las instalaciones y un fácil mantenimiento. ■



Alzado suroeste



Alzado noroeste



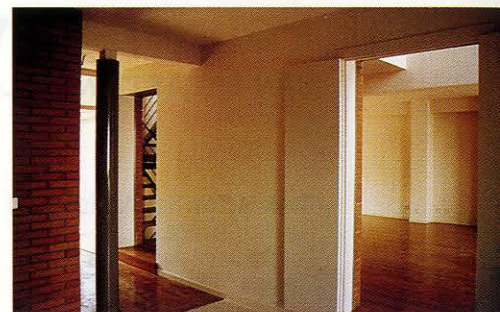
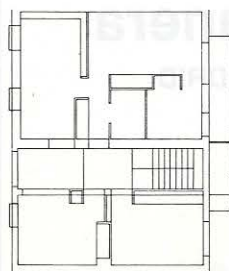


# Casa Sanz

CIUDAD LINEAL. MADRID

**Arquitectos:** Víctor López Lucas y Ángel Collado Gallo.

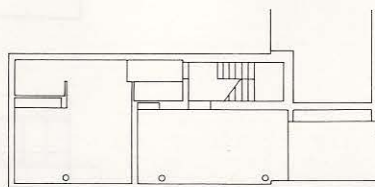
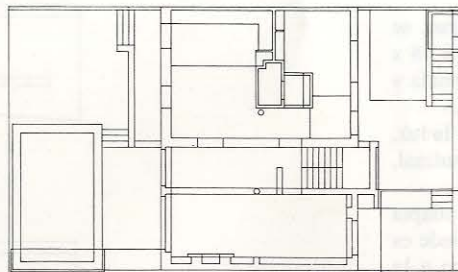
**Fecha de construcción:** 1989



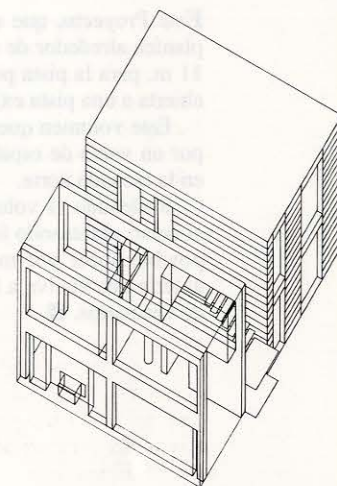
Ampliación de una pequeña vivienda paseada, situada en una colonia construida en los años sesenta.

El nuevo volumen prologa hasta la medianera las alineaciones de la construcción existente.

La sorpresa en el interior procede principalmente de que la planta es el resultado de yuxtaponer elementos simples, por lo que se percibe con más intensidad la relación de las partes con el todo que la fluidez de éstas entre sí. ■



Plantas



Axonométrica

# Casa Quintero

MIRAFLORES DE LA SIERRA

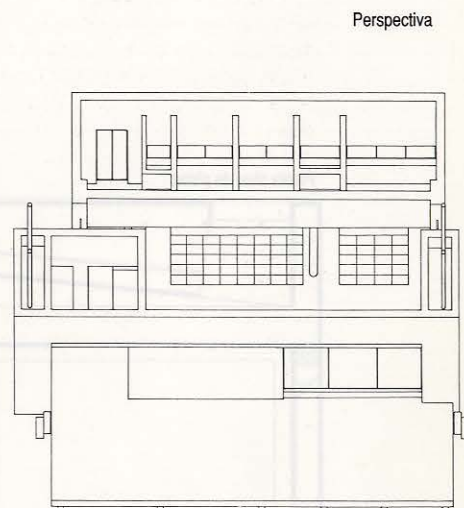
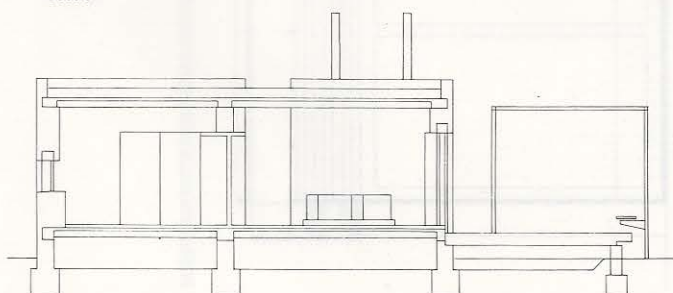
**Arquitectos:** Víctor López Lucas y Ángel Collado Gallo.

**Fecha de construcción:** 1991

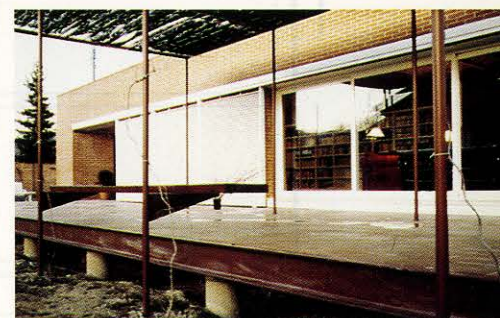
Vivienda para fin de semana, proyectada y ejecutada entre 1991 y 1994.

Pensada con la idea recurrente de la habitación única y aislada del suelo, a la que, paradójicamente, parece corresponderle la ficción de una extensión ilimitada de la parcela. ■

Sección



Perspectiva





# Polideportivo Valvanera

SAN SEBASTIAN DE LOS REYES. MADRID

**Arquitectos:** Sol Madrdejos y J. Carlos Sancho Osinaga.

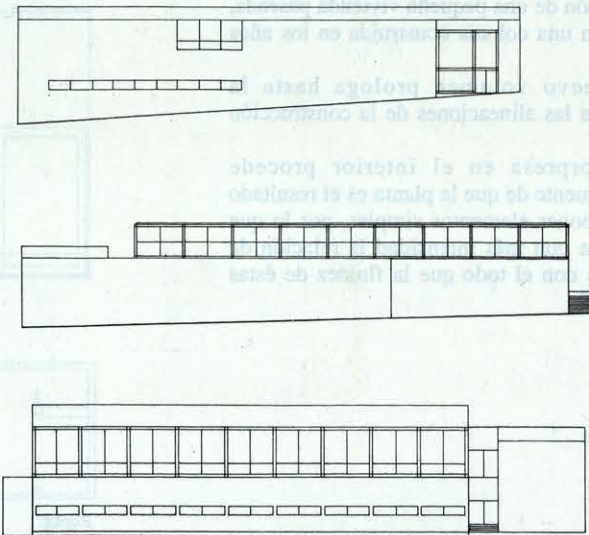
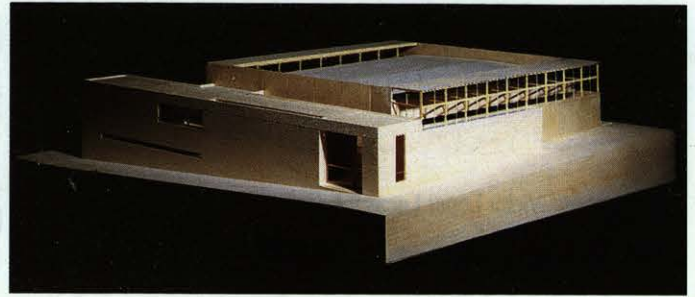
**Colaborador:** Angel Alonso.

**Proyecto :** 1991-1996

Este Proyecto, que surge de un concurso, se plantea alrededor de un volumen de 45 x 38 x 11 m. para la pista polideportiva, enfrentada y abierta a una pista existente al aire libre.

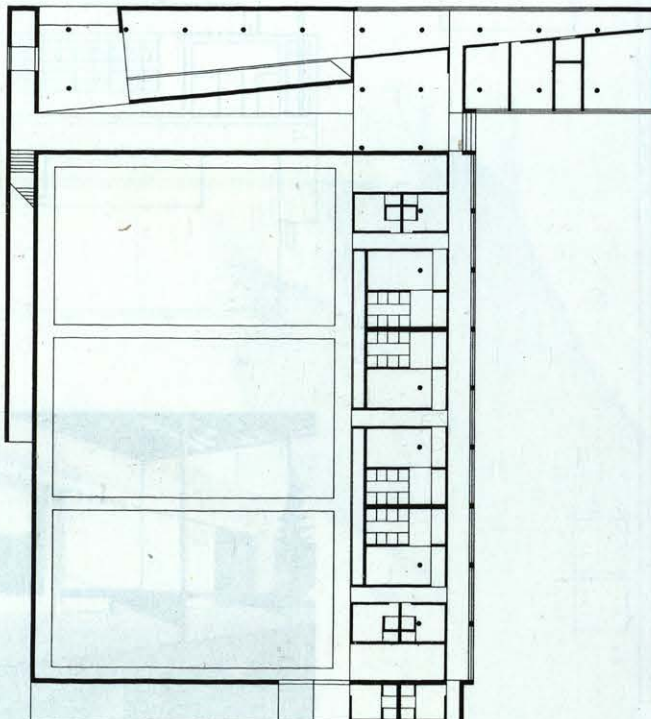
Este volumen queda tensionado, por la luz, por un vacío de espacio y de luz longitudinal, en la fachada norte.

Rodeando el volumen, un muro se adapta al solar, planteando la entrada, desde donde es posible subir por medio de una rampa a la galería que vuelva a la pista o llegar a la zona de vestuarios. ■

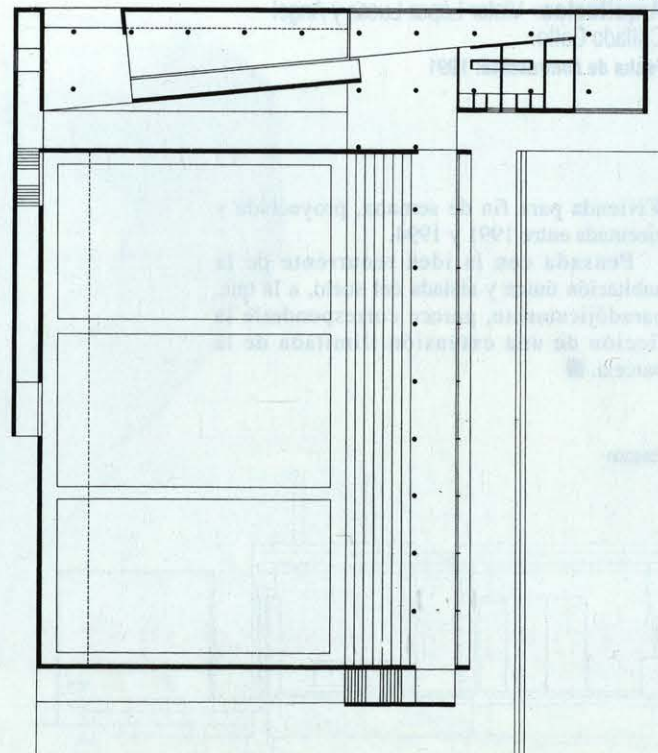


Alzados

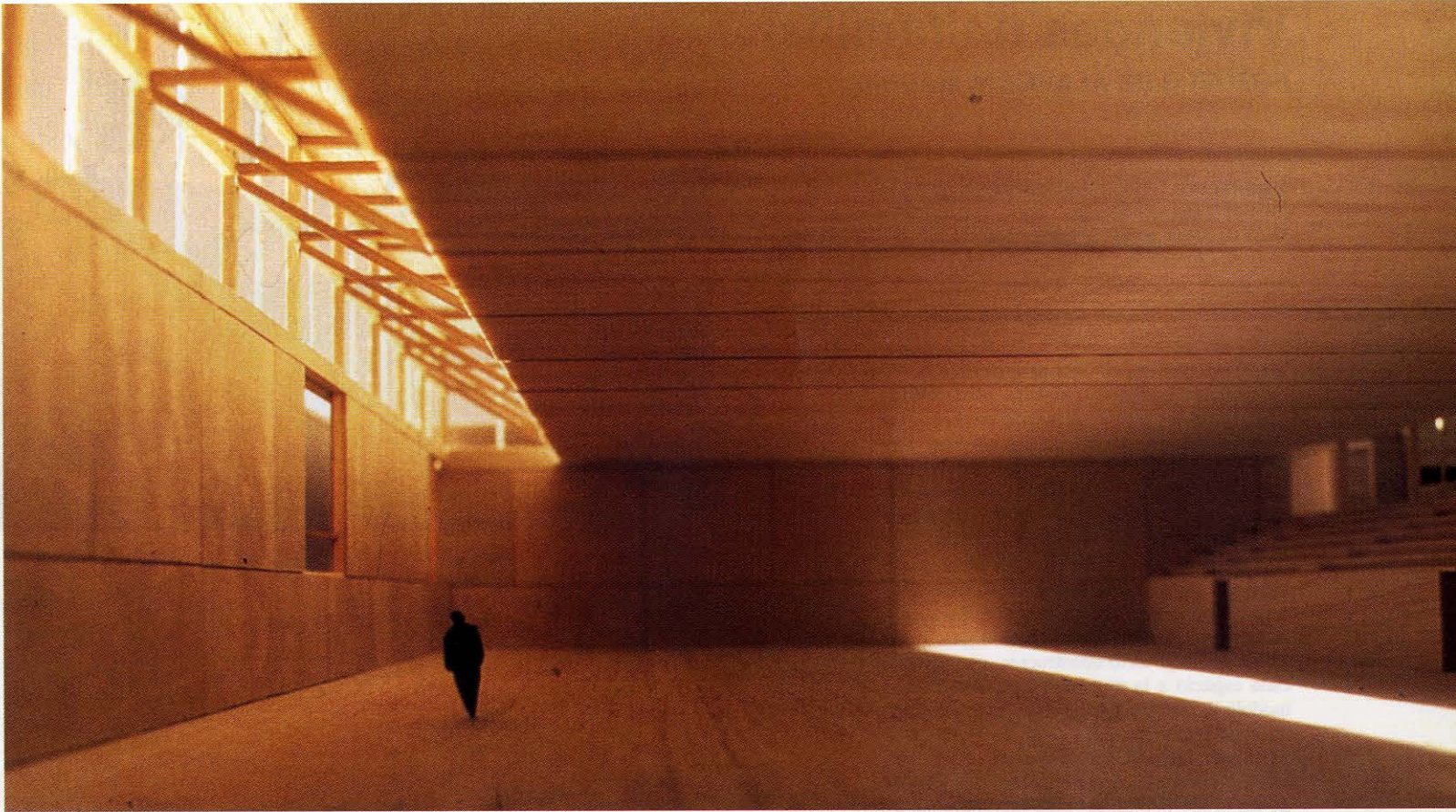
Planta nivel de pistas



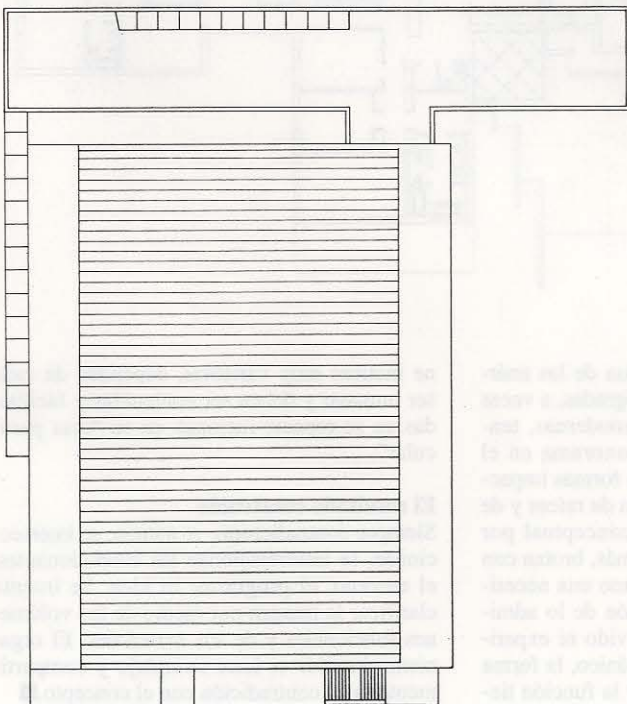
Planta graderío







Planta de cubiertas





# Viviendas unifamiliar

POZUELO DE ALARCON. MADRID.

**Arquitectos:** Enrique José Martínez Angulo y José de la Dehesa Romero

**Fecha de construcción:** Septiembre 1993

## La "Casa particular". Su programa.

La vivienda unifamiliar aislada, confeccionada a medida, pacientemente, nacida del embrión de un programa inicial confuso. Fiel reflejo de la psicología del cliente convencional que quiere y desea algo que no puede expresar, pero evolutivo y reactivo conforme progresan los volúmenes construidos y se dejan percibir sus espacios. Única e irrepitiblemente como la intimidad de sus aspirantes a moradores, que la tienen que sentir, comprender, aceptar y concebir paso a paso de la mano del arquitecto-constructor, que modela cada espacio a la manera de un escultor con modelo en metamorfosis, cada rincón concreto, cada elemento, cada material. Y por fin, resultando del esfuerzo realizado un aglomerado de materiales ordenados según la síntesis de un orden oculto, a veces incomprensible, que responde a las ilusiones, inquietudes, ambiciones, cultura y proyección humana de los propietarios, conducido como un ejercicio de arquitectura en la complejidad, difuminando su faceta espesa, desesperante, con la riqueza que se obtiene de lo difícil, porque a veces no vale ni el postulado del genio respetado, adulado y consagrado, y mucho menos del que no lo es, sino la seducción del cliente profano por la misma arquitectura, su demostración física, mediante el servicio del arquitecto a este arte casi siempre inalcanzable.

## Su entorno

El entorno natural ejerce una influencia silenciosa sobre la concepción de los volúmenes. Es una incitación sin palabras, sin argumentos, una autoinducción ambiental, un campo de fuerzas condicionando la forma y los trazos que van dibujando cada espacio personalizado. La "casa" busca su lugar en el entorno, se acopla a su topografía, busca compatibilizar su compleja amalgama de funciones con el ambiente exterior. Conformar un halo que suaviza e interpreta su contacto con la naturaleza, y sin plantear ocultar su carácter de meteorito, de máquina para vivir, intenta armonizarse para ser aceptada como un mineral.

## La idea

Por encima del programa, sugerida por el entorno, siempre obsesiva la teoría, el estilo, la idea. La influencia del racionalismo atrofiado, que germina en la arquitectura española tardíamente, contaminado por la evolución

humana contradictoria y confusa de las anárquicas, eclécticas, a veces retrógradas, a veces futuristas, deconstructivas, posmodernas, tendencias arquitectónicas del panorama en el último tercio del siglo XX. Las formas impactantes, que no las ideas por falta de raíces y de profundización, del maestro conceptual por excelencia, Mies, el menos es más, brotan con avidez en cada oportunidad como una necesidad psíquica de experimentación de lo admirado, pero no asimilado, no vivido ni experimentado. Se funden con lo orgánico, la forma es el resultado de la función, y la función tie-

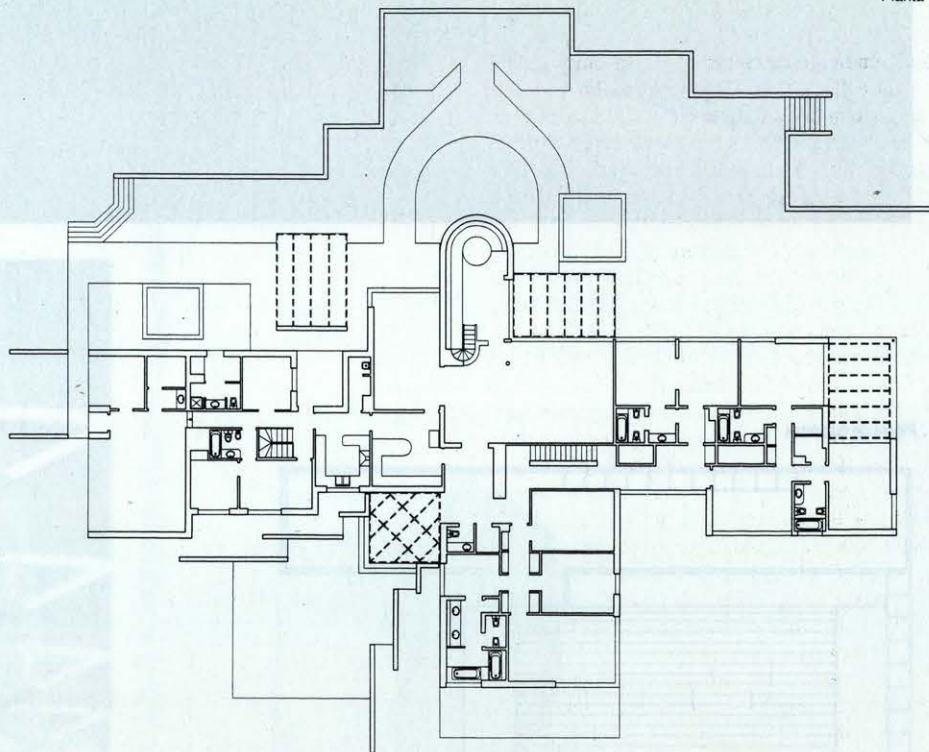
ne matices muy variables, dependen de cada ser humano y deben ser contenidas y facilitadas en su espacio racional, en su "casa particular".

## El resultado construido

Siempre contradictorio, se suman, se interseccionan, se interrelacionan los condicionantes, el entorno, el programa, la idea. Se intenta clarificar la imagen por medio de los volúmenes funcionales y de sus materiales. El organismo interior se hace complejo y compartimentado en contradicción con el concepto. ■



Planta





# Vivienda unifamiliar

ALCOBENDAS. MADRID

**Arquitectos:** Salvador Pérez Arroyo, Eva Hurtado Toran y Francisco Tornos Marzal

**Fecha de proyecto:** Septiembre, 1992

**Fecha de construcción:** Octubre 1994



Presentamos el PROYECTO DE EJECUCIÓN COMPLETO de la vivienda situada en la urbanización La Moraleja, del que realizó el Proyecto Básico anteriormente.

Comprende la 1ª Fase, excavación, cimentación y saneamiento de la vivienda, adelantada para visado el pasado mes de Diciembre por razones de plazos de construcción, y la 2ª Fase del resto de la edificación.

Como ya se ha comentado, el terreno tienen una geometría sensiblemente rectangular, con una pendiente creciente desde su único acceso por la calle Vereda de las Peñas. La vivienda, de dos plantas, se orienta a este-oeste, creando en su parte posterior un patio de carácter privado y de servicio. Queda diferenciado este espacio respecto al de acceso de mayor dimensión al que se abren las estancias más nobles de la casa mirando hacia el jardín.

La parcela tiene una superficie de 1570.21 m<sup>2</sup>, que según las condiciones de edificabilidad permite la construcción de 314.04 m<sup>2</sup>, repartándose en 200.60 m<sup>2</sup> en planta baja y 113 m<sup>2</sup> en planta primera.

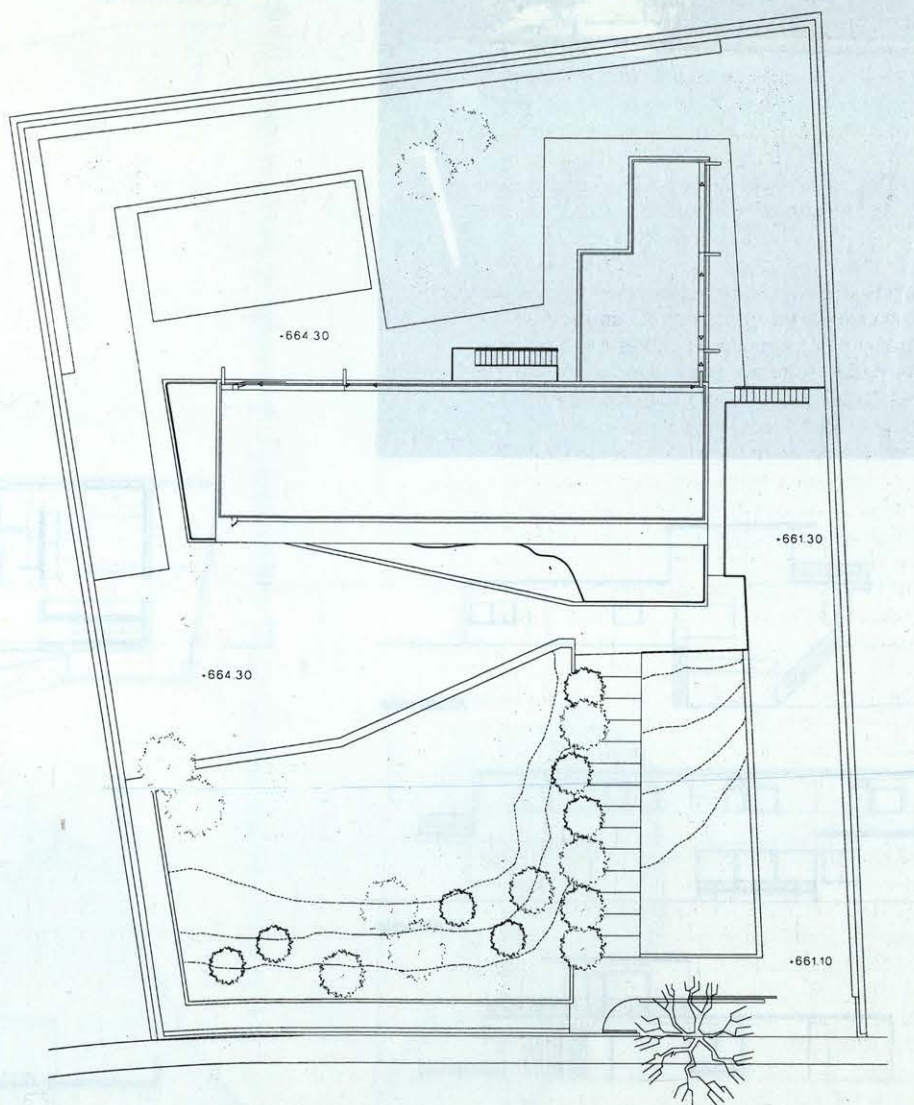
Un sótano destinado a garaje e instalaciones no agota la superficie permitida no computable a efectos de edificabilidad, plantea su acceso desde el ángulo noreste de la parcela mediante un paso interior a cota de la calle.

La topografía natural se mantiene como criterio organizador de las plataformas de la vivienda, de modo que el movimiento de tierras sea el menor posible, en gran parte explotación superficial únicamente.

La vivienda desarrollada se caracteriza por la construcción de una gran losa ajardinada, que permite por una parte la ubicación arriba del pabellón de dormitorios, y debajo la construcción del programa específico de espacios comunes: estar, comedor, biblioteca y vestíbulo, que tienen sus ámbitos definidos por la estructura y ciertos elementos de mobiliario, formando sin embargo una unidad espacial.

Esta losa de hormigón alberga también espacios no cerrados junto al estar, lo que permite enriquecer el uso de éstos y la existencia de interesantes matices en las relaciones entre interior y exterior.

Constructivamente se piensa trabajar con materiales tales como hormigón visto y piedra natural, junto a superficies de madera, vidrio y paramentos traslúcidos, de acabado más sofisticado para los cerramientos.



Emplazamiento

Los elementos lineales como carpinterías, barandillas, persianas, etc., se solucionarán con acero pintado, aluminio lacado y madera, buscando aportar alguna nota de color en la vivienda, dentro de cierto espíritu de austeridad que acompaña a la vivienda.

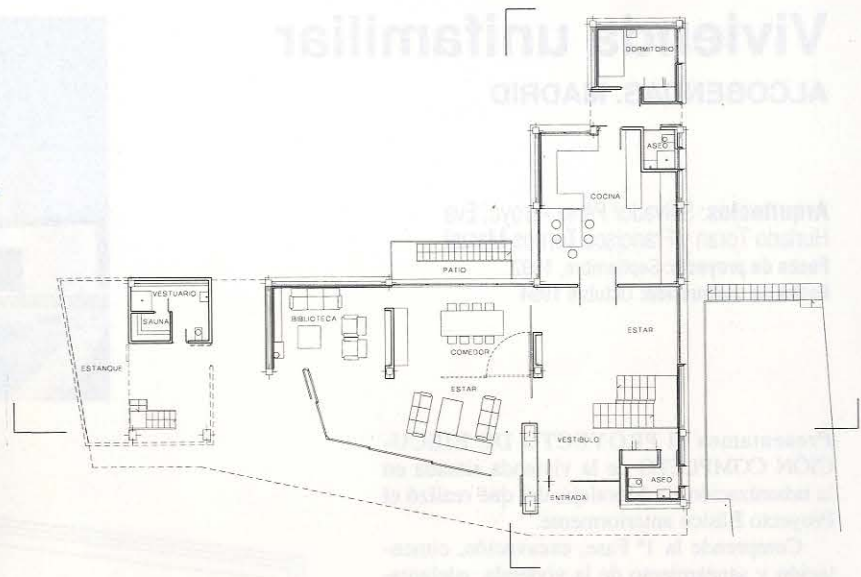
Las cubiertas, manteniendo vistos los fren-

tes de losas de hormigón, se resuelven como no transitables con remates de borde de chapa metálica.

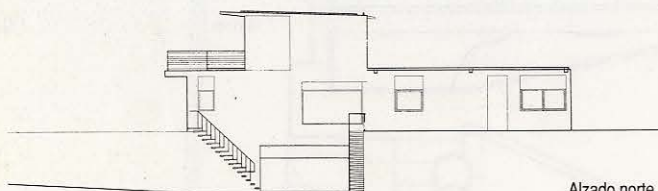
Se incluye la descripción de la piscina, situada en el ángulo SE de la parcela.

Por último, se mantendrá el único árbol existente en la actualidad en el solar. ■

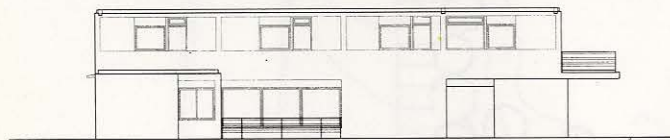




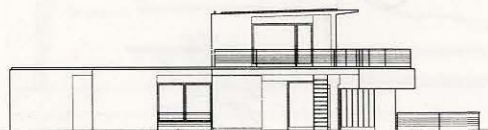
Planta baja



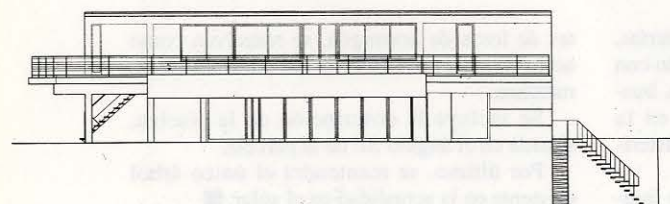
Alzado norte



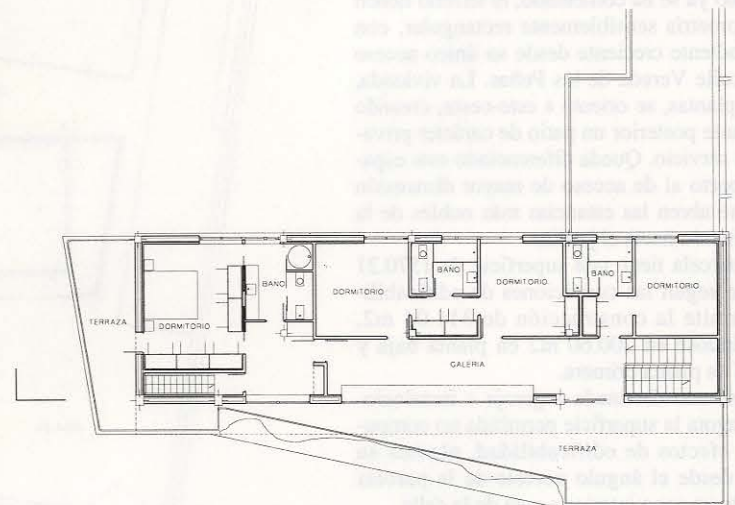
Alzado oeste



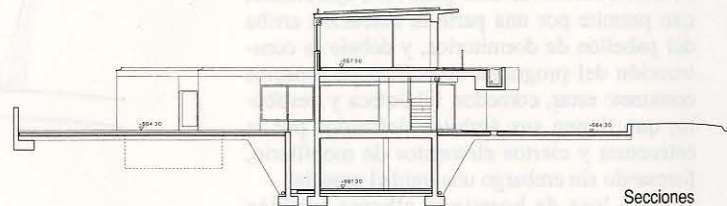
Alzado sur



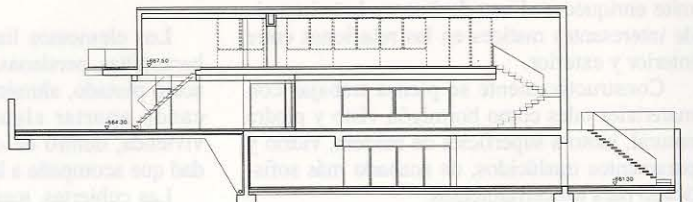
Alzado este



Planta alta



Secciones





# Casa de cultura

CIEMPOZUELOS. MADRID

**Arquitecto:** Carlos Puente  
**Colaboradores:** Javier García Delgado, arquitecto; J. María Fernández Álvarez, ingeniero de caminos; J. Antonio Valdés Moreno, aparejador.

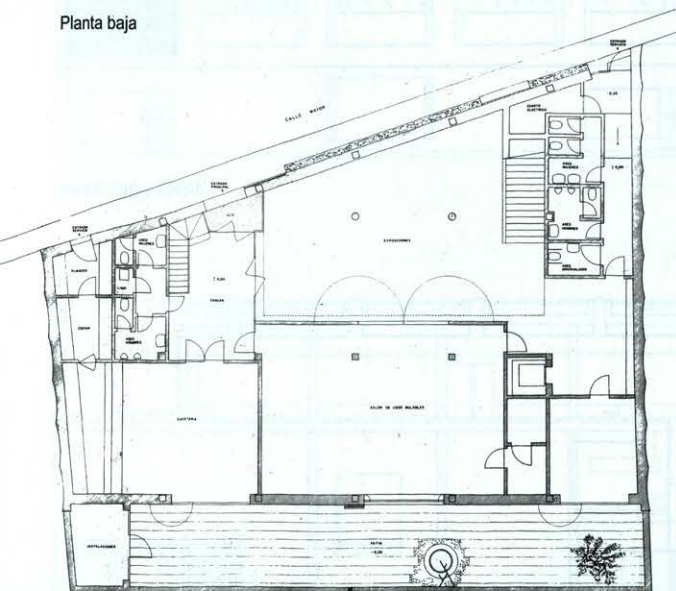
**Fecha de proyecto:** 1993

**Fecha de construcción:** 1994

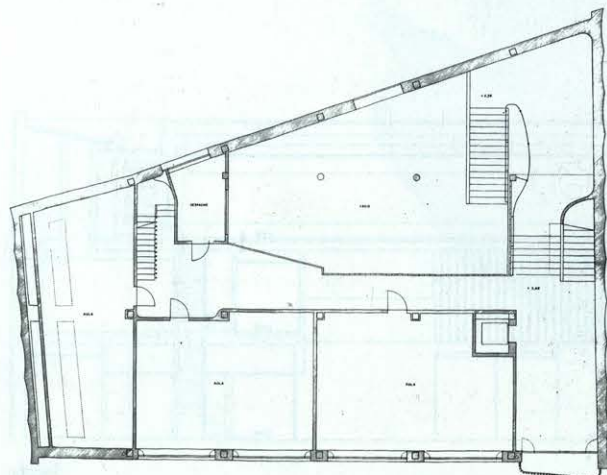
Pequeño edificio de tres plantas entre medianerías (inexistentes), y un sencillo programa, compuesto esencialmente de una sala de exposiciones, varias aulas y una biblioteca.

La ordenación de los usos y la atención al lugar configuran el resultado. ■

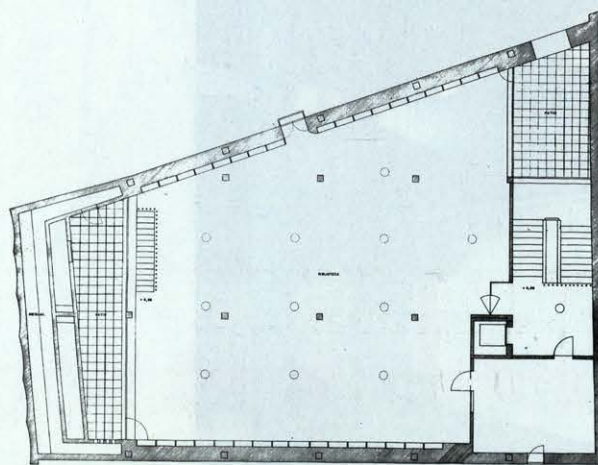
Planta baja



Planta primera



Planta segunda







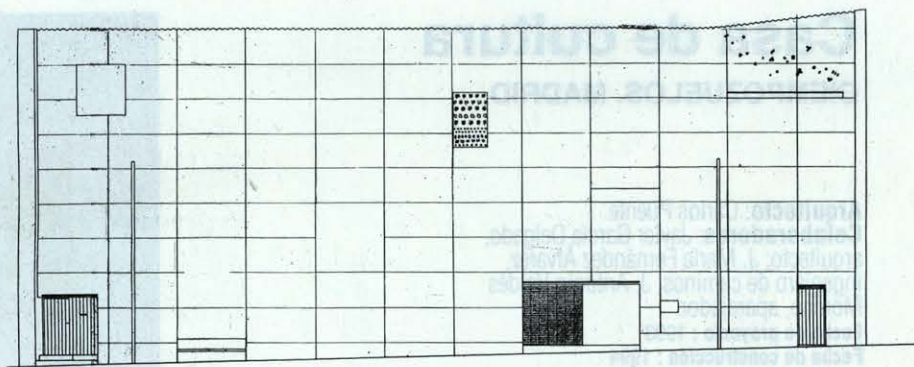
E. SANCHEZ / A. BALTANAS



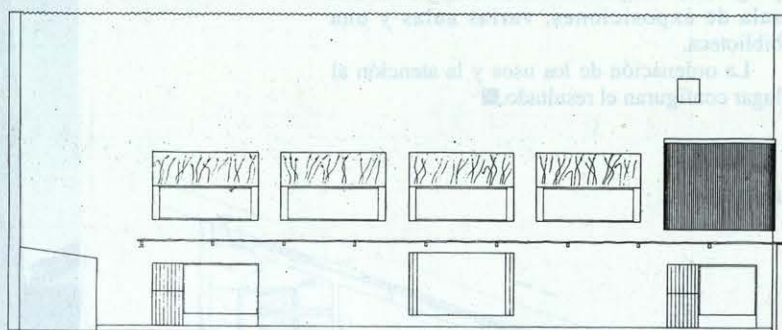
E. SANCHEZ / A. BALTANAS



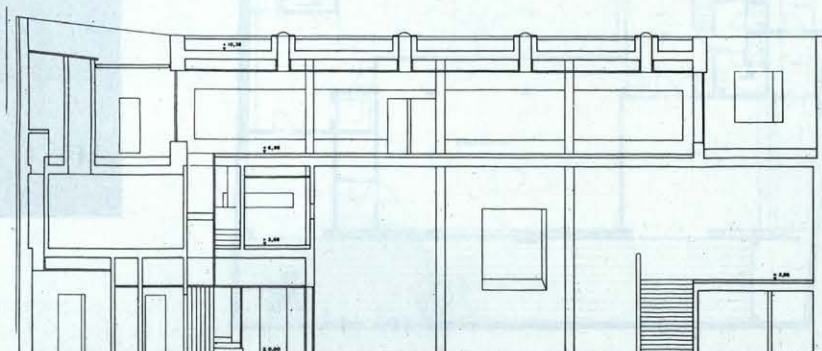
E. SANCHEZ / A. BALTANAS



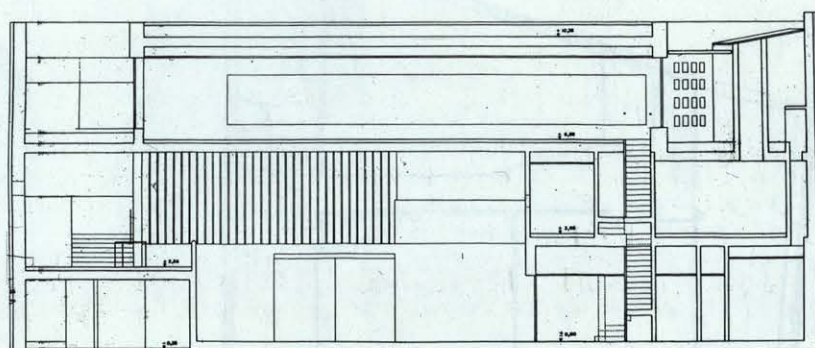
Alzado a C/ Mayor



Alzado a patio trasero



Sección



Sección



# Viviendas, oficinas y locales comerciales

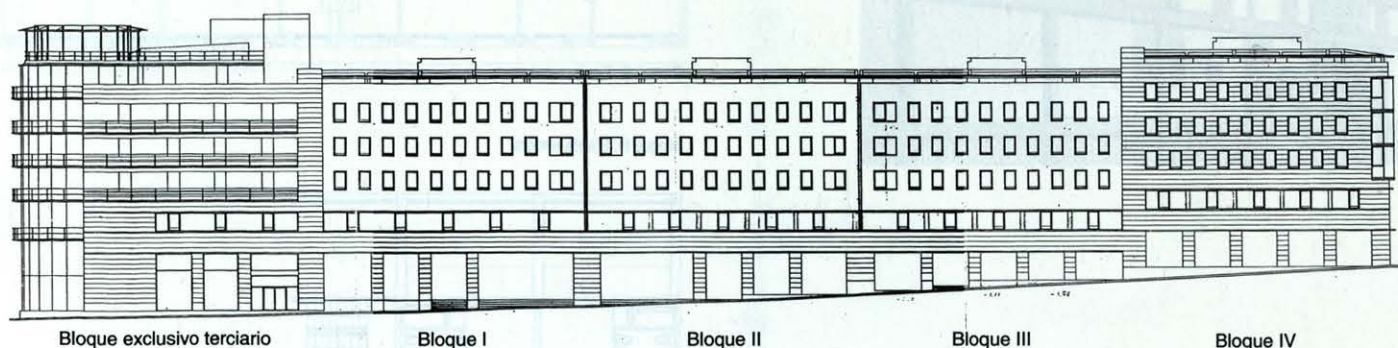
PUENTE DE VENTAS. MADRID

**Arquitectos:** Carlos de Riaño Lozano, Fernando Meléndez Andrade y Luis Rodríguez-Avial\*.

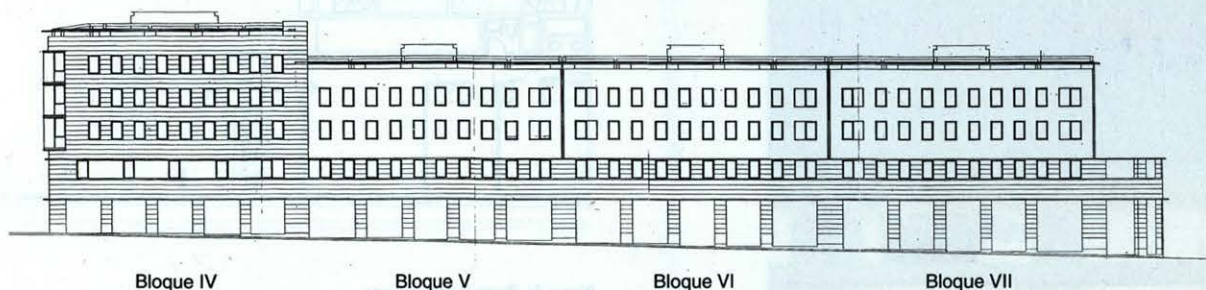
**Fecha de proyecto :** 1993

**Fecha de construcción :** 1995

(\* Sólo interviene en el proyecto básico, renunciando posteriormente).



Alzado C/ Alcalá



Alzado C/ Fernandez Lanseros

La intervención se sitúa dentro del Plan Especial de Reforma Interior "Puentes de Ventas", ocupando dos suaves laderas al Este y Oeste que descendían hacia el antiguo cauce del arroyo del Abroñigal, convertido hoy en autovía urbana.

Entre otros objetivos, el Plan pretendía continuar y racionalizar los bordes edificados, completando alzados, franjas de protección e itinerarios peatonales a ambos lados de la M-30 y calle de Alcalá.

Los técnicos municipales diseñaron como remate de los barrios de la Elipa y de la Concepción unos bloques dentro de un trazado en tridente, que originaba dos piezas simétricas con eje en la calle de Alcalá y pretendían sugerir una "Puerta Este" de la ciudad con dos plazas triangulares unidas visualmente por dos grandes pasos situados en plantas bajas.

La idea de dos edificios simétricos y por tanto iguales, con un elemento singular en la proa del conjunto, resultaba atractiva.

El resultado final ha sido muy diferente al

pretendido, y en lugar de dos edificios gemelos, para lo cual lo primero que tienen que tener son los mismos padres, han nacido otros dos, hueros de parentesco.

Es una ocasión desperdiciada para lograr una volumetría armónica en un punto singular, debido en parte a la desconexión y a la falta de concreción entre distintos departamentos municipales.

Con estos antecedentes y con una ordenación de volúmenes impuesta, que adopta la forma de una ele situada sobre los catetos del triángulo, se proyecta un bloque, fraccionado en módulos de veinticinco metros, con un uso dominante de vivienda de variadas superficies y programas. El extremo destinado a la "Puerta Este" se ocupa con un edificio de oficinas aún sin construir.

La limitación de superficie edificable y la necesidad compositiva de elevar hasta la máxima altura permitida originan un tratamiento aterrazado de las fachadas posteriores, que con su desnuda estructura de hormigón

limita unos espacios privativos, protegidos del agresivo entorno por celosías de aluminio, destacando los núcleos verticales de comunicaciones.

En el alzado a calle se opta por un hueco más ciudadano de proporción vertical, estableciendo una alternancia de hueco-macizo de la misma dimensión y marcando una clara separación de las plantas residenciales de las de uso terciario, mediante unas continuas marquesinas de hormigón visto.

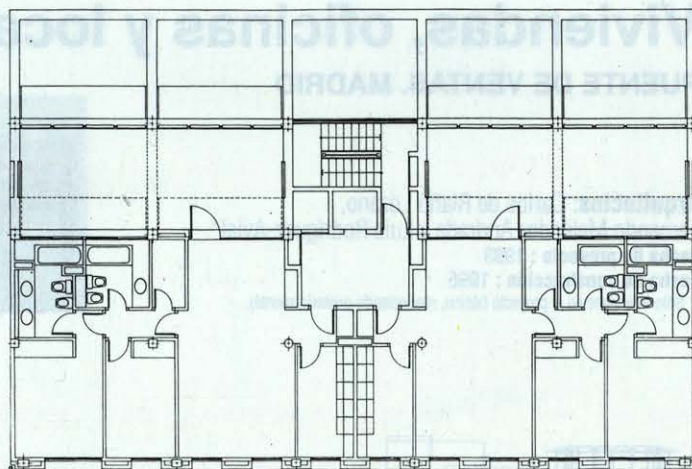
El granito gris se utiliza como nexo entre el edificio de oficinas y el resto, corriendo por las plantas comerciales de la calle de Alcalá, envolviendo totalmente la esquina y bajando otra vez hasta el final. El ladrillo, en un plano ligeramente retranqueado, reviste las superficies centrales de la fachada.

La superficie construida sobre rasante es de 14.189,09 metros cuadrados, con un total de 97 viviendas y un alto porcentaje de superficie destinada a terciario, promovidas en régimen libre por "Ahorro Familiar, S.A." ■



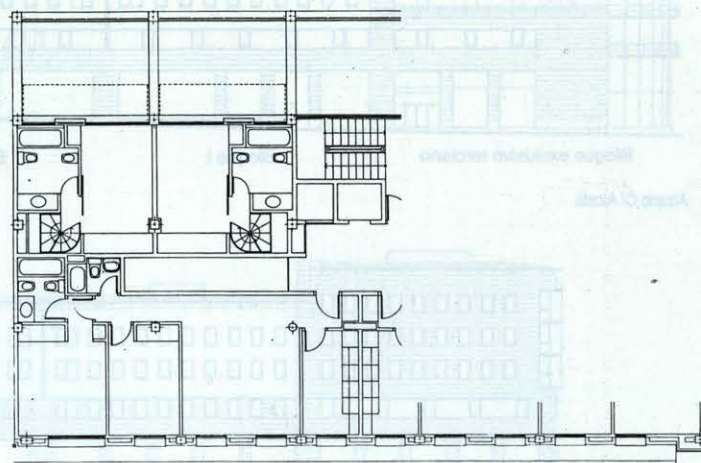


Fachadas interiores

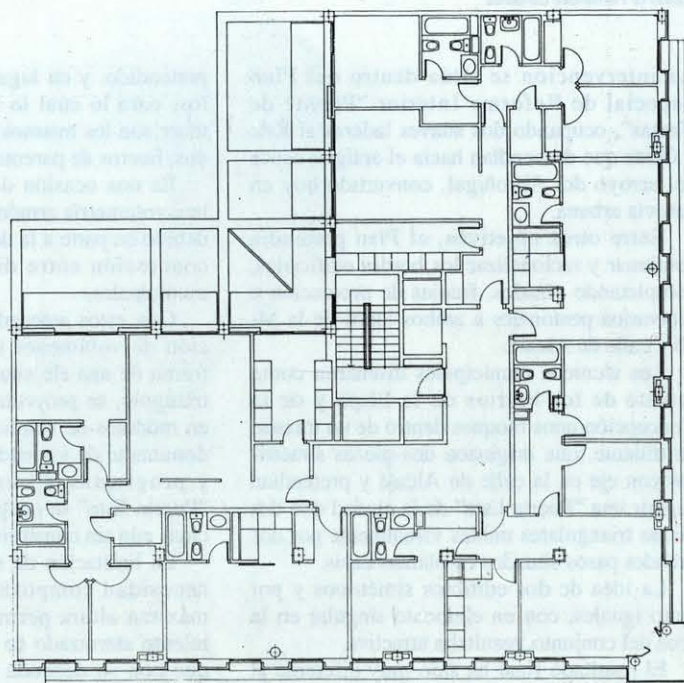


Bloque II. Planta cuarta

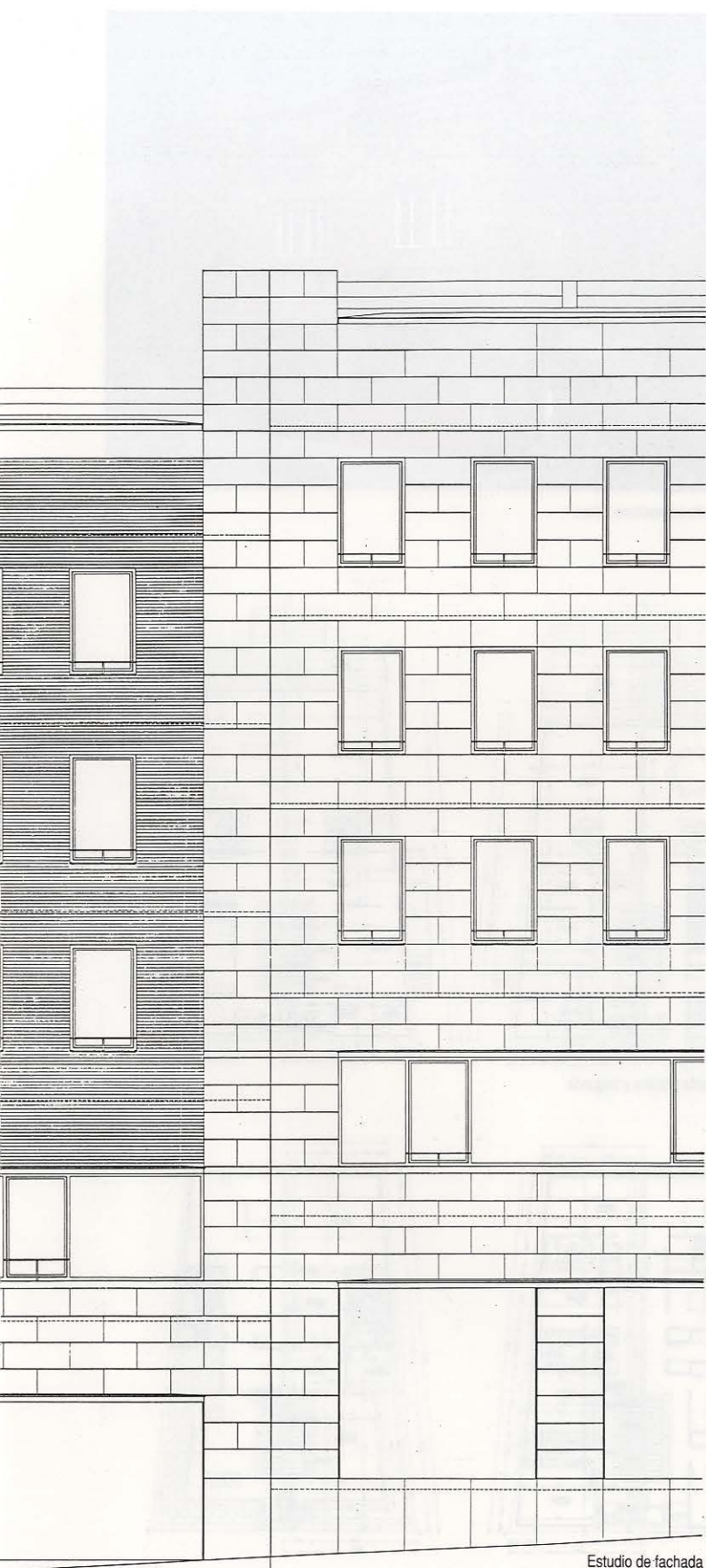
Bloque III. Planta tercera



Bloque IV. Planta tercera y cuarta

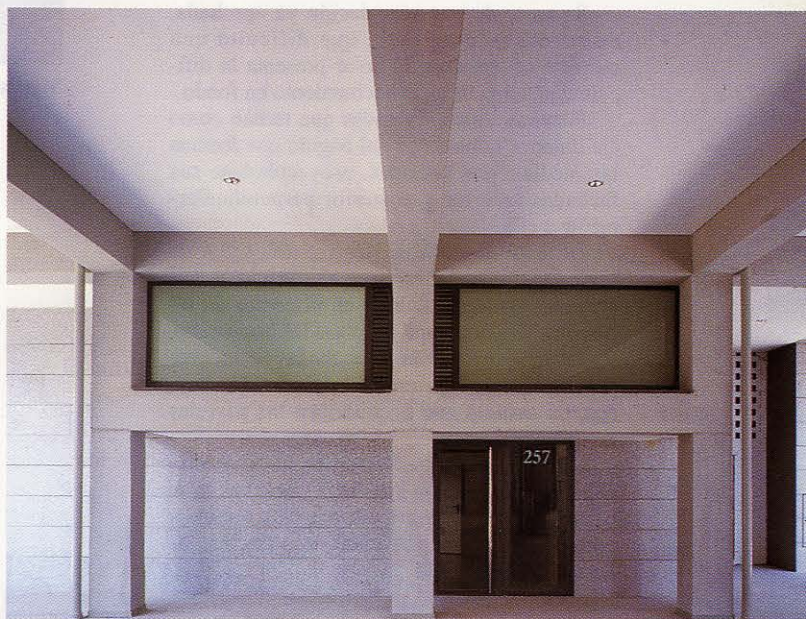






Estudio de fachada

BLOQUE III BLOQUE IV





# Cinco viviendas unifamiliares adosadas

C/ ANTONIO CAVERO. MADRID

**Arquitectos:** Carlos de Riaño, Fernando Meléndez y Luis Rodríguez-Avial

**Fecha de proyecto:** Mayo de 1989

El conjunto se localiza en un sector de vivienda unifamiliar próximo a Arturo Soria. Se trata de unas viviendas de importante superficie dentro de la tipología, muy maltratada por cierto y con escasos ejemplos de interés, de las viviendas adosadas.

Se parte de una parcelación ya aprobada, de enrevesado trazado, que dificulta una correcta ordenación. El solar presenta la dificultad añadida de su estrechamiento en fondo.

Resultan cinco viviendas que toman como eje director la bisectriz del ángulo que forman las medianerías laterales, proyectándose sus fachadas anterior y posterior perpendicularmente a ella.

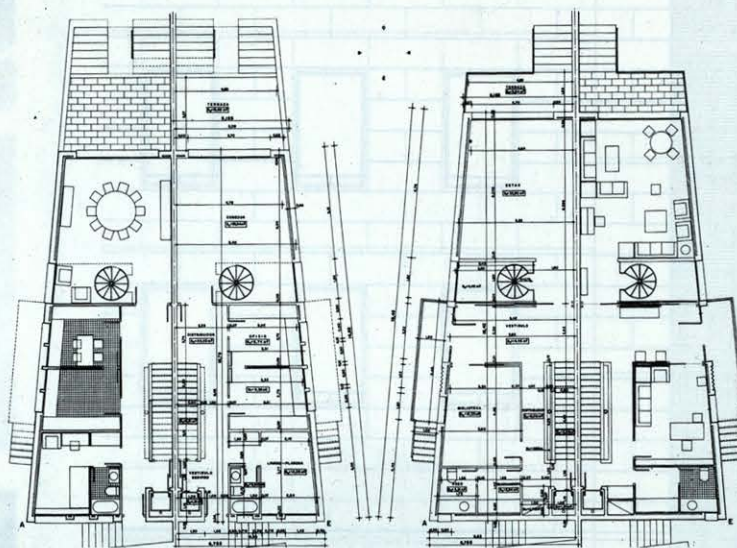
De esta manera se llega a dos tipos de viviendas, dos extremas y simétricas y tres centrales iguales, situadas en el centro de las parcelas y ligeramente desplazadas hacia calle.

En la composición de fachadas se ha procurado centrar, agrupar o desplazar, los huecos, de manera que no dominen las parcelas colindantes.

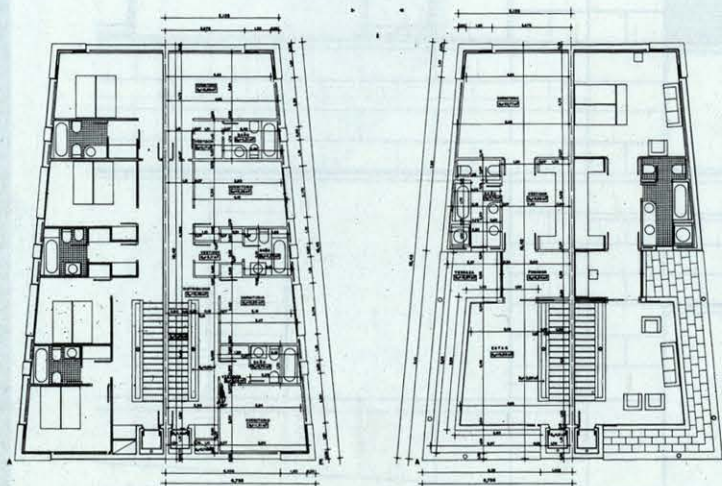
Como material exterior se ha utilizado ladrillo, y un aparejo con larga tradición en el barrio, rematado con unos amplios vuelos y pérgolas de hormigón visto, que cubren las terrazas superiores.■



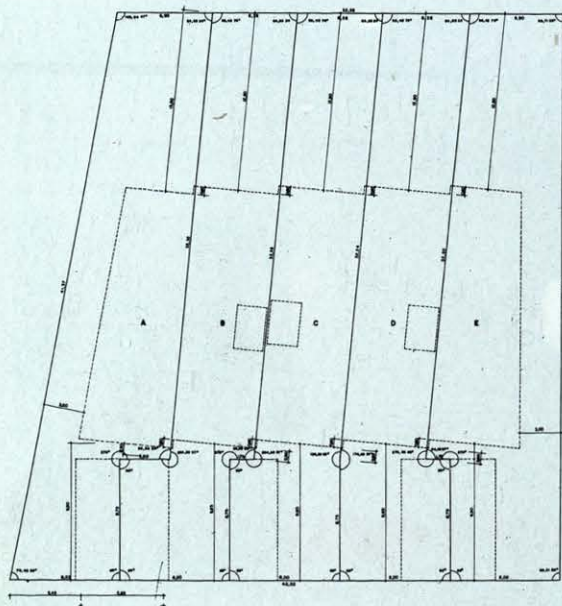
Viviendas A y B. Planta semisótano y baja



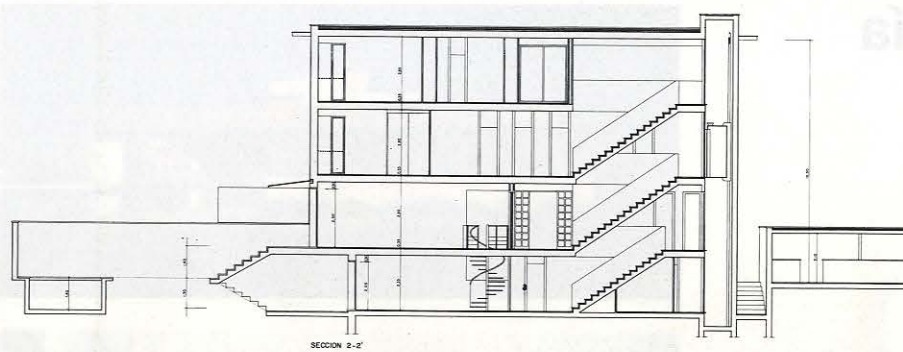
Viviendas A y B. Planta primera y segunda



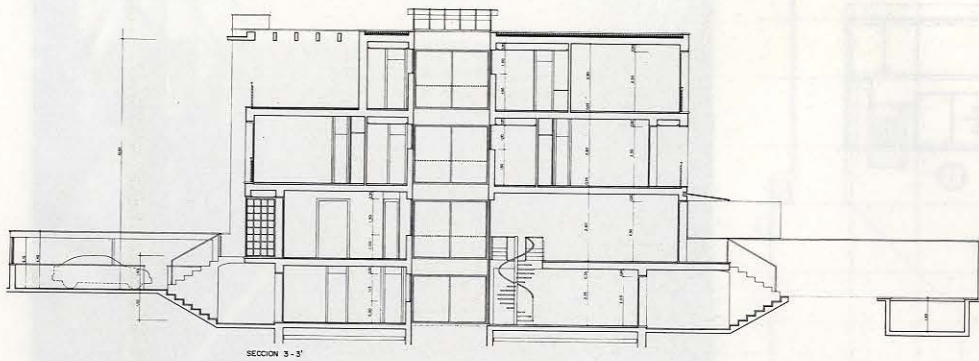
Planta de cubiertas



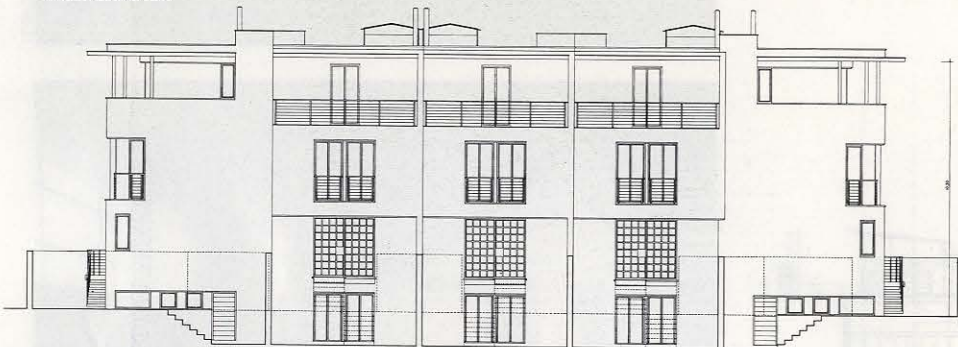




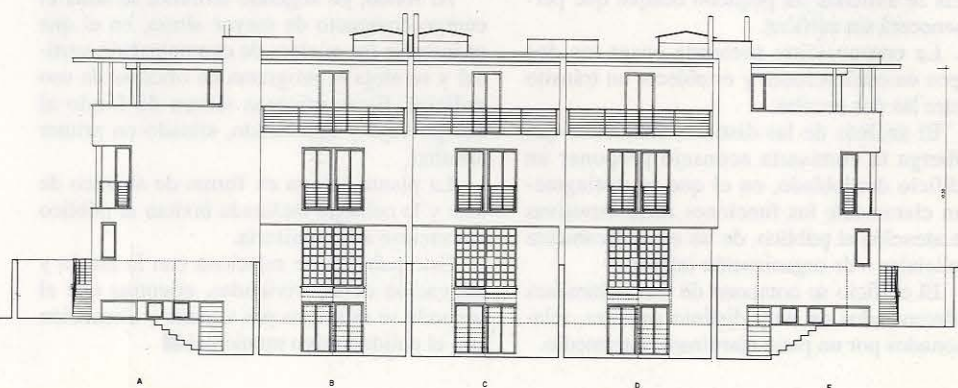
Secciones



Alzado Este a calle



Alzado Oeste



JOSÉ LATOYA



JOSÉ LATOYA

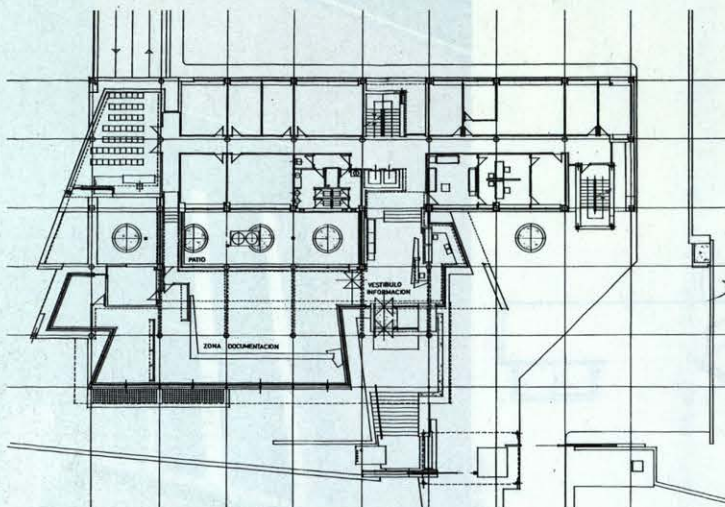


# Comisaría de Policía

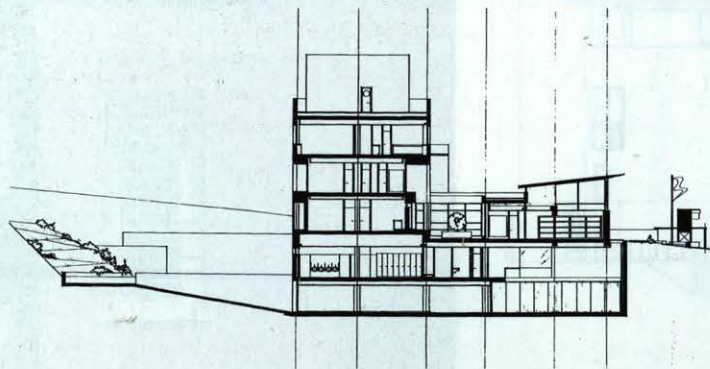
POZUELO DE ALARCÓN. MADRID

**Arquitecto:** Carlos Rubio Carvajal

**Fecha de obra :** 1990



Planta primera



Sección transversal

Uno de los muchos requisitos que tenía que cumplir la nueva comisaría de Pozuelo era mostrar la imagen más amable de la policía, creando las condiciones necesarias para manifestar que una comisaría es fundamentalmente un servicio al ciudadano.

El edificio se emplaza sobre un solar en suave ladera orientada a norte frente al parque del Camino de las Huertas. A un lado de la parcela se extiende un conjunto de viviendas unifamiliares; al otro, y ligeramente retrasado del vial de acceso, se localiza un polideportivo municipal de mucho mayor volumen; mientras que por la parte posterior de la par-

cela se extiende un pequeño bosque que permanecerá sin edificar.

La composición pretende coser los dos tipos de edificaciones y establecer un tránsito entre las dos escalas.

El análisis de las distintas funciones que alberga la comisaría aconsejó proponer un edificio desdoblado, en el que se distinguieran claramente las funciones administrativas de atención al público, de las específicamente policiales o de organización interna.

El edificio se compone de dos volúmenes diferenciados de muy distinto carácter, relacionados por un patio ajardinado intermedio.



LLUIS CASALS



LLUIS CASALS



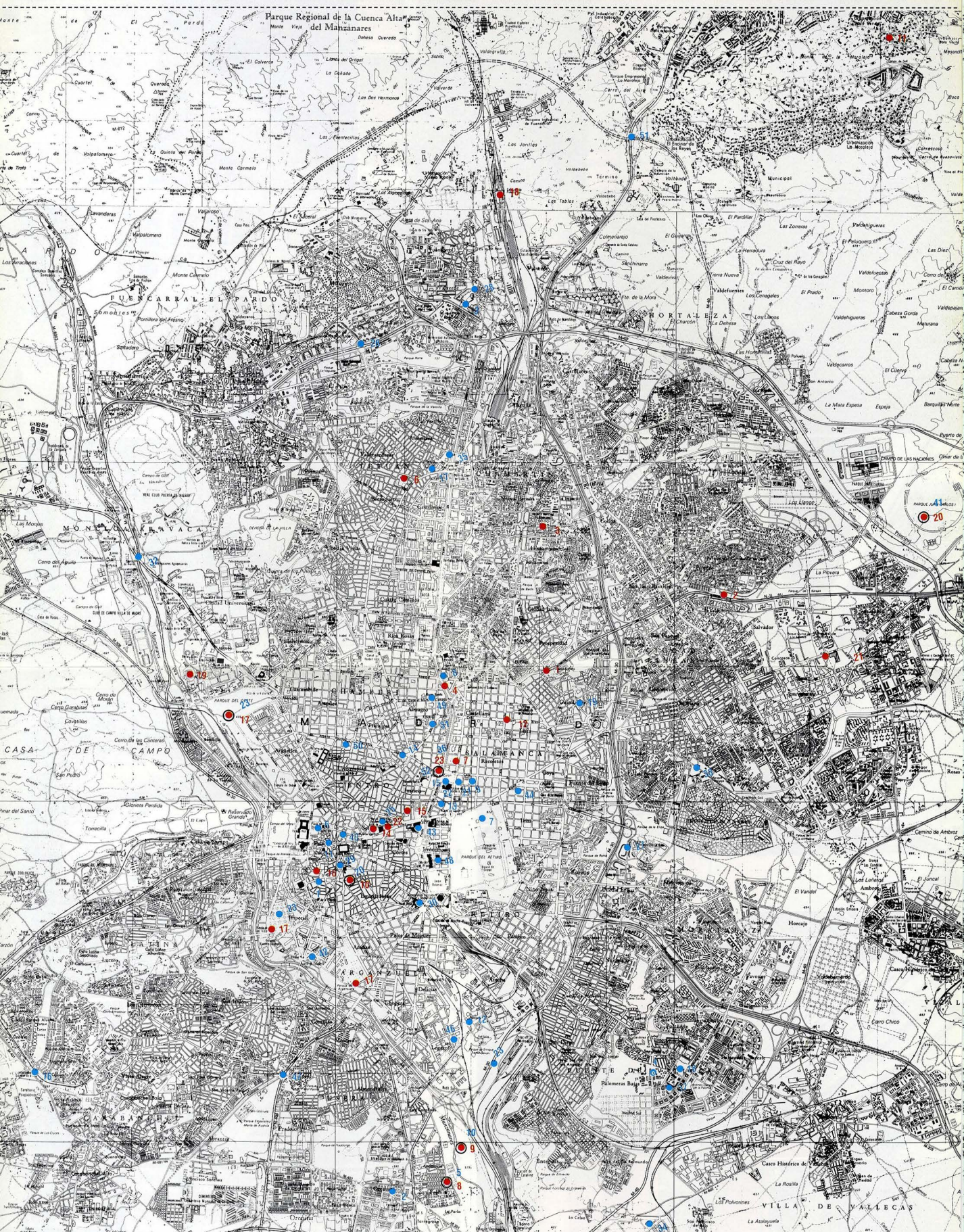
LLUIS CASALS

Al fondo, en segundo término, se sitúa el cuerpo compacto de mayor altura, en el que se insertan los núcleos de comunicación vertical y se aloja el programa de oficinas de uso policial. Estas oficinas sirven de fondo al cuerpo bajo y acristalado, situado en primer término.

La planta abierta en forma de abanico de éste y la cubierta inclinada invitan al público a acercarse a la comisaría.

Este pabellón se relaciona con la escala y alineación de las viviendas, mientras que el segundo se relaciona por tamaño y alineación con el polideportivo municipal. ■





■ PREMIOS AYUNTAMIENTO DE MADRID

- 1 1985. Plaza de los Carros. Emilio Esteras y Ricardo Minguez.
- 2 1985. Centro de Formación Profesional. Francisco Fernández Partearroyo.
- 3 1985. Edificio de la empresa óptica Essilor. Fuencarral. José Manuel Sanz Sanz y Juan López Rioboo.
- 4 1985. Centro Parroquial Santa Irene. Palomeras. Manuel e Ignacio de las Casas.
- 5 1985. Edificio público República del Brasil. Alberto Campo Baeza.
- 6 1985. Proyecto de rehabilitación del Palacio de Anglona. Ignacio Blanco Leicröise y equipo.
- 7 1985. Rehabilitación de la Casa de Vacas. El Retiro. Guillermo Costa Pérez-Herrero.
- 8 1985. Rehabilitación de la Residencia de Señoritas. C/ General Martínez Campos. Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita.
- 9 1985. Tienda IBM. C/ de Velázquez, 25 (desaparecida). Mario Fernández Barberá y Juan Oliva.
- 10 1986. Plan Especial de Ordenación del Parque Lineal del Manzanares. José M<sup>o</sup> Ezquiaga Domínguez, Sara de la Mata, José Ramón Fernández, María Medina, Iñigo Ortiz, Enrique León y Agustín Fernández Aja.
- 11 1986. Banco Urbano. Pedro Feduchi, Luis Moreno y Alvaro Soto.
- 12 1986. Planetario. Salvador Pérez Arroyo.
- 13 1986. Edificio de oficinas. Pl<sup>a</sup> de Recoletos, 8. Ramón Andradá González Parrado y Ramón Andradá Pfeiffer.
- 14 1986. Rehabilitación de edificio de oficinas. C/ Mejía Lequerica, 8. Gabriel Allende Gil de Biedma y Antonio Ruiz Barbarín.
- 15 1986. Local comercial. C/ Almirante, 5 (muy modificado). Tonet Sunyer Vives, Jesús Peñalba y Adriana Stalder.
- 16 1987. Estación de Intercambio. Aluche. Carlos Fernández Casado.
- 17 1987. Polideportivo Triángulo de Oro. Pep Bonet.
- 18 1987. 504 viviendas. Palomeras. Javier Frechilla, José M. López Peláez, Carmen Herrero, Emilio Rodríguez y Eduardo Sánchez.
- 19 1987. Rehabilitación de la Biblioteca Pública. C/ Azcona, 42. Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez Pita y Mark J. Fenwick.
- 20 1987. Edificio de viviendas. Pza. Cascorro. Mariano Bayón Álvarez.
- 21 1987. Local comercial Farrux. C/ de Serrano, 7. Joan Pol y Joan Verger.
- 22 1987. Local comercial Jesús del Pozo. C/ Almirante, 26 (desaparecida). Alberto Campo Baeza y Antonio Romero Fernández.
- 23 1988-89. Parque Lineal de Palomeras. Manuel Paredes, Leandro Silva, Arturo Soto y José Luis Orgaz.
- 24 1988-89. Viviendas sociales. Carabanchel. Antonio Cruz y Antonio Ortiz.
- 25 1988-89. Rehabilitación de la antigua casa de D. Tomás de Allende. Leonardo Rucabado y equipo.
- 26 1990. Arcos Puerta de la Ilustración. Andreu Alfaro.
- 27 1990. Viviendas en la M-30. Francisco Javier Sáenz de Oiza.
- 28 1990. Fundación de Gremios. Manuel e Ignacio de las Casas, y Jaime Lorenzo.
- 29 1990. Restauración del interior de la Capilla de San Isidro. Velles, arquitectos.
- 30 1990. Torres de Comunicaciones del Centro de Arte Reina Sofía. Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño.
- 31 1990. Galería de exposiciones Theospatio (desaparecida). José Antonio Corrales.

- 32 1990. Nudo Puerta de Hierro. Antonio García Ferrer.
- 33 1991. Nuevas Investigaciones de diseño urbano. Departamento de Seguimiento y Análisis Urbano, Departamento de Prospectiva y Planificación.
- 34 1991. Centro de transportes de mercancías. Estudio AUIA.
- 35 1991. Pasa inferior. Pza. Castilla. Estudio Carlos Fernández Casado, S.A.
- 36 1991. Edificio de oficinas. Enrique Álvarez Sala, César Ruiz Larrea y Carlos Rubio Carvajal.
- 37 1991. Viviendas. Palomeras. Mariano Bayón.
- 38 1991. Rehabilitación y adaptación al nuevo uso de Los Propileos. M<sup>o</sup> Josefa Casinello y Adela M<sup>o</sup> Casinello.
- 39 1991. Sede de material rodante. RENFE. Iñaki Abalos y Juan Herreros.
- 40 1992. Pinturas ornamentales de la Casa de la Panadería. Carlos Franco Rubio.
- 41 1992. Parque Juan Carlos I. Emilio Esteras Martín y José Luis Esteban Penelas.
- 42 1992. Biblioteca Puerta de Toledo. Juan Navarro Baldeweg.
- 43 1992. Rehabilitación del Palacio de Vilahermosa para el Museo Thyssen-Bornemisza. Rafael Moneo Vallés.
- 44 1992. Centro Cultural de Círculo de Lectores. C/ O'Donnell, 10. Enric Miralles Moya.
- 45 1993. Programa de Actuación Urbanística y Plan Parcial del Ensanche de Carabanchel. Juan A. Barrado González.
- 46 1993. Aparcamiento en superficie de la calle del Cobre. Martín Colomé Montañés.
- 47 1993. Mural en la plaza de Fernández Ladredo. Diego Fernández de Moya Martín.

- 48 1993. Invernadero de Exhibición en el Real Jardín Botánico. Ángel Fernández Alba.
- 49 1993. Rehabilitación de edificio para sede del Consejo Británico. C/ Gral Martínez Campos, 31. Reid Fenwick asociados y Jestic & Whiles.
- 50 1993. Reestructuración total de edificio para viviendas y oficinas. C/ San Bernardo, 81. Javier Redondo Zapata.
- 51 1994. Nudo de enlace del distribuidor Norte M-40 con la carretera N-I. Juan José Arenas, Marcos Jesús Pantaleón, Alfonso Travesí y Pedro Rivero.
- 52 1994. Edificio para los servicios culturales, científicos técnicos de la Embajada de Francia. Calle Marqués de la Ensenada, 10. José Manuel Sanz y Sanz, y Juan López-Rioboo Latorre.

Los fotos de los Premios COAM, que aparecen en el reverso del desplegable, corresponden a los trabajos realizados por:

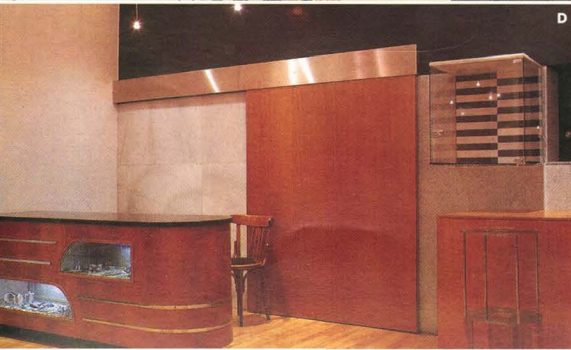
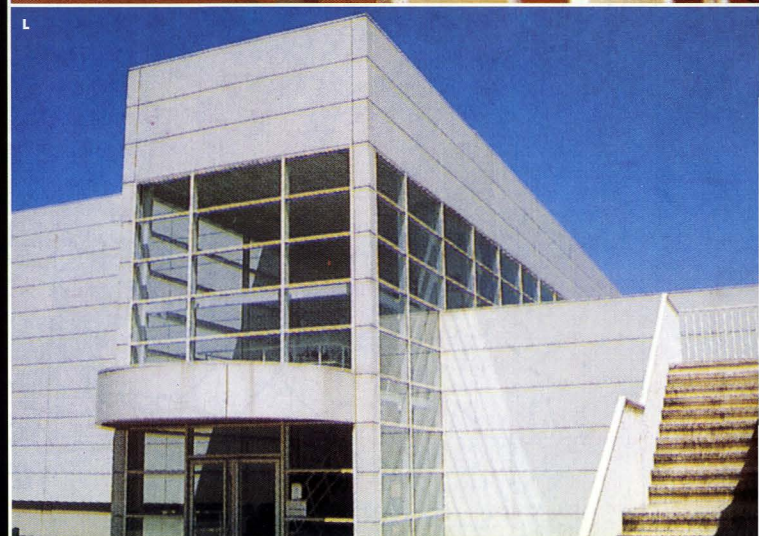
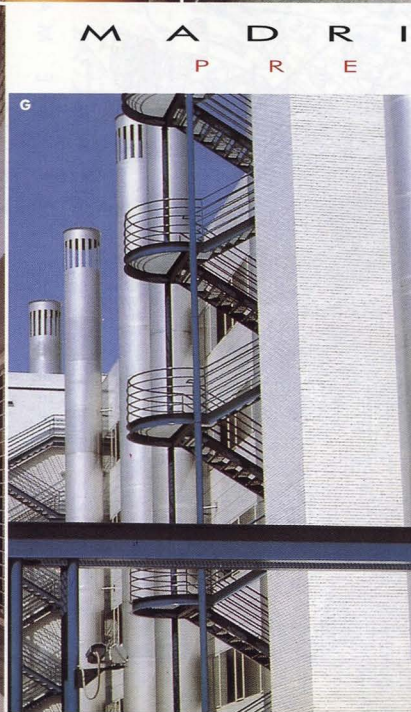
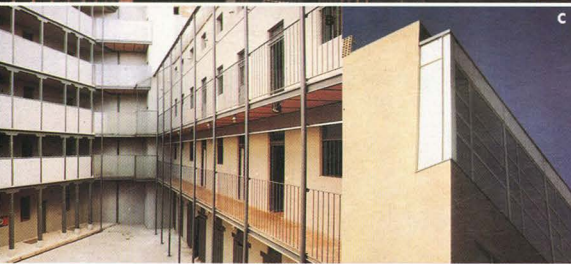
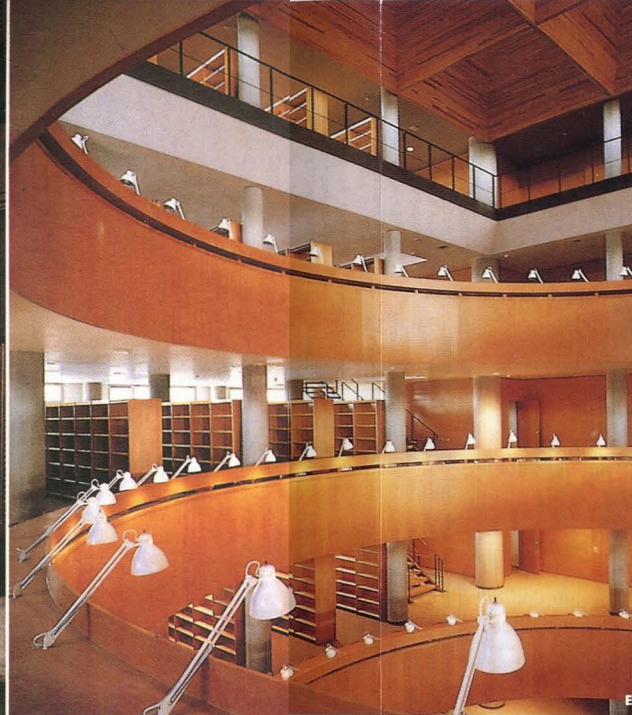
- A Francisco J. Sáenz de Oiza.** Edificio Torres Blancas. Arquitectura 1971.  
**B Mariano Bayón Álvarez.** Edificio de viviendas y plaza peatonal. Arquitectura 1987.  
**C Javier Frechilla Camoiras.** Viviendas de P.O. Menciones 1993.  
**D Javier Maroto Ramos.** Tienda "Multihispano". Diseño 1989.  
**E José Ignacio Linazasoro Rodríguez.** Biblioteca Universitaria de la UNED. Menciones 1993.  
**F Alberto Campo Baeza.** Escuela pública. Arquitectura 1985.

■ PREMIOS COAM

- 1 1971. Edificio Torres Blancas. Francisco J. Sáenz de Oiza.
- 2 1972. Edificio ITT. Standard Eléctrica (hoy muy transformado. Ed. Anaya). Ramón V. Molezun y Felipe García Escudero.
- 3 1973. Escuela de Formación Profesional. Fernando Moreno Barbera.
- 4 1980. Edificio Adriática. Francisco Javier Carvajal Ferrer.
- 5 1982. Edificio Arpegio. Tres Cantos (fuera del plano). Francisco Rodríguez Partearroyo.
- 6 1984. Plaza de la Remonta. Alvaro Hernández Gómez, Luis Hernández Gómez y María Victoria Haendler.
- 7 1984. Tienda Papelmanía (desaparecida). Gabriel Allende Gil de Biedma.
- 8 1985. Escuela Pública. Alberto Campo Baeza.
- 9 1986. Parque Lineal del Manzanares Sur. José M<sup>o</sup> Ezquiaga, Sara de la Mata, Iñigo Ortiz y Enrique León.
- 10 1987. Rehabilitación Pza. Cascorro II. Mariano Bayón Álvarez.
- 11 1988. Vivienda unifamiliar. La Moraleja. Eugenio Aguinaga.
- 12 1988. Librería Crisol. Gabriel Allende Gil de Biedma.
- 3 1989. Viviendas. Tres Cantos (fuera del plano). Carlos Rubio Carvajal, Enrique Álvarez Sala y César Ruiz Larrea.
- 14 1989. Pavimentación de las calles Preciados y Carmen. Ángel Fernández Alba.
- 15 1989. Tienda Multihispano (desaparecida). Javier Maroto Ramos.
- 16 1990. Viviendas Casa del Pastor. Francisco Cabrero, Carlos de Riaño y José Cabrero.
- 17 1990. Pasillo Verde Ferroviario. Manuel Ayllón.
- 18 1991. Sede de Material Rodante. Renfe. Iñaki Abalos y Juan Herreros.
- 19 1992. Módulo de Atletismo. Eduardo Beatas y Carlos G<sup>o</sup> Tolosana.
- 20 1992. Parque Juan Carlos I. Emilio Esteras y José Luis Esteban.
- 21 1993. Edificio Industrial Aragón. Julio Cano Lasso, Estudio Cano Lasso.
- 22 1994. Exposiciones sobre "El Alcázar de Madrid". Estudio de Arquitectura de José Manuel Barbelto Díez.
- 23 1994. Edificio cultural y de servicios de la Embajada de Francia en Madrid. José Manuel Sanz y Sanz, y Juan López-Rioboo Latorre.

- G Julio Cano Lasso.** Edificio Industrial Aragón. Arquitectura 1983.  
**H Víctor López Coteló.** Ayuntamiento y Plaza en Valdeaguna. Arquitectura 1986.  
**I Alvaro Soto Aguirre.** Exposición Arne Jacobsen. Menciones 1993.  
**J Ángel Fernández Alba.** Invernadero de exhibición del Real Jardín Botánico de Madrid. Menciones 1993.  
**K Francisco Cabrero.** Viviendas "Casa del Pastor". Arquitectura 1990.  
**L Eduardo Beatas Lagaluna.** Módulo de atletismo. Arquitectura 1992.





M A D R I D P R E M I A D O  
P R E M I O S C O A M



# CRÓNICA URBANA

## París

Mónica Pidgeon



Pese a la recesión económica, París ha conseguido en los últimos tiempos remodelar grandes áreas de la ciudad mediante proyectos de gran escala y no poca imaginación. Grandes Arquitectos-Estrella han participado en todo este proceso, pero también otros menos conocidos han realizado aportaciones realmente interesantes, sobre todo en el terreno de la vivienda. Aquí trataremos de ofrecer una muestra de los proyectos arquitectónicos recientes más interesantes realizados en dicha ciudad, incluyendo las Grandes Operaciones.

Tres de estos grandes proyectos atraen cada día a arquitectos de todo el mundo que vienen a París a visitarlos y a admirarlos in situ. Nos referimos a la Ampliación del Louvre, de I.M.Pei, los Jardines André Citroën, de Alain Provost, Patrick Berger y otros, y el Centro Americano, de Frank Gehry. En la relación siguiente incluiremos estos proyectos junto con rivales algo anteriores; la Biblioteca Nacional, con proyecto de Dominique Perrault, no aparece en ella pues se encuentra aún en fase de construcción.

Agruparemos los proyectos por "distritos", ofreciendo, de cada uno de ellos, el nombre de su autor y la estación de Metro (M) o tren de Cercanías (RER) más próximos.





Instituto Árabe. Fachada Sur construida a base de paneles de aluminio con motivos geométricos árabes; contienen 24.000 diafragmas que se abren y cierran mediante células fotoeléctricas para controlar la potente luz natural.

#### DISTRITO No. 1

■ *Le Grand Louvre, 1987-1994*  
Rue de Rivoli. (M) Palais Royale.  
I. M. Pei

La inteligente solución dada por Pei al nuevo acceso a las galerías del Louvre consiste en un vestíbulo situado bajo el Cour Napoleon, inundado de luz natural gracias a la pirámide de cristal que se eleva entre fuentes sobre él. Junto al ala Richelieu, frente a la Rue de Rivoli, los llamados Cours Marly se han cubierto con sistemas acristalados para la exposición de esculturas. Recientemente se ha inaugurado un laberíntico centro comercial bajo la Plaza del Carrousel, iluminado por medio de una pirámide de cristal invertida.

■ *Les Halles, suelo público cedido para equipamientos, 1979-1985*  
(M) Chatelet-les-Halles  
Chemotov/Borja Huidobro

Tras la demolición de las estructuras de Baltard, se creó un complejo arquitectónico subterráneo (bajo

las zonas ajardinadas y la galería comercial). El complejo incluye una piscina olímpica, instalaciones deportivas, un auditorio, así como un intercambiador de transportes para el Metro y el Ferrocarril Suburbano.

#### DISTRITO No. 3

■ *Centro Georges Pompidou, 1977-1982*  
Rue du Renard. (M) Rambuteau  
Piano & Rogers

El proyecto fue el ganador del concurso convocado al efecto. Se ha convertido en un lugar muy popular, cuya plaza está siempre atestada.

#### DISTRITO No. 5

■ *Instituto Árabe, 1986*  
Muelle St. Bernard,  
frente al pont Sully. (M) Jussieu  
Jean Nouvel con P.Soria, G.Lezenes y Architecture Studio.

El centro Cultural consta de dos partes separadas por un patio y unidas al nivel de la planta superior. La fachada de acceso, fachada Sur, se sitúa frente a La Sorbona, de la que está separada por un gran espacio público. Su diseño rinde homenaje a la tradicional Geometría Árabe (la mushrabiya).

#### DISTRITO No. 11

■ *Ópera de La Bastilla, 1989*  
Plaza de La Bastilla. (M) Bastille  
Carl Ott

Proyecto ganador del concurso. El edificio alberga la "ópera popular".

#### DISTRITO No. 12

■ *Ministerio de Economía y Hacienda, 1988*  
Boulevard de Bercy / Muelle de la Rapée  
(M) Bercy o (M) Quai de la Gare.  
Chemotov/Borja Huidobro



Ministerio de Economía y Hacienda. La zona del edificio que avanza sobre el muelle y se introduce en el río Sena.



Ópera de La Bastilla. Vista del exterior.





Parque André Citroën. Invernaderos separados por una serie de fuentes programadas por ordenador.

Este inmenso edificio unifica todo el muelle de la Rapée y hunde sus cimientos en el río Sena junto al Puente de Bercy.

### Nuevo Bercy

La ciudad crece sin cesar hacia el Sur-este a lo largo de las márgenes del río, en la zona comprendida entre el Puente de Bercy y el Puente Nacional. Hacia el Sur se observan las obras de la gran Biblioteca Nacional de Perrault. Al Norte se levanta el sector denominado Nuevo Bercy. En él se encuentran el Centro Americano de Frank Gehry, el Palacio Polideportivo de Andrault y Parat con Jean Prouvé como colaborador (1984) y el Parque de Bercy, de Bernard Huët, 1994.

■ *Centro Americano, 1994*  
Rue de Bercy / Parc de Bercy.  
(M) Bercy.  
**Frank Gehry**

Inaugurado en mayo de 1994 por el Presidente Mitterrand, el Centro

incluye salas de exposición y de espectáculos junto a zonas destinadas a vivienda. El edificio, en cuyo diseño se reconoce en seguida el estilo de Gehry, pretende individualizar cada una de sus fachadas, que responden de manera distinta a sus particulares condiciones y entornos.

### DISTRITO No. 13

■ *Viviendas sociales, 1979*  
Rue des Hautes Formes.  
(M) Nationale  
**Christian de Portzamparc**

Ocho bloques de diverso tamaño van formando una calle que ocupa el lugar de una antigua vía de tráfico.

■ *Viviendas sociales*  
120 Rue de Chateau-des-Rentiers,  
esquina Rue Nationale.  
(M) Nationale  
**Christian de Portzamparc**

Cerca de la mencionada Rue des

Hautes Formes, el mismo arquitecto está remodelando un serie de bloques de apartamentos, a los que se han añadido varios pequeños edificios.

■ *Le Grand Ecran, 1993*  
Plaza de Italia  
(M) Place d'Italie  
**Kenzo Tange**

El edificio recibe su nombre de las salas de cine que alberga. También incluye un hotel, oficinas y un centro comercial.

### DISTRITO No. 14

■ *Fundación Cartier, 1994*  
Bvd. Raspail, frente al Cementerio de Montparnasse.  
(M) D.Rochereau  
**Jean Nouvel**

Edificio acristalado, rodeado por pequeños jardines y con una falsa fachada de cristal que mantiene la





Fundación Cartier. Detalle de falsa fachada de cristal.





Parque André Citroën. Varios invernaderos pequeños, como réplicas de los grandes, se alinean junto al límite Este.



Canal Plus. Vestíbulo de entrada.

alineación del bulevar. En las plantas superiores se sitúan las oficinas; y en los niveles bajo rasante, las áreas de almacenaje y aparcamientos. En la planta baja, de doble altura, y el primer sótano se instalarán exposiciones de arte contemporáneo.

#### DISTRITO No. 15

■ **Parque André Citroën**, 1993  
Rue Balard (M) Balard  
**Andre Provost, Patrick Berber & Viguer/Jodry**

Provost fue el responsable del diseño paisajístico; pero fue Berger, en colaboración con los ingenieros Peter Rice/RFR, quien proyectó los distintos invernaderos del parque.

■ **Ampliación del Museo Bourdelle**, 1993  
6, Av. Antoine Bourdelle (M) Montparnasse  
**Christian de Portzamparc**

En el museo se exhiben las últimas esculturas de Antoine Bourdelle. La ampliación se sitúa en la parte trasera y no es visible desde el exterior. La transición desde las salas antiguas a las de la ampliación está señalada mediante un cambio de cualidad hacia estructuras más masivas, de piedra y hormigón, entre las que se filtra la luz natural y crean espacios más fluidos.

■ **Cuidad de los Artistas**, 1992.  
Esquina Sur-Oeste del Jardín André Citroën.  
(M) Balard  
**Michel Kagan**

El edificio contiene apartamentos y estudios para artistas, y remata el eje N-S del Parque Citroën.

■ **Embajada Australiana**  
Quai de Grenelle  
(M) Bir Hakeim  
**Harry Seidler**

La Embajada Australiana ocupa un solar excepcional junto al río Sena. Su planta tiene forma de S.

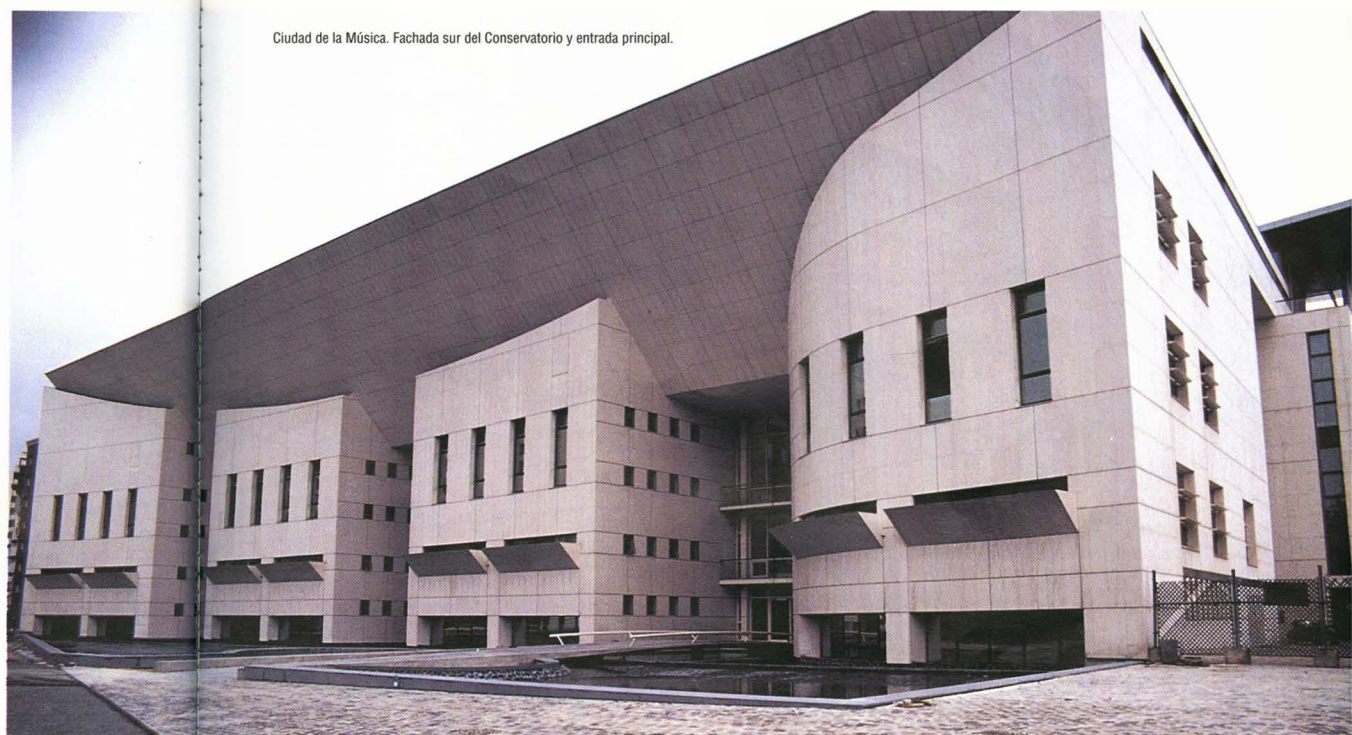
■ **Canal Plus**  
Quai André Citroën.  
(M) Javel  
**Richard Meier**

La sede de la compañía de TV. Canal Plus se sitúa frente al río Sena, junto al Parque André Citroën. La fachada está recubierta con paneles de aluminio lacado en blanco.

#### DISTRITO No. 19

■ **Parque de la Villette**  
Situado entre la Avenida Corentin-Carriou y la Jean Jaurès. Sobre el plano, el parque se interpreta como el resultado de la interacción de tres sistemas: un sistema de hitos (las Folies), la circulación (líneas, pasarelas o pasos cubiertos) y la acción (superficies intermedias). El diseño del Parque responde al proyecto ganador del concurso, presentado por Bernard Tschumi.

■ **Folies y Pasarela**, 1977-1994  
Parc de la Villette



Ciudad de la Música. Fachada sur del Conservatorio y entrada principal.



Centro Americano. Entrada principal.



Ampliación del Museo Bourdelle.





Parque de la Villette. Museo Nacional de la ciencia, la técnica y la industria. Fachada Norte del Museo.

(M) Porte de la Villette  
(M) Porte de Pantin  
**Bernard Tschumi**

■ Museo Nacional de la ciencia,  
la técnica y la industria, 1986.  
Av. Corentin-Carriou  
(M) porte de la Villette  
**Adrien Fainsilber**

El Museo de la Ciencia se instaló  
en un antiguo matadero remodelado,  
situado en el extremo Norte del  
Parque de la Villette.

■ Ciudad de la Música, 1991-1995  
Av. Jean Jaurès  
(M) Porte de Pantin  
**Christian de Portzamparc**

La ciudad de la música está formada  
por dos edificios enfrentados y  
situados en el extremo Sur del Parque  
de la Villette. El Bloque occidental,  
inaugurado en 1991, alberga el  
Conservatorio Nacional, con sus salas  
de concierto y de ensayo bien visibles  
como elementos de diseño. El bloque  
oriental, que

pronto estará terminado, será un  
gran auditorio abierto al público.

■ Viviendas sociales, 1993.  
Rue de Meaux  
(M) Bolivar or  
(M) Colonel Fabien  
**Renzo Piano**

Hacia la mitad de la Rue de Meaux  
nos encontramos con un grupo de  
unos 200 apartamentos y dúplex  
rodeando un patio ajardinado con  
plantaciones de abedules sobre un  
césped espigado. Los paseos exteriores  
están pavimentados con losetas de  
terracota; y las escaleras y ciertas  
partes de los balcones presentan  
sistemas de lamillas fijas.

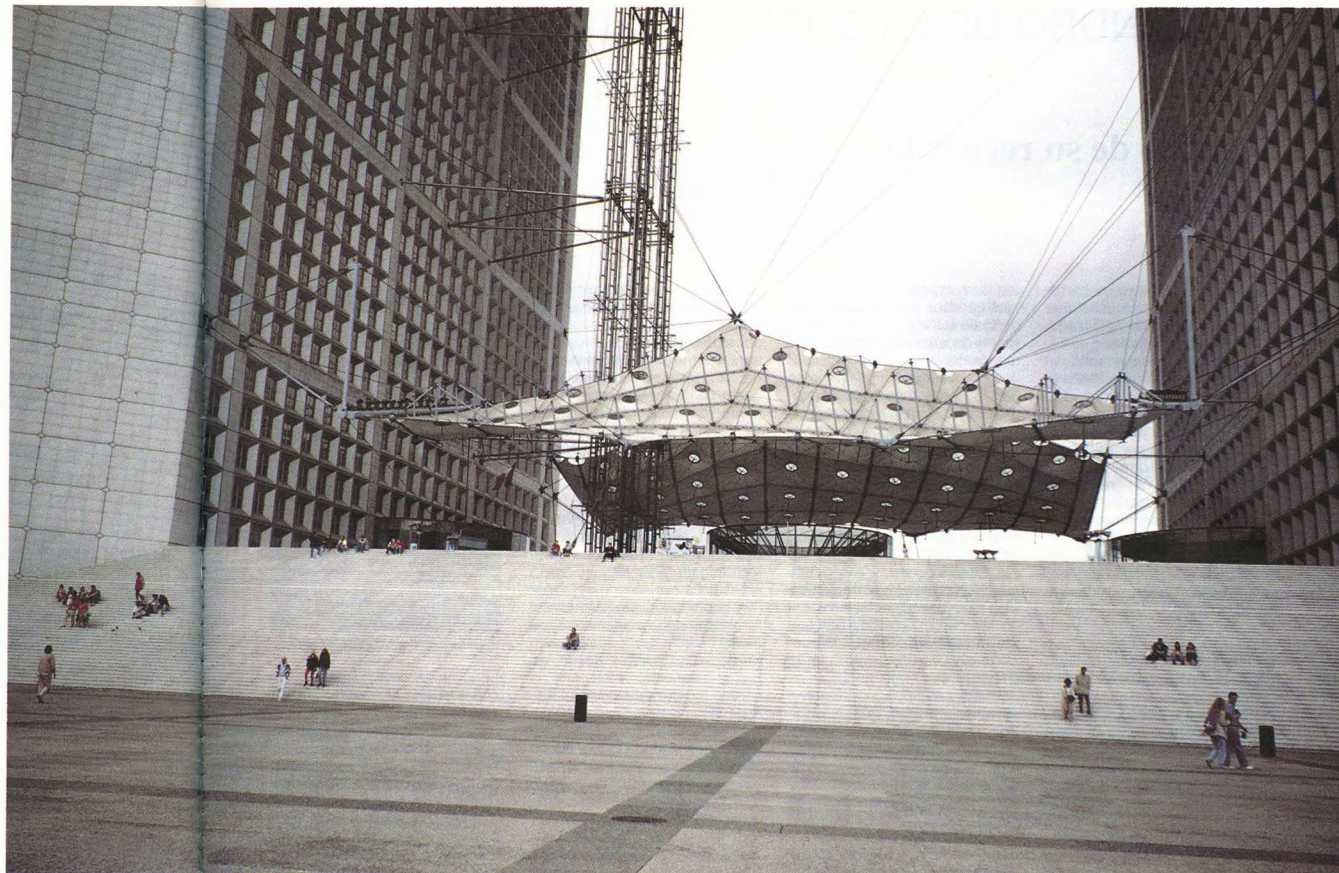
■ Sede del Partido Comunista,  
1971-1980  
Plaza del Coronel Fabien  
(M) Colonel Fabien  
**Oscar Niemeyer**

Una auténtica sinfonía de hormigón  
y vidrio, sin problemas de envejecimiento.

La avanzadilla  
de "La Defense"

■ Gran Arco de la Défense, 1983  
Plaza de la Défense  
(RER) Plaza de la Défense  
**Johann Otto Von Spreckelson**

En 1956, el área de la Défense se  
presentó como un moderno barrio  
financiero, situado más allá de los  
límites oficiales de la ciudad (los  
Distritos); pero que, en cierto  
modo, era una prolongación del eje  
Este-Oeste formado por el Louvre,  
Tullerías, la Concordia, los Campos  
Eliseos y la plaza de l'Etoile. El  
resultado fue una especie de  
pequeño Manhattan, construido  
sobre la estación de RER y la  
autopista de circunvalación. La joya  
de esta corona es el Gran Arco, que  
alberga las oficinas de dos  
ministerios y un centro de  
comunicaciones.



Plaza de la Défense. Gran Arco de la Défense. La "nube" y los ascensores suspendidos, diseñados por Peter Rice/RFR.



Sobre estas líneas, la "Ciudad de la Música". Vista de la Avenida de Jean Jaurès desde el bloque oriental.  
A la izquierda, "Parque de la Villette". Dos de las muchas Folies que crean una trama cuadrangular  
sobre el parque.



# ALEJANDRO DE LA SOTA (1913-1996)

## Tríptico de su recuerdo

La muerte implacable se ha llevado de nuestra cercanía, que no de nuestra memoria, al maestro Alejandro de la Sota.

El 14 de Febrero pasado, en Madrid, su ciudad adoptiva, sobrevino, como siempre, inoportuna.

Desde estas páginas, con una urgencia sólo justificable por lo excepcional, queremos —a modo de reflexión— rendir un homenaje a su ejemplo, al arquitecto extraordinario, en representación de sus discípulos y amigos.

### 1-APUNTE BIOGRAFICO

El ilustre arquitecto había nacido en Pontevedra el 20 de Octubre de 1913. Tenía, pues, 82 años cumplidos.

Su infancia transcurrió en la capital gallega, en la que su padre, don Daniel de la Sota, fue presidente de la Diputación en los tiempos de Primo de Rivera. En esa ciudad cursó sus estudios de Bachillerato, formándose en un ambiente en el que las figuras de la generación "Nos" dinamizaban la vida cultural de Pontevedra. En ese contexto, la personalidad de Castelao marcó al futuro arquitecto en su forma de mirar el mundo.

Realizó los estudios de Arquitectura en Madrid, teniendo como profesores señalados a Pascual Bravo, Modesto López Otero, los Moya (Juan y Emilio) y Antonio Flórez. Tras la interrupción de la Guerra Civil, en la que participó, terminó la carrera en 1941. Su generación, a la que pertenecen también Miguel Fisac, José Luis Fernández del Amo, Francisco de Asís Cabrero o Ricardo Abaurre, afrontó la difícil situación cultural de la posguerra y de la reconstrucción de lo destruido Alejandro de la Sota adoptó desde el principio una actitud infrecuente, consistente

en la introspección de sus recursos poéticos y en la transformación de los datos exteriores en parte de una idea global transcendente.

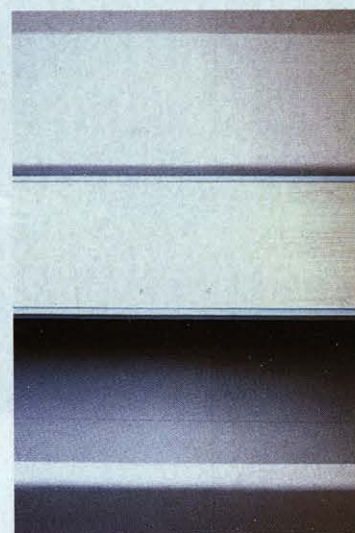
Aunque pueden distinguirse en su obra varias etapas separables por piezas fundamentales, es sin embargo la continuidad en la evolución lo que la caracteriza. Como meta final parece fijarse la racionalización de lo sensible para hacer sensible la razón.

Tras unos años de silencio, la etapa 1945-1955 está señalada por la influencia de la cultura vernácula y la plástica orgánica, con ejemplos tan notables como la Misión Biológica de Salcedo en Pontevedra (1950), los pueblos de Giménez en Lérida (1945), Valungo en Badajoz (1956) y, sobre todos, Esquivel en Sevilla (1955), que supusieron los primeros reconocimientos públicos para el autor; a partir de entonces se centró en una búsqueda totalmente personal y autónoma, en una reelaboración de las premisas y el lenguaje racionalistas, con especial atención a Mies, Gropius, Mendelsohn, Breuer y Corbu, que desembocó en sus obras maestras. Entre 1955 y 1963 realizó el poblado de Fuencarral "B" (1955), los bloques de viviendas de Zamora (1956) y Salamanca (1963), aún referibles a la etapa anterior, para desligarse definitivamente con los talleres TABSA en Barajas (1957), el CENIM en la Ciudad Universitaria de Madrid (1963) y, sobre todos, el Gobierno Civil de Tarragona (1957), precedido del Concurso de la Delegación de Hacienda de la Coruña, no realizado (1956), y la joya del Gimnasio de Maravillas en Madrid (1961).

A partir de entonces, el arquitecto, consciente de haber rozado los límites de lo convencional, se vuelca en la exploración

de cauces experimentales en un proceso sin vuelta atrás, sin concesiones. Por un lado, la fascinación de la prefabricación, que le lleva del panel pesado de la casa Varela (1964) o el conjunto del Mar Menor del mismo año, del pabellón de Pontevedra (1966) o el colegio residencia de Orense (1967), no realizado, a la ligereza que, de Prouvé a "Robertson", pasa por las casas Guzmán en Madrid (1972) o Domínguez en Pontevedra (1976), o el proyecto de Alcudia, no realizado (1981), hasta el edificio de Correos en León (1981). La exploración del espacio contenedor, cruzada con el problema del revestimiento y el límite de la fachada que tiende a negarse, presentes desde las obras anteriores, se propone en temas tan diversos como el edificio de aulas en Sevilla (1972), el Centro de Cálculo para Caja Postal en Madrid (1975), las no realizadas sedes para Bankiunión (1970) y Aviaco (1975) y el museo Provincial de León (1984), tampoco ejecutado. El ejercicio magistral del colegio Mayor César Carlos (1976) representa un esfuerzo de síntesis, que desemboca, una década después, en los Juzgados de Zaragoza y la embajada de España en París en 1987.

La fecha de 1989 supone en esa trayectoria un punto de inflexión que anuncia el final del viaje. En esa fecha se celebró en Madrid la exposición antológica de la obra de Sota, y murió Santiago, su hijo arquitecto. Los últimos proyectos, una nueva versión del Museo de León (1989-94), unas viviendas en Lorca (1988), la Biblioteca de la Universidad de Santiago (1993), o la ampliación del Cabildo Insular en las Palmas (1993) y las dos intervenciones en el Maravillas (1994 y 1996), supusieron un último esfuerzo por



Panel del edificio de Correos de León.

seguir siendo él mismo transformándose.

Su "militancia" colegial se sitúa en la primera fase de su biografía, en torno a las intervenciones en las Sesiones de Crítica, y en sus colaboraciones con "Arquitectura", a cuyo consejo editor perteneció. Más adelante se fue encerrando en un mundo autosuficiente y autoalimentado, en la misma medida que la fortuna crítica de su producción contribuyó a su propia autonomía.

Al hilo de sus obras, su vida profesional se gestó en significativos y prolongados silencios voluntarios. Aquellas travesías del desierto, la primera entre 1941-45, la segunda a principios de los años 70, coincidiendo con su alejamiento de la Escuela, la tercera a finales de la misma década tras la muerte de Santiago, le sirvieron para reflexionar y tomar aliento, volviendo siempre de ellas con energía diferente y renovada.

A su alrededor gravitó una vida familiar fructífera en torno a su mujer, Sara Rius, y sus siete hijos (Daniel, Alejandro, Ana,



# EXPOSICIONES

## VI BIENAL DE ARQUITECTURA DE BUENOS AIRES

### Emili Donato, Primer Premio Internacional

Sara, Santiago, Juan y José), ampliada al estudio como parte inseparable de una actitud en que vida y obra son aspectos distintos de una misma aventura.

En ella, la docencia —ejercida en las aulas de forma continuada (1956-72) o esporádica, a través de conferencias, y constante, en su estudio o por medio de sus obras, elaboradas siempre como lección provocadora desde un silencio que rasgaba como un estilete el ruido alrededor—, fue la verdadera vocación, la más profunda de quien se supo, casi desde el inicio, arquitecto y maestro.

## 2-UN APUNTE PERSONAL

Mi primer recuerdo de Alejandro de la Sota se confunde con el primer encuentro con la Escuela. Mi primer examen, mi primer aprobado correspondiente al "Previo" del ingreso del plan 57, sin terminar el Bachillerato, fue firmado por aquel señor que hablaba de Wright y de la arquitectura popular con entusiasmo de forma tan sugerente. Era el año 59 y el maestro americano acababa de morir. Años más tarde, ya convertido para mí en una figura indiscutible, me "secuestró" desde las aulas a su estudio. Acababa de morir mi padre y me ofreció una ayuda intelectual y afectiva insuperable. Desde ese año 65 comprendí que era "mi" maestro. Más adelante compartí este sentimiento con otros amigos que sintieron, como yo, la fascinación de su obra y su persona, inseparables. Desde entonces, diez años inolvidables, escuchando y aprendiendo, prácticamente a diario, a sentir y razonar. A él le debo algunos de mis mejores amigos, la conciencia de las propias limitaciones y las convicciones que no ha logrado ir borrando la vida. Tantos

recuerdos, tantas reflexiones, tantos sentimientos, tantas batallas por aclarar las irritantes contradicciones, tantos esfuerzos por entender el porqué y las causas de los problemas.

Prácticamente lo poco o lo mucho que uno transmite a sus alumnos, derivan de aquella prolongada experiencia. Desde ella, la reflexión dejada por escrito en torno a su obra y su actitud, en sucesivas ocasiones, han significado para mí un esfuerzo continuo por dar sentido y razón a la magia de sus construcciones. Las propias obligaciones fueron espaciando las visitas que nunca se abandonaron. Aumentó con el tiempo el afecto y el entendimiento mutuos.

Hoy recuerdo aquella "grande y honrosa orfandad" del 69, provocada por la muerte de Mies y Gropius, los maestros modernos de la obra y la reflexión.

Hoy, ante su muerte, encuentro vacías las palabras y pienso tan sólo en la orfandad, a secas, definitiva.

## 3-LA LIBERTAD RIGUROSA

Ninguno como él, en la segunda mitad de éste siglo que termina, ha representado entre nosotros el esfuerzo mantenido por ejercer, con "autoridad moral" el "magisterio interior" capaz de transformar sus propias obras en referencia colectiva inevitable. Más allá de las soluciones magistrales, en algunos casos convertidas en imágenes ineludibles en la cultura contemporánea ("Maravillas", "Tarragona", "César Carlos"), la lección de su obra se encuentra dispersa en su "modo" de conocer, de mirar, de proponer, de sugerir, de renunciar.

Toda la vida de Alejandro de la Sota puede entenderse como un inacabable viaje interior a los orígenes. Desde Pontevedra,

donde nació, hasta Pontevedra donde descansará definitivamente mañana, 17 de Febrero de 1996. En ese viaje se fue despojando, sin prisa pero sin pausa, de lo accesorio. La ansiada desnudez, la "belleza calva", se hizo cada vez más abstracta, más genérica y menos dependiente, menos ligada a la expresión del sentimiento y más próxima a la sensibilidad intelectual. Por eso podía delegar el dibujo en manos y cabezas ajenas.

Su vida profesional, iniciada en 1941, fue como una persecución apasionada y obsesiva de la perfección de la Idea. Sin concesiones fundamentales a la galería, rectilínea, tensa.

Asumió, como nadie de su generación, los riesgos de la soledad logrando para sí mismo y su obra una libertad rigurosa, basada en la exigencia personal. El evidente rigor de una disciplina ejercida sin cesar, sin miramientos, está en el origen de la atracción que muchos sentimos hacia su obra y de la distancia insalvable que separó su figura de las actitudes más convencionales. Quien fue calificado, desde sus antipodas, como "arquitecto de arquitectos", sólo podía gestar su obra "desde su voluntario arresto domiciliario". Y, sin embargo, esa arquitectura nacida de la introspección y la renuncia tuvo un eco tal, especialmente sonoro en los últimos años, que reportó a su autor un reconocimiento fuera de toda comparación. Sota, como "maestro de maestros", se convirtió en una referencia ineludible para todos. Así puede entenderse el éxito de la exposición de 1989 y la concesión sucesiva de las medallas de oro de Bellas Artes en 1986 y de Arquitectura en 1988. Una sociedad tan apartada del principio moral que guió la trayectoria "sotiana" ahuyentó sus fantasmas con los premios tardíos, aunque bienvenidos.

Porque Sota venía despidiéndose de la vida desde la muerte de Santiago, su hijo arquitecto, hace ya siete años. La larga enfermedad y la tristeza no doblegaron fácilmente su inteligencia ni su voluntad de hierro, que le permitieron agotarse en el trabajo hasta el último aliento.

Visitar a Sota en esos tiempos resultó para muchos un acto simbólico de "reconocimiento", de ida y vuelta. Quienes fueron para contarle quedaron satisfechos; y al maestro parecía agradecerle la concurrencia de gentes tan diversas. Permitió, como siempre, la proximidad de los distantes, en especial la de los jóvenes, porque quiso sembrar en campos muy distintos una misma actitud, elaborada de forma intransferible. Su gran capacidad de persuasión, casi mágica, era la de un verdadero seductor, al que no se podía resistir la voluntad más que con esfuerzo y una cierta distancia para recordar y asimilar, para recrear en otra instancia.

Para algunos, desde su conocimiento, Sota estuvo ya presente para siempre, como un espejo transparente, en una relación inevitable. Como "padre-maestro", su comprensión precisaba de la madurez de sus "hijos-discípulos". Ese peso resultó excesivo para quienes se instalaron fácilmente en la actitud imitativa. En todo caso, para la inmensa mayoría de aquella intensa minoría, su actitud se convirtió en la referencia, una especie de "conciencia colectiva", a veces incómoda, que recordaba lo que se "debía" hacer, porque se "podía".

A mi entender, Sota representa el ejemplo más preciso de coherencia interna y de lucidez que ha producido nuestra cultura reciente. Irrepetible.

Por su actitud, bendito sea. ■

Miguel Ángel Baldellou



# EXPOSICIONES

## VI BIENAL DE ARQUITECTURA DE BUENOS AIRES

### Emili Donato, Primer Premio Internacional

El dinamizador cultural argentino Jorge Glusberg es el inspirador, promotor y organizador de la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires. El programa de la VI edición se desarrolló entre los días 5 y 11 del pasado mes de octubre con diversas conferencias y mesas redondas, en las que participaron tratadistas y arquitectos de todo el mundo: Broadbent, Chaslin, Cook, Maldonado, Rykwert, dal Co, Portoghesi, Grumbach, Barré, Frampton, Botta, Baudrillard, Safdie, Hollein, etcétera. Había una nutrida representación española, entre ellos Rafael de la Hoz y Oriol Bohigas.

Se conceden premios en tres categorías: internacional, latinoamericano y argentino. Pues bien, esta vez se concedió el Primer Premio Internacional al arquitecto barcelonés Emili Donato. El jurado estuvo presidido por César Pelli y, aparte del propio Glusberg, estaba integrado por Grimshaw, Barré, Florindo Testa y León Krier entre otros.

Donato dispone de una sólida obra. Quizás habría que empezar señalando su gran cualidad de dibujante. Es una característica que puede constituir una valiosa ayuda para el arquitecto durante el proceso de diseño, a condición de que se parta de una calidad profesional cierta y de que no se sobrevalorice su carácter de herramienta. En estos casos es fácil caer en el autoengaño. No ocurre así en Donato puesto que hace un uso inteligente de sus dotes al llevar a cabo una correcta visualización de las fases intermedias y del diseño final. En efecto, sus dibujos poseen la sobriedad necesaria para no enmascarar la arquitectura y, al mismo tiempo, reflejan fielmente sus ideas.

Dicho esto, sus obras y proyectos demuestran un camino ciertamente personal, aunque

no exento de algunas influencias de grandes maestros del M.M., y unas ideas claras sobre el modo de entender la arquitectura al margen de modas y tendencias más o menos coyunturales. Esto no impide la lógica evolución a lo largo del tiempo y la proposición de respuestas destinadas a temas, situaciones y contextos diversos. Sin embargo la linealidad de fondo se manifiesta en la rotundidad de sus volúmenes, en la presentación de imágenes-fuerza, en la claridad expositiva, en una cierta inclinación por la monumentalidad y en la plasticidad formal. En efecto, se percibe a través de su obra una acusada tendencia hacia las superficies opacas y los muros tersos, conformando un juego de volúmenes que crean claros contrastes de luz y sombras. Y esto, acompañado de una sabia combinación con pórticos o testeros de muros cristalizando en esa claridad, rotundidad, monumentalidad y fuerza expresiva ya señaladas. Así por ejemplo, esa arquitectura ha aportado orden y ha servido para constituirse en nítida refe-

rencia dentro del caótico paisaje de la periferia barcelonesa a través de varias de sus obras.

Creo interesante comentar breve y concretamente una obra y un proyecto. La primera es el barrio de Baró de Viver, situado sobre el solar resultante de la demolición de un grupo de viviendas construido en 1929 con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona. Hay que señalar que su proyecto fue parcialmente desfigurado puesto que la segunda fase no responde totalmente a la idea original. Aquí, Donato ha hecho algo más que limitarse a llevar a cabo una implantación residencial como tantísimas obras que han supuesto una mera resolución arquitectónica de los bloques de viviendas. Ha partido de un planteamiento de claro signo urbanístico, manifestado por el respeto a la alineación continua de las calles circundantes, pero especialmente por la configuración de un espacio público interior, lugar significativo y de encuentro, sala de estar del barrio, que él califica de "salón urbano". A esto habría que añadir el tratamiento de las

fachadas que eluden sutilmente tanto el módulo absolutamente repetitivo como la avaricia de imágenes que caracterizan la mayoría de los grupos de viviendas de este tipo.

El proyecto se refiere a la carretera de las Aguas situada en la ladera de la Sierra de Collserola de Barcelona, a una altitud media de 260 metros y con un recorrido de unos 10 kilómetros de longitud. Constituye un espléndido mirador sobre la ciudad y el mar, y goza de la orientación Sur. Mucho más que las obras olímpicas, su construcción significaría una obra importantísima para la ciudad al destacar y potenciar enormemente las condiciones geográficas de que disfruta. Pero es que la magnífica propuesta de Donato ha extraído grandes posibilidades de esas bases de partida. Empieza por plantear, muy acertadamente, la reforestación de esa ladera hasta la cresta. Luego, el proyecto en sí dota de excelentes cualidades formales una obra de tipo ingenieril hecha de contrafuertes, muros de contención y puentes, consecuencia obligada de la orografía de la sierra. Esta carretera se convertiría en una auténtica vía urbana, pensada para peatones y transporte público. Su trazado es ondulado aunque corrige las excesivas irregularidades de las curvas de nivel y



Panorámica central del sector Tibidabo. XI/81 81.07  
Pla especial d'ordenació de la carretera de Les Aigües



queda puntualizado mediante una serie de servicios y equipamientos que aprovechan y se apoyan en la morfología de la montaña para su ubicación. Su visualización desde la ciudad ofrecería una imagen clara y

contundente señalando un límite muy definido; pero, al mismo tiempo, con un atractivo cierto para el uso y disfrute por parte de los habitantes del área metropolitana.

En suma se trata de una

idea excelente que abre grandes posibilidades a Barcelona y ha sido perfectamente resuelta por el buen hacer profesional de Donato.■

**Josep Oliva Casas**

## Oiza, viviendas sociales

“Cinco proyectos de vivienda social en la obra de Francisco Javier Sáenz de Oiza”.

Fundación Cultural Coam. C/ Piamonte, 23. Madrid.  
Enero-Febrero 1996.

Si hay un tema que ha apasionado a Oiza a lo largo de su vida como arquitecto éste es sin duda el de la vivienda. La vivienda para el hombre, individualmente, concreto, que entenderá como fruto del amor entre éste y el lugar, que conceptualizará en profundidad apoyándose en la poesía de Aristu, en la definición de Cela, o en las más cerebrales de Heidegger, que será motivo protagonista en sus explicaciones como profesor de proyectos y que, sobre todo, será un motivo constante de indagación experimental en su trayectoria profesional. La vivienda para muchos hombres —para el “hombre abstracto que no existe”, que, a pesar de que la rigidez de las ordenaciones urbanísticas y de que han arraigado credo en los estándares mínimos por los arquitectos modernos parecen condicionar respuestas convencionales— será para él, sin embargo, un permanente motivo de experimentación, constante en su larga vida de arquitecto.

La vivienda colectiva en sus diferentes tipologías, bloque, torre agrupación, etcétera, representará para Oiza un laboratorio experimental en sus aspectos espaciales, formales, constructivos, y sobre todo en sus organizaciones distributivas y agrupacionales. Esta experimentación se dará lógicamente con mayores medios en la vivienda burguesa (calle de Fernando el Católico, Torres Blancas) o en la

vivienda de vacaciones (Ciudad Blanca de Alcudia); pero se dará con igual libertad creativa y con igual rigor de planteamiento en la vivienda social (Poblados Dirigidos, Orcasur, Ruedo de la M-30).

Por ello, al plantearnos una pequeña exposición sobre la obra de Oiza propusimos como tema el de la vivienda social, que aceptaron sin vacilación la Fundación Cultural COAM, el Estudio Sáenz de Oiza y la Editorial Pronaos. La revisión de las viviendas sociales realizadas por Oiza, además de ser un tema que apasiona a su autor es el más ampliamente desarrollado en toda su obra. El estudio de este proceso, desde las Viviendas Experimentales y los Poblados Dirigidos de los años cincuenta hasta los últimos proyectos y realizaciones de ahora mismo, cuarenta años después, es en sí mismo apasionante al margen de los resultados que de él se puedan obtener. Hace unos años, Rafael Moneo ya adelantaba una interesante observación en su análisis de las obras del Oiza joven: la obsesión de éste por las medidas como fundamento de estos proyectos principalmente los de viviendas sociales. Y concluía que esta obsesión determinará lo que para él es una constante de toda la obra de Oiza: el impresionante rigor de sus plantas, en las que “aparece siempre la impronta de su poderosa mente, capaz de

someter a escrupuloso examen los más complejos programas y a estructurar con sorprendente lógica los más difíciles organigramas”.

Vitalmente contradictorio y voluntariamente riguroso, considerará Oiza la vivienda como un ente complejo, por lo que reclamará para ella una forma elemental sabiendo que en esa elementalidad está precisamente “su poder de enriquecimiento”. Contradictorio porque hace tiempo que intuyó que la verdad es contradictoria, y riguroso porque sabe, como gran maestro que es, que el conocimiento y el esfuerzo son la base de la imaginación, su arquitectura seguirá siendo siempre una fuente inagotable de inspiración. Radicalmente joven, vital (volcánico diría Alberto Campo), seguirá trabajando continuamente, apoyado ahora en sus hijos arquitectos, sorprendiéndonos como siempre lo ha hecho con sus propuestas. Incansable en su vitalidad creadora, pienso que lo que mejor puede identificar su proposición son unas palabras de García Lorca, poeta, por otro lado, muy querido por Oiza: “Como poeta auténtico que soy y seré hasta mi muerte, no cesaré de darme golpes con las disciplinas en espera del chorro de sangre verde o amarillo que necesariamente y por fe habrá mi cuerpo de manar algún día. Todo menos quedarme quieto en la ventana mirando el mismo paisaje. La luz del poeta es la contradicción. Desde luego no he pretendido convencer a nadie. Sería indigno que la poesía adoptará esta posición. La poesía no quiere adeptos, sino amantes”.■

**Alberto Humanes**





queda p  
una sen  
mientos  
agotan  
montaña  
visualiza  
ofertan

Oiza

"Cinco p  
Século de  
Fundació  
Enero-Fe

Si hay un  
de a Oiza  
como and  
el de la  
para el re  
concreto  
fruto del  
lugar, de  
profunda  
poesía de  
de Calat  
de Horta  
prolonga  
nes como  
y que, así  
constant  
montes de  
simón. La  
homajes  
trato de  
prosa de  
ordenado  
que han  
estando  
atualista  
condicio  
ordenado  
embargo  
de expre  
en su len  
La vi  
dramat  
fondo agn  
manifi  
expresio  
especial  
los y sol  
racional  
dramat  
se data  
las me  
guerra  
Cultura

ALFONSO SERRANO



# ENTREVISTA

## Miguel Fisac

La presente entrevista se realizó en dos tardes del mes de Diciembre de 1995. Dos días totalmente distintos: el primero, soleado y luminoso, hasta cierto punto inapropiado para esta época del año; el segundo, gris y lluvioso. Desde la casa de Miguel Fisac se ve crecer la ciudad: "Hace cuarenta años aquí no había nada y mira ahora", comenta señalando

De no muy elevada estatura, mirada penetrante y tono de voz autoritario, Miguel Fisac es un tierno y tranquilo provocador que parece complacerse en esconder su verdadera envergadura de arquitecto descomunal, aficionado a la misantropía y —por qué no— destructor de tabúes.

La relativamente reciente concesión de la Medalla de Oro de la Arquitectura ha reparado una injusticia demasiado flagrante como para poder buscarle algún tipo de justificación que vaya más allá de la miopía o, lo que es peor, de la estupidez en su estado más puro. Pero Fisac, el arquitecto sin vanidad, renuncia a la revancha y se refugia en el culto casi olvidado de la franqueza. Merece la pena atender a sus palabras.

- ¿Por qué una trayectoria tan en solitario?

- Seguramente yo tengo algo de culpa; debido en gran parte a mi manera de proyectar: yo no soy de los que se sientan delante de un tablero y empiezan a hacer dibujos; más bien voy pensando y asimilando cosas a medida que las voy viendo en el plano; también es cierto que desde hace más de cuarenta y cinco años mantengo un proceso mental para acercarme a la arquitectura, y desde luego para hacerla, que me obliga a una cierta intimidad. En otro orden de cosas, como en mi familia no había ningún precedente que me relacionara con esta disciplina —soy hijo de un farmacéutico—, tuve que suplir la falta de relación previa con el medio por un entusiasmo desaforado, que es probable que me alejase del resto de la profesión.

- Pero parte de ese alejamiento también se debe a un cierto desinterés por transmitir tu obra. Seguramente eres el arquitecto que menos ha frecuentado las Escuelas de Arquitectura.

- Efectivamente, nunca he sentido predisposición alguna a ejercer una labor dentro del mundo de la enseñanza. La verdad es que yo tengo la sensación de que en la Escuela aprendí poco, y puede que por ello no haya tenido demasiada relación con profesores o alumnos, lo que en definitiva provocó que nadie me conociese. En ese sentido, yo estaba en mi casa haciendo mis cosas por libre y esa postura no facilita el acercamiento.

- Para alguien que se enfrenta al ejercicio de su profesión con esa sensación previa de haber aprendido poco y además le toca un tiempo tan particularmente difícil como la postguerra, los comienzos debieron ser complicados. ¿Recuerdas como fueron?

- Desconcertantes supongo; la verdad es que comencé sabiendo muy poco. Lo único que tenía claro cuando abordé el proyecto

Jose María Fernández y Fernández-Isla

unos bloques de viviendas realmente poco distinguidos y hasta un ramal de la M-40. Pero desde el gran ventanal del salón también se ve su iglesia del convento de los Dominicos en Alcobendas; de todas formas, Fisac confiesa que lo que más le gusta son los infinitamente distintos atardeceres que desde tan privilegiada posición suele contemplar.

de la Iglesia del Espíritu Santo es que en aquel momento la arquitectura que se hacía en España no me parecía buena; por otro lado, el movimiento moderno mostraba ya ciertos síntomas de agotamiento y, naturalmente, todo ello obligaba a buscar una salida.

- ¿Y en qué dirección decidiste buscarla?

- En principio en Italia, donde aprendí a valorar el pasado; y de ahí el salto a lo contemporáneo fue más sencillo; me agarré al "Novecento" italiano y esto me hizo estudiar con mucho detenimiento y atención toda la arquitectura de la Roma moderna. Allí comprendí que el aprendizaje y la formación siempre deberían partir de lo clásico y de sus conceptos fundamentales: proporción, belleza, estética.

- Sin embargo hace ya bastante tiempo te escuché decir que lo importante es saber salir cuanto antes de las obsesiones previas, de las referencias aprendidas... y que tú lo hiciste en la entrada al edificio central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, mediante la construcción de una columnata claramente influenciada por el Teatro de Epidauro.

- (Se ríe). Cierto, no hay que tener miedo a romper amarras. Es muy importante valorar la audacia; pero, sobre todo, saber encontrar el procedimiento que establezca la analítica mental del proyecto de una manera simple y útil, y eso casi siempre se consigue preguntando a la obra: ¿dónde se encuentran los requerimientos fundamentales? Después hay que tener la humildad de querer aprender del proceso constructivo. Cuando acabé toda esa parte de la Iglesia del Espíritu Santo y de la entrada al edificio del Consejo, que era un pequeño conjunto, el resultado gustó mucho, tanto al público como a la crítica; pero a mí no me gustó nada. Me dije: por aquí no se va a ninguna parte. Yo había puesto todo mi saber y entender y la verdad es que había aprendido cosas, estudiando todo con mucho cuidado y haciendo multitud de largas visitas a la obra —la hice por administración directa—, es decir, en ese sentido había mucha intención. Pero yo no dejaba de tener la incómoda sensación de que aquello no me llevaba a ninguna parte. Es cuando pensé: ¿no será que hemos desechado demasiado pronto el movimiento moderno? Si era así, habría que volver de nuevo a analizarlo. Entonces se me ocurrió un método de estudio que consistía en ir a ver las obras sin ningún tipo de prejuicio: nada de indagar en la historia del proyecto ni de hablar con el arquitecto; simplemente, ir allí y desde mi propio conocimiento ver si aquello



funcionaba o no funcionaba. Así conocí la obra de Le Corbusier y de Mies Van der Rohe, y no me parecieron del todo sinceras, porque ellos decían unas cosas y luego hacían otras bien distintas. Le Corbusier sobre todo, ya que sin duda era un magnífico relaciones públicas de sí mismo, capaz de articular una soberbia propaganda alrededor de su obra y que al difundir sus teorías decía cosas muy convincentes, pero a la hora de la verdad, la realidad construida era muy distinta. Un ejemplo: el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París, que yo ya conocía de fotos y que me había gustado, es un ejercicio plástico inobjetable; pero, si se le analiza en profundidad, se aprecian las contradicciones.

- *Contradicciones aparte, según tengo entendido, para ti hay una figura fundamental: Asplund.*

- Sí, y no deja de ser curioso que cuando visite Suecia, la primera obra de Asplund que vi, el Instituto Nobel de Biología en Estocolmo, me decepcionó un tanto. Evidentemente tenía mucho interés y era una propuesta limpia y clara; pero no me pareció ese tipo de proyecto donde de verdad puedes ir a aprender. Por eso, cuando vi el Ayuntamiento de Göteborg, la sorpresa fue mayúscula; todo aquello que yo buscaba se encontraba allí. Eso sí es buena arquitectura y, lo que es mejor, es que cada día es más actual; la gran dificultad estriba en traducir su postura a la tradición del Mediterráneo. Por lo demás, todo lo esencial ya lo apuntó Asplund.

- *Parece como si el conocimiento y la relación con el movimiento moderno, o al menos con determinados autores del mismo, te dejase un cierto sabor cercano a la ambigüedad. Admiras su valor influyente, pero a la vez te molestan ciertos resultados.*

- A mí, la verdad, el movimiento moderno me decepcionó en el sentido de que vi que en gran parte solo era una propuesta formal, un esteticismo calculado; en definitiva, lo contrario de lo que decía Gropius, lo contrario de lo que decía Mies y lo contrario de lo que decía Le Corbusier: "nosotros no queremos más que ser unos artesanos con sentido social". Y allí ni se veía el artesanado ni se veía sentido social. Ahí lo que se apreciaba era la labor de unos señores con un criterio estético preconcebido; y no quiero parecer injusto, pues está bien claro que Loos fue el único autor coherente, al renunciar radicalmente a toda ornamentación y mantener rigurosamente el sentido de sus proyectos. Pero, cuando te pones a analizar esa arquitectura desde un óptica más amplia, te das cuenta de que estos señores no partían de la verdad, o si prefieres no lo hacían de una manera rigurosa. Y a mí eso me decepcionó brutalmente y me quedé un par de años sin saber por dónde tirar, tomando cosas de la arquitectura popular, pero con la sensación de no saber cómo avanzar; y precisamente en ese momento descubrí la obra arquitectónica de Asplund y me dije: ¡Hombre, esto sí que es arquitectura actual!, hecha de verdad, partiendo de la valoración rigurosa de las demandas internas del propio proyecto.

- *Parece inevitable, pero llegamos a una pregunta fundamental: ¿Te atreverías a definir lo que es Arquitectura?*

- (Contesta con autoridad, casi en tensión y con el convencimiento del conocedor de lo incontestable) Arquitectura es un trozo de aire humanizado y eso no se puede fotografiar.

- *Eso bordea prácticamente el terreno del misticismo. ¿Cómo se alcanza una postura tan radical y tan segura?*

- Requiere tiempo naturalmente. Viajando, visitando las obras fundamentales, consumiendo muchas horas de avión (recuerdo viajes agotadores en aquellos viejos DC-4 y salir del aeropuerto disparado para visitar lo que me interesaba, sin tiempo para el descanso), siempre partiendo de la necesidad de entender el significado interno de la arquitectura. Y para conseguirlo es tremendamente útil ver "in situ" los proyectos, dar vueltas a los edificios sin preguntar nada a nadie, porque a mí lo único que me interesaba es que mis preguntas, mis dudas, las contestase la propia obra y si, como en muchos casos me ha ocurrido, el propio edificio no era capaz de responder, inmediatamente dejaba de interesarme. Luego, después de haber pormenorizado detenidamente aquellas visitas, ya solo quedaba extraer las conclusiones en su aspecto positivo y de ese modo es cómo llegué a tener una trayectoria analítica con la suficiente continuidad.

- *Sé que siempre has escrito (a lo largo de la conversación,*

*Fisac ha hecho varias referencias a sus cuadernos de notas y a sus escritos) y también sé que ahora consumes gran parte de tu tiempo dedicado a la pintura (puede que muy pronto podamos asistir a una exposición de su obra pictórica, donde naturalmente el tema central es la arquitectura); pero ante una persona que otorga un valor tan absoluto al análisis como disciplina intelectual, me viene a la mente una pregunta un tanto fuera de contexto: ¿Qué lee Miguel Fisac?*

- Casi nunca tratadística sobre arquitectura. Generalmente leo libros que considero importantes: Homero, Virgilio..., aquellos que culturalmente me parecen necesarios. Por ejemplo, he llegado a la conclusión que nunca me he tropezado con nadie que se haya leído completa la "Divina Comedia". Y seguramente los hay, no lo dudo; los especialistas, por supuesto. Pero tengo la sensación de que los demás comienzan con buena voluntad leyendo el Infierno, intentan proseguir con el Purgatorio y ahí lo abandonan. Pues bien: yo lo acabé. Un solo libro se me ha atascado: la "Jerusalén Libertada" de Tasso. Lo empecé y enseguida me di cuenta de que era superior a mis fuerzas; pero he leído casi todo Shakespeare, Milton... Y que conste que yo no me divierto leyendo; pero sé valorar la importancia de lo que dicen y lo hago como una especie de ejercicio cultural que me es muy necesario. Lo cierto es que no he encontrado en los escritos de arquitectura, y menos en los tratadistas últimos, demasiadas cosas que me puedan interesar; sólo dicen pedanterías, con "referencias" a filósofos, que generalmente no aclaran nada. Sin embargo, un libro que me ha servido y también me ha admirado es las "Ideas Estéticas" de Meléndez Pelayo, sobre todo el Tomo Cuarto, en el que trata sobre la escuela alemana. Me ha servido no sólo como erudición; más bien como conocimiento de la filosofía, porque una de las cosas que he echado en falta es que nunca me hubiesen enseñado nada de filosofía, y sinceramente creo que hace mucha falta en esta profesión. Ayuda a establecer un itinerario mental, que impida caer en el formalismo.

- *No parece que corran tiempos para tanta austeridad de pensamiento.*

- Así es; pero no puedo evitar sentir una inmensa repugnancia a "fusilar", ya sea a los otros o a mí mismo. Y en la actualidad parece que cada vez son peores los arquitectos y mejores los fotógrafos.

- Asumir una postura así, da una sensación de enorme libertad. Supongo que no habrá conseguido siempre lo que deseaba, porque ya sería demasiado.

- La verdad es que no he hecho todo lo que he querido; pero sí he hecho bastante. De todas maneras sí tengo algunas frustraciones: todos aquellos encargos que no llegaron a cristalizar. Pero también es cierto que he hecho lo suficiente para que ciertos proyectos que presentaban bastantes problemas, particularmente todo mi trabajo alrededor del hormigón pretensado, saliesen adelante con éxito; aún así, nunca me he quedado satisfecho del todo, debido a un sentido crítico terrible. Y eso, para juzgar a los demás ya es malo; pero para juzgarse a uno mismo tampoco es bueno. Y claro, siempre termino viendo las cosas que me han fallado a mí en el proyecto, siendo además el primero en descubrir en qué momento estaba distraído. Y por último, obviamente, están esas cosas que me han hecho mal; y, en obra, la goma de borrar no existe, se sustituye por la piqueta y eso hace daño a todos.

- *La definición del proyecto e imagino que por extensión el control de los costes serán para ti un factor decisivo.*

- Siempre he dado una tremenda importancia a los detalles constructivos y a los documentos que asegurasen que todo se tenía que hacer bajo unas pautas perfectamente controladas. Así, si llegaba a una obra y veía que algo no correspondía a lo proyectado, pedía el plano que recogía esa parte y obligaba a la rectificación. Porque si ese detalle no existe en el proyecto, tampoco puedes tener autoridad moral para decir: Ahora, eso Vd. me lo tira. Naturalmente, esa definición ya prevista a quien más beneficia es a la propia obra. Es más: estoy convencido de que mis construcciones son más baratas que las de mucha gente. No olvides, ya te lo he dicho, que mis primeras obras las hice por administración directa; y a pie de obra se aprende muchísimo.



- Imagino que alguien que trabaja con un rigor crítico tan estricto tendrá muy bien asimilado cómo comienza el proceso del proyecto. ¿Dónde se sitúa el punto de partida?

- No empiezo por el papel; es por otro lado. Dejar la mente en blanco y reflexionar: ¿Para qué me han encargado esto? ¿Dónde me lo han encargado? ¿Cómo? Y finalmente: ¿Qué partido estético se le puede sacar a todo ello?. En el fondo es como una película de Hitchcock, donde el "suspense" siempre acaba por aparecer. Por eso, cuando digo reflexionar no me refiero a hacerlo de una manera digamos erudita, buscando las referencias en obras de características similares; ni a recurrir a la consulta de revistas y libros para plegarte a la moda del momento. La arquitectura no puede ser un rompecabezas donde todo se reduce a encontrar una pieza y luego otra y así hasta el final. Es algo mucho más sutil, que parte de un programa, el ¿para qué? que decía antes, al que hay que seguir con honestidad y sin traiciones, procurando que el resultado final aguante y sea coherente con él. Y a partir de ahí, el campo para la creación sigue siendo inmenso.

- Da la sensación que te entregas a tu labor con un entusiasmo desahogado, ya lo has dicho al principio. Y en una situación de tales características, ¿el cliente no puede llegar a ser una molestia, haciendo valer su opinión y demandando ciertos resultados?

- Todo lo contrario; hay que escuchar al cliente y lo que quiere, y eso nunca debe limitar la libertad del arquitecto. Un buen programa en su definición siempre tiene que servir de ayuda. Hay un ejemplo fantástico: en el siglo XVII, una cofradía de Sevilla encargó a Martínez Montañés el Cristo de los Cálices y en el contrato redactado a ese efecto —que creo que se conserva en el archivo de la ciudad, aunque no estoy seguro— se especifica con todo detalle el tamaño, la postura de la cabeza, las manos y la expresión. Montañés, que era probablemente el escultor más importante de su tiempo, asumió el reto y realizó una obra maestra, sin saltarse un solo punto. Y es que la creación tiene poco que ver con los condicionantes del entorno.

- Es curioso, pero, hace muy pocos días, Julio Cano Lasso me comentó que él pensaba que una de las parcelas a las que jamás debería renunciar un arquitecto es a la práctica del dibujo.

- Tiene toda la razón. Estoy completamente de acuerdo. Dibujar, y sobre todo aprender a dibujar, educa en todos los sentidos. Aporta formación y rigor.

- Tengo la impresión de que tú te diviertes mucho profesionalmente y sin embargo, a mí la gente que dice divertirse mucho en su trabajo me produce una cierta desazón; obviamente, al acometer la labor no hay que aburrirse e incluso se puede llegar hasta el apasionamiento. Pero para divertirse hay otros medios y otros sitios.

- Verás: dentro de eso que yo llamo mi itinerario mental, en los primeros contactos, cuando la propiedad te trasmite sus necesidades —ahora precisamente estoy haciendo una casa en Soria— y uno empieza a formalizar el organigrama, a ordenar las ideas, ese principio es evidente que no puede ser nada divertido. La parte agradecida llega cuando las cosas empiezan a encajar y aparecen los primeros planos que recogen aquello que ya llevabas en la mente; a partir de ahí yo me divertí una barbaridad.

- ¿Eso requerirá un enorme seguridad, tanto personal como profesional?

- No. Sólo la seguridad de que la solución catorce es mejor que la trece y que, aun así, ésa tampoco es definitiva. Por eso, cuando el proyecto ya está más o menos articulado, conviene darle cierta distancia, dejarlo descansar ocho días y pensar en otra cosa; luego, volver con la mente fresca y, de una forma más deliberada, analizar el resultado y comprobar hasta qué punto te convence. Eso ya lo proponía Asplund a propósito del Ayuntamiento de Göteborg, —tardó cinco años en construirlo—; ahí se comprueba que el resultado final comparado con sus primeros croquis no tiene nada que ver.

- Con esa teoría del "conviene volver" ¿cuál es tu postura ante esa especie de "concursos precipitados" que tanto le gusta a la Administración y que no dan tiempo para nada? Por cierto, el plazo de presentación del concurso del Prado está a punto de acabar.

- Lo del Prado realmente es un concurso muy difícil. Pero he

visto la propuesta de un compañero y me ha encantado. Ha trabajado una barbaridad y se nota que ha disfrutado y se ha divertido haciéndolo. Volviendo a lo de divertirse, fíjate hasta qué punto yo lo paso bien que, cuando llego a ese nivel donde todo adquiere su sentido definitivo, yo inconscientemente empiezo a cantar, lo cual no deja de ser muy absurdo (en este momento, Fisac se ríe a carcajadas, parece que lo está pasando bien y yo casi espero una demostración de sus facultades canoras. Desafortunadamente no llega a ocurrir).

- Tanta demostración de jovialidad no deja de ser contradictorio para alguien asociado al concepto de "Arquitectura Furiosa".

- Debe de ser por mi mal genio; pero bien es verdad que no soy nada rencoroso y termino por ceder antes de que pasen cuatro minutos. Como "furioso", soy muy limitado.

- ¿Fue Juan Daniel Fullaondo el que acuñó el término?

- No tengo la total seguridad. Lo cierto es que cuando publicó en Nueva Forma los números monográficos dedicados a mi obra, —que sentaron fatal a mucha gente—, dijo cosas muy eruditas que no entendí del todo. Pero también descubrió una faceta mía en la que ni yo mismo había caído; y más tarde me di cuenta de que era verdad: esa formación clásica, pero también apoyada en las matemáticas, que yo me había procurado creaba una predisposición hacia, digamos, la austeridad o si se prefiere hacia cierta sequedad. Pero por otra parte yo tengo un temperamento muy efusivo; y la suma de esos factores provocaba la aparición de dos corrientes encontradas, que chocaban un tanto, donde a una propuesta limpia, acabada, elemental, se le añadía una necesidad de humanizar el resultado.

- ¿Por qué esos números de la revista sentaron tan mal?

- Por aquel entonces yo era un arquitecto muy popular. Bien es verdad que nunca había hecho la más mínima gestión para que se me publicase ni para que se escribiesen sobre mí; pero la realidad es que hubo una temporada que estuve de moda y parecía que el único arquitecto que había en España era yo. Y eso, naturalmente, tenía que sentar mal a los demás, incluso a gente del Opus que me hicieron mucho daño. Así que cuando aparece Fullaondo y, después de ver todo el material del estudio, decide publicar dos monográficos, yo mismo le dije que aquello seguramente no iba a caer bien. Luego, tiempo después de su aparición, él mismo me reconoció que efectivamente así había sido.

- A partir de un cierto momento se aprecia en tu obra una enorme preocupación por el uso del hormigón como elemento expresivo. ¿Podrías comentar cómo surge ese interés?

- Cuando terminé la Iglesia de los Dominicos, empecé a plantearme el problema de los espacios desde una nueva perspectiva: como algo que no debía ir en detrimento ni de la estructura ni de las fachadas. Hasta aquel momento, a mí, los alzados me importaban bastante poco, lo que no deja de ser un contrasentido porque después de todo configuran el espacio urbano abierto y, de la misma manera que los muros configuran el espacio interior, aquellos lo hacen en el exterior. O sea que el desprecio que yo tuve no se puede sostener; al alzado hay que otorgarle la importancia, secundaria si quieres, que efectivamente tiene. Por otra parte, gracias a los comentarios críticos de Casinello, me di cuenta de que en mi obra hasta ese momento existía un cierto desinterés por el planteamiento estructural, más allá de su propia solución técnica. Así que con motivo del concurso de la Iglesia de San Esteban, en Cuenca, decidí abordar esos dos temas pendientes; me presenté con una propuesta a base de láminas de hormigón de doble curvatura en forma de gaviota. No me dieron el premio —aunque me hicieron saber que era el diseño que más les había gustado— porque pensaban que tenía dificultades estructurales, cuando en realidad era un planteamiento perfectamente calculable y sin ningún problema. Más tarde, en los Laboratorios Made había una marquesina de grandes dimensiones y pensé que, si la hacía completamente tapada, se podría acumular allí el calor —la orientación era sur—. Así que se me ocurrió hacerla a base de piezas aisladas que se maclasen una con otra, modo en el que se llevó a cabo. Me la calculó Javier Lahuerta, pero pesaban demasiado, lo que me llevó a pensar en el hormigón pretensado. La primera solución partió de aquella marquesina; sólo que, ahora, resuelta a base de pretensa-



dos huecos. Y cuando las luces fueron mayores de veinte metros, comencé a utilizar postesados, que es lo que empleé en el Centro de Estudios Geográficos. Realmente, todo ese proceso fue de una gran utilidad y tuve la enorme suerte de llevarlo hasta el final, pues bien es verdad que se podría haber quedado en el cajón. Como en todo invento, siempre hay cinco puertas que abrir: la primera puerta, que se te ocurra una idea; la segunda, dibujarla para hacer un prototipo; que el prototipo se realice es la tercera; la cuarta, que se industrialice; y por último, la quinta puerta —donde todos los inventores españoles se atascan—: la comercialización.

- *Todo esa investigación sobre el hormigón pretensado o postensado parece que merecía una aplicación evidente en la arquitectura que demande grandes luces: arquitectura deportiva, estadios, polideportivos... ¿Como es que nunca has abordado ese campo?*

- Yo eso no me lo explico, pero la verdad es que nunca me lo encargaron. Hubo un momento en que a Samaranch le interesó la idea y llegó a pedirme un anteproyecto para una polideportiva. Pues bien: no pasó nada pese a tener ochenta y cuatro metros de luz y costar una cuarta parte de las estructuras tridimensionales que se siguen haciendo ahora y que no dejan de ser una solución del siglo XIX.

- *¿Hasta qué punto se puede asociar la obra arquitectónica con la sociedad que la demanda?*

- Nada como la arquitectura para reflejar la realidad social. La verdad es que el mundo actual es para vomitar; seguramente el peor periodo de la historia de la humanidad, un perfecto desastre. Y en ese sentido, la obra de Frank Gehry (que a mí me gusta muy poco y, si me permites parafrasear a Philip Johnson, "no creo que aguanté de moda más de un cuarto de hora") es ejemplar, dado que muestra y resume sin ninguna duda la sociedad de su tiempo.

- *¿Podrías, a tu juicio, dar una lista de los arquitectos españoles más influyentes de este siglo?*

- ¡Qué difícil!. No lo sé. A mí me impresionó muchísimo la obra anterior a la Guerra Civil de Secundino Zuazo. De estudiante, llegué a tener un piso con mi hermano en la Casa de las Flores, que es espléndida; y también me gustaba mucho el Frontón Recoletos. Luego, tras la guerra y después de retornar del destierro en Canarias —una revancha sórdida y vergonzosa por parte de las autoridades, en complicidad con algún compañero—, su trabajo ya me interesa menos. Aun así, de esa época es el mejor. Del que creo que no se ha hablado lo suficiente es de Arniches. El propio Torroja lo admite: sin Arniches no habría habido Hipódromo de la Zarzuela. Pienso que es el arquitecto español a redescubrir. También está Sánchez Arcas. Muguruza dibujaba brillantemente, pero la arquitectura que había detrás del dibujo es un tanto insuficiente. De los más cercanos en el tiempo, Alejandro de la Sota para mí es el más sólido y el mejor. García de Paredes, con el que me unía una gran amistad, lo mismo que con Sota, era estupendo; pero quizá no supo exigirse a sí mismo lo suficiente; en cualquier caso, el Auditorio de Granada es una pieza magnífica y su mejor obra. Por extensión, y ya a nivel internacional, estoy convencido de que el mejor y el más completo arquitecto del siglo XX es Mies Van der Rohe; pero esa admiración no quita para decir que yo no podría hacer nada que se pareciera a su obra; la encuentro excesivamente deshumanizada.

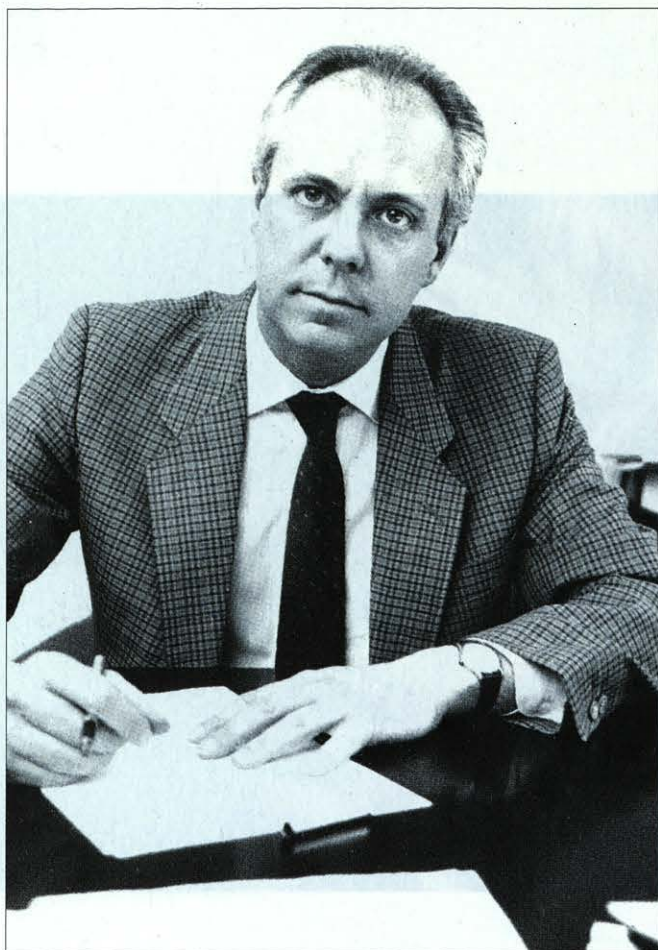
- *Dos preguntas para terminar: ¿de entre tus obras, cuál es la que seguirías defendiendo?*

- Una que ya no existe: el Instituto Laboral de Daimiel; fue el gran paso. Pero no les gustó, la encontraban demasiado sencilla; y claro, esto no es Suecia. Ahora, y en la misma línea, estoy haciendo el Ayuntamiento de un pueblo muy pequeño, Villanueva de Perales, y lo estoy haciendo con un entusiasmo tremendo.

- *Por último, ¿cómo es Miguel Fisac después de la concesión de la Medalla de Oro de la Arquitectura?*

- ¡Ah, igualmente que era! (Fisac lo dice casi con vehemencia; inmediatamente continúa mediante un sutil cambio de tono, donde se aprecia que en sus palabras no hay cabida para el resentimiento). Naturalmente que me alegro; pero tengo la suerte tremenda de que llevo cuatro o cinco años, incluso más, en los que ya se me ha pasado la vanidad. ■





# LA MIRADA DEL OTRO

## Arquitectura familiar

Eduardo Mendicutti

Antiguamente, para una familia era una bendición del cielo el que uno de los hijos le saliera cura. Pero los tiempos han cambiado, se han vuelto seculares y racionalistas, han sustituido la credulidad por la letra de cambio, el sentimiento tribal por el prestigio de la distinción, la venerable y abarrotada casa familiar por un sarpullido de segundas residencias. De modo que ahora, para una familia, la bendición del cielo es que un hijo o una hija le salga arquitecto.

Antiguamente, un hijo cura, un hermano cura, incluso un primo o un sobrino curas, hacían que toda la familia se sintiera cumplida y en paz con la dimensión espiritual de la existencia; pero ahora la existencia tiene también una dimensión estrictamente superficial y raro es, en el seno de cualquier familia, el miembro que, tarde o temprano, no tiene una superficie en la que quiere construir, reconstruir, reformar o, sencillamente, tirar un par de tabiques y habilitar un espacio más lógico y práctico, a la par que luminoso y elegante.

Quiero decir que, hoy día, todo quisque se compra una parcela, decide que tiene mucho más sabor y más empaque vivir en un viejo piso adorablemente reformado o compra revistas de decoración; y, de repente, sufre una crisis de identificación con su entorno doméstico y resuelve derribar la mayoría de las paredes de su domicilio y poner, por ejemplo, el cuarto de baño en medio del salón-comedor. Para todo eso, es buenísimo tener un o una arquitecto en la familia.

El problema que se les plantea a las familias con un hijo o un pariente cercano cura fue que, de la noche a la mañana, muchos de esos curas a secas se convirtieron en curas obreros, curas comprometidos y batalladores, de forma que lo que era hasta entonces una garantía de pánfilo sosiego y amuermada honorabilidad se volvió manantial de sobresaltos, suspicacias e incluso serios disgustos. Pues bien, algo similar, hasta cierto punto, pasa con los arquitectos de la familia. Y es que basta con que uno le encargue a un familiar arquitecto un chalé o la simple reforma de un piso para que nuestro arquitecto se nos ponga furiosamente creativo. Yo comprendo que todo arquitecto

sea creativo, porque de lo contrario no sería arquitecto sino albañil; pero todos los arquitectos corrientes se las apañan de mil maravillas para encontrar el término medio entre la creatividad y la consideración para con las personas que luego tienen que vivir dentro de la creatividad en cuestión, empezando por los ancianos, las mujeres embarazadas y los niños; todos logran ese equilibrio, excepto si el proyecto se lo pide alguien de su familia. Entonces, se desquitan de tanto término medio, dan rienda suelta a la creatividad y los resultados suelen dejar estupefacto al paisaje, a la concejalía de urbanismo del Ayuntamiento, a la comunidad de vecinos y, por supuesto, a los demudados parientes del arquitecto que no saben cómo poner el tresillo, la cómoda o el frigorífico dentro de tamaña creatividad.

Puede que haya arquitectos a quienes sus familiares les pidan proyectos y ellos les hagan unas casas normales y que pasen desapercibidas; pero lo siento: ni esos son arquitectos de raza ni sus familiares tienen corazón. Un familiar como Dios manda sabe que todo arquitecto de verdad tiene que realizarse poniéndose creativo y, si la familia no se lo consiente, a ver quién se lo va a consentir, sobre todo si se tiene en cuenta que el arquitecto, a la familia, el proyecto suelen hacérselo gratis. Y no importa que ese arquitecto se haya hecho, para vivir él con su familia, una casa discreta, confortable, sensata: ningún cirujano se opera a sí mismo ni opera a sus hijos. Y ningún cura, ni siquiera obrero, se da a sí mismo la absolución. La medicina, la confesión de los pecados y la arquitectura creativa hay que endilgárselas a los demás, y para eso está la familia. De hecho, yo tengo un hermano arquitecto, que se hizo en una vieja escuela una casa preciosa, en la que vive; y le ha hecho a toda la familia unos chalés dicen que inverosímiles, aunque yo no los encuentro suficientemente creativos, de modo que estoy deseando encargarle uno para que se desquite de tantas viviendas de protección oficial, se deje de términos medios, dé rienda suelta a su creatividad y se realice, de una vez, el hombre. ■



# MEMORIA DE AUSENTES

## José Luis Fernández del Amo (1914-1996)

### Más allá de “Las Fuerzas Oscuras que ensombrecen el Mundo”

En una de las tardes más calurosas del pasado verano nos reuníamos con José Luis Fernández del Amo, en su piso madrileño de la calle de Velázquez, Alberto Humanes y el autor de estas líneas. Se trataba de concretar detalles con vistas al acto de presentación de su libro “Palabra y Obra” que la Fundación COAM acababa de publicar en su colección “Textos Dispersos”. Además de José Luis, “el patriarca”, la presencia siempre cálida de Beatriz y la de dos de sus hijos, Rafa (el “alter ego” del maestro) e Ignacio, el menor (cámara certera al que debemos las mejores fotos de los últimos años del arquitecto: perfil aquilino, mirada escrutadora y un aire de personaje de Dashiell Hammett recreado en imágenes de cine negro). Los papeles fueron repartidos y quedó establecido un esquema-guion del acto. Al fin, el jueves seis de julio, sus amigos estábamos con José Luis. El insistía en que aquello no sería una conferencia. Pero lo fue. Esclarecedora y convincente; con las palabras justas y las gotas precisas de su humor socarrón e irónico.

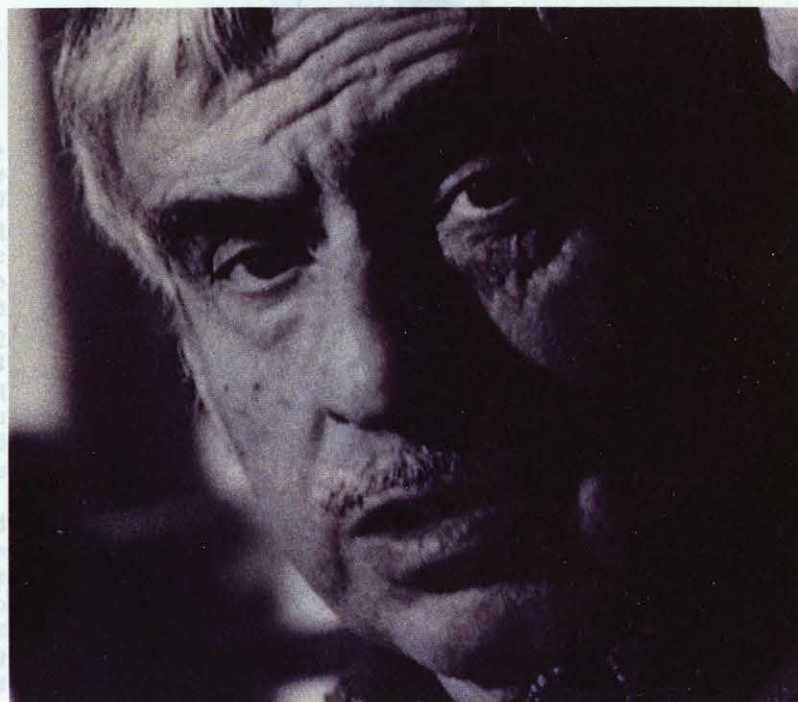
Mes y medio más tarde, en su segundo hogar de Vandelandes, después de un breve paseo mañanero por el jardín, José Luis, dentro ya de la casa, caería fulminado, “como del rayo”. Quedaban atrás ochenta años de una vida cumplida y prieta, vividos en el trabajo diario y la generosidad también cotidiana; años de lucha por ideales e iniciativas diversos, con la arquitectura y las artes siempre en lugares preferentes. Y siempre, también, con el apoyo total de una familia “en piña”. Años en los que fueron naciendo nueve

hijos y veinte nuevos pueblos, los “pueblos” de Colonización: su aportación esencial a la arquitectura española.

Dejando a un lado cronologías o relaciones exhaustivas, sí querríamos recordar ahora aquellos años de la larga postguerra, con un José Luis Fernández del Amo recién salido de las aulas, celebrando su matrimonio en la catedral de Burgos (1942) y sus inmediatos viajes (y no de bodas precisamente) por tierras aragonesas, recibiendo el impacto de pueblos y pueblos semidestruidos, tomando nota de los daños bélicos con vistas a su futura reparación. También, el tiempo vivido en Andalucía (1943-47), especialmente en Granada, donde mantendrá un trato permanente con artesanos y artistas, organizará tertulias universitarias y aprenderá y disfrutará de la lección siempre presente en la arquitectura popular.

Mil novecientos cuarenta y siete será el año de su vuelta a Madrid, del reencuentro con las raíces después de haberse dejado empapar por otras muchas culturas españolas, de bucear, unánimemente, en la intrahistoria de esa entidad pluriforme –síntesis dialéctica de tantas formas de entender la vida– que llamamos “lo español”. Todo ello supondrá el substrato sobre el que José Luis Fernández del Amo irá construyendo sus pueblos, unos pueblos que, como él mismo comentaba, hoy son ya el “casco antiguo” de aquellos núcleos primitivos que siguieron creciendo después de que él los dejara.

De su época granadina arrancan las primeras ideas sobre lo que debería ser un



museo de arte de nuestro tiempo. Joaquín Ruiz-Jiménez, ministro de Educación en 1952, le ofrecerá la ocasión de hacerla realidad. Precisamente en estos días, el Museo Reina Sofía presenta una breve muestra en la que se explican y documentan aquellos primeros pasos. En las vitrinas –entre las cartas de Miró o de Saura, Miralles o Tàpies, al por entonces director “in pectore”– puede verse también su nombramiento como responsable del futuro Museo de Arte Contemporáneo y, como dato curioso, el documento de su remuneración anual: 14.400 pesetas, todo incluido.

En todo caso resulta preciso subrayar que los pueblos de Colonización y la creación del Museo –con ser esenciales dentro de la obra global de Fernández del Amo– no agotan su amplia y diversificada labor profesional, extendida a prácticamente todos los campos que sea posible abarcar; desde una arquitectura religiosa –“postconciliar antes del Concilio”, como él orgullosamente afirmaba– a edificios representativos, cultu-

rales, de ocio, etcétera, y también, de un modo importante, a la vivienda urbana.

Desde estas mismas páginas, Miguel Ángel Baldellou expresaba recientemente su opinión sobre los dos últimos títulos aparecidos en la colección “Textos Dispersos” y la resumía en una frase rotunda: “Elogio de la Cordura”. Con respecto a mi propio caso me resulta difícil opinar; pero con relación al trabajo de J.L. Fernández del Amo es bien cierto que la cordura, la ponderación y el sentido común estuvieron siempre presentes a lo largo de su obra. Y que esta obra es la obra de un gran arquitecto.

José Luis Fernández del Amo siguió creyendo, hasta el final, en una arquitectura como servicio –algo de lo que hoy ya ni se habla– y así lo proclamaba, casi a gritos, desde la página inicial del libro que resumía su vida: luchar por una arquitectura capaz de “proteger” al hombre, “que le alivie de las fuerzas oscuras que ensombrecen el mundo”.■



## ARCHIVOS DE ARQUITECTURA. ESPAÑA SIGLO XX.

### Colegio de Arquitectos de Almería.

**"Dispensario Antituberculoso de Barcelona, 1933-1937.**

*J. Ll. Sert, J. B. Subirana, J. Torres Clavé". Antonio Pizza.*

**"Bankinter, 1972-1977.**

*Ramón Bescós, Rafael Moneo". Enrique Granell (ed.).*

**"Real Club Náutico de San Sebastián, 1928-1929.**

*José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen".*

*José Ángel Sanz Esquide.*

**"Auditorio Manuel de Falla de Granada, 1974-1978.**

*José M<sup>a</sup> García de Paredes". Ángela García de Paredes.*

La ausencia de estudios monográficos sobre los monumentos clave de la historia de la arquitectura, y especialmente de los edificios más relevantes del período moderno, ha sido una constante de nuestro panorama editorial. Con excepción de las de carácter conmemorativo (Pabellón Mies Van der Roche, Hospital de Maudes, Banco de Bilbao, etcétera) —por eso mismo difíciles de encontrar—, no existen publicaciones que estudien sobre una rigurosa base documental los itinerarios de los ejemplos más significativos de la arquitectura española.

Este vacío se propone cubrirlo la colección "Archivos de Arquitectura. España Siglo XX", que bajo la dirección de Miguel Centellas y Antonio Pizza edita el Colegio de Arquitectos de Almería. Esta colección, con cuatro libros ya publicados, considero que es una de las iniciativas editoriales más interesantes de las surgidas en los últimos años en el campo de la arquitectura. Es de agradecer el esfuerzo que Miguel Centella realiza desde Almería, y desde hace años, por mantener la continuidad de "Documentos de Arquitectura" con cada vez mayor nivel de calidad; y es de valorar su disposición a volverse a enrollar en una nueva aventura editorial en paralelo, con mayor grado de interés, si cabe, que la anterior. Son encomiables su disposición y el esfuerzo en solitario para llevar a cabo, en el aislamiento periférico, ambas colecciones de monografías que tienen una decidida voluntad nacional, evitando cualquier tentación localista.

Cada uno de los libros monográficos publicados hasta ahora en "Archivos de Arquitectura. España Siglo XX" se propone dar a conocer al máximo la documentación existente, muchas veces inédita, del edificio estudiado, así como des-

velar hasta nuestros días. De esta forma se procura que contengan los ensayos suficientes para centrar este edificio en sus coordenadas culturales, políticas, etcétera, para analizar detalladamente en su realidad construida, para conocer la historia de su gestión, de su construcción, de su vida una vez construido, de sus restauraciones, etcétera. Igualmente contienen una gran aportación documental (cartas, informes, permisos, etcétera) y gráfica (fotografías de la época y actuales), planos desde la génesis conceptual (croquis, dibujos, etcétera) a los planos del proyecto original, de las fases de construcción, etcétera. Terminando cada monografía con una completa bibliografía del edificio.

La intención de los directores de la colección es que los edificios estudiados sean "considerados por su valor intrínseco, de núcleo de tensiones y significados que vuelven particularmente sugerente el poder reconstruir su itinerario de producción, colocando dentro de las intenciones culturales del mismo autor y de la propia época de origen. La importancia de una arquitectura no se evaluará, entonces, a partir de unos abstractos criterios de verificación universal. Determinados episodios proyectuales alcanzan un seguro interés justo por la lógica del contexto en que representan una precisa opción "interpretativa", con todo su patrimonio de asimilaciones, exclusiones, renegaciones..."

La primera de las monografías fue preparada por Antonio Pizza y dedicada al Dispensario Antituberculoso de Barcelona, de J. Ll. Sert, J. B. Subirana y J. Torres Clavé. Se compone de un extenso estudio del propio Pizza sobre el edificio, sus autores, y las circunstancias político-culturales del momento de su construc-

ción; de la memoria y los planos del proyecto original; de fotografías y documentos del proceso de construcción; y se completa con un interesante ensayo de Víctor Tenez Ybem sobre la restauración actual del edificio, además de la memoria, planos y fotografías de la misma, realizadas por M. Corea, F. Gallardo y E. Manino.

La segunda monografía, a cargo de Enrique Granell, está dedicada al edificio Bankinter de Madrid, de Rafael Moneo y Ramón Bescós. Además de una introducción de Granell y un detallado texto explicativo del edificio por Rafael Moneo, se compone de los planos y fotografías del proyecto y de la obra, de planos redibujados y fotografías del edificio ya terminado, y de una antología de textos críticos de Kenneth Frampton, Gabriel Ruiz Cabrero, Antón Capitel y Alfonso Valdés.

La tercera, dedicada al Real Club Náutico de San Sebastián, de J. M. Aizpurúa y J. Labayen, ha sido preparada por José Ángel Esquide. Se compone de un estudio sobre los autores y sobre la obra, del propio Esquide, de documentación gráfica de las sucesivas versiones del proyecto, además de una restitución actual del proyecto construido, de extenso material fotográfico del edificio en su época de construcción y en la actualidad; se completa con varios textos de don Manuel Aizpurúa y de una interesante antología de ar-

tículos referentes al edificio, publicados en libros y revistas de los años treinta.

La última monografía, por el momento, está dedicada al Auditorio Manuel de Falla de Granada, de José María García de Paredes, realizada por Ángela García de Paredes. Se compone de un extenso estudio suyo sobre los distintos puntos de encuentro entre la música de Falla y la arquitectura de García de Paredes, sobre las circunstancias que propiciaron el encargo, sobre los diferentes anteproyectos realizados, sobre el proyecto definitivo y sobre los avatares de la construcción del edificio, para acabar con su reconstrucción después del desgraciado incendio de agosto de 1986. Le sigue la memoria explicativa del edificio, escrita por su autor una vez concluidas las obras, y los ensayos de los arquitectos Víctor Pérez Escolano y Gian Carlo de Carlo, y del músico Enrique Franco, rescatando otro ya conocido de Josep Lluís Sert.

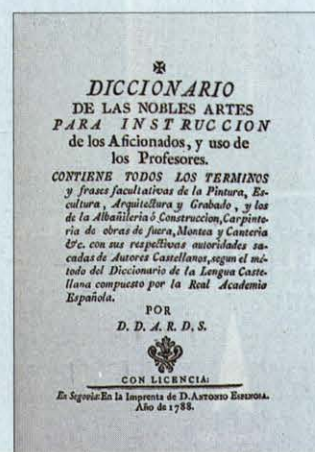
Para terminar, confirmando la voluntad de continuación de la colección "Archivos de Arquitectura" con al menos un par de monografías sobre edificios españoles de nuestro siglo al año, no me resisto a desvelar que se está preparando una nueva a cargo de Antonio Armesto sobre las viviendas en la Barceloneta de José Antonio Coderch. ■

Alberto Humanes

## Para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores...

El Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) y su Fundación Cultural han reeditado el "Diccionario de las Nobles Artes", una versión facsimilar de la obra que, en 1788, publicó Don Diego Antonio Rejón. Este libro —único en su género y seguramente no superado todavía— es el primer diccionario de autoridades sobre esta materia en España y resume el espíritu humanista de la Ilustración.

Con este libro (del que se ha hecho una edición de 7.000 ejemplares para los colegiados del COAM) se pretende iniciar la publicación de auténticas joyas bibliográficas de interés para todos los arquitectos.





## ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Miguel Ángel Baldellou y Antón Capitel.

Madrid, 1995.

### Una historia, dos historias,...

Summa Artis, de la Editorial Espasa Calpe, es la más importante obra dedicada a la "Historia General del Arte" publicada en español. Su aparición durante décadas, desde que se inició de la mano de José Pijoán, se viene culminando en los últimos años con nuevos tomos dedicados al arte contemporáneo gracias al impulso de Simón Marchán.

En el ámbito arquitectónico, tras aparecer en 1993 el volumen de Pedro Navascués dedicado a la Arquitectura española (1808-1914), y después de diversas vicisitudes, se publica ahora el tomo XL dedicado a la Arquitectura española del siglo XX, del que son autores Miguel Ángel Baldellou y Antón Capitel. El libro ha generado expectación y habrá de resultar de gran utilidad, más allá del campo profesional, entre lo numerosos estudiantes y ciudadanos en general que tienen en Summa Artis una obra de consulta habitual.

Es un libro esperado, dado que, cuando el siglo XX está pronto a concluir, el desarrollo de la historiografía arquitectónica, tan copiosa en visiones de conjunto respecto al panorama internacional, y acerca de los países más importantes en la vicisitud contemporánea, no ha sido en España especial-

mente intensa en ese propósito de ofrecer visiones críticas de conjunto.

En efecto, desde que Carlos Flores publicó en 1961 su magnífica Arquitectura Española Contemporánea, con su obvia limitación cronológica, ha estado latente el objetivo de desarrollar una nueva visión crítica de conjunto de lo que nuestra arquitectura ha sido en el transcurso del siglo XX. En las últimas décadas, tanto por el empeño de arquitectos como de historiadores del arte, cada vez más atentos a esta faceta de la cultura de nuestro país, han ido apareciendo numerosos estudios específicos sobre territorios, ciudades, arquitectos, períodos u otros aspectos determinados. Pero a la hora de encarar un desafío panorámico se hacía evidente la dificultad de integrar un desarrollo global con un cuadro de análisis crítico suficientemente completo.

Recordemos tres casos. La "Historia del Arte Hispánico" de la Editorial Alhambra, en su volumen VI (1980) dedicado a El Siglo XX, contó con la contribución de Carlos Sambricio. Su opción fue establecer un arco temporal que no pasara de la política de reconstrucción nacional del primer franquismo. La "Historia de la Arquitectura Española" de Editorial Planeta, incorporó ya una visión temporal en su tomo 5º (1987), desarrollando Juan Bassegoda Nonell la "Arquitectura del modernismo a 1936" y Angel Urrutia Núñez la "Arquitectura de 1940 a 1980. Más recientemente, la "Introducción al Arte Español" de Editorial Silex sacaba en 1994 el volumen dedicado a El Siglo XX. Persistencias y rupturas, en el que el historiador del arte Javier Pérez Rojas, autor ya de un interesante libro dedicado al Art Decó en España (1990), por primera vez desarrolla en solitario todo el arco temporal de la arquitectura española del siglo hasta 1992, en una descripción de carácter netamente propedéutico.

La conjunción de Miguel Ángel Baldellou y Antón Capitel en el volumen de Summa Artis que comentamos ofrece un interés especial. Ambos son arquitectos dedicados al análisis histórico y crítico; su ya larga trayectoria nos muestra su plena madurez intelectual en la que, aun respondiendo a modos distintos de encarar su trabajo, existen planos coincidentes, como el hecho de que am-

bos sean autores tanto de estudios de largo aliento como de monografías dedicadas a arquitectos de particular relevancia.

Baldellou ha visto ahora cumplida la oportunidad de ver publicado el fruto de su tesis doctoral, lógicamente puesta al día y reestructurada en sendos libros "Arquitectura moderna en Galicia" (1995) y "Lugar, Memoria y Proyecto. Galicia 1974-1994" (1995), en el que se discurre por toda la vicisitud contemporánea de ese territorio español, después de haber dedicado estudios a arquitectos como Luis Gutiérrez Soto (1973) o Antonio Bonet Castellana (1978). Capitel, por su parte, ha realizado tiempo atrás alguno de los exámenes más lúcidos de la arquitectura española de postguerra, como fue su Arquitectura española años 50, años 80 (1986), tras estudiar las personalidades de José Antonio Coderch (1978) y Luis Moya Blanco (1981), a su vez fruto de su tesis doctoral. Así pues, ambos han sido requeridos para desarrollar aquellos períodos para los que parecían mejor dispuestos y preparados en sus respectivos instrumentos críticos.

Una vez Navascués había establecido en 1914, y aún en la arquitectura del regionalismo, el límite de su volumen dedicado al siglo XIX, la historización del XX quedaba referida a las coordenadas de la modernización. Éste es el pie forzado que condiciona todo el libro, si bien Capitel no puede eludir considerar la arquitectura tradicional de los años de la autarquía franquista. Así, es el proyecto editorial el que establece el leiv motiv de la narración. ¿Cómo explicar los veinte y los treinta en la arquitectura española bajo el manto exclusivo de la modernización? Baldellou lo explica en su nota preliminar: "La opción, finalmente adoptada, supuso profundizar en el estudio del período a partir de 1925 y reduciendo las partes anteriores, fundamentales en otro caso, a una mera condición de antecedentes, de modo que incluso nombres que desde una óptica distinta hubiesen resultado imprescindibles, ahora desaparecían por razones funcionales, puesto que su papel en esta historia resultaba secundario".

Reducidos al papel de precursores, figuras como Antonio Palacios, para Baldellou "el más dotado, el mejor arquitecto de la primera mitad del siglo", actúan como telón de fondo de una proyección cuya intensidad resulta casi siempre incomparablemente menos vibrante de lo que personajes como Palacios representan para la verdadera historia de la arquitectura española del novecientos. Baldellou es consciente de esta reducción y la asume e integra del modo más directo. Con los precursores, las condiciones de la modernización, por ejemplo las urbanísticas y las culturales, son pues constitutivas de un somero frontispicio introductorio.

Este es el objetivo: una historia particular con el racionalismo español como protagonista exclusivo. Una elaboración monotemática de la edilicia denominada racionalista, término preferido por el autor sobre otros, nombrando con él más una relajada adscripción figurativa que cualquier otra acepción más exigente de valores radicales habituales en los estudios básicos sobre la vanguardia moderna europea, que en el panorama aquí desarrollado está ausente, reducidos a las experiencias más paradigmáticas y conocidas, como es el GATEPAC.

Estamos, pues, ante un ejercicio extraordinariamente esforzado, en el que Miguel Ángel Baldellou acumula a su propia experiencia, a la que antes hemos aludido, buena parte de las investigaciones parciales producidas en los últimos años, tanto sobre los fenómenos centrales de Madrid y Barcelona, como las heterogéneas manifestaciones periféricas. No quedando territorio sin explorar, este libro reúne una labor de síntesis verdaderamente notable, cuya consulta nos liberará en muchas ocasiones de la necesidad de acudir a las variadas fuentes que la bibliografía recoge de forma bastante puntual.

Ineludiblemente, una labor tan prolija de naturaleza cuantitativa, que el autor reúne bajo la denominación común de racionalismo "real", termina por requerir una distinción que establece previamente, tanto sobre el GATEPAC y los arquitectos activos en sus grupos geográficos, como sobre el hecho periférico, "adulterado" dice Baldellou, de un racionalismo, cuya concepción queda establecida bajo las coordenadas de la ideología positiva, sin un especial análisis de su contextualización teórica en el marco de las vanguardias. El arranque del Racionalismo "real", dedicado a Fernández Shaw y Jujol viene a corroborar la difícil configuración de los límites en el modelo elegido.

En este desafío tan arriesgado se alcanzan unos desarrollos más logrados que otros. Entre las síntesis regionales, llevadas con afán positivista, destacan algunas como la dedicada a Galicia, como no podía ser menos. El apartado sobre Madrid es muy completo, ocupando una quinta parte del total; y al estar presidido por la condición "pragmática" y desencadenado a partir de la Casa de la Flores, descubre la polivalencia de una arquitectura moderna española que ya no puede ser reducida a una simplificación binaria entre ortodoxia o heterodoxia, racionalistas canónicos y racionalistas al margen.

Hay que celebrar el modo como Baldellou concluye su aportación. Al titular el epílogo "De Barcelona (1929) a París (1937)", establece con esas dos referencias los símbolos del breve pero intenso arco temporal contemplado, del

SUMMA ARTIS  
HISTORIA GENERAL DEL ARTE

XL



ARQUITECTURA ESPAÑOLA  
DEL SIGLO XX

MIGUEL ÁNGEL BALDELOU - ANTÓN CAPITEL



Espasa Calpe



paradigma iniciático de los jóvenes más vanguardistas que expusieron en la Galería Dalmau, el "momento clave en que pudo sintetizarse un camino autónomo del racionalismo español". Acierta, pues, al cerrar con los arquitectos del exilio, otro tema de su especial interés, para establecer su evaluación global, que no podemos menos que suscribir: "La experiencia del exilio y su arquitectura reveló hasta qué punto la apropiación del espíritu racionalista fue superficial. Tan sólo unas circunstancias propicias, el soplo de una moda que recorrió imparable los tableros de dibujo y la extraordinaria habilidad para la adaptación adquirida en el eclecticismo, hicieron posible, y creíble, la aventura racionalista". El pie para pasar a la segunda parte del volumen no podía darse mejor.

La Arquitectura española desde la postguerra civil hasta nuestros días es desarrollada por Antón Capitel en tres períodos cronológicos: el historicismo tardío (1939-49), la modernidad pendiente (1949-70) y la crisis del pensamiento moderno (1971-92). Una articulación clara, una especie de crescendo que partiendo de un dúo madrileño entre Luis Moya y Luis Gutiérrez Soto, alcanza a configurarse en un coro numeroso y diseminado por todo el territorio nacional; una búsqueda de la asignatura pendiente de la modernidad, que, alcanzada hacia 1970, al final del régimen franquista, se desborda en un eclecticismo, que define el conjunto de la arquitectura española de los setenta y ochenta, en que tiene lugar la "legitimación de la diversidad en el entendimiento de la disciplina". Un pluralismo, cuya complejidad, siguiendo precedentes como los de Jenks, opta Capitel por mostrar en la síntesis de un gráfico explicativo en el que ubicar tendencias y arquitectos: neomodernos o vanguardistas, o continuadores de la tradición moderna, con que cierra el círculo.

"La arquitectura española más cualificada ha caminado en la vanguardia durante estas dos últimas décadas, como lo continúa haciendo más intensamente todavía, ofreciendo con ello una de las contribuciones más importantes a la transformación internacional del pensamiento y ejercicio de la disciplina". Esta consideración tan optimista del papel de la arquitectura española que hace Capitel se fundamenta en el papel extraordinario que el racionalismo ecléctico opera como instrumento proyector, y como método y lenguaje, en el momento de transición gracias a la calidad extraordinaria, y supervivencia, de los maestros de la transición moderna: Coderch, Sota, Oiza o Sostres, protagonistas de una "continuidad purista" que se consolida como interpretación canónica de esta fase de nuestra historia contemporánea. Una transición, no obstante, complicada y difícil, dado que con-

forme sus aportaciones encarnaban más entre los arquitectos, más se alejaba la arquitectura moderna conquistada de la consideración oficial del tardofranquismo, pasando a ser "un producto residual, su aventura tuvo una significación social y de influencia en la realidad prácticamente inexistente".

La narración de este tiempo reciente está bien estructurada, pues más allá de cualquier discusión menor que pudiera hacerse sobre la elongación de los tiempos, la menos atención a los acontecimientos, como el Grupo R, la escasa contextualización internacional, o el reparto de protagonistas, voluntariamente en pirámide inversa, en pléyade final, aunque sea con énfasis en los que el autor manifiesta sutilmente sus preferencias, la lectura resulta apasionante en el enfoque crítico planteado por Capitel desde hace años y ahora definitivamente madurado. ¿Podrán los lectores no arquitectos aceptar el protagonismo que a estos se les da? Las tendencias y sus protagonistas constituyen un discurso interior, que solo en algunos pasajes se transfiere una impostación temática diferente, como es, en las últimas décadas, acerca de las intervenciones en los edificios y lugares históricos, faceta que Capitel conoce como pocos y hacia la que, por cierto, no otorga un buen augurio presente al entender que la "rehabilitación y la restauración han perdido importancia tanto en su intensidad y cantidad como en la forma de acercamiento a la historia en que fueron convenientemente entendidos".

Una impresión que se percibe como extensiva al conjunto de la situación general de la arquitectura española, para la que pareciera que, con unos años de antelación, el ciclo del siglo XX estuviese definitivamente agotado.

Por consiguiente, el lector de Arquitectura española del siglo XX, de Miguel Angel Bandellou y Antón Capitel, tiene ante sí una obra intensa y sugerente, cuajada de aportaciones e informaciones valiosas, útil tanto para el lector medio como para el especialista, que encontrará múltiples sugerencias, expresadas o silentes. Es, en definitiva, un eslabón sólido e importante en el desarrollo de la historiografía de la arquitectura contemporánea en España.

Como en su día hicieron Mireia Freixa para el modernismo o Pérez Rojas para el Decó, ahora con mayor envergadura, tras el libro de Bandellou y Capitel, nada fundamental queda ya oculto para evaluar la magnitud del desarrollo de la arquitectura moderna en el territorio español. Ahora cabrá avanzar el debate interpretativo y, en mi opinión, formular otros enfoques de la compleja vicisitud global de la teoría y la práctica arquitectónica y urbana del siglo XX español. ■

Víctor Pérez Escolano

## "DESCRIPCIÓN DEL EDIFICIO DEL RL. MUSEO, POR SU AUTOR D. JUAN DE VILLANUEVA"

Pedro Moleón

El mes de diciembre pasado fue presentada por el COAM la edición facsimilar del manuscrito de la memoria descriptiva de Villanueva para el edificio que es hoy Museo del Prado (1). Fechado el 21 de junio de 1796, a los 56 años de edad del arquitecto, el documento no está firmado, pero el título inicial lo identifica como el autor de un texto que está materialmente escrito con la letra, tan característica, de don Antonio de Zuazo y Echevarría, amanuense y secretario de Villanueva, que trabajó para él durante veintiseis años desde 1785. Antes de morir en agosto de 1811, Villanueva le designó como uno de sus dos testamentarios (2).

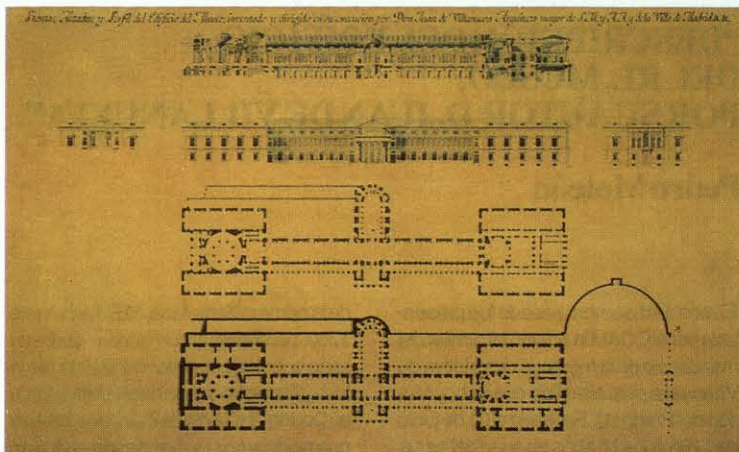
Aunque desde el principio coincidamos en que la arquitectura debe presentarse y explicarse por sí misma y en que, concretando un poco más, el edificio del Museo cumple ese requisito con una persuasiva elocuencia, es muy importante que hoy podamos tener acceso a las palabras con que Villanueva lo describe ya que en tal descripción no sólo hace una exposición verbal de lo que la propia obra muestra, "relacionando en ella la forma, extension y partes de que se componía con respecto al destino", sino que también menciona -y esto ya no es tan usual en el género literario-artístico ante el que estamos- el contenido intencional del pensamiento que condujo su mano hasta conseguir crear la obra que está para siempre unida a su nombre. Tenemos acceso también, por tanto, en esta descripción del Museo a lo intrínseco de su arquitectura, a las causas latentes que Villanueva presenta, "dando una razón de los motivos que me condujeron", para que los inteligentes, antes de afirmar o negar su valor, apliquen la epojé propia de los filósofos de la Nueva Academia y se acerquen a su obra sin prejuicios.

El texto comienza con un preámbulo introductorio que comprende los dos primeros párrafos. Tras ellos el arquitecto narra la curiosa circunstancia del encargo: estando prevista la construcción junto al Jardín Botánico de un Laboratorio Químico y Escuela de Botánica, el conde de Floridablanca, el ministro al que Villanueva declara "que debo llamar mi Mecenas", pretendió una operación más ambiciosa, la creación de una completa Academia de Ciencias, y requirió del arquitecto madrileño -ya acreditado por sus respuestas a las consultas que años antes le había hecho sobre los edificios del Botánico don Bernardo de Iriarte, oficial mayor

de la primera Secretaría de Estado hasta 1780, personaje al que el texto alude- su juicio sobre el Laboratorio a la vista "de la Idea y Proyecto que se había demostrado en Diseño" -proyecto de Francisco Sabatini que podríamos fechar desde ahora en 1784-. La opinión de Villanueva resultó tan contraria que Floridablanca "persuadido de mis razones, apartando a un lado dho. Proyecto me conjuro con una RL. orden en que se decía, que no pareciendome buena la Idea demostrada, pasase a formar nuevo Proyecto para el total cumplimiento de los fines y objetos propuestos."

El encargo tiene asignado el mismo sitio, ya adquirido, del proyecto reprobado, un paralelogramo del que Villanueva da sus límites y pretende dar sus cotas -aunque las medidas y los datos numéricos concretos faltan, en general, en todo el manuscrito, que deja el espacio libre suficiente para incluirlos más tarde-. El arquitecto comenta también ahora la ausencia de límites presupuestarios y su consiguiente plena libertad para crear, su afán de originalidad, su voluntad de singularizarse en la que sabía que era, como dice al principio del texto, "la única obra de alguna consecuencia, que la suerte y el acaso puso bajo mi dirección", y en la que quiso hacer patente todo el bagaje de sus conocimientos, tomando, para "la forma general de la plantación y alzados del edificio y la particular de sus partes, un partido nada común, ni parecido a los edificios que existen en nuestro suelo". Menciona después Villanueva los dos únicos proyectos que presentó a Floridablanca, "quien eligiendo el más moderado lo presentó a la vista del inmortal Carlos 3º, dignándose éste concederle su aprobación". Confirma su texto la simultaneidad de los dos proyectos no construidos para el Museo que ya eran conocidos, el que conserva en cuatro planos la Academia de San Fernando -dotado de pórticos cubiertos para el paseo público (3)- y el que -sin planos conocidos- reproduce la gran maqueta de madera que se conserva en el propio Museo. A este modelo se refiere Villanueva como el elegido por su mecenas y aprobado por Carlos III, propuesta que se verá modificada durante su ejecución material hasta llegar a lo que sería la formulación del tercer y definitivo proyecto, "habiendo ya moderado en mucho la mayor parte de su disposición, tomando nueva forma en lo general, no sé si más sencilla y acomodada, pero sí menos costosa". A este proyecto final es al que corresponde





la lámina que se conserva en el Museo del Prado con el título "Plantas, Alzados, y Perfil del edificio del Museo, inventado y dirigido en su ejecución por Don Juan de Villanueva, Arquitecto Mayor de S.M. y A.A. y de la Villa de Madrid. &c." (4), plano que ilustra en todos sus detalles esta Descripción, a la que debería acompañar como demostración dibujada de lo que en ella queda dicho verbalmente.

Villanueva va a hacer explícito enseguida, en el octavo párrafo del manuscrito, cuál es el concepto fundamental del que nace su obra, "la principal Idea que dio motivo a el edificio", en la parte quizá más reveladora y trascendente del texto: Considerando que formar un gabinete de Historia Natural resultaba un propósito propio de la ambición de un particular, pero que una nación gloriosa merecía un museo, encontró en las condiciones del terreno que se le ofrecía la proporción y la forma requeridas para su verificación:

"...me figuré que el Edificio debería ser una desahogada y prolongada Galería, a la cual con propiedad podra adjudicársele el título de Museo de todos los productos naturales. (...) Del crecido desnivel que reinaba en toda su prolongada línea me propuse sacar partido para proporcionar la principal entrada de la Galería por el ascenso al Monasterio de Sn. Gerónimo; en la texta y lado corto del norte del edificio, dejando y destinando la del otro al medio día para entrada a las escuelas de Botánica y Química, (...) y considerando poder proporcionar en el Plano bajo y primer cuerpo del edificio anchurosas salas para las Aulas de enseñanza pública y sala de conferencias, dispuse colocar en el centro de la mayor línea de fachada de poniente, la más decorosa entrada del Edificio. Sobre este principio ó Idea general, pasé a la particular disposición de sus partes,..."

No era fácil decir tantas cosas en tan pocas palabras. Primero, museo y galería forman una unidad, se identifican -ideal y estructuralmente- en una correspondencia tipológica biunívoca. Segundo: la topografía del lugar adquiere una gran trascendencia en el esquema de funcionamiento interno del edificio al permitir que existan entradas diferentes en diferentes orientacio-

nes y niveles de acceso, según se altera o se mantiene la cota del terreno. Tercero: el edificio queda concebido como dos estratos autónomos -Museo y Escuela de Botánica y Química-, con sus entradas respectivas situadas en los testeros perpendiculares al Prado y en dos niveles distintos de orientaciones opuestas -norte y sur-, con sus respectivos programas de salas desarrollándose en profundidad, paralelamente al Paseo. Cuarto: la frontalidad hacia el Prado de esa dilatada fachada lateral de dos plantas bajas quedaría garantizada por el engarce central del Salón de Juntas, ortogonal al eje mayor de los recorridos, que se presenta con un efecto dominante sobre la composición general (5).

Tras esta declaración de intenciones se inicia ahora propiamente la descripción de los detalles del proyecto, que en 1796 estaba en proceso de ejecución desde hacía más de diez años, comenzando por el jardín de flores previsto delante de la fachada del Paseo del Prado, para el que Villanueva proyectó un "cerramiento de rejas" con un pabellón central de acceso compuesto con cinco intercolumnios y ocho columnas dóricas -cuatro en cada frente-, entre pilastres para garitas de guardia. Este cuerpo de ingreso nunca construido es pensado a la manera del que sí pudo verse realizado para la entrada norte del Jardín Botánico, aunque el de esta fachada de poniente del Museo sería mayor y más adornado de motivos escultóricos.

Continúa el texto ocupándose de la fachada de poniente, a la que se dedican tres párrafos extensos y prolijos en detalles, por ejemplo cuando se menciona que, en la galería jónica del piso alto, "las columnas tienen a su espalda Pilastras que sirven para la fácil y más decorosa colocación y unión de los cercos de vidrieras y ventanas de los intercolumnios", con una clara distinción entre estructura y cerramiento. Se describe después el interior del salón de conferencias, en correspondencia directa con el pórtico dórico central. Al gran salón basilical se le asigna en esta descripción de 1796 un orden dórico. Este detalle es singular porque contradice la interpretación que hasta ahora se había hecho de lo que debía de haber sido esa sala absidial,

de la que Villanueva sólo pudo construir los muros exteriores hasta el nivel de la segunda imposta, sin cerrar de bóveda ni cubrir. La maqueta de madera del Museo tiene en la sala unas columnas de una abstracta, pero inequívoca geometría de identidad corintia. La sección longitudinal de la lámina del Museo -inacabada, como esta Descripción, y que no representa la sección transversal por el Salón de Juntas- deja entrever por el arco de entrada a la sala unas columnas acanaladas que sólo tendrían correspondencia en el Museo con las corintias construidas en el nivel alto del frente sur. Finalmente, en el Museo existen trece basas corintias que sólo podían estar destinadas a las columnas de esa sala, para la que eran obligadas doce de planta cuadrada (ocho de esas basas fueron utilizadas por Pedro Muguruza para las columnas jónicas pareadas del centro interior de la gran galería) y seis de planta de sector circular truncado. Conjeturando una hipótesis que explique el posterior cambio de decisión de Villanueva, un cambio que retomara finalmente la idea inicial de una basilica corintia, es importante recordar ahora que en 1796 todavía no hacía dos años que el arquitecto había concluido la sala corintia del Oratorio del Caballero de Gracia en Madrid y que ya debía de saber que su proyecto para un gran templo basilical de orden dórico, fechado en marzo y mayo de 1794, no iba a ser construido. Quizá Villanueva en aquel año de 1796 prefería ensayar ese gran templo dórico fallido en el Museo, dando por satisfecha su ambición de un templo corintio con el Oratorio, y, quizá más tarde, razones del más puro decoro vitruviano le llevarían a recuperar la delicadeza del corintio -como en el Observatorio Astronómico- para su gran templo a las ciencias de la Naturaleza dentro de la casa de las musas.

El texto de Villanueva prosigue con las descripciones de la fachada sur y las salas de la Escuela de Botánica y Química y de la fachada norte y la galería-museo, explicando el destino y la forma de los correspondientes espacios a los que ambos la-

dos cortes del paralelogramo general dan acceso por sus respectivas puertas. El último párrafo de las veintidós páginas que componen la Descripción está dedicado a mencionar brevemente la existencia de áticos y la variedad de formas de las cubiertas.

El documento acaba con un curioso "He dicho" propio del discurso oral, del final de una conferencia más que del final de un escrito. No conocemos las circunstancias que hicieron a Villanueva redactar en 1796 su Descripción del edificio del R.I. Museo. Mencionar en ella al conde de Floridablanca como un desgraciado ministro y como su mecenas, tras la caída en desgracia del primer secretario de Estado de Carlos IV en febrero de 1792, no dejaba de tener un cierto riesgo profesional y político. Presentar públicamente su obra, ya iniciada y con un lento ritmo de ejecución, durante el primer ministerio de Godoy tampoco tiene un claro sentido. Sea cual fuere en su día la razón que llevó a Villanueva a redactar esta memoria descriptiva y el plano de proyecto del Museo, no debió de confirmarse la ocasión para presentarlos y ambos documentos quedaron inacabados en sus detalles.

La Descripción, que aporta una luz tan importante sobre el motivo, la intención y la finalidad de Villanueva al crear su edificio de mayor consecuencia, nos plantea también nuevas incógnitas, que será necesario intentar resolver cuidadosamente (6). Con ella nos reafirmamos en la idea de que el Museo del Prado es una de las obras máximas del siglo de las Luces en España y fuera de España, incluso aunque su arquitecto no pudiera llevarla a la perfección de la obra acabada. A pesar de las mutilaciones, reformas y ampliaciones que ha sufrido el Museo desde 1808 hasta hoy mismo, la concepción original de Villanueva todavía domina su estado actual y es abstraible de la continua intervención a la que se ha visto sometido, que en ningún caso ha superado su arquitectura original, aunque haya reproducido y rentabilizado su forma. ■

## N O T A S

(1) La edición facsimilar del manuscrito, donado para el Fondo Antiguo de la Biblioteca del COAM por el arquitecto Ramón Andrada González-Parrado, fue presentada, el jueves 21 de diciembre de 1995, en el Salón de Actos de la Fundación Cultural COAM, por Alberto Humanes como presidente del Área de Cultura de la Fundación, por el donante y por mí mismo.

(2) Tras el fallecimiento de Villanueva, el 21 de agosto de 1814, don Antonio de Zuazo fue nombrado por Fernando VII primer escribiente del entonces arquitecto mayor de Palacio, don Isidro González Velázquez, siendo el segundo escribiente Manuel de Beascoechea -que también lo había sido de Villanueva-, destino que sirvió Zuazo hasta su fallecimiento el 16 de abril de 1820 (AGP. Exp. personal C<sup>1</sup>. 1117/7).

(3) ASF. Planos. A-24-27. Proyecto no construido de Villanueva para el Gabinete de Historia Natural y Academia de Ciencias, fechado y firmado por el arquitecto el 30 de mayo de 1785. Presenta evidentes variaciones con respecto al elegido para su ejecución, aunque las decisiones fundamentales son comunes a ambos: la posición retrasada del edificio

respecto al paseo del Prado, el modelado de los niveles terreno, con el muro de contención y la rampa que conduce a la fachada norte, el triple acceso al edificio por tres fachadas en tres orientaciones diferentes y el esquema en T de la planta, con el Salón de Juntas central perpendicular al Paseo del Prado.

(4) Museo del Prado. La lámina contiene, de arriba a abajo: Perfil longitudinal. Fachadas norte, fachada oeste-hacia el Paseo del Prado y fachada sur, hacia el Jardín Botánico. Planta con acceso desde la subida a san Gerónimo. Planta con acceso desde el Paseo del Prado. Sobre éste y el plano al que se refiere la nota anterior véase Pedro Moleón Gavilanes: La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto. Madrid, COAM, 1988, pp. 226-235.

(5) Cfr. Pedro Moleón Gavilanes: Op.cit., pp. 239, 245 y 330. (6) Sobre la biografía constructiva del edificio de Villanueva desde su origen hasta ahora, véase Pedro Moleón Gavilanes: Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia en los archivos de Madrid. Madrid, Museo del Prado, 1996 (en prensa).



## HOY 21, DE JULIO DE 1796, A LOS 56 AÑOS DE MIEDAD

### Descripción del edificio del Rl. Museo, por su autor D. Juan de Villanueva.

Dicen que los antiguos Arquitectos tenían por costumbre hacer descripción de los edificios que se encargaban y fiaban á su disposición y dirección, relacionando en ella la forma, extensión y partes de que se componía con respecto al destino; acompañadas de las razones y motivos que condugeron la imaginación del Profesor en la disposición é idea de cada una de ellas y del complemento de su total forma.

Sin que se tenga por temeridad el querer yo mezquino seguir las huellas de Nación tan sabia, mayormente en las Artes del gusto, quisiera no obstante, imitando tan acertado uso, describir la única obra de alguna consecuencia, que la suerte y el acaso puso bajo mi dirección, por una combinación de accidentes que para poco serviría referir, dando una razón de los motivos que me condugeron, no ya á los aciertos muy / escasos que pueden hallarse, pero si á los errores cuya mayor parte no ocultándose á mi corto conocimiento, ya puestos en practica, deberán ser con razon notados; advertidos y reprendidos de los inteligentes, a quienes suplico (suplico) suspendan el juicio de su justa censura hasta oír mis razones.

Movido de una particular influencia dirigida á establecer enseguida del ya creado Jardin Botanico en la Corte una Escuela para este Instituto, como también un Laboratorio Químico, de cuyos edificios ya se había tratado, producido y buscado Diseños; el animoso espíritu de un desgraciado Ministro concibió la idea grandiosa de fabricar y reunir en un Edificio no tan solo los objetos que ya quedan indicados, sino tambien un copioso Gavinete de Historia Natural, y una Libreria de las Ciencias exactas, con el fin de que todos estos materiales formasen el debido acopio para establecimiento de una útil Academia de Ciencias, á imitación de las ya erigidas en otros Reinos. No se si equivocó el primer paso pudo acér / tarse en los consecuentes: referiré tan solo como Profesor lo que llegó á mi alcance.

Con motivo de algunas enmiendas hechas á solicitud de un oficial de la primera Secretaria de Estado, deseoso del acierto en los Proyectos que le presentaron para algunos Edificios existentes en el Jardin Botanico, no mal recibidos del Publico, parece que adquirí un derecho á ser preguntado en imprevista y no esperada ocasion sobre el concepto que formaba de la Idea y Proyecto que se habia demostrado en Diseño para el cumplimiento íntegro de la grandiosa Idea que dejó indicado habia

ocupado la imaginación del Ministro, que debo llamar mi Mecenaz; fui sorprendido y ocupado en aquel instante de un cumulo de Ideas y pensamientos, á la vista de la demostración que se me presentaba para la construcción de un Edificio que debia ser eterno, y tál, cual requería una Nación gloriosa y rica de descubrimientos naturales. No creí que esta pudiera contentarse en el reinado de una Carlos 3º con un edificio comun, cual pudiera imaginarse por el Albañil de una aldea, pues á / excepción de alguna parte que era tomada de los proyectos que arriba quedan indicados, todo lo demas demostrado en el Diseño era ordinario en su forma y construcción. Mi sinceridad no pudo contener el desprecio y desaprobación, explicandome en terminos con el Personage que me lo presentaba, que persuadido de mis razones, apartando á un lado dho. Proyecto me conjuro con una Rl. orden en que se decia, que no pareciendome buena la Idea demostrada, pasase á formar nuevo Proyecto para el total cumplimiento de los fines y objetos propuestos.

La sorpresa y desconfianza no dejó lugar alguno al gozo natural que todo Profesor recibe en la comision de de asuntos de tales circunstancias poco comunes. Aumentose mi confusion al saber que mis ideas debian ceñirse al sitio y posición ya elegido y comprado en que ninguna accion habia tenido, y en cuya adquisición no dudo ocurriesen razones que no es correspondiente a mi alcance el medir las ni considerarlas; pero sí debí inmediatamente hacerme cargo de su extensión y posición, midiendo y proporcionando á ella mis ideas. Un Paralelogramo extendido de pies de largo por de ancho, con el descenso por su mayor / linea de pies hacia el mediodia, y de de elevación por su lado corto de Oriente á Poniente, con un Monasterio y Huerta á su espalda y el paseo publico del Prado á su frente, era el Plano horizontal que se me ofrecia para el establecimiento del Edificio que debia tener tan varios objetos.

No limitandoseme el gasto en aquel entonces, di rienda suelta á la imaginación; no sé si me excedí obrando con el solo deseo de singularizarme, y hacer patente y visible a mi Patria parte de aquellas bellezas y grandiosidades que tenia vistas y observadas en las ruinas de la antigüedad y en los edificios de la Roma moderna, medité tomar en la forma general de la plantación y alzados del Edificio la particular de sus partes, un partido nada común, ni pa-

recido á los edificios que existen en nuestro suelo.

Seria enfadoso, molesto, y no sin nota, referir la variedad de pensamientos y reformas que ocuparon la acalorada escasa imaginación mia, que reduce al desprecio, / para fijarme en dos unicos Proyectos que presenta el Ministro Protector del Edificio, quien eligiendo el mas moderado lo presentó á la vista del inmortal Carlos 3º, dignandose éste concederle su aprobación, mandó se llevase á efecto la ejecución; la que en efecto aunque ya comenzada en parte por lo respectivo á la Alcantarilla que lateralmente con el Prado conduce las aguas de lluvia á el campo, corriendo por la linea mas dilatada de la fachada del Edificio, se dió principio en de del año de 178 pero no bien comenzada la excavación de zanjas y macizo de cimientos, ocurridos no pocos incidentes demasiado comunes en las obras, en que debe con resignación padecer y ejercitarse el sufrimiento y moderación del Profesor que estime su honor y gloria, consultandose con el recuerdo de mayores penas heroicamente sufridas por hombres de superiores meritos que debieron ceder y superarse á los caprichos de la ignorancia para poder llegar á ocupar el debido lugar merecido por sus afanes. Continuabase el Edificio, habiendo ya moderado en mucho la mayor parte de su disposición, tomando nueva forma en lo gene- / ral, no sé si mas sencilla y acomoda, pero sí menos costosa. Se reduce pues esta á lo que se dirá, siendo inútil, fastidioso y molesto describir las anteriores.

Para cumplir la principal Idea que dió motivo á el edificio de Gavinete de Historia Natural, considerando por mezquina y miserable la que ofrece la voz de Gavinete, propia tan solo para la curiosidad, diversion y estudio de un particular, me figuré que el Edificio deberia ser una desahogada y prolongada Galeria, á la cual con propiedad podra adjudicarse el titulo de Museo de todos los productos naturales. Ofrecíame la prolongación del terreno que se destinó la debida proporción para dilatarla por su mayor línea; pero no hallando por conveniente situarla en lo mas bajo y con proximidad al Prado, como se habia propuesto, elevé su posición á lo mas eminente del terreno apartandome pies, que solo me ofrecia el terreno limitado en su espalda por el Monasterio de S.n Gerónimo y su Huerta. Del crecido desnivel que reinaba en toda su prolongada linea me propuse sacar partido para proporcionar la principal entrada de la Galeria por el ascenso al / Monasterio de S.n Gerónimo; en la texta y lado corto del norte del edificio, dejando y destinando la del otro al medio dia para entrada á las escuelas de Botanica y Quimica, con mas proximidad al Jardin Botanico, separandola de este con una anchurosa plaza de pies de ancho, y de de largo, cerrando su fondo contra el terreno y Huerta por una

pared semicircular, con un gran nicho en el medio; y considerando poder proporcionar en el Plano bajo y primer cuerpo del Edificio anchurosas salas para las Aulas de enseñanza publica y sala de conferencias, dispuse colocar en el centro de la mayor línea y fachada de poniente, la mas decorosa entrada del Edificio. Sobre este principio ó Idea general, pasé á la particular disposición de sus partes, destinando todo el terreno que media y aparta el edificio del paseo del Prado á un Jardin de flores; praderas y arbustos intermediano algunos pilones de Fuentesillas bajas, cerrado una berja, que comenzando en la parte superior con una pared semicircular para contener el terreno elevado uniendose con el edificio por un extremo, y continuandose con el otro por toda la prolongación de la frente del edificio, un zocalon de piedra y pilares de lo mismo, con cerramiento de rejas, volviendo en angulo recto paralela con el Jardin Botanico á unirse por su extremo con el mismo edificio, quedando intermedia entre este y el Jardin Botanico, la plaza que los separa, proporcionandose tres entradas al Jardin, una en el medio de cada texta y la tercera en el centro y medio de la fachada principal, compuesta de dos pilastrones que forman Garitas de guardia y ocho columnas de orden dorico, pareadas unas delante de otras, con sus respectivas cornisas para situarse sobre ellas unos grupos de producciones naturales, cerrandose los cinco intercolumnios con rejas de hierro que facilitan una desahogada y principal entrada.

Pasase despues de esta atravesando el Jardin á la gran fachada principal del Edificio, compuesta toda su prolongación de cinco distintos cuerpos; los de los extremos, como tambien el de el medio, se avanza dejando retirados los intermedios. Este cuerpo principal ó pabellon del centro se compone de seis columnas de orden Dórico de cinco pies de diametro y cuarenta de altura y coronamiento correspondiente, sobre el cual se eleva un cuerpo Atico de pies de altura, / que completa y se iguala con la cornisa general de todo el Edificio: se asciende por peldaños desde el piso del Jardin á el Portico que forman dichas columnas con cinco intercolumnios; de los cuales el del medio tiene dos diametros, y los otros diametro y medio; igual cantidad se separan los dos intercolumnios de los extremos de las Pilastras angulares de su espalda que forman dos grandes machones, dejando los tres intercolumnios del medio con el fondo de pies, y de ancho, cubierto este de una boveda esquinada, y los otros de sófiro caseronados. En el mayor fondo del Portico se halla situada la Puerta principal de ornamento sencillo correspondiente á el orden compuesta de jambas, lintel, ménsulas y cornisa; dos puertas menores laterales en el frente y otras dos en los costados, con cuatro ventanas altas, y otra mayor sobre



la puerta, con tableros y recuadros en los paños que resultan intermedios, y en los intercolumnios de las Pilastras de los angulos, como tambien la imposta general que corre por todo el edificio, adoman los muros interiores del Pórtico y los que vuelven por sus lados al exterior.

En el plano y frente que ofrece el Alquitrave y friso al exterior, suprimiendo el Listelo del primero, triglifos y / metopas del segundo, que solo se sitúan lateralmente con un medio triglifo y metopa en cada extremo de la fachada, se deberá colocarse una Inscripción dedicatoria. En el Atico que unicamente se avanza y eleva sobre los tres intercolumnios del centro, quedandose retirado en los intercolumnios extremos, debe colocarse un Bajo-relieve que represente en marmol ó en otra cosa (Dios sabe cuando y por que manos) la Monarquía Española acogiendo y honrando las Ciencias, y recibiendo los frutos naturales que abundantes la ofrecen sus Dominios las cuatro partes del Globo. A cada lado del Bajo - relieve en los resaltes que tiene el Atico, deben colocarse la Fama y la Gloria bien sentadas, reposando y quietas por ahora. Los dos cuerpos intermedios laterales se componen de dos Galerías, una alta y otra baja; ésta de arcos, y entre ellos nichos esfondados para colocar estatuas, y puertas á los extremos, proporcionandose sobre los últimos, círculos ó medallas para retratos en bajo relieve, y ventanas apaisadas sobre las ultimas. Las Galerías superiores se componen de columnas Isladas de orden jónico de pies cada una, enfiladas con los muros rectos de los dos extremos de su arranque tienen ventanas y tableros sobre las que las unen con los otros cuerpos. / Las columnas tienen á su espalda Pilastras que sirven para la facil y mas decorosa colocacion y union de los cercos de vidrieras y ventanas de los intercolumnios, que deberán precaverse con balastradas ó balcones. Sobre su cubierta de un cañon de boveda construido de monea baja, queda un terrado prolongado cubierto de plomo, y entre éste y el Alquitrave de la cornisa general se proporcionan ventanas apaisadas, con el ornato de batientes, jambas y linteles para dar luzes altas á la Galeria grande. Los cuerpos de los extremos se componen de muros lisos con fajales en los extremos y con cinco ventanas en los lienzos de cada piso de la fachada en lo alto y una con una puerta en lo bajo, en los lados que vuelven acia los cuerpos intermedios y entre fachadas laterales una en cada piso, ornadas de repisas para recibir rejias y balcones, jambas, linteles y cornisas, con un zocalo corrido en toda la parte baja, imposta general que determina el piso alto, hasta la altura de los cercos de las ventanas y de la cornisa, intermediando tableros lisos con destino a bajo relieves y sobre aquella hasta la coronación y cornisa, que es la general de todo el edificio; esta se compone de su alquitrave y friso, inter-

mediado de metopas y mensulas, con canecillos sobre estas que / forman el Gociolator.

Volviendo á el Portico principal por las dos puertas de los costados de su fondo se facilita entrada á la Galeria baja; de una parte se facilita entrada á una escalera que asciende y comunica á todos los pisos, y de la otra parte á unas pequeñas piezas para Guardia y Porteria; esta puerta y galeria ocupan el centro de los dos machones laterales del Portico. Por la puerta principal y laterales de la frente de su fondo, se pasa á un Vestibulo de forma circular cubierto de boveda elíptica con lunetos sobre cuatro arcos y entradas grandes, quedando adinteladas antes del arranque y bajo la imposta otras cuatro menores anichadas. Por las dos laterales bajo los arcos se pasa a las dos grandes salas de pies de largo y de ancho, que se prolongan por todo el largo de los cuerpos intermedios tanto como las Galerías, tomando luzes de una y otra parte por bajo de las descriptas en la frente del edificio, y otras que igualmente corren por su espalda para la facil comunicacion y audito de los extremos con el medio del edificio, uniendose una Galeria y otra con cuatro pasillos que le atraviesan. Por el arco del medio frente á la Puerta principal / y dos entradas laterales ascendiendo siete peldaños, se pasa por otras tres puertas, una mayor y dos menores, a el Salon bajo de Conferencias, cuya total forma siendo cuasi cuadrada de pies de ancho, y de largo, con dos pequeñas naves laterales limitadas por columnas de orden Dorico de pies de diametro, se ofrece la nave mayor del medio de pies de ancho y de largo; remate ésta con un gran nicho semicircular mas elevado del plano del Salon, con peldaños que ocupan el alto de un zócalo y sirve de apoyo á las columnas en la Nave recta con grandes ó peldaños en los intercolumnios para ascender a las otras dos Naves; las tres partes de las cinco de la circunferencia de nichos se limitan por columnas de igual diametro, redoblándose dos de las del medio para formar un digno lugar en donde meditaba colocar una estatua del inmortal Carlos 3º sentada sobre correspondiente silla y pedestal. Por su espalda se continuaba la Nave pequeña circular, quedando entre esta y las rectas laterales, dos machones que en su interior forman dos escaleritas pequeñas de facil comunicacion con las Galerías altas y bajas de los fundamentos que por bajo de las Naves dán / comunicacion con el Vestibulo, entrada y patios laterales que separan todo el cuerpo del edificio, de la posesion del Monasterio y Huerta de S.n Geronimo. —

Por la fachada y testero del medio dia que mira al Jardin Botanico, compuesto de una Puerta de pies de ancho y de alto, situada en el medio de aquella fachada corta con el ornato de jambas, lintel, mensulas y cornisa, sostenida de aque-

llas para formar un Balcon volado, dos ventanas laterales que forman el cuerpo del medio, en lo bajo con seis columnas de orden corintio isladas, de pies de diametro, contra arco en el intercolumnio del medio, y ventanas y tableros en los laterales, cornisa correspondiente, alquitrave y un pequeño Atico de su altura sobre ella para recibir en su medio dos figuras simbólicas de las dos ciencias Química y Botanica reunidas, forman en lo alto el resto de este cuerpo, acompañados por sus lados de los otros dos cuerpos de los extremos descriptos, y la fachada principal con una ventana en cada piso, uniendose estos tres cuerpos por unos estrechos recuadros retundidos que los siguen para formar el todo de esta fachada, que dá entrada en lo bajo, facilita el ingreso a un Vestibulo ó zaguan rectangular de pies de ancho y de largo, un patio cuadrado, y á continuacion una pieza ó anfiteatro circular mas adelante ocupan el centro del edificio. A un lado y otro del zaguan proximalmente á la Puerta, se proporciona una pequeña Guardia ó Porteria, y á la parte opuesta una escalera desahogada, que desciende á un gran Sotano. Mas vecino á el patio, por las dos entradas laterales con nueve peldaños, se asciende á dos galerías laterales que tomando luzes del patio comunican unidamente a la escalera principal de dos tramos que ascienden al piso alto de un lado, y del otro á otra escalera mas pequeña que comunica á todos los pisos; y continuando las galerías por aquel lado, facilitan la entrada á la sala destinada para la enseñanza de la Botanica, larga y ancha; a sus extremos se facilitan dos piezas, una circular y otra ochavada, esta para semillas y ensayos, y aquella para Liberia é instrumentos. La Galeria de la otra parte comunica por una pieza de pies de ancho y de largo á dos grandes salas de pies de ancho y de largo, una destinada para Libros é instrumentos de Química, y la otra para Escuela preparatoria con proximidad á el gran Laboratorio de Quimica, á el cual dán comunicacion igualmente las dos Galerías por las entradas que tienen a sus lados con el descenso de peldaños, comunicandose estas Galerías con las otras del / resto del edificio ya descriptas y con unas escaleras pequeñas que ascienden y descienden á los sótanos y entresuelos para desahogo y almacenes de útiles pertenecientes á ambas enseñanzas.

Al extremo opuesto de todo este piso bajo, que se introduce en el terreno por el ascenso de S.n Geronimo a una pieza cuadrada, otra circular con Galeria formada de Pilastrones, con varios otros sotanos que sirven de fundamentos á la entrada principal y Vestibulo superior, y cuatro grandes salas y dos pequeñas que comunican á cada dos de aquellas y dos escaleras de pies que asciende á el Vestibulo alto, ocupan toda aquella parte baja destinada para oficinas correspondientes a la Historia Natural.

Descripto todo el Plano bajo del edificio, pasaremos a el alto y principal destinado para la Galeria ó Museo de todas las producciones Naturales, dando principio por su principal fachada y entrada a la subida de S.n Geronimo situada al norte, ascendiendose por peldaños á un Portico rectangular cubierto de un cañon de boveda, sostenido de dos columnas de orden Jónico de pies de diametro, el intercolumnio del medio de diametros, y los de los lados / de con pilastras a los angulos contra los machones, q.e uniendose a los cuerpos laterales mas avanzados, con ventanas en sus medios por un lado dejan lugar á la escalera y completan el ancho de aquella fachada, que solo aparece de un cuerpo con un zocalo que nivela el crecido descenso, en el cual dos ventanas bajas dan luzes a el sótano, coronandose esta con la cornisa continuada de todo el edificio por un lado y otro, y en el medio sobre el orden, lo correspondiente á este, sobre la cual elevandose un zocalon con tres gradas, ofrece lugar para el asiento de una estatua simbolica de la Naturaleza, sobre un carro tirado de Buitres.

Del Portico, por un grande Arco y berraja de hierro en el medio, se pasa á un Vestibulo-circular con Nave alrededor, que limitan ocho columnas de orden Jónico iguales á las exteriores, las que sostienen el comisamento de la Nave, y una cupula ó boveda esférica adornada de casetones cuadrados, con una Linterna abierta en el medio de pies de diametro. De este Vestibulo principal pasamos por las dos puertas laterales á dos grandes salones de pies de ancho, y de largo, con cinco ventanas / en sus fachadas y una en cada testero y entre estas los nichos que las corresponden en la pared del frente, intermedios de otros en los machones para colocacion de estantes, elevandose a la altura de pies la boveda de cañon esquinado que los cubre. Por las cuatro puertas interiores se dá comunicacion á las escaleras de descenso á el piso bajo y de ascenso á los entresuelos altos, como tambien á comunicarse con la Porteria y Guardia, colocadas a los dos lados del mismo Portico, en donde por unas pequeñas escaleras de caracol se comunican a sus particulares entresuelos, verdaderos y tambien con el piso alto. Por la Puerta principal que se presenta al frente del Vestibulo, se pasa á la primera pieza iluminada por alto y cubierta de una bóveda á vela ó platillo, que sirve de segundo Vestibulo a la Galeria y estancia de las gentes de su servidumbre; despues de ésta entrando por un grande arco de pies de ancho y de alto, dá principio la Galeria con la anchura de pies, prolongándose por pies, cubierta de dos trozos de cañon de boveda semicircular elevada sobre los arranques a la altura de las ventanas apaisadas y Lunetos semicirculares, y una boveda a bela que los une en el centro, / con ventanas en sus dos frentes que ofrecen luzes altas por toda su longitud;



en el centro por un lado se ofrece una ventana con balcón y dos laterales acia el Prado y entrada principal bajo del Pórtico grande, y otras iguales de la otra parte acia el Salon de conferencias; en el resto de la prolongacion de sus paredes, hay distribuidas cinco ventanas con balcones en cada lado acia el Oriente, y tres puertas de estotra parte acia la Galeria alta de poniente y fachada principal, intermediados unas y otras de Nichos que facilitan la colocacion de los Estantes. Remata la Galeria con tres puertas en su testero; la mayor de estas introduce á un Gavinete ó pieza circular con cuatro grandes Nichos ó arcos, que sostienen la bóveda a bela en su cubierto, y ofrecen tres grandes ventanas altas que la iluminan, ademas de las tres bajas a su frente que toman luz del patio. Desde este Gavinete se pasa por dos puertas a cada lado, á las Galerías que circundan el Patio, y se comunican con la Galeria grande por las puertas laterales de su testero, y cambien con las escaleras principales que descienden al piso bajo, y con la particularidad que asciende á todos los /pisos, se pasa asimismo a los dos grandes Salones, iguales de un lado y otro, con cinco ventanas y balcones en cada uno de sus lienzos de fachada con Nichos correspondientes en los opuestos, y otros intermediados entre estos y las ventanas, para facilitar la colocación de estatuas sobre la imposta, á la altura de pies y los cañones de bóveda que los cubre.

En el centro y sobre el zaguan bajo, con vistas al medio dia y Jardín Botánico, por las tres ventanas de los intermediados, resulta la ultima pieza cubierta de bóveda á esquilfe, destinada á Librería publica; tiene su entrada principal por las Galerías pequeñas próxima a las escaleras que median entre los salones. A la parte de poniente de la gran Galeria y fachada principal, corre por todo el largo de ella intermedian-do el gran Portico que separa las Galerías altas de pies de ancho y de largo, con columnas de orden Jónico y pilastras á sus espaldas que sostienen los cañones de su bóveda á la altura de pies, comunicandose con la grande por tres puertas, una en el medio y dos a los extremos, intermediadas de Nichos correspondientes con los intercolumnios, y por sus testeros con las Galerías.

Esta es la mas sencilla descripcion de la disposicion / interior del piso alto; y volviendo á el aspecto exterior que ofrece todo el Edificio diré, que para interponer la fastidiosa monotonia que cansa la vista á continuado uniforme cubierto, con el feo arbitrio de comunicar luzes por Boardillas a las habitaciones altas, sobre la cornisa de los cuerpos de los extremos del Edificio, se elevan unos sotabancos de la altura de la misma Cornisa con ventanas apaisadas a plomo de las de abajo, y rematan con un suave tendido a dos vertientes, elevandose entre unas y otros los cubiertos de las piezas interiores del centro del Edificio, con variedad en sus formas. = He dicho. ■

## MADRID, ATLAS HISTÓRICO DE LA CIUDAD

### Fundación Caja de Madrid

Lunweg Editores.

“...inútilmente intentaré describirte a Zaira, la ciudad de los altos bastiones; podría decirte de qué tipo son los arcos de sus soportales, qué chapas de zinc cubren sus tejados....sería como decirte nada. La ciudad no está hecha de esto, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado. La ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas...”

LAS CIUDADES INVISIBLES. LAS CIUDADES Y LA MEMORIA

Italo Calvino

La presente obra nos adentra en la comprensión de la ciudad de Madrid, no sólo en los rasgos perceptibles a primera vista, sino en aquellos que permanecen ocultos a los ojos de un observador no avezado.

Aborda el acercamiento, considerando que la realidad urbana es una resultante histórica, una resultante del proceso histórico de su formación, y así, conduce al lector a través de un voluminoso conjunto de notas geográficas, históricas, arquitectónicas y urbanísticas; de unas referencias a escenas costumbristas, herencias culturales, fiestas, acontecimientos y celebraciones, que configuran las reglas a las que responde la manera de surgir, cobrar forma y prosperar de la ciudad de Madrid.

Se estructura el análisis en tres secuencias interrelacionadas cronológica y conceptualmente que ayudan a caracterizar el devenir histórico de la ciudad: Madrid como espacio urbano, Madrid como espacio social y Madrid como escenario. En ellas trata respectivamente aspectos relacionados con el crecimiento y la morfología urbana, la población, la sociedad y su abastecimiento, las distintas manifestaciones culturales, la presencia en todo el territorio de la Iglesia.

La visión de la ciudad será más rica cuanto mayor sea el conocimiento de los distintos avatares que la han ido configurando a lo largo del tiempo; y más completa, en la medida en que se incluyan para dicho análisis vivencias personales, costumbres y resonancias emotivas. Para estudiar el espacio urbano, se reúnen en el atlas un conjunto de mapas, planos e imágenes, que ayudan a identificar la ciudad a través de los siglos: desde paisajes urbanos, grabados y pinturas de edificios, visiones generales y de detalle, proyectos urbanísticos...a través de ellas se pueden conocer las dimensiones actuales de la ciudad de Madrid. Existen reminiscencias en ella de la ciudad que varias veces decayó y que volvió a florecer, de la que a tiempos de indigencia sucedieron períodos de gran esplendor, que favorecían la construcción de edificios de nueva planta y la llegada de nuevas gentes procedentes de otras tierras. La ciudad, a medida que crecía, aumentando su perímetro y afianzándose en el territorio circun-

dante, se iba alejando más del núcleo originario.

La obra enmarca cronológicamente el estudio de la villa desde la primitiva fortaleza árabe y el pequeño caserío circundante, que datan del s. IX, hasta el momento en que ésta inicia su crecimiento contemporáneo en la primera mitad del s. XIX.

Destaca la parte del estudio centrada en el análisis de los ejes y plazas más característicos de la ciudad, así como la que trata de la configuración espacial del centro y la periferia y las distintas valoraciones del terreno en relación con la mayor o menor proximidad al núcleo central. Se analizan así mismo las distintas circunscripciones civiles y eclesiásticas en que se divide el territorio para un mejor control por parte de las autoridades.

Para el estudio del espacio social, se indaga en los datos demográficos, reflejados en las tasas de natalidad, mortalidad, nupcialidad... que dan una idea de los aspectos más cotidianos de la población y de sus formas de vida. Había una elevada tasa de mortalidad, mientras que en los territorios vecinos existía un excedente de nacidos; ésta será una de las razones por la que la población de Madrid se nutrirá de un flujo constante de inmigrantes, generalmente varones adultos y célibes que se asentarán en la villa y ayudarán a compensar su saldo vegetativo negativo.

Como escenario y lugar de representación se destaca la importancia de un hecho decisivo en la historia de la ciudad: el asentamiento de la Corte, que la convertirá en polo de atracción de nobles, clérigos, artistas de diversa índole y gente común. Como consecuencia, se irán mejorando los sistemas de abastecimiento de vituallas, de agua, los transportes públicos y el alcantarillado, entre otros aspectos.

Al existir unas estructuras económicas estancadas, que no garantizaban el sustento de todos los que llegaban, se favorecían las desigualdades y se fomentaba la aparición de delitos, entre los que se inventariaban desde los simples robos y hurtos a los delitos con violencia y muerte. Como el sistema Penal era muy estricto, no existían garantías para el condenado y en función del delito cometido, las autoridades imponían las penas; la máxima era

la de muerte.

Se trataba de disuadir a los delincuentes mediante penas salvajes y espectaculares. Para ello se escogían como escenario las plazas, principalmente la Plaza Mayor y más tarde la de la Cebada, que se convertían en los lugares idóneos para mostrar la escenografía del poder.

El concepto de delito era una noción asociada al pecado, concepto de moral cambiante y detenido por los que estaban en el poder y que, una vez más, servía como elemento de control por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas.

Madrid acaba convirtiéndose en una ciudad que vive por y para la monarquía y las elites que la sustentan: Nobleza e Iglesia. Esta última tiene un importante peso específico en la ciudad y será reflejo de ello la fundación de numerosas iglesias y conventos, que se esparcen por todo su término.

Se tratan así mismo otras consecuencias de la instalación de la Corte en la villa, como son la transformación de ésta en centro modular de la literatura española, ya que se convierte en lugar de obligada visita para la mayor parte de los escritores, y la creación de las primeras Academias e Instituciones Científicas creadas por el Rey, el máximo promotor de las artes y las ciencias.

En definitiva, esta obra está destinada a lectores que desean adentrarse en el conocimiento de las reglas y el orden invisible que rigen el surgir y el conformarse de la ciudad de Madrid, desde sus orígenes como un primitivo asentamiento urbano. Responde a una intención totalizadora y de síntesis y por ello se utilizan como elementos de análisis las informaciones cartográficas, históricas y descriptivas, claramente interrelacionadas.

Es destacable el criterio homogeneizador que subyace en el empleo de una cartografía actual y rigurosa como soporte para analizar las sucesivas evoluciones de la morfología urbana, que contribuye a unificar el grueso de la obra frente a la dispersión de criterio que supondría el manejar cartografías antiguas con distintas escalas, distintos tipos de proyecciones, distintas representaciones y resoluciones en función del fin con el que fueron encargadas.

Como aparece en las notas introductorias del Atlas, en él se produce una simbiosis entre el pasado, el presente—reflejado en los nuevos enfoques y la utilización de nuevas tecnologías— y el futuro, como una puerta abierta a nuevos proyectos de investigación. Algunos temas son tratados esquemáticamente en aras de una visión generalizadora, dejando en manos del lector la profundización en ellos para lograr una más completa comprensión del amplio y variado repertorio que constituye la compleja realidad de la ciudad de Madrid. ■

Candelaria Alarcón Reyero



# CALENDARIO

## Arquitectura

|                                                                                                      |                                  |                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Madrid. MOPTMA.<br>Sala de Exposiciones<br>de los Nuevos Ministerios.<br>Paseo de la Castellana, 67. | Hasta el 3<br>de marzo.          | <b>"Gerrit Rietveld".</b>  | Retrospectiva de los trabajos más representativos de este arquitecto holandés que revolucionó algunas de las maneras del diseño arquitectónico tradicional. Planos, fotografías, dibujos, objetos y mobiliario ayudan a comprender mejor la trayectoria de Rietveld.                     |
| Madrid. MOPTMA.<br>Sala de Exposiciones<br>de los Nuevos Ministerios.<br>Paseo de la Castellana, 67. | Del 21 de marzo<br>al 5 de mayo. | <b>"Corrales-Molezún".</b> | Exposición antológica de estos arquitectos gallegos, en colaboración con el Consello de Cultura Galega, el Colegio de Arquitectos de Galicia y la Fundación del Colegio de Arquitectos de Madrid. Es la tercera de las muestras dedicadas a la generación de arquitectos de los sesenta. |

## Pintura

|                                                                                                 |                                                 |                                                        |                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Valencia. IVAM. Centre Julio<br>González. Guillem de Castro, 118.                               | Hasta el 10<br>de marzo.                        | <b>"Pablo Palazuelo".</b>                              | Una selección de 56 óleos, además de obras sobre papel y esculturas del artista madrileño, que muestra su evolución desde los años cincuenta hasta su última producción.                                      |
| Santiago de Compostela.<br>Auditorio de Galicia.                                                | Hasta el 10<br>de marzo.                        | <b>"Antoni Tàpies".</b>                                | Antológica que abarca los últimos 35 años de la trayectoria del artista catalán, representada en una selección de 30 de sus obras más representativas.                                                        |
| Viena (Austria). Galería Austríaca<br>Belvedere Superior.                                       | Hasta el 19<br>de marzo.                        | <b>"El arte austríaco en el exilio<br/>americano".</b> | Cien obras de 12 artistas austriacos (Josef Binder, Hans Böhler, Joseph Floch...) que emigraron a los Estados Unidos en el período de entreguerras.                                                           |
| París (Francia).<br>Mussée d'Art Moderne.                                                       | Hasta el 24<br>de marzo.                        | <b>"Passions Privées".</b>                             | Muestra de obras de Picasso, Mondrian, Miró, Warhol o Van Gogh, entre otros, pertenecientes a 90 coleccionistas privados, entre los que figuran el actor Alain Delon y los modistas Saint-Laurent o Givenchy. |
| Madrid. Museo del Prado.<br>Paseo del Prado s/n.                                                | Desde el 29<br>de marzo hasta<br>el 30 de mayo. | <b>"Goya".</b>                                         | Exposición monográfica que celebra el 250 aniversario del nacimiento del artista aragonés. Varias de las obras expuestas proceden de pinacotecas extranjeras y de coleccionistas privados.                    |
| Las Palmas de Gran Canaria.<br>Centro Atlántico de Arte Moderno<br>(CAAM). Los Balcones 9 y 11. | Hasta el 31<br>de marzo.                        | <b>"Oscar Domínguez".</b>                              | Los 169 cuadros procedentes en su mayoría de colecciones privadas de diversos países constituyen la primera antológica del pintor canario.                                                                    |
| Madrid. Academia de Bellas Artes.<br>Alcalá, 13.                                                | Hasta el 25 de abril.                           | <b>"El sueño del caballero".</b>                       | Exposición de este emblemático lienzo del barroco español, obra de Antonio de Pereda, tras su restauración.                                                                                                   |
| Londres (Reino Unido).<br>Tate Gallery.                                                         | Hasta el 28 de abril.                           | <b>"Paul Cézanne".</b>                                 | Exposición que reúne obras llegadas de todos los continentes para dar la imagen más completa del genio del impresionismo.                                                                                     |

## Escultura

|                                                                   |                          |                       |                                                                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------|--------------------------|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Valencia. IVAM. Centro Julio<br>González. Guillem de Castro, 118. | Hasta el 31<br>de marzo. | <b>"David Smith".</b> | Primera exposición antológica que se dedica en España al escultor norteamericano, constituida por cincuenta obras fechadas entre 1933 y 1965. |
|-------------------------------------------------------------------|--------------------------|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## Fotografía

|                                                      |                          |                                    |                                                                                                                                                                                                                        |
|------------------------------------------------------|--------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Madrid. Fundación "La Caixa".<br>Serrano, 60.        | Hasta el 11<br>de marzo. | <b>"Fotografía y surrealismo".</b> | Muestra de fotografía surrealista internacional, con imágenes captadas por Ubac, Mariën, Penrose o Magritte, entre otros.                                                                                              |
| Londres (Reino Unido).<br>National Portrait Gallery. | Hasta el 24<br>de marzo. | <b>"James Abbe".</b>               | Muestra retrospectiva de la obra de uno de los fotógrafos norteamericanos más populares, famoso por los retratos que hizo a estrellas del cine, como Mary Pickford, Charles Chaplin, Fred Astaire o Rodolfo Valentino. |



# NOTICIAS

## GARCÍA DE PAREDES, PEDROSA Y MÓNACO, PREMIADOS EN ROMA

El pasado 16 de diciembre se falló en Roma el Concurso Internacional de Ideas para la Ordenación del Barghetto Flaminio de Roma; resultó ganador el proyecto realizado por los arquitectos Ignacio García Pedrosa, Ángela García de Paredes y Antonello Mónaco, presentado bajo el lema "Noli me tangere".

Este concurso, promovido por el Ayuntamiento de Roma, se encuadra dentro de las operaciones urbanísticas y arquitectónicas previstas por el programa Roma Capital con motivo del Jubileo del año 2000. En la primera fase (abierto a los arquitectos europeos) concurren 225 equipos, de los que fueron seleccionados cinco para una segunda y definitiva fase.

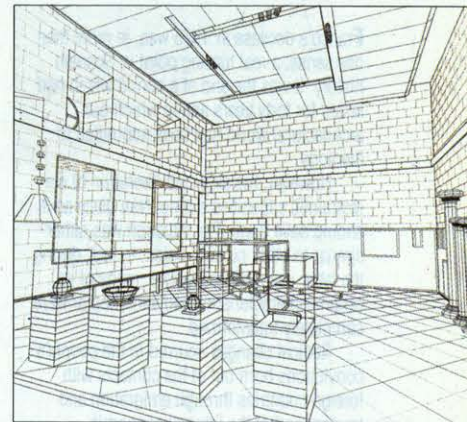
El proyecto premiado consiste en un complejo de edificios de carácter cultural, situado en Vía Flaminia, junto a la Plaza del Popolo, en la ladera del gran parque de Villa Borghese. Las diversas edificaciones alojan salas de exposiciones, talleres de artistas y artesanos, salas de conferencias, biblioteca, escuela de música, sala de audiciones para música de cámara y un centro de información sobre los acontecimientos culturales de la ciudad.



## JUAN PABLO RODRÍGUEZ FRADE RECIBIÓ EL PREMIO NACIONAL DE RESTAURACIÓN

El arquitecto madrileño Juan Pablo Rodríguez Frade, de 39 años de edad, recibió el pasado 20 de diciembre el Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales 1995, por la rehabilitación llevada a cabo en el Palacio de Carlos V, dentro del recinto de la Alhambra de Granada (publicado en el número 299, de la revista ARQUITECTURA).

Según Mateo Revilla, director del Patronato de la Alhambra y el Generalife, este galardón es "el reconocimiento a un trabajo muy escrupuloso sobre lo que debe ser una intervención arquitectónica en un lugar histórico, y además profundamente documentada".



Este importante galardón viene a reconocer una carrera dedicada especialmente al montaje y recuperación de museos, que ya obtuvo reconocimientos como el Premio Fundación de Toledo por la rehabilitación del Museo Sefardí de esa ciudad.

## CONSTRUTEC'96

La feria Construtec —que tendrá lugar, del 13 al 16 de marzo, en el Pabellón de Cristal del Recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid— duplicará en esta cuarta edición el espacio de exposición (que ocupará 25.000 metros cuadrados); a la vez ofrecerá nuevos servicios, tanto para los expositores (unas 300 empresas e instituciones) como para los visitantes (se calcula que 35.000 personas pasarán por la feria).

Construtec'96 es el punto de encuentro de los profesionales de la construcción, que así podrán conocer los principales avances técnicos y los más destacados estudios relacionados con este sector.

## PREMIOS COAM 1994

El pasado 20 de noviembre de 1995, el Jurado de los Premios COAM, presidido por don Luis del Rey (Decano-Presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), acordó otorgar los citados premios, en cada uno de sus correspondientes apartados, según se indica a continuación:

### ■ DISEÑO

- Exposiciones sobre "El Alcázar de Madrid" (Estudio de Arquitectura de D. José Manuel Barbeito Díez).

### ■ ARQUITECTURA

- Edificio cultural y de servicios de la Embajada de Francia en España (arquitectos: D. José Manuel Sanz y Sanz, y D. Juan López-Rioboo Latorre).

### ■ DIFUSIÓN

#### DE LA ARQUITECTURA, PERIODISMO Y PUBLICACIONES

- Boletín de Arquitectura y Pensamiento Circo (arquitectos: D. Luis Moreno García Mansilla, D. Luis Rojo de Castro y D. Emilio Tuñón Álvarez).

### ■ URBANISMO

- Desierto.



# ENGLISH

English translation by Paula Olmos

## The risks of freedom

Miguel Ángel Baldellou

Franco's decease in 1975 was, in more than one sense, a real turning point in Spanish history. It was the end of a period which had lasted for forty years and in which our architectural world had been submitted to ideology.

However, the expected liberation of our restrained capacities did not take place as it should have done. The situation was rather similar in other cultural fields. In fact, during the latter years of the Regime, many of its original characteristics had vanished or were completely transformed.

Radical changes occurred in the people's convictions born out of the contacts with foreign countries through emigration and tourism and of the internal economic development. For the young generations of 1975, Franco's fascist ideology was something forsaken long time ago, something related to the historical origins of the Regime and not to its current life. The long road to democracy, a process in which 1975 is a fundamental date and which took advantage of the mentioned change of mentality to achieve a peaceful takeover, is the context in which the Spanish architecture of the latter twenty years took shape.

Along these years we have witnessed a radical division between the projects produced by the architects of the late Franco Regime and those signed by professionals who began their career in democracy.

The architects who graduated around 1965, could yet identify themselves with the European young people who led the 1968 demonstrations, although their origins, their conceptions and ideals were rather different. Just the fact of their coincidence in time made possible the illusion of their supposedly shared characteristics. But the force of the University crisis of those years was rather impressive and made possible the union of a whole generation in its fight against the oppressive circumstances which would, nevertheless, last for another decade.

In this context, we obviously expected that the death of the Regime's inspirer should bring us the liberation of the power of expression so far repressed by the political situation.

The period from 65 to 80, the years around 1975, was a time of a urgent and committed search for basic concepts in which to build a free cultural identity. Most of the architects concerned about their historical responsibility tried then to determine their intellectual sources, identify their masters among their close companions and accommodate their work to international acknowledged trends.

Their international presentation brought

with it an explicit reference to their concrete origin.

We can identify this generation, today on their mid forties or fifties, with the "Transition" period. They tried to achieve their freedom of expression either by fighting to detach themselves from previous groups or by following with respect a particular master.

In this sense, the individualistic and plural atmosphere of Madrid, encouraged this complete dispersion of aims and conceptions.

This was the generation of the "28 university teachers" of the famous "Arquitectura Bis" issue and of others that tried, in a more quiet and isolated way, to apply themselves to strengthen their conscience. Seduced by some fundamental texts by Kalu, Venturi, Rossi or Tafuri, they found themselves in front of the dilemma of having to choose between a heroic and an ironic attitude. Those just detected innovative conceptions were defended with ardour by the architects belonging to a generation which included many different tendencies.

Those graduated in Madrid's School in the latter fifteen years, on their part, have gone through their whole student period in democracy. They could, therefore, enjoy the optimistic and hopeful atmosphere of the Spanish society and also the Spanish University during those years.

On the other hand, the older pre-war generations of teachers were about to retire and the subsequent fight to occupy their posts augmented the mentioned dispersion; a permanent characteristic of Madrid's School.

This general withdrawal of the older masters was the origin of a stylistic break up and the reason of the recent architects' ambiguous filiation.

There are other significant facts in all this process. On one hand, the creation of new Schools of Architecture in Spanish soil with new groups of graduates has broken up the traditional diversity in Madrid's School and provoked the local stylistic specialization.

Once the polarity Madrid-Barcelona broken up, our School has lost in a rather apparent way the tension produced by the contribution of "peripheral" students. On the other hand, there has been a recent and widespread influence of international authors as Rowe, Frampton, Stern or Krier, who have been even invited here by their somewhat eventual disciples. The internationalization of our culture, though, has not resulted in a parallel development of our own production. One of the reasons is our probable ineptitude to develop our own culture, but the other is just the abandon of many possible directions as our architects seem to embrace exclusively figurative procedures. Thus, the proliferation

of "practical" master courses has replaced the organization of sound Doctorate Programmes.

In the middle of this general dispersion of cultural aims affecting our youngest architects, there are still, nevertheless, some nuclei grouped around particular personalities. But there is no direct relation with the older and indisputable masters whose influence has been, yet, transferred by intermediate disciples in a logically adulterated way.

The transmission chain connecting the first and second after-war generations of architects and our present students has been gradually lost by means intermediate disciples, mainly belonging to the group of graduates during the Political Transition. Thus, the most combative aspects of their message, the debate about the construction of their own identity and many other polemic issues were hopelessly forsaken.

That is probably one of the reasons of the apparent renunciation to meditate on the part of our latest architects who employ their efforts in other questions which are rather peripheral in relation to our discipline. The youngest generations are, in many senses, disoriented. They must look after themselves without any reference "against" which they could place their own production, without any immediate "models". On the other hand, this has also encouraged some amazingly fresh and independent attitudes which must be, nevertheless, considered incoherent, disconnected. There is a kind of collective bewilderment which has contaminated our undisciplined students, chased by their own desperate anxiety to achieve uncertain ends by means of intellectual short cuts and thoughtless leaps in the dark whose consequences are, in most cases, irreversible.

Certain circumstances, the euphoric and jubilee atmosphere of the latter years, have facilitated this general evasion. It is also true that this widespread amnesia has been probably encouraged by many architectural educators who tried to promote the motto "Invent, you damned, there is always something left". The ingenuous will of our students has tried to look for any kind of notoriety by means of exaggerated forms disconnected from necessity.

Of course they have indulged in letting themselves go in these comfortably troubled waters, in most cases with a conscious and planned complicity.

Some could argue that the apparent freedom with which some architects design is just the result of a natural and unaffected acquisition of the latest information. My own experience as teacher of Architectural Theory and History, makes me suspect that this widespread attitude is, on the contrary, the outcome of an excess of inarticulate information. And here we find again the mentioned complicity as a basic strategy. The ambiguous and languishing "gauche divine" has even lost its leftist quality, but not in any

inadvertent or casual manner. Maybe, these artful but mistaken designers are just using an unsuitable mix of incompatible ingredients.

And regarding the current issue of the greater cultivation or commitment of the most recent graduates, or about their greater capacity for unfettered design, I must say that I consider such comparisons completely impertinent. Our own data and the present unstable circumstances cannot allow us to keep such statements. Our latest graduates are a mass of completely heterogeneous and divergent attitudes and any attempt to assign them a common attribute is just a playful arbitrariness.

There are, nevertheless, some dominant trends encouraged by certain particular champions and some kind of general fashionable atmosphere within the profession which is apparent in architectural contests and magazines. But to say that those things so rarely built and designed by so few are representing such divergent groups is somewhat exaggerated.

Of course, in the middle of all this situation, some cases stand out for their unexpected courage. Some, even among the youngest, architects try to make their "own" voices audible, their own "though" understood. So few. But bold and excellent. Let us leave them alone without confusion. Silence and respect are, in most cases, better than untimely praise. Let us be quiet and wait, for their own and our own benefit. Let us not mix different attitudes. Because some look for their own way and not precisely for a master. Because real masters do not want to be reproduced in a shallow way and, with a deeper approach, they are completely matchless.

So, what should be the role of all these assistant teachers after the "legal" withdrawal of the masters? They have all tried to be the main character on scene and they cannot be but a numerous chorus whose distinct voices are unidentifiable.

In any case, it is very interesting to learn the opinion of the recent graduates about whom they consider their real masters. In most cases, their answers reveal an strategic but unreal attempt to look for references which their own practice prove rather equivocal or deceiving. A timely allusion is just a way to achieve a certain "pedigree", a certain affiliation with well known standards.

From a certain distance, all this just seems a desperate search for some kind of self-identity in the middle of a massive concurrence, the shielding character of prestige against a hostile society. In this sense, Porto's case, recently reviewed in this magazine, is completely different from ours. Among our architects, embracing a certain trend, means the immediate rejection of any other possible way. We do everything but try to achieve an agreement. In our School, this kind of mean conflict is rather usual. These



circumstances make almost impossible to name any dominant tendency, or to develop any coherent and rigorous discourse without indulging oneself in fruitless confrontations.

At the same time, there seems to be a certain tendency to renounce to the exaggerated forms of latter years. Necessity has forced our architects to keep to a more prosaic reality, forgetting the days of

immoderate jubilee.

We should ask Utzon, after his Australian experience, and many others who fervently defended the empire of means and forms, "What is left of the sails of yore?" Let us go back to "Institutions", let us be Kahnian. What will be left of all that "ignis fatuus"? Unfortunately, not even the memory of its propagation.

## Resist, you damned

Alberto Campo Baeza

**"that CREATION is more than Power and ART more than Politics. That WORKS are immortal and not wars, nor royal balls"**

MILAN KUNDERA / IMMORTALITY

### Those old lost 28

"Be it just for the sake of continuity, the issue you are about to read should be taken as an attempt to renovate your interest in a supposedly real School of Madrid". These were, more or less, Moneo's words at the beginning of his article "28 unlisted architects" published by *Arquitectura Bis* seventeen years ago. This supposed Madrilenian School or Maniera, a repeated attempt during the later years, has revealed itself an impossible entity. Fortunately enough, Madrid's architects were, and are will be heterodox, unclassifiable, variegated and unsubmitive. Because freedom is the indispensable basis of any creative process that is worth the name.

The rest of that article, which showed a supposed confrontation between Madrid and Barcelona which I think rather fictitious in architectural matters was, nevertheless, an efficient encouragement for a younger group of architects which were (we were) then beginning their inescapable conflict with Society. The artist, the architect trying to make his best, on one hand. Society, on the other, often trying to prevent such a thing. The text you are now reading would also like to be a source of encouragement and reassurance for Madrid's youngest architects.

But, what happened to those 28 unlisted architects of yore whose link was, according to Moneo, "their common age, their interest in education and their critical attitude"?

Their age is still the same though time has proved himself more generous with some of them than with the others. Their works and the way they manage their lives have also been inexorably transformed by time.

And regarding their interest in education, we just can say that the members of the group have acted rather differently. Five among them became Professors in Madrid's School of Architecture: Juan Navarro Baldeweg, 1984; Alberto Campo Baeza, 1986; Manuel de las Casas, 1987; Antón Capitel, 1992 and Gabriel Ruiz Cabrero, 1995. Víctor López Cotelo became Professor in Munchen in 1995. And Juan Antonio Cortés in Valladolid in 1989. Other 10 are still teachers in Madrid's School, two of them Official Teachers: María Teresa Muñoz, 1988, who was also, from 1988 to 1991, Director of the Projects Department and Javier Frechilla, 1993. Eight more as Hired

Teachers: Ignacio de las Casas, Javier Bellosillo, José Manuel López Peláez, Francisco Rodríguez de Parterroyo, Eduardo Sánchez, Daniel Zarza, Jerónimo Junquera and Estanislao Pérez Pita.

And regarding their critical attitude, we must say that it has endured probably more than it could have born. The natural tendency to remain in a comfortable position has just been overcome by a few ones. Those who are still producing sensible architecture and profound theoretical texts. Those whose character and works have taken advantage of time itself, still resisting in this incredible trial for perseverance which is the practice of Architecture.

### With a determined determination

My aim, during the later years in which I have written some texts dedicated to the younger architects, has always been that of encouraging resistance.

In 1977 I had an article published by A+U in Tokyo whose title was "7+7+7" which included a list of architects most of which appeared in Moneo's account of 28 unlisted architects published the next year by *Arquitectura Bis*. Moneo's aim, as my own, was that of encouraging Madrid's youngest architecture.

Later on, in 1985, I wrote another article for *Process Architecture*, Tokyo, whose title was "The Architecture of Madrid: An unrestrainable avalanche". Almost half of the article and of the whole issue was dedicated to Madrid's youngest generation of architects. And the same year I persisted on my aspiration with the publication of the mythical book "Young Spanish Architects" which was considered like the red book of the youngest architecture in Spain as it included examples from the whole territory.

In 1992, I harped on the subject by writing another article, this time for the well known "Arquitectos" magazine, published by the Spanish Superior Council of Colleges of Architects, whose title was "Architects for the next century" and in which, with the help of Italo Calvino and making a final "dribbling" not to reveal the names of the selected professionals I gave a new account of the issue.

I also contributed explicit references, lists

and commentaries on particular architects to special issues as EL PAIS Year's Books and other magazines and newspapers.

My aim has always been the same. Defend and stimulate young architects, in most cases from Madrid, in front of a Society which proves itself more ignorant and less cultivated each day in architectural matters.

The title of a new article, this time published in EL PAIS in 1985, "Saturn will not devour his children anymore", tried to be rather expressive about my own attitude.

But who are these architects whom I have called damned and whom I am trying to drive towards resistance? I am referring to a group of architects from Madrid whose position is now similar to that of the mentioned 28 in the days of Moneo's article. A group of young architects, all of them dedicated to educational matters, teachers of Architectural Design in Madrid's School of Architecture and with a clear critical attitude which is apparent in their works. They are like those 28 were but, we may say, even better.

### Family resemblance

Although we are talking about a group of revels that do not pay homage to any older master and although their attitude in front of the previous generation is a puzzling shyness, if we investigate under mere appearance we will find a profound respect and admiration to their predecessors. We can still recognize in them some family resemblance: Sota's fineness and Oiza's boldness. Cano Lasso's spontaneity and Carvajal's correctness. Fernández Alba's erudition and Moneo's learning. Fisac's revelry and Cabrero's simplicity. And Corrales' sense of construction and Molezún's (a nostalgic homage to him) ingeniousness. All these features are present in some way or another in this new architecture.

The impressive quality of the architecture produced by the older Spanish masters, whose importance is continuously increasing, cannot be overlooked by the younger ones who are now taking the baton as in an architectural relay race.

Although we have talked about general features we can be more precise and talk about particular likenesses. At least about formal (just formal?) likenesses. We detect Sota's traits in Sancho's or Madrideo's work. And Oiza is always present in Aparicio's. Cabrero and Cano Lasso are a subtle ghost in Aranguren's and Gallegos' projects. And Corrales and Molezún in Abalos' and Herreros'. Carvajal seems to be the favourite for the team Matos-Martínez del Castillo. And Moneo for Tuñón. Cánovas-Amann-Maruri seem to keep Fisac's character. And, thus, we could continue with our extended family looking for and, obviously, finding common traits.

### Knowing, knowing how to teach, wanting to teach

All of them, as we have already said, are dedicated to architectural education. For this group of young architects their architectural design lessons in Madrid's School of Architecture are not a mere hobby. They take their time to prepare their classes, elaborate and publish their programmes and they prove thus how important it is for them this part of their architectural practice.

They comply with Julian Marías saying about good teachers: "they know, they know

how to teach and want to teach".

They know, they keep studying and thinking. They know how to teach; they are, obviously some of them more than the others, sound educators.

The most important group is precisely that formed by the youngest Official Teachers of Architectural Design: Abalos-Herreros, Aranguren-González, Gallegos, Aparicio and Sancho-Madrideo. And we expect to receive, during the next academic year an important group of Doctoral Thesis from the rest of them. Naturally this fervent dedication and the quality and rigor of their educational methods is recognized by the pupils who want to be admitted in their groups by hundreds.

I can guarantee you that their corrections, their critical sessions in design courses have nothing to do with likings and dislikings and are based on the purest theory. All of them are skilled analyzers as their own projects reveal. And they try, and this is a most difficult thing, to avoid any formal resemblance between their own work and that of their pupils.

They know, they know how to teach and want to teach.

### These are more cultivated

The later generation of the mentioned 28, precisely the generation who lived that may of 1968, came to have a solid culture many years after they left School. That old School in which the classical statues and beaux-arts drawings had been replaced by a superficial and somewhat thoughtless approach to Mies, Le Corbusier and Aalto, or at least to their forms. Without a real conscious understanding. Probably with an attitude, formal and not conceptual, very similar to that of the old-fashioned teachers.

Those in that generation which seemed to be more cultivated had in fact read a little bit more than the others. They were little erudites and big pedants as their age permitted them to be. Because to assimilate culture, one, fortunately, needs much more time. You need to enjoy, to appreciate its fruits at a certain slow pace.

Some of them, though, came to mature that cultivated wisdom, they grew with it, enjoying it and resisting in their position defined by Moneo in his *Arquitectura Bis* article as one in which the main characteristics were age, educational purposes and critical attitude.

For most of them, the doctoral thesis, in most cases a historical study, was the appropriate occasion to prove their capacity for analysis and meditation, a capacity which is the basis of any skills in architectural design. And most of them took advantage of that occasion to undertake a more profound and rigorous approach to their design lessons.

But the architects belonging to our youngest generation, that which we are introducing here, have done all these things in less time and probably with better results.

Their Doctoral Thesis are usually more related to their educational methods and general interests. And their erudition is greater from the beginning of their career. And this has made them more rigorous as professionals; architects whose projects are born out of seminal ideas, of built ideas.

As it usually happens in Spanish architecture, they are rather heterodox regarding international trends. They do not follow them, or do not like to be told that they



follow them, they reject them. There is not a single "minimalist" or "Deconstructivist" or "high-tech" architect among them. They can pick some feature here and other there but always in a most heterodox way, trying not to be classified within any particular group.

Their enlightenment and their rigor has encouraged them to write about their ideas. They write. And this differentiates them from their older predecessors. They try to explain the basis of the ideas and theories which justify their architecture. And they frequently have their texts published. All the Spanish architectural magazines have published their articles, but, sometimes, they want even more and they create their own means of expression. The better example is CIRCO, a prestigious fanzine created by Tuñón, Rojo and Mansilla in which Sancho and Madridejos published an interesting text called "The void's paradox" and in which they were replied by Abalos and Herreros with a more humorous article. All of them, in spite of their profound differences, belong to the heterogeneous group of our youngest and incredibly interesting generation of Madrid's architects.

### Looking after themselves

They are not yet advertising chairs, as Gehry, and even less yoghurt as Bofill but they know that they must present themselves to the public. An architect enclosed in a chest is sure to be moth-eaten soon, or even demented or dead. The question is not just the necessary communication with others required by any creative process. There is something else, no clients means no work to be done. If you do not work, do not build, there is no architecture. Have you ever seen anything more ridiculous than a demonstration bullfight? Without the bull, there is nothing left.

These architects know it but too well. And they try to make their works known. To proclaim once and for all that Architecture is still possible. And if they have to show themselves in a somewhat extravagant mood, they do it. As great masters do.

Le Corbusier was always very conscious about, for example, the pictures taken in his Ville Savoie. He wanted them to express the fabulous architecture contained by that Pandora's box. And, if he thought necessary to put a listless hat and some glasses on a certain table, he just put them. As in Palladio's age there was no photography, he wrote his four books to spread his own ideas and works. And Utzon, in the era of photography, shows his moving hands drawing a synthesized image of his monument for Sidney.

Our architects do as they did. They know they cannot be secluded. And that the best way of looking after themselves is looking towards the audience.

### Competitius interruptus

"I am really traumatized by competitions. I am full of scars and even open wounds. I am not the only one in such a situation. I have seen many friends, the contestants and their collaborators, in a lamentable state even months after the final submittance. There will be a time in the world of architecture when will even die for the sake of competitions... You have to live for yourself what it is to work in a team for several weeks, for months sometimes. You have to feel that passion, that enthusiasm with which work is undertaken.

The quantity of lost work. And the final humiliation when, in some way or another, the verdict is not an equitable one. It is a lost project and you have nothing but your lonely tears, and you try silently to forget it and you drink... it is like losing someone dear to you. Some of those projects haunt you for your whole life. It is an obsession and they come and come again to tell you they are still alive in you".

These were Jean Nouvel's terrible words in 1984. But just after displaying such a sour testimony, he began his Arab Centre in Paris and has been working and building continuously ever since.

Because competitions, so hard when you lose them and so glorious when you win them are still the best chance for the youngest.

That is, while many older architects who still feel young enough, keep running, there are also lots of youngsters who despising competitions just dedicate themselves to sign denigrating projects.

But our group of young architects, all of them teachers in Madrid's School of Architecture, do not only participate in competitions, they even win them. Aranguren-Gallegos (European, Bentaberría), Abalos-Herreros (M30 Madrid, RENFE Madrid, Palencia, Usera), Sancho-Madridejos (Paris Opera, San Sebastián de los Reyes, San Fernando de Henares), Aparicio (Madrid's Congress, Venice Biennial), Cánovas-Maruri-Amann (Zaragoza, Cadalso de los Vidrios), Tuñón-Mansilla (EL AGUILA, León) and Matos-Martínez Castillo (Palladio). And many other which we cannot list. Of course there is something beyond all that success, something difficult to forget. Many other competitions, most of them lost, wasted time, wasted money and wasted enthusiasm and creative spirit.

I can still remember very clearly how Clorindo Testa, the great Argentinean architect, put it: "if you could make a line with all the architects participating in the competition I have just lost, you will fill the whole Rivadavia Avenue in Buenos Aires". And he complained about that cruel dissipation. But I am afraid that the young architects we are talking about have still so much enthusiasm they can easily throw themselves into the burning volcano of the latest announced contest: that for the enlargement of the Prado Museum in Madrid. They are really incombustible.

And, there is even more, there is no guaranty at all that the winning projects will be erected. No institution accepts the deal. I once wrote a long article about that issue and I called it "Competitius Interruptus" trying to make an appeal regarding the unrewarded positive results of our contestants. If we follow Clorindo's method, we could fill another one of those Argentinean avenues with the forgotten winning projects.

### Names, names

But, who are these architects we can stop talking about? They make up a group, which is beginning to be rather well known, of young architectural educators with a critical determination.

Maria José Aranguren and José González Gallegos, Iñaki Abalos and Juan Herreros, Jesús Aparicio and Juan Carlos Sancho are, all of them, Official Teachers in Madrid's School of Architecture. All of them under forty. They are the "Pièce de resistance" of the group.

Aranguren and González Gallegos who began with a somewhat more formalistic approach have proved the capacity to be rigorous and have purified their forms into projects full of spatial sense.

Abalos and Herreros, whose position is closer to a technological approach to architecture can be connected either with Herzog and de Meuron or with the best Goldsmith of SOM.

Aparicio is still obsessed with his radical option for the most primeval architecture; his dense forms which are nevertheless beginning to raise themselves.

Sancho and Madridejos have succeeded in putting into practice, with a surprising coherence, their theories about the void as the basis of architectural space and present temperate projects full of light.

The School of Architecture is very lucky to have such a group among its newest official teachers. All of them excellent professionals and prestigious educators whose renown is both based on their coherent practice (theoretical and designing) and their constant dedication to teaching.

Some of them are already doctors, as Gazapo; other are about to finish their thesis, as Matos, Martínez Castillo, Cánovas, Maruri, Amann, Tuñón, Mansilla, Sobejano, Nieto and Ruiz Barbarán. That academic requirement to become official teachers is being for them an opportunity to continue their intellectual labor in order to improve their education and their own private works.

There is a greater group in that same situation. People already working in their thesis or about to begin them, looking desperately for the necessary time to undertake their research: Soto, Colomé, De la Mata, García Gil, Gómez García, De Blas, Pardo,

Soriano. And Corrales, Herrera, Lapuerta, Moure, Santamaría, Mera-San Vicente, Maroto, Lleó, Revillo, Torrelo, Burgos, Vaquero, Feduchi, Cano Pintos, García Pedrosa, Pieltain. And the most recent ones, Garrido, Torres, Ulargi, Pesquera and De Miguel.

### Drilling history

This story, whose latest chapter we are trying to relate, is just the continuation of that old one about the 28 and I would also like to mention an older precedent: Carlos Flores' "Arquitectura Española Contemporánea" whose splendid, extensive and profound text revealed for us the age of the masters.

As it happens with History, we cannot talk about closed circles but about segments of an spiral which is continuous and has no defined parts and in which the elements in the curve meet once and again. And, as any spiral, it can drill History as a carpenter's brace.

And, if that 28 had somewhat undefined common features as a group, I would say that our present group of architects, those for the end of the millennium, are in some way a better delimited bunch. They are all profoundly cultivated people. They believe in Architecture as an act of creation. They show themselves coherent enough when putting into practice their own theories in their built works. They are idealist, they beget ideas which can be built. They are free, they suffer that difficult freedom suitable for creative architects.

And if I should encourage these damned artists, so cultivated, so coherent, so idealist and so free in order to prevent their surrender I would just concentrate my whole strength, that contained within this text, and will utter just three words: RESIST YOU DAMNED!

## Madrid, citizens and architects

José Manuel Sanz y Sanz

Maybe, those who will read these brief comment would deem it too general and including too many diverse aspects to be considered a reflection about architecture. Even more if we take in account that it refers to a city like Madrid.

Architecture, though, has always been something closely related to society. The nature of its production as a general first necessity, its inevitable relation with the economic and political instances which promote it, have always resulted in a greater involvement with real life on the part of architecture in relation to the other arts. Although I just want to point out certain aspects of the architectural world I am particularly interested in, I consider essential to make a brief analysis of the actual development of the profession and the social changes affecting our architecture. I will take the risk of being considered too schematic as the issue is not an appropriate one for a brief account.

I am sure that, for any normal citizen, completely absorbed in his cogitations while taking a bus or driving his own car, the city is

nothing else than a confused and changing background, without any distinct profile, of which he just perceives the sun, the rain and some of its most bothersome nuisances. He cares but little, at least in a conscious level, for the buildings along his quotidian route. Most of the ingredients of that confused scene are not, in fact, consciously present in his daily script.

I do not want to talk about a progressive detachment from architecture on the part of the general public because I am rather sure it has never been any closer to it. On the contrary, this is probably the reason for the progressive detachment from the general public on the part of architecture. From the beginning of the Modern Movement the gap has just grown wider.

We should therefore try to characterize this citizen, the user and potential client of architecture; and, precisely now when the millennium is about to finish. How is the average citizen of Madrid?

Any inhabitant of our city must undertake a daily battle against two particular circumstances which affect him: the specific



problems at work and the environment in which the latter take place. The instability of employment compels him to work harder but he has a natural need for a simpler and quieter life, focused on his own self-development.

The battle takes place within the city, in a particular and defined term. The result is usually just stress.

The scene is then perceived as another obstacle, as an indistinct enemy.

Trying to simplify his moves, he concentrates on his daily most imperative problems. But this process just narrows his views and then, his own problems seem greater as they occupy a considerable portion of his own conscience. Any impediment is seen as something dramatic, although, in most cases, it is just a simple circumstance. This reduction has eliminated some indispensable elements of human balance: conversation, reading, observation, walking, theatre, movies, concerts, museums, etc. Any demanding activity is put aside in favor of those conceived for passive spectators. Our supposedly indispensable Television, for example, in which our thoughts and conclusions are replaced by others', circumscribing any possible response to acceptance or rejection (that terrible "interactive" system seems to be the most debased procedure of the kind).

But the mentioned neglected elements are precisely the offer of the cities for our personal balance.

Just a few are succeeding in escaping from this situation. The most common result is personal instability or just apathy. Most try to elude it.

A critical society has been replaced with a passive and non creative society. We can identify the mentioned elements required by balance, though, with the lack of time, the lack of silence. Citizens have the opportunity to recover that fruitful time and silence in their leisure time, on weekends. But then they leave the city because they do not think it may have any capacity for redemption, any allure. Citizens escape from the city, towards their own closed homes or the surrounding villages, leaving the traditional stage of civilization an history completely deserted. The city is just left to the young people who need a place which is not their own house to develop a social life. Their yet shallow roots do not permit them to have a memorable relationship with the city. They are also escaping, towards silence. They unfold, though, a veil of noise between themselves and reality. I am not sure if for better or for worse. I do not know if they are an even more unconscious or apathetic generation or just people less contaminated by reality itself.

What is then the role left to the city? A city which is a daily oppression and entirely dispensable during weekends.

The answer could be something as widening the city for work and narrowing the inhabited city. In Madrid, hundreds of dwellings within the city centre are emptied while the Tertiary sector grows in this same area.

The proposed urban planning for Madrid in the latter years is, though, somewhat ambiguous and questionable. After the terrible error of restraining the development of new urban land that provoked an incredible and historical raise of the prices, the present proposal contemplates the other extreme, that is, the offer of an enormous amount of new land for dwellings, something which, on my

own view, is somewhat preoccupying.

Such an offer will probably make land, and subsequently housing, cheaper and affordable for young people. I am not sure, though, that the reduction would be as important as it is required, because prices have been too high for too many years and developers are accordingly spoiled. But I am even more worried about other issues. I am haunted by the image of young couples with their prams or elderly people walking through the wind in deserted and under-urbanized areas, which will remain thus for ages because the money for substructures, benches, gardening, lampposts, litter bins, etc., and the wardens to take care of all this and of them all was never raised. And also the terrible circumstance of having to meet at shopping centres, sports clubs or just on the occasion of the children's birthdays.

I am worried about such imported habits, provoked by certain kind of diluted urban fabric so common in colder climates which do not encourage the creation of open social spaces, where the streets are just the trace of the cars and the turning rings cannot be mistaken for piazzas. This process is a solemn renunciation to everything that was dear and characteristic in our cities.

What we remember about a place, a city, about our own district, what remains in our memory, is precisely the most characteristic, those things which we feel are our own. The scene and obviously its architecture are indispensable elements of our memory. If the city is not in it, there is no city at all.

That city made out of colored patches on a paper plan whose buildings cannot conform any recognizable space is something distressing for me. The indispensable identity born out of differentiation cannot be created by means of innumerable parameters and monotone geometries just seen by birds. Singular buildings, gardens and housing blocks must be conceived as part of a urban context, must create it, create humanly scaled spaces as perceived from our own point of view, taking in account our climate and habits, learning from traditional examples. We are forcing our citizens to change their habits just for the sake of certain kind of "modernity". I do not think there is anything more modern than trying to achieve people's happiness. But the described type of city, already proved and rejected in other countries, certainly does not encourage it.

The rhythm of life, the working habits of the current society are obviously spreading certain international procedures, and this is, probably, what urban designers are weighing instead of trying to exploit the possibilities of architecture for the construction of the city or waiting for the future changes brought by technology.

But we should, at least, assimilate these imported theories, adapt them to our own habits, to our understanding of the city or we will end up with a sensation of complete uprooting, of being nowhere at all.

And regarding the buildings themselves, I must say our citizens are just able to perceive certain superficial features and they tend to find them puzzlingly divers.

It is not easy to assume that confusing variety of solutions to apparently similar problems found in such common projects as are housing blocks or offices.

Materials and forms, even styles, seem to be just something added to the conceptual

scheme of the buildings. Sometimes, though, there is not even anything behind. What we see is just the outcome of accident and arbitrariness instead of a profound process of research which would have resulted, for sure, in something more modest, more anonymous and certainly more cultivated.

We must say that Madrid's private initiative is not usually producing quality architecture, although there are some exceptions. This modality of construction, though, is the most common in rather visible and essential areas of the city. Public developments are usually more conscious about architectural issues but this type of work is usually disseminated about dull and almost empty areas.

Private developers usually try to force the architect's conceptions to comply with their own economic and commercial criteria. Sometimes, the lack of experience and interest on the part of the best professionals in these issues (there are some notable exceptions) have made them unsuitable for this kind of commission. The lack of urban culture of most of our managerial class has made the rest.

Public projects were, during a certain period, possible thanks to a relative liberation of the public funds. But the complete freedom of design has produced contradictory results: some good architecture and a bunch of fatal errors. Our Administration was not always capable of distinguishing among them.

Architects have been blamed for everything. Sometimes they were guilty and sometimes not, or not completely. The subsequent distrust has dictated new regulations and procedures in which the architect is separated from the completion of the building process. He is just a piece in the whole procedure and has less and less control over the architectural quality of the final product.

Our most celebrated architects, the intellectual elements of our profession, have been or are yet related to education through Madrid's School of Architecture. Many of them have designed interesting and significant buildings within our city.

What has been the educational value of these particular buildings? And, moreover, what has been the role of the (scarce) architectural critic in promoting these values? I must say that I am also puzzled by the variety of criteria in this particular field.

There is a widespread sense of secrecy and hermetism. Each one develops his own work in a completely detached way from the rest of his colleagues. Communication is rather difficult and there is a certain indifference, mainly due to ideological motivations, in relation to the others' work which makes impossible any attempt to discuss common interests.

Some groups, persuaded about the unique quality of their own truth, just play with it without any theoretical justification.

With the same natural gesture with which they receive foreign personalities (mainly the international stars of photographed paper architecture), praise them and even get some nice project for them, any serious reflection on the development of our own architecture is carefully avoided and eluded.

We should not forget that a timely operation in which one of these prestigious architects is invited to participate is, politically speaking, rather beneficial. This is precisely the main argument in Llatzer Moix's essay

"The architects' city".

Sometimes I suspect our country has the dubious honor of receiving many of their "workshop models", uprooted and autonomous examples of their genius. Luckily enough, some of their projects are excellent works of architecture.

We must mention the role played by architectural magazines and other publications in this process. Urged by commercial problems, some have indulged in the easy and suggestive world of images and simulation. As Oscar Tusquets pointed out in a recent article, the images displayed and those carefully hidden by photography are not only a trick for architectural advertising and diffusion, they are even taking part in the very process of architectural creation.

But, what magazines do not show is precisely this creative process, its origins, conditions and requirements. We cannot guess this process through the displayed images which are not even enough to have a clear idea of the building's form. Sometimes, there is not even a brief account or explanation about the project.

This publications tend to neglect their didactic potential trying to offer instead a carefully detailed and "perfectly" finished product. This is as bad for those professionals who are still interested in learning as for the students who are fervid consumers of these publications. These latter are denied precisely those things they need more: the principles of design, the process' conditions and limitations, the real key to the project comprehension, what could help them to understand the final result and learn from the others' expertise. Editors, obviously, think that nobody takes the trouble to read the texts or analyze the images in order to reconstruct in their mind the building's real form. And they just replace proper information with dazzling images. The essential role of magazines in architectural diffusion is, thus, completely distorted.

From incomplete images, just apparent gestures, "tics", can be taken. Fundamental issues are hidden and neglected, everything is disregarded in favor of a supposedly cultivated and erudite simulation. It is rather easy to trace the different fashionable gestures. I suppose they will not reduce architecture to a matter of fashion design, but it is rather dangerous to induce people to mistake worthless things for valuable ones by offering them insufficient bits of information with which they cannot judge for themselves.

The way in which some particular examples are praised and valued is also rather confusing. They usually consist of an unbearable mix of fashionable images and combined technologies in which forms seems to emerge without any cultural root, any reference to their time and place, any order (in Kahn's sense), any recognizable building language; as if "originality" was the only possible value and "culture" just the suitable pretext. I do not want to refuse anyone the right to investigate and experiment during the process of his personal professional development. But, at least for educational purposes, I would like to point out the apparent differences between a trial and a mature and grounded project.

The lack of recent significant examples of our main architectural masters in our city has produced a kind of void in which we cannot find anymore any clear model to which refer



our work.

Meanwhile, architects must face an economic but also structural crisis.

The scarcity of commissions, the changes in the way these commissions are gained and the spectacular increase in the number of concurrent professionals, has resulted in a rather upsetting situation in which the small practice is being gradually replaced by large corporations while many try to survive by looking for new ways to exert their capacities.

Our incorporation within the European Community will, probably encourage the tendency to organize Architectural Contests as a way to obtain any public commission. Juries and those who select them will have to take important decisions. Their "jurisprudence" will probably define certain dominant trends for our future architecture. If this procedure is widely adopted, it will be necessary to establish some kind of counterbalance in order to extend the benefits to larger sectors of the profession and thus avoid the useless efforts and economic charges produced by the present massive contests.

Public Administrations should, in this case, achieve an agreement with the representatives of the architects in order to elaborate new regulations for architectural public contests, establishing progressive phases and open or restricted modalities, the first ones with a free submission system and the latter with a fixed compensation.

I also want to point out the dangerous but progressively common practice of transforming Public Contests in dazzling exercises of graphic design in which architectural proposal is no longer recognizable.

And, while all these challenging transformations take place, what kind of training are receiving our students who are supposed to face them soon?

It seems that funds for the University are still rather scarce. Curricula are reduced in order to make them cheaper and money is just invested in creating smaller centres in many more places. This process can just result in the poorer quality of our higher education just when the challenge of the free circulation of professionals within the European Community will demand of our new graduates a convincing response.

The new educational plans are just a way to face this new situation. That for Madrid's School of Architecture has been recently approved. It complies with the official regulations regarding the maximum number of credits and lecture hours.

But its contents have been elaborated in a somewhat biased way. I must say that, in my opinion, too much stress has been put on the issue of the relative importance and power of each area and each particular department instead of trying to achieve an agreement on the basic educational strategies.

But the Plan has revived many old habits and has produced renewed expectations and some extra tension. And the School required some of these. The Plan is not precisely what we were expecting but it means some progression, though. Most of the subjects, for example, will be available from the first courses, including Architectural Projects.

The Projects' Department has always been considered the central core of the Architectural studies. It was, thus, supposed to coordinate the knowledge acquired in the rest of the subjects. The rest of the departments,

persuaded about this necessary convergence, tended to transform their proposed practical exercises into real architectural projects but without giving the pupils the opportunity to develop them in the minimum conditions. Students have suffered for years the accumulation of too many, completely independent, exercises of the kind. Most of them have employed too many years in finishing their studies.

But learning means some kind of personal development and this also requires time. That is, we should recover some time for the students to work outside the School, to design in a quiet way and try to incorporate their new knowledge within their projects. And also to lead some kind of life independent from the School, to learn from reality and perceive those elements of equilibrium we have already mentioned.

There is, at least, a common target which is "coordinate" the programmes of the different departments, trying not to force the students to repeat the same exercises. A complete integration is our aspiration for the future in order to build a coherent and unique global programme for Architectural studies. This will be so if our bad habits do not prevent it.

The opportunity to get credits by working in professional practices is a rather interesting novelty of the plan. It is a way to get the studies closer to the real world of work.

We should be careful, though, about the new three-year degrees, defining in a careful way their professional attributes and competencies. Because a complete architectural education is just possible after the completion of the whole curriculum and we should be careful about making mistakes which can be irremediable in the future.

The challenges of the professional world are upsetting for thousands of students in our Schools and not only for our architects.

It is essential to diversify the kind of work an architect is prepared to undertake. But it is also important to establish the different specialized curricula as containing, all of them a global understanding of the architectural process. Any other thing would just distort the nature of our profession and, in this case, the word "architect" would have no meaning at all.

There are many ways to serve architecture from many different personal situations and convictions. An architect employed in the Public Administration or by a private corporation as director or supervisor can still think as an architect and try to use architectural criteria when doing his managerial work. When this happens everything goes better. His labour can be as important as that of the designer because thanks to his own capacity and discernment, an interesting work of architecture can also be rendered possible.

We must leave behind the old confrontation between the artist-architect and the technician-architect. A genuine architect is only possible if he has both capacities. The optional subjects within the new curriculum will try to respond to each one's personal likings and professional expectations.

Nowadays, the work of the most prestigious architects which is repeatedly published and reviewed (and comprises a minimum percentage of the profession) is seen as something completely detached from the more common practice of the rest of the professionals. These latter are much more

involved in the commercial world and the real-state business and have a better knowledge about the requirements of the market, official regulations and administrative procedures. Their labour is in most cases that of obtaining the most profitable conditions for their clients. Architecture as an objective is something completely neglected and the city suffers from this situation. We must think about it and, in some way or another, try to enter this world and prepare ourselves to meet its demands. It is not naturally incompatible with Architecture. Trying to obtain this kind of post or commission without neglecting architecture and thus improve our city is a real challenge for our present students. Madrid's School of Architecture graduates many excellent architects who prove their mastery, even in

their student years, in numerous public contests.

There is still hope for the city. When new technologies would not blind us anymore and we would get accustomed to them and use them just as serviceable tools, we will learn how to save time. We will save displacements and work at home. We will save useless efforts and expenses. Our politicians and economists will have to think about it in order to obtain from technology something different from unemployment. If this is so, we will not desert the city and our increased leisure will make us use it willfully. We will recover our balance and be citizens again. Maybe then, the Architecture and the architects themselves will also feel balanced and will be able again to build the spaces for all to meet.

## Architectural drawings and architectural picture-drawings

Helena Iglesias

As everybody knows, there is a complex variety of interconnections between a built work of architecture and the drawing (or drawings) which represents and replaces it, precisely due to this replacing play between both.

The first consideration we should make regarding architectural drawings is always their usefulness, their function in the creative or construction processes. Thus, we should first of all consider them just as tools to represent architecture, a tool useful to conceive architecture by means of the manipulation of codified graphic elements, and also to build it, to erect it, bringing formal information about its details to the different sites where the successive processes take place.

That is, the graphic element which is the drawing bears every kind of data about an architectural work, mainly those which are the most important and easy to be grasped through such a means, that is, the formal data.

A detailed graphic description of the form, the external spatial and volumetric form as well as the internal constructive form, has always been the most important element in the images found in architectural drawings.

Architectural drawings present, therefore, an accuracy in which each point, line or surface represents a point, line or surface of the real architecture which is its object and its main "raison d'être".

I want to be clearly understood when I say "detailed graphic description", I do not precisely mean that this description should always be explicit.

Graphic descriptions are often essentially indefinite, that is, they have a lower "representational density". We usually call these kind of drawings sketches.

These sketches keep that mentioned connection between their elements and the real object's form. They simply have less graphic elements and less connections. It is not a matter of loss but of selection.

Now, it is not possible to make

architectural graphic documents, even though their main function is to represent and replace real architecture without taking into account the particular characteristics of the means used, their structure and rules.

And this individualized study of the graphic method, leaving aside its functional use, makes us see the matter from different points of view inevitably adding other meanings (different from its formal characteristics) to the architectural drawing.

These other meanings are usually related to their perception as architectural works and permit us study them as autonomous objects.

Thus, architectural drawings acquire their own particular meaning which is no longer the formalistic one of being a substitute to the represented object, and become "talking" drawings. Drawings that talk about architecture, telling stories about it, symbolizing and narrating it, bringing with them information about its contents and meanings, be them functional, stylistic, iconographic, psychological, historical or belonging to any other category besides formal.

If we begin to look for these "added" meanings, trying to analyze in a more profound way architectural drawings, we will be revealing the particular structure of the graphic language and, thus, encouraging a less formalistic approach to architectural representation and a more conscious use of non-technical procedures, transforming architectural drawing skills in architectural picture-drawing ones.

An architectural picture-drawing is a mixed image, a diagram which represents and replaces architectural works but which also symbolizes, narrates, defines and alludes to it, placing it inside its own context and establishing with it relationships unthought of by someone like Gaspar Monge.

It should be always capable of transmitting the required information about the architectural object but it also aims at bearing other contents, delivering other messages unrelated to or, anyway, distinct



from simple form, including the cultural information given by the forms themselves.

An architectural picture-drawing is always an architectural document but has an added value, a cultural value sometimes even independent from that of the represented object, though, in most cases, the cultural value has much to do with its adequation to the object, its capacity to complete it.

That is why it is also a "designed" document. These type of documents talk us about two projects, or two design processes, clearly differentiated though closely related to each other. We have, on one hand, the project of the architectural object and, on the other, that of the drawings in which the object will be represented. And both are, as we have said, closely related because the drawings' project is moulded, using a selected graphic structure, in order to deliver certain messages about the non-formalistic qualities of the designed architectural object.

A good example of architectural picture-drawing is Währing and Otto Wagner's drawing of the Cemetery's Church, made in 1898 and which was exhibited that same year in the Secession's Pavilion in Vienna (1).

Its structure is that of a vignette, that is, it bears its own framing. This is a technique to introduce some ornament or aesthetic value in an otherwise technical document. But it is also a way to move the image away, to isolate it and make something of it, something comparable to a work of art, a painting.

Moreover, the vignette is off centre in relation to the frame. That is, the composition is not classical but modern, asymmetric.

Within the frame, above and below the image we find the key to the drawing, an integrated text written in a very characteristic "fin de siècle" style. Above: "Die Moderne im Kirchenbaum" (notice the importance of the term "moderne" which is included in the title). Below, different data about the project, including the church's capacity (3000 "personen").

In the upper left corner we find some decoration allusive to the modern character of the work. But the most interesting part is that to the right of the frame.

We have here a line drawing representing a forest by a river or a lake which is not really drawn but suggested by an enormous quantity of water lilies and other aquatic plants. The forest is firch with large trees of fine and elongated trunks surrounding a clearing in which a young lady turning her back to the spectator has suddenly interrupted her reading (she has a book in her hand) to look towards the church whose neat vignette is broken by her profile.

That is, the frame represents the site of the church. But it is also a means to communicate the peace and quietness of a natural space (we must remember that it is, in fact, a cemetery...)

And, across the drawing's diagonal, ignoring the frame and the vignette, the branch of a cherry tree, a highly detailed piece with a distinct volume and form and which even throws its shade on the frame and the vignette as proclaiming its deeper realism.

It is a play of increasing realism determined by the use of different graphic techniques (the purest line, the volume, the shades). The branch full of blossoms is the most realistic entity and, at the same time, the most symbolic (eternal life, the spring's

annual revival, etc...)

The church, whose graphic definition is not so accurate (placed under the branch and enveloped by it), is an intermediate element, it is a future object, a project of reality. Finally, the forest clearing, a real site in fact, is just a faint line, has the slightest graphic strength...

An inverted play between reality and graphic expression added to the very drawing's narration, the story told by it. It is a way to say that just art, what is created and devised by man is, in fact, most real. Not forgetting the strict architectural representation.

This is a 19th century example. A sufficiently clear example but, maybe, somewhat distant to modern, contemporary aesthetics and with narrative intentions that can be considered anachronistic nowadays.

But, are these narrative intentions, really, so anachronistic as they seem to be? Are contemporary architectural drawings (specially some of them) so free of spurious intentions as those of trying to emphasize the building's character, or conferring unto it fantastic qualities which should call up another reality provoked by the new work?

Let us look at this particular point. If we examine what has happened with the drawing production in the later years, we must admit that the main determining fact has been the development of the architectural drawing market. Architectural drawings are now being highly priced. They are exhibited in galleries as works of art.

The origins of this phenomenon are, as usually happens, manifold.

We can point out as a possible starting point the "only drawings" production of some architects or groups of architects in the late sixties and early seventies, as the British Archigram Group and the Italians Aldo Rossi or SuperStudio (2).

But the real revolution in the architectural drawings market was the circumstance of the celebration of the U.S.A. Bicentennial (3), in which the American nationalist conscience drove the authorities to exhibit every antiquity which could have any relation with 1776. As everybody knows, buildings are the most appreciated among this type of antiquities and, why not, also the documents about them, specially those which made their construction possible.

We should not forget that two years before the date there was a kind of general rehearsal with the celebration of Philadelphia's bicentennial and that, during the intermediate year the Beaux-Art Exhibition took place at the MOMA.

Both celebrations and the mentioned exhibition gathered and exhibited the most important collection of architectural drawings never dreamt of. They were old drawings, of course, some 17th century and most 18th and 19th centuries and they were being treated and considered as real antiquities, as worthy objects.

The enormous quantity of publications about these "works of art" talk us about the social importance of this graphic invasion. Moreover, the new appreciation showed for the drawings of Paris' Ecole de Beaux Art exhibited in the MOMA and the publication of Drexler's book (4) are other examples of this phenomenon.

This new value conferred on Academic productions was also fostered by the immense success of Louis I. Kahn works in

his last five years (5). A really international success as he spent those years travelling around the world to receive the homage of the academic institutions (6). And we mention him because the international critique appreciated his work precisely describing it as belonging to a Neo-Academic or Beaux-arts style. But I am not exactly talking about his built works, but about the drawings which represented them.

But the new fashion of the architectural drawings began with the old ones and, in this sense, I would like to tell you about my own experiences in this field.

The hiper-pricing phenomenon within the antiquities market, a very flexible and sensible market, was soon brought to Spain (in a somewhat limited way of course). I clearly remember the first time I was asked in Madrid's Rastro with Antonio de Lucas for a moderate price in exchange for just one of the drawings in a box when, up to that moment, the practice had been just ask for a trifle for the whole lot.

From that moment on, they began to sell architectural drawings piece by piece and ask for increasingly high prices in exchange. And this began to happen also with the first editions of 20th century architectural books (which so far, had just been sold by weight) and this provoked the desertion of the less wealthy buyers (7).

Almost at the same time contemporary architectural drawings began to be a highly appreciated item though they were not yet available in the market.

The thing began with exhibitions in museums and galleries as the famous one that took place around those years in the MOMA under the title Five Architects.

Moreover, in just four or five years, it became almost impossible to find an official institution's exhibition programme which would not include an architectural show with important graphic materials. In the most important cities specialized art galleries were opened to the public which organized at least two or three architectural exhibitions per season (8).

The phenomenon was soon a general fashion. Private and public collections of architectural drawings began to be gathered and the already existing ones were impressively enlarged.

The "Museums of architecture" with their impressive graphic collections began to be a common phenomenon (9). At the same time, some of these institutions undertook an important labor, sometimes with rather cunning strategies as that of the Avery Library on the occasion of its anniversary, in order that the graphic collections should prosper in an appropriate way.

Obviously, this fashion would not have been possible without the continuous labor during those years of the drawing architects. That is, this passion for architectural drawings could never have been soothed by the strict working plans produced during the fifties and first sixties (11). These would have never found enough devotees and buyers and the receptive attitude of the market would have been wasted.

But from the mid sixties and during the seventies, the production of high quality architectural drawings realized with different techniques and belonging to diverse styles was a current trend. In fact, there was a kind of movement which claimed the relevance of

drawn or theoretical architecture ("paper architecture") within the architectural world.

In the last fifteen or twenty years, though, the attitudes in front of this matter of architectural graphic expression have been so varied that any classifying attempt would surly fail. In any way, one of the most common features in all these drawings is the shameless and apparent intention of incorporating within the graphic document all sorts of details, stories or allusions either related to the architecture represented by them or, most commonly, to other graphic documents (what we call "quotations").

These "quotations" establish relationships between graphic documents belonging to different authors in such a way that, these allusions confer onto the, thus, related drawings a new literary quality.

Some of these "quotations" are the result of an ideologic or stylistic agreement (12). That is the case of the relationships established between the drawings by Rob Krier, Rita Wolff, Leon Krier and the pupils of the, so called, School of Brussels and also between Aldo Rossi's drawings and Massimo Scolari's.

But in most cases the "quotations" are just the result of an unconscious contamination of capricious affinities occurred by mere chance as the similar ruins or craggy lands from which both Krier's and Isozaki's buildings seem to emerge. Or the axonometric views of simplified elements visible as well in Koolhaas' as in Ungers' graphic documents.

In addition to these added elements, be them visual or architectural objects, which are usually intermingled with the main represented item creating a complicated net, another common feature in the later production is the sophisticated relationship established between the drawing and its subject based on the ideas or sensations produced in the observer by the drawings and related to the subjects.

It is not strange to find drawings in which the information about the object's size and scaling is distorted in such a way that the graphic representation becomes like a literary metaphor of the real thing by means of techniques rather similar to those analyzed in relation to Otto Wagner.

If we should mention a term that would express the most common function of contemporary architectural drawings as regarding their relation with the architectural object represented by them, that would be "disguise".

And we could even make an attempt to complete our characterization with other terms that would supplement the mentioned concept. We could say, for example, that recent architectural drawings are "bewitching", "mystifying", "alluring"... as they are mere suggestions alluding the proposed buildings, they aim at convincing the clients of certain qualities present in them so, in some way, their function is not representative of but persuasive about a series of merits, some of them merely fictitious.

The relation between architectural objects and their corresponding drawings is thus a rather peculiar one in which the importance of both elements is inverted in such a way that the drawing seems the main component in the process of architectural design.



In most cases, the real architectural object, supposedly built according to the drawings, is seen as a secondary element or at least, its qualities and their public recognition have nothing to do with the respect due to the story and the particular features present in the drawings.

One of the main promoters of this conception, and perhaps its creator was Aldo Rossi, who was an extraordinary and rather prolific designer.

He has been the author of some of the most radically innovative drawings, some of the most original and influential of the last twenty years. And many of these were excellent examples of that mentioned deceptive quality regarding the built objects.

We can mention, in this sense, many of his graphic documents, most of them conceived as representing architectural real objects and yet whose deliberate radicalism in the use of graphic techniques makes architecture appear as merely secondary. But I will just refer to the well known example of Segrate's Town Hall Piazza, which is a most significant one.

The drawing, representing the plan combined with the elevation of the piazza, placed in an equivocal position, is rather famous and has been selected for the cover page of a recent publication dedicated to Rossi (13). We could also mention that well known drawing representing the shades of a typical "Rossian" chimney and a grid building shed over the piazza and just revealed in their very absence.

I will not talk about the pictures of the colored scale models against black backgrounds realized for this same project but I would like to mention the famous drawing known as "American Cathedrals", related to the same piazza and whose subject is the representation of simple volumes free from any stylistic perversion.

These documents, these graphic images have a certain reality that the built object will never be able to transmit. Those who have observed them know very well what I am talking about. The spectator, whose state of mind switches from disillusion to unbelief, is finally persuaded of the secondary quality of Segrate's real Piazza, embracing instead its "representative reality" embodied in the graphic images he finds in his reminiscence.

This effect, the negation of the built work on behalf of the drawing representing it, is very common in contemporary architectural graphism and the means to achieve it are varied and rather ingenious.

One of the most usual procedures is the use of highly detailed and sophisticated techniques, including shades which are usually exaggerated, what makes the drawing appear as representing an oneiric ambience.

The aim is to make of the drawing a kind of literary account of the building's magnificence, recreating it on a deceptively larger scale, exaggerating its shading capacity and isolating it from its real context.

This type of account is usually supported by the way in which the different views or projections of the object are intermingled on the paper. Compositions including the plans, elevations, perspectives etc... all of them placed in a most capricious way on the drawing's plane are something rather usual.

This is of course a way to prevent a traditional reading of the document and the sensation achieved is that of a conceptual

play related in some way or another to a proposed building. The use of multiple simultaneous projections, moreover, gives us the possibility to build with the same elements perceptions and images impossible to find in the finally built object.

A curious variant of the mentioned "literary account" related to the object has been born out of the use of computerized design.

In most of these documents, the sensation of hiper-realism achieved by the use of textures and colours deliberately unrelated to the real ones, increases the virtual quality of the image.

This way of producing drawn documents was firstly due to the inefficacy of computerized methods, which were incapable of imitating reality and thus, gave way to completely unreal pseud-realities.

But the style is now a current and accepted one and the "virtual reality" technology applied in architecture is something rather different from the one used, for example, in movies, which could be, obviously, available for both. And, thus, while the Dinosaurs of Jurassic Park, become really credible creatures, the images of Eisenman's Bio-Centrum in Frankfurt or Hadid's House in Berlin, are completely implausible.

Another possibility within this play of real/unreal, object/representation, is the tendency to reproduce, to build, the originally implausible images created in drawings. That is, make an attempt to confer on to the real building the austere quality, the lack of concretion and materiality (of thickness) and the unthinkable textures and colours of the dream-like images.

We can mention, in this sense, Tschumi's constructions in La Villette, as they tend to be identified with their own drawings in their attempt to reproduce their qualities, including an impossible kinetic principle.

As we have seen, the intentions analyzed in Otto Wagner's drawing, his attempt to build a new "reality" around his proposed building, are not so anachronistic or old-fashioned as they seemed to be. In fact, most of the contemporary architectural drawings use the same procedures to achieve similar effects, although modern drafting techniques are completely different. We can still recognize that story-telling quality, the symbolizing and suggestive intentions of the images which make them become real "picture-drawings" of architecture.

#### NOTES:

(1) Figure No. 14 in the Third Volume of Otto Wagner's monograph: "Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke", edited by Anton Schroll & Co., Vienna. Within the same volume, we find a photograph of the panel at the exhibition with six other drawings belonging to this project.

(2) When I am talking about an "only drawings" production, I refer to those intervals with no building commissions in which an architect or team of architects dedicate mainly to the production of drawings. In the Archigram Group, these periods, occupy their whole existence.

(3) The preparation of the Bicentennial Festivities are maddening the whole U.S.A. I think there is not a single paper or document of the epoch that will escape exhibition.

(4) The mentioned exposition took place in the MOMA from the 29th October 1975 to the 4th January 1976. The book is "The Architecture of the

Ecole des Beaux-Arts", edited by Arthur Drexler, Secker & Warburg, London 1977.

(5) The success of Louis Kahn can be illustrated by that of the exhibition dedicated to his work which took place in Zurich's "Polytechnic Institute" in 1969 and then travelled around Europe, visiting Delft, Stuttgart, Venice, Parme, Brussels, Paris and Vienna, not to mention the innumerable magazines and other issues about his architectural works.

(6) That same year of 1969, he received a medal from the University of Connecticut and another decoration in his own city, Philadelphia. In 1970, he was awarded the AIA Chapter's Golden medal in New York and that of the Royal Society in London. He also received the degree of Doctor honoris causa at New York's Bard College. In 1971 he won the Undivided Golden Medal of the AIA, he received the degree of Doctor H.C. in Penn and that of fellow of the Franklin Institute. In 1972 he received the R.I.B.A.'s Golden Medal, he became a member of the Royal Institute of Architects of Ireland and the degree of Doctor H.C. of the University of Tulane, New Orleans, etc...

(7) I have no idea of the prices of these architectural drawings in the market because I have no longer such a terrible vice. But the first editions of twentieth century architectural books are something completely unaffordable besides not being even available. I will just mention the 15000 francs paid in 1994 for "Apres le Cubisme" which is just a leaflet in low quality paper (it was almost 7000 pesetas per page), or Chernijov's "Architectural

Fantasies" which, in april 1995, was worth a million pesetas.

(8) Madrid also has its own "specialized" Galleries like the "Sala Ynguanzo" and sometimes the "Galería Gamarra & Garrigues".

(9) Architectural Museums usually have photograph and book collections in addition to their drawings. Some of them though, have so many drawings that many scholars get tempted to make their studies just using the collection of one particular museum which can sometimes result in the partial character of their own work. That is the case with Frankfurt or Munchen.

(10) The intelligent Mrs. Angela Giral, "librarian" of the Avery, conceived the astute strategy of requiring from different architects drawings on the occasion of the Library's Anniversary, as a result of which, the institution considerably expanded its collection without higher expenses. The outcome of all this procedure was exhibited and the Avery Architectural and Fine Arts Library together with Pomegranate Artbooks published, in 1991, a book called "Contemporary Architectural Drawing".

(11) With the exception of some drawing architects as Scarpa, Le Corbusier, Alvar Aalto or Kahn, that is a period of strict technical plans with no graphic personality.

(12) Sometimes, as in the mentioned case, the ideological and stylistic proximity is reinforced by the family ties.

(13) The front page of "Architektur des Rationalismus".

## París

Mónica Pidgeón

Paris is a city where whole new areas have been, or are being, developed with imagination and on a very large scale, despite the recession. Star architects are involved but lesser ones have also made stylish contributions, especially in the field of housing. The work shown here is a sampling of some of the city's most interesting recent architecture, including Grand Projects.

Three developments are bringing architects from all over the world to gaze in admiration: the Louvre extensions by I. M. Pei, the Jardin André Citroën by Alain Provost, Patrick Berger et al, and the American Center by Frank Gehry. These, along with earlier contenders, are included below, but the National Library by Dominique Perrault has been omitted because it is not yet completed.

The buildings are listed in their respective 'arrondissements', with the name of the architect, the address and the name of the nearest Metro station (M) or fast railroad (RER).

### 1st ARR

#### ■ Le Grand Louvre, 1987-1994

Rue de Rivoli.

M. Palais Royale.

I. M. Pei.

Pei very cleverly designed access to all the galleries of the Louvre from a lobby below the Cour Napoleon, day-lit from above by a glass pyramid surrounded by fountains. In the Richelieu wing fronting the Rue de Rivoli, the Cours Marly sculpture courts have been glazed over. And most recently a labyrinth of underground shopping and exhibition spaces

has been opened beneath the Place du Carusel, day-lit by an inverted glass pyramid.

1. Pyramid in Cour Napoleon
2. Below the pyramid, access to all galleries.
3. Inverted pyramid under Place du Carusel.

#### ■ One of the covered Cours Marly.

#### Les Halles, partie public des équipements, 1979-1985

M. Chatelet-les-Halles

CHEMETOV/BORJA HUIDOBRO

Following the demolition of Baltard's pavilions, architecture was put underground (beneath a garden and shopping arcade). It includes an Olympic swimming pool, sports centre, auditorium, etc and connects to the Metro and RER railway.

5-7. Massive concrete construction was required.

### 3rd Arr.

#### ■ Centre Georges Pompidou, 1977-1982.

Rue du Renard

M. Rambuteau

PIANO & ROGERS

Won in competition, the building is wildly popular and the forecourt is always crowded. 8. The main facade with the escalator 'tube' rising up the front. 9. Inside the escalator tube. 10. The rear of the building carries all the services.

### 5th Arr.

#### ■ Institut Arabe, 1986

Quai St Bernard opposite Pont Sully



**M. Jussieu**  
**JEAN NOUVEL**, with **P. Soria**, **G. Lezenes**  
 and **Architecture Studio**.

This cultural centre is in two parts linked by a patio and a top-level. The entrance facade on the south side faces the Sorbonne across a great space, and pays lip service to Arab geometry (the mushrabiya).

11. View from Pont Sully.
12. The south facade is made up of aluminum panels of Arab geometry, with 24,000 diaphragms that open and close, operated by photo-electric cells, to control the strong light.
- 13, 14. Details of the panels from outside and inside.
15. Behind the south facade panels.
16. View through the all-aluminum structure, the staircases and lifts

#### 11th Arr.

■ **Opera Bastille, 1989**  
**Place de la Bastille**  
**M. Bastille**  
**CARL OTT**

Won in competition, the building houses the "people's opera".

17. Exterior.
18. Main entrance.

#### 12th Arr.

■ **Ministère de l'Economie et des Finances, 1988**  
**Boulevard de Bercy/Quai de la Rapée**  
**M. Bercy or Quai de la Gare**  
**CHEMETOV/BORJA HUIDOBRO**

The enormous building bridges the Quai de la Rapée and dips its feet in the Seine alongside the Pont de Bercy.

19. Entrance front on Blvd de Bercy.
- 20, 21. The extension over the Quai and into the Seine.

#### Nouveau Bercy

The city is developing to the south-east on both sides of the river between the Pont de Bercy and the Pont Nationale. On the south side the national library by Perrault is rising fast. On the north side, is an area called Nouveau Bercy. Here are to be found Frank Gehry's American Center, the Palais Omnisports, 1984, by Andrault et Parat with Jean Prouve, and the Parc de Bercy by Bernard Huët, 1994.

■ **American Center, 1994**  
**Rue de Bercy/Parc de Bercy**  
**M. Bercy**  
**FRANK GEHRY**

Opened in May 1994 by President Mitterand, the Center combines exhibition and performance spaces with retail and residential accommodation. Recognizably a Gehry design, the building shows a different concern for each facade.

22. The approach from rue de Bercy.
23. View from the Parc de Bercy. The main entrance under the dipped zinc roof.
24. The main entrance.
25. View through to entrance lobby.

#### 13th Arr.

■ **Social housing, 1979**

**Rue des Hautes Formes**

**M. Nationale**  
**CHRISTIAN DE PORTZAMPARC**

Eight blocks of varying size and type and ranged along a street that recreated an earlier thoroughfare.

- 26, 27. Views

■ **Social housing**  
**120 rue de Chateau-des-Rentiers and rue Nationale.**

**M. Nationale**  
**CHRISTIAN DE PORTZAMPARC**

Near the rue des Hautes Formes, the architect is refurbishing high blocks of flats and has added some small blocks.

- 28, 29. Small blocks in front of slab blocks.

■ **Le Grand Ecran, 1993**

**Place d'Italie**  
**M. Place d'Italie**  
**KENZO TANGE**

The building is so-called because of the cinemas it contains, along with a hotel, offices and other commercial content.

30. The building faces the Place d'Italie.
31. The atrium.

#### 14th Arr.

■ **Fondation Cartier, 1994**  
**Blvd Raspail, opposite Montparnasse Cemetery.**

**M. Denfert Rochereau**  
**JEAN NOUVEL**

An all-glass building surrounded by a small garden, with a glass screen that maintains the continuity of the street frontage. Above are offices and below ground are storage and car-parking. The double-height ground floor and first basemen contain changing exhibition of contemporary art.

32. The street front.
33. Detail of glass screen.
34. The open gate reveals the entrance.

#### 15th Arr.

■ **Parc André Citroën, 1993**  
**Rue Balard**  
**M. Balard**  
**ANDRE PROVOST, PATRICK BERGER & VIGUIER/JODRY**

Provost designed the landscape but it was Berger, together with engineers Peter Rice/RFR, who designed the various glass-houses.

35. Two glass-houses face down the park.
36. They are separated by a forest of computer-programed fountains.
37. Several small glass-houses, echoes of the large ones, line the east side.
38. An exit from the park to the north is flanked by stepped concrete tree containers. Meier's Canal Plus building is visible beyond (see 41-44).

■ **Cité des Artistes, 1992**  
**South-western corner of Jardin André Citroën.**

**M. Balard**  
**MICHEL KAGAN**

The building contains flats and studios for artists and terminates the north-south axis through the Parc Citroën.

39. It consists of four white-painted concrete blocks linked by an access deck. The park acts

as a garden to the flats.

40. Corner view of both sides of the curving building.

■ **Canal Plus, 1992**  
**Quai André Citroën**  
**M. Javel**

**RICHARD MEIER**

The headquarters of the TV company Canal Plus faces the Seine next to the Parc Andre Citroën. The exterior is clad entirely in white enameled aluminum panels.

41. River-facing facade.
42. North-east corner.
43. Main entrance at river-end of east facade.
44. Entrance lobby.

■ **Australian Embassy**  
**Quai de Grenelle**

**M. Bir Hakeim**  
**HARRY SEIDLER**

The Embassy has a primer site facing the Seine and forms an S-curve.

45. View of the double curve.
46. Main entrance facade.
47. A carriage-way behind the giant 'piloti' leads to the entrance.

■ **Addition to Musée Bourdelle, 1993**  
**6, Ave Antoine Bourdelle**

**M. Montparnasse**  
**CHRISTIAN DE PORTZAMPARC**

The museum contains sculptures by the late Antoine Bourdelle. The addition is at the rear and has no external facade. The transition from the original gallery is marked by a change to heavier structure in stone and concrete, with filtered light and flowing space the main features.

- 48-50. General views.

#### 19th Arr.

##### PARC DE LA VILLETTE

Between Ave de Corentin-Carriou and Ave Jean Jaurès.

On plan the park is a meeting point of three systems: ordering landmark points (the Follies), movement and walking (lines, 'passerelles' or covered ways) and action (the surfaces between). The design of the park was won in competition by Bernard Tschumi.

■ **Follies and 'passerelles', 1977-1994+**  
**Parc de la Villette**

**M. Porte de la Villette or Porte de Pantin.**

**BERNARD TSCHUMI**

51. East-west passerelle alongside the Canal Ourq which bisects the park.

52. North-south passerelle ends in front of the Cité de Musique.
- 53, 54. Tow of the many Follies which establish a north-south and east-west grid across the park.

■ **Musée National des Sciences des Techniques et des Industries, 1986**

**Ave Corentin-Carriou**  
**M. Porte de la Villette**  
**ANDRE FAINSILBER**

The Science Museum was converted from a disused slaughter-house at the north end of the Parc de la Villette.

55. North side of the Museum.
56. South side of the Museum.
57. Inside, two long escalators face each other.

58. The Geode, the largest semi-circular cinema ever built, with a circular 100 m. screen. The reflecting sphere of polished metal appears to float on the water which surrounds it. It is seen here from the Museum.

■ **Cité de la Musique, 1991-1995**  
**Ave Jean Jaurès**

**M. Porte de Pantin**  
**CHRISTIAN DE PORTZAMPARC**

The City of Music comprises two buildings facing each other at the south end of Parc de Villette. The west block, occupied in 1991, contains the national Conservatoire with its own concert halls and music rooms individually expressed. The east block, soon due for completion, contains a large public concert hall.

59. South facade of Conservatoire and main entrance.
60. East side of Conservatoire.
61. West side of Conservatoire.
62. The entrance to the east block. The top of the ovoid concert hall can be seen.
63. View along Ave Jean Jaures from rear of east block.

■ **Social housing, 1993**  
**Rue de Meaux**  
**M. Bolivar or Colonel Fabien**  
**RENZO PIANO**

Halfway up the rue de Meaux is this group of 200 flats and duplexes, round a garden court planted with silver birch trees and spikey ground cover. Terracotta tiles clad solid areas of the exterior of the building. Fixed louvres front the stairs and parts of balconies.

64. Street facade.
- 65, 66. Inside the garden court.

■ **Communist Headquarters, 1971-1980**  
**Place du Colonel Fabien**  
**OSCAR NIEMEYER**

A symphony of concrete and glass, the buildings is wearing well.

67. The curving glass facade of the administration block and the concrete dome of the underground spherical hall of the Central Committee.
68. Below the admin block, the cultural and exhibition areas are treated in rough cast concrete.
69. Sculpture marking the entrance.

#### LA TEETE A TÊTE DÉFENSE

■ **La Grande Arche de la Défense, 1983**  
**Place de la Défense**  
**RER. Place de la Défense**

**JOHANN OTTO VON SPRECKELSON**

In 1956, the Défense area heralded a modern business district beyond the city limits (the arrondissements) and formed an extension to the east-west axis (Louvre, Tuileries, Concorde, Champs Elysées, Etoile). A small Manhattan is the result, build on a plateau over the RER railway and the Peripherique motorway. The pearl in the crown is La Grande Arche won in competition by Von Spreckelson. A large cube 100 x 100 m, it houses two the eastern pedestrian esplanade.

70. The Grande Arche seen from the eastern pedestrian esplanade.
71. The 'cloud' and the suspended lift shafts designed by Peter Rice/RFR.
72. View from the Grand Arche to l'Etoile.



# Formica 50 Años

ESPAÑOLA, S.A.

La experiencia de estos años ha contribuido a reforzar la posición de nuestra marca FORMICA "como líder" del mercado de Laminados Decorativos de alta presión.

Nuestro Departamento de Investigación y Desarrollo, conjuntamente con los del resto de las compañías de Formica International, han aportado, periódicamente, innovaciones puntuales que han supuesto avances técnicos en los requerimientos y mejoras del diseño de muebles o el interiorismo en arquitectura.

**Como preludio para festejar una etapa dorada**



## COLECCION DEL Cincuentenario

LANZAMIENTO PRELIMINAR



FORMICA ESPAÑOLA, S. A. mantiene, rigurosamente, en la fabricación de Laminados Decorativos de alta presión, el cumplimiento de la Norma vigente ISO de Calidad homologada.

**FORMICA MIRANDO EL FUTURO**  
Formica Española, S. A. - Txomin Egileor, 54 - Galdácano-Vizcaya





# FERRETERÍA ORTIZ HA CREADO LA OFICINA TÉCNICA DE PROYECTOS

Para **ATENDERLE** como merece



La nueva **OFICINA TÉCNICA DE FERRETERÍA ORTIZ** está exclusivamente pensada para atender con máxima eficacia a todos los profesionales de la construcción, ofreciéndoles una selección de las marcas más prestigiosas del mercado y proporcionándoles las soluciones integrales a todos sus proyectos y obras.

Venga a conocerla. Porque será entendido y atendido como usted se merece: a la perfección.

Para **ENTENDERLE** a la perfección



Exposición



Exposición



Sala de Reunión

ferreteria  
**Ortiz**.S.A.  
OFICINA TÉCNICA

Narváez, 47 - Tels.: 573 42 93' - Fax: 574 66 59. 28009 MADRID

© CODIGO

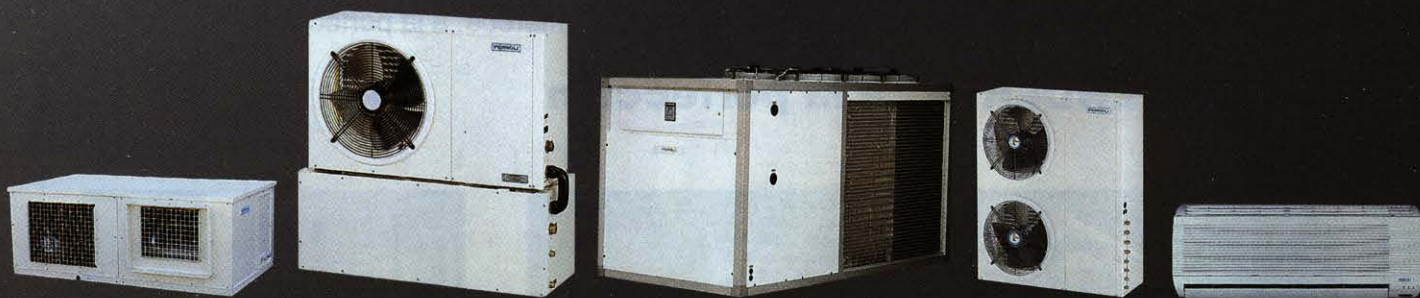
AZBE - BRONCÉS IRANZO - BRONCES TALVA - COLOMBO DESIGN - CIFIAL - DORMA IBERICA - F. S.B. - INDUSTRIAS RAGI - JADO - KLEIN - MANCA - MANDELLI - NT NORMBAU - OCARIZ - OGRO - OLARIA DISSENY - TECOSUR - NT TELESCO - TESA - URFIC - VALLI & VALLI







# Tu mejor clima



Un clima idóneo para ti, con la temperatura adecuada, en el trabajo y en casa. Un clima preparado por los técnicos e investigadores de FERROLI que han diseñado excelentes equipos de Aire Acondicionado:

- Equipos domésticos.
- Unidades autónomas para conductos, tanto partidos como compactos.
- Enfriadoras de agua, domésticas e industriales.
- Unidades fancoil de suelo y techo.

- Equipos y accesorios complementarios.

Y además, todo el buen hacer y la experiencia de calidad de nuestras fábricas de Italia y España, para que puedas disfrutar siempre de tu mejor clima.



**FERROLI**  
S.p.A.

*tu mejor clima*



# PARA LA ARQUITECTURA CON SENTIDO: LA TECNOLOGÍA DE LAS SENSACIONES



**DECOTEC**

Salón de la Decoración  
Técnica

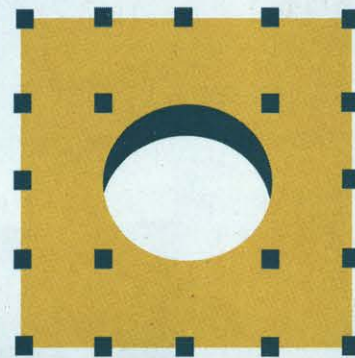


**ofitec**

Salón del Mueble de  
Oficina

**piedra**

Feria de la Piedra  
Natural



**veteco**

Salón de la Ventana  
y el Cerramiento  
Acristalamiento

**MADRID 8 - 11 MAYO 1996**

Colaboran:

**IBERIA**  
Transportista Oficial



**IFEMA**  
**Feria de  
Madrid**

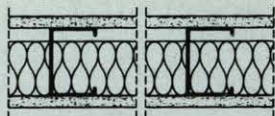
Parque Ferial Juan Carlos I. - 28067 Madrid - Tel.: (91) 722 50 44 / 50 00 - Fax: (91) 722 57 90





**Centro Löwentor de Stuttgart:  
Tabiques funcionales con FERMACELL®.**





#### 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 





**La más amplia cobertura**



**MoviLine**

*Esté donde esté*

MoviLine ofrece en toda España una gran cobertura: el 90% del territorio, lo que representa un 98% de la población. Esta cobertura continuará mejorando hasta alcanzar la práctica totalidad del territorio.

Más de 620.000 personas disfrutan actualmente de las ventajas de este servicio y se prevén cerca de 800.000 clientes de MoviLine antes de finalizar este año.

La calidad del servicio MoviLine es altamente competitiva, siendo su tecnología plenamente vigente, como lo demuestra el ser la que sigue

atrayendo más clientes en Estados Unidos, Inglaterra y otros países a la vanguardia de la telefonía móvil mundial.

Además, a las ya actuales prestaciones que MoviLine ofrece a sus clientes, van a seguir incorporándose otras, configurando así un servicio dinámico y en continua mejora.

Como ventaja adicional, MoviLine seguirá contando con mayor variedad de nuevos teléfonos móviles de los mejores fabricantes a los precios más ventajosos y unas tarifas del servicio adaptadas a todas las necesidades.



**MoviLine**  
*¿Qué s  
de telefonía*

Elija el sistema  
que mejor se adapte a sus n



**Telefónica**

**Damos Cobertura a sus Ne**

**Infórmese en**



# o MoviStar

## istema móvil prefiere?

de telefonía móvil  
ecesidades de comunicación.



### La nueva generación



MoviStar es el nuevo servicio de telefonía móvil digital GSM en España. Un servicio que cuenta con toda la experiencia que sólo los especialistas de Telefónica Móviles pueden ofrecer, garantizando, en los próximos años, una calidad de cobertura para teléfonos móviles de bolsillo, superior a cualquier otra opción GSM.



Además, Telefónica Móviles ya ha establecido los acuerdos de itinerancia apropiados con 35 operadores de telefonía móvil digital en numerosos países para que sus clientes puedan utilizar MoviStar en Europa y otras áreas GSM. Gracias a su nueva tecnología digital, MoviStar asegura mayor confidencialidad en sus comunicaciones, al tiempo que puede incorporar servicios de transmisión de datos, fax portátil, conexión a ordenadores, etc.

Las tarifas de MoviStar permiten disfrutar de sus numerosas ventajas a unos precios muy competitivos. En definitiva, MoviStar es un servicio idóneo para hombres de negocios y profesionales que necesitan permanecer en contacto incluso en el extranjero y para empresas que exigen a la telefonía móvil las máximas prestaciones.

## Móviles

ecesidades de Comunicación

el 900 108 108.







## LAS MEJORES NOTAS EN CADA ASIGNATURA



*El antiguo "Real Seminario de Kyritz" bajo el esplendor de sus nuevas ventanas. La resistencia del material, el bajo coste de mantenimiento y conservación y el magnífico aislamiento acústico y térmico, obtienen las mejores calificaciones.*

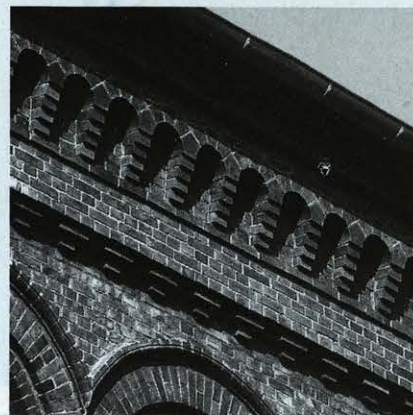


*El diseño de la planta, de 1897, corresponde por completo al de los edificios representativos del historicismo destinados a la formación. Habitualmente más palacio que escuela, este edificio muestra la fiabilidad con que Schinkel siguió las tradiciones arquitectónicas prusianas.*



*Las torres de escalera octogonales unen hoy el tramo del Seminario con los dormitorios de alumnos internos. Aquí estuvieron instaladas en otros tiempos las viviendas de los profesores.*

Gracias a la reforma educativa efectuada en los nuevos "Länder" alemanes, la Facultad de Humanidades de Kyritz volvió a su lugar de fundación, la escuela Jahn, construida en 1871: una joya de principios del historicismo. La fachada recuperó su antigua belleza y se reconstruyeron las aulas. Las viejas ventanas de madera, ajenas al estilo arquitectónico, se sustituyeron por ventanas con perfiles de PVC Kömmerling, con lo que se ha restablecido el aspecto histórico y se aportan al edificio las más modernas prestaciones de la física constructiva, constituyendo un ejemplo de alta escuela en el arte de construir ventanas.



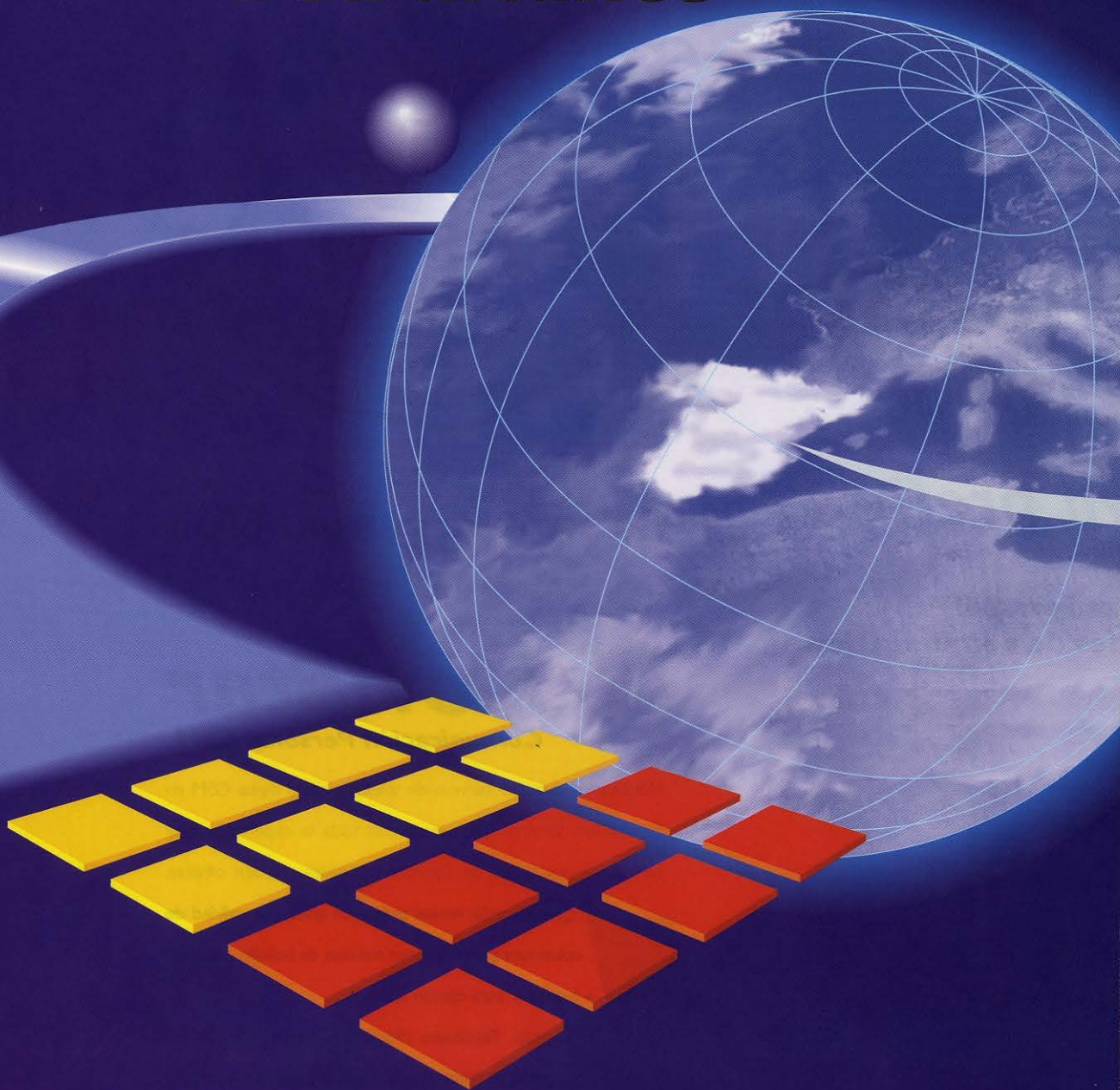
*El buen nivel de la ornamentación, sobria y de gran calidad (aquí un detalle de la cornisa del cuerpo central del edificio), fue referencia obligatoria para la reconstrucción de las ventanas.*



*Las ventanas de las aulas, de gran altura, demuestran el alto rendimiento de los sistemas Kömmerling: los mejores de su clase por estética, por física constructiva y por técnica.*

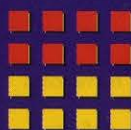


# Ponemos el mundo a su alcance



## CEVISAMA '96

### VALENCIA (SPAIN) 5 - 9 MARZO



14º. Salón Internacional de Cerámica,  
Recubrimientos para la Construcción,  
Saneamiento, Grifería, Materias  
Primas, Esmaltes, Fritas y Maquinaria.

Concurso Internacional  
de Diseño Industrial e  
Innovación Tecnológica

SIMULTANEAMENTE CON SIP '96

Si desea recibir mayor  
información, rellene este cupón  
con sus datos, y envíelo a  
CEVISAMA Apdo. Correos, 476  
46080 Valencia.  
o al Fax: (96) 386 11 55

Nombre  
Domicilio  
Ciudad

Empresa  
C.P.  
Provincia

Arquitectura



**FIRA DE  
VALENCIA**  
PRIMERA CLASE  
EN FERIAS  
FIRST CLASS  
TRADE FAIRS

INFO.: FERIA MUESTARIO INTERNACIONAL DE VALENCIA - FIMI  
Ave. de las Ferias, s/n • E-46035 Benimamet (Valencia) Apdo. (P.O. Box) 476 • E-46080 Valencia  
Tel.: 34 (9) 6 - 386 11 00 / Fax 34 (9) 6 - 386 61 11 - 364 40 64 • Tlx. 62435 FERIA E  
Telégrafo (cable): FERARIO / Código IBERLEX (code): COCHIV#

GENERALITAT  
VALENCIANA  
CONSELLERIA D'INDUSTRIA  
COMERCÍ I TURISME

Ministerio de  
Comercio y Turismo

ICEX  
Instituto Español  
de Comercio Exterior

RENFE  
IBERIA

MIEMBRO DE LA UNIÓN DE  
FERIAS INTERNACIONALES



# Saque el máximo rendimiento a su plotter de plumillas. Utilícelo para obtener hasta 100.000 ptas. de descuento por la compra de un HP DesignJet 230 ó 250C.

Hewlett-Packard le ofrece una promoción especial con la que, conservando su antiguo plotter de plumillas, podrá acceder a los nuevos HP DesignJet 230 ó 250C con grandes descuentos y trabajar con toda la tecnología HP para plotters de inyección de tinta:

- Imprimiendo sus diseños mucho más rápido que antes.
- Trabajando con menos problemas ya que no existen plumillas que puedan obturarse.
- Con la calidad de Hewlett-Packard la diferencia es ahora muy superior

Mire todo lo que puede conseguir ahora por tener un plotter de plumillas. Y no le vamos a hablar de una mejora para su plotter actual. Lo que ofrecemos es la posibilidad para todos los usuarios de plotters de plumillas de conseguir un descuento de entre 50.000 y 100.000 ptas. al comprar un HP DesignJet 230 monocromo ó 250C color.

Con cualquiera de estos dos modelos HP DesignJet podrá ver su trabajo impreso en minutos. Lo que significa que podrá mejorar sus documentos conforme avanza

en el trabajo en lugar de esperar como antes a una impresión final.

No espere más, llame al **900 123 123** o al distribuidor autorizado HP más próximo para solicitar una demostración.

Y una vez haya comprado un HP DesignJet 230 ó 250C simplemente rellene el cupón que figura en la foto y entrégelo a su distribuidor para que le devuelva el importe acordado.

Esta oferta es válida solamente entre el 1 de Enero y el 31 de Marzo de 1996.

## PLOTTERS HP DESIGNJET 230 Y 250C.



Gracias por comprar un plotter HP DesignJet 230 ó 250C.  
Por favor entregue este cupón junto con la documentación requerida a su distribuidor.

Este es el material e información que usted debe entregar.

Datos del cliente:

Empresa:.....

Persona de contacto:.....

Dirección:.....

Número de teléfono:.....

Número de fax:.....

**Entregue copia del recibo de compra del HP DesignJet adquirido y también su número de serie.**

Datos de su anterior plotter de plumillas:

Fabricante:.....

Número de modelo:.....

Número de serie:.....

Prueba de propiedad de su plotter de plumillas: Copia del recibo de compra o bien portada original del manual de usuario o bien placa original con el número de serie del plotter.





# THORR

**DISEÑO IMPECABLE, PRECISIÓN ABSOLUTA, TOTALMENTE DEDICADO AL USO ELEGANTE Y DEPORTIVO. SUS SEIS PATENTES INTERNACIONALES DE UTILIZACIÓN ESTÁN AHORA ENRIQUECIDAS CON LA LORICA, MATERIAL ALTAMENTE TECNOLÓGICO QUE AÑADE A LA AGRESIVIDAD DEL DISEÑO LA CALIDEZ DE ESTE SUAVE MATERIAL. LUMINOSIDAD ABSOLUTA, PULSERA AUTORREGULABLE, ESTANQUEIDAD A 100 M. ESTRUCTURA EN KEVLAR, PULSADORES OCULTOS PROTEGIDOS, SUAVIDAD.**



CONCESIONARIOS OFICIALES: ALICANTE: J. Amaya. BADALONA: Rabat J. BARCELONA: Bagués J. - Puig Doria - Roca J. - J. Tresor - Mesara J. BILBAO: Perodri J. CADIZ: J. Gordillo. CEUTA: Mary Carmen J. GERONA: Pedro Quera J. GRANADA: Juan Manuel J. IBIZA: Viñets J. LA CORUÑA: J. Romeu. LERIDA: J. Tous. LEON: Balta J. LOGROÑO: J. Alvarez. MADRID: Yanes J. - Suárez J. - Aldao J. - Kay J. LA MORALEJA: Marjó J. MÁLAGA: J. Aurelio Marcos. MANRESA: J. Tous. MARBELLA: Gómez Molina J. MURCIA: J. Tressor. OVIEDO: J. Nicol's. PALMA DE MALLORCA: Relojería Alemana. PAMPLONA: Montiel J. PINEDA DE MAR: Portet Joiers. REUS: Pamies J. - Santi Pamies. SALSABANCA: J. América. SANTANDER: J. Presmanes. SEVILLA: J. Shaw. TENERIFE: J. Maya. VALLADOLID: Ambrosio Pérez J. VALENCIA: Montiel J. VIGO: J. Suiza. VITORIA: J. Jolben. ZARAGOZA: Monsant J. ANDORRA LA VELLA: J. Cellini.