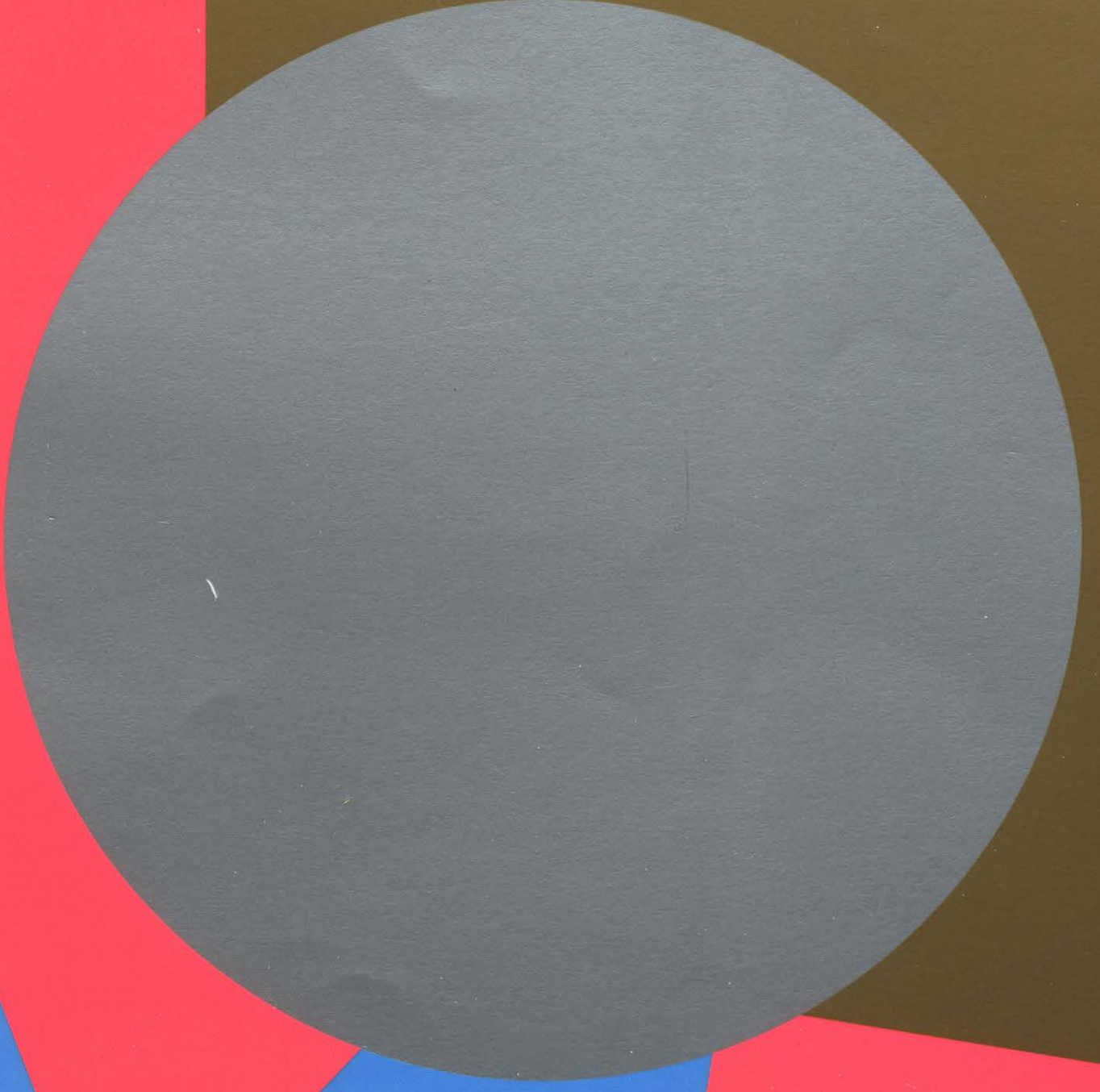
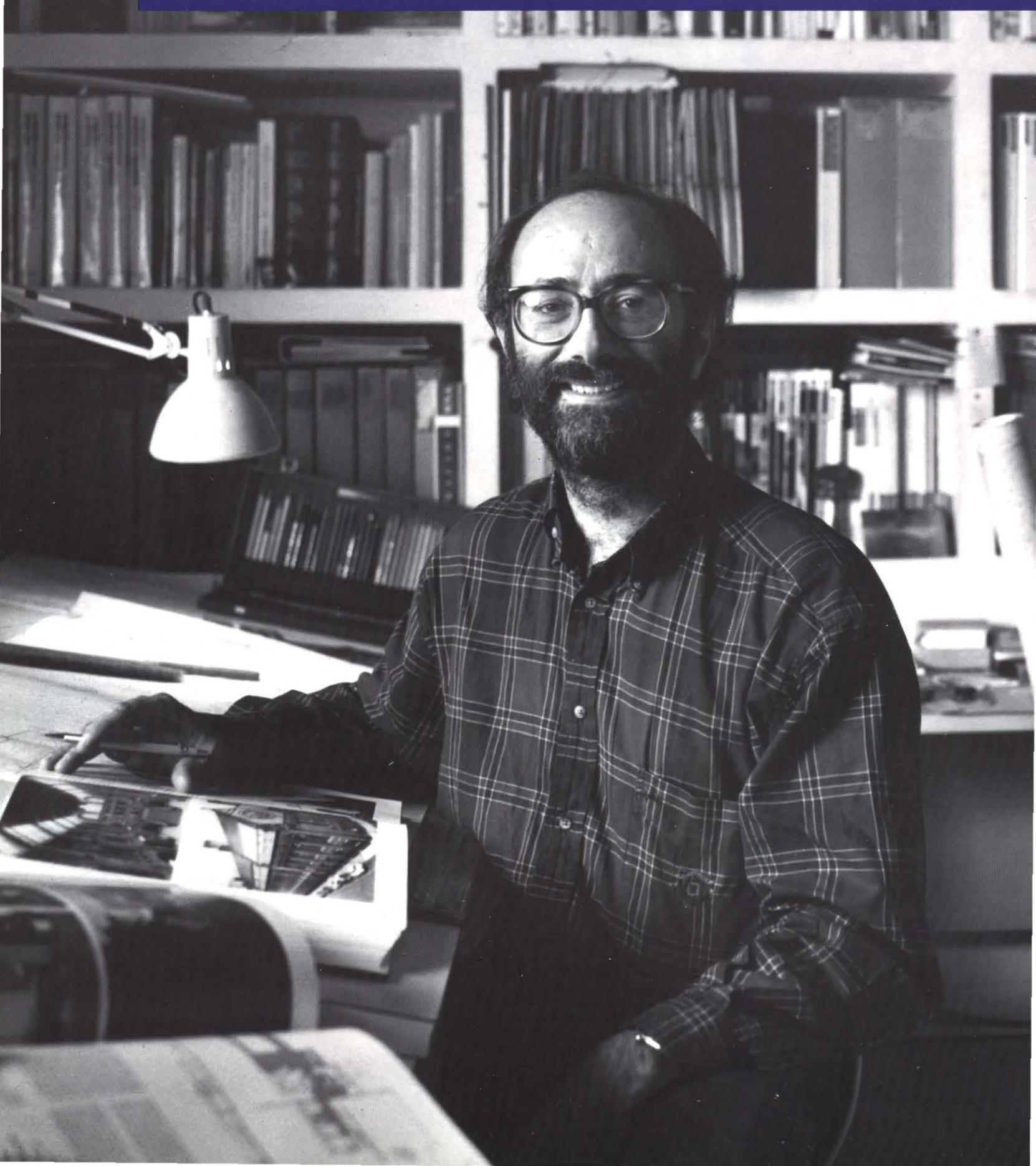




305

ARQUITECTURA

“¿QUIEN HA DICHO QUE LAS CASAS
NO SE EMPIEZAN POR EL TEJADO?”



Luis Agosti Sánchez.
Arquitecto. Colg. n° 4034



Al contrario, el tejado es una de las primeras cosas que hay que tener en cuenta a la hora de construir una casa.

Hay que decidir la estética del tejado, el detalle del soporte, sus necesidades de aislamiento y acabado interior. Y todo esto con plena garantía.

Y en esto EL TEJADO TECTUM, constituye una valiosa ayuda. TECTUM concentra las cinco unidades de obra clásicas: teja, impermeabilización, tablero portante, aislante y acabado interior, en un producto único. EL TEJADO TECTUM.

Además, su instalación por especialistas homologados supone un importante ahorro económico y de tiempo. Y hay más, ahora con el programa TECTUM de diseño asistido por ordenador, todo es más sencillo.

Pregunte por EL TEJADO TECTUM, le conviene.



EL TEJADO

Si quiere saber todo sobre tejados TECTUM visite a su distribuidor autorizado más cercano o solicite gratuitamente nuestro catálogo por correo a:
URALITA, P.S. Marketing, Mejía Lequerica, 10, 28004 Madrid.

NOMBRE
PROFESION
CALLE CIUDAD
PROVINCIA C. POSTAL
ARQUIT.

RED DE INSTALADORES HOMOLOGADOS

BADAJOS

ALDEINSA
Apartado de Correos 148.
06800 MERIDA
(924) 33 06 89

TISA (Mérida)
Avda. de Sevilla, Km. 286,100.
06800 MERIDA
(924) 37 15 64

BARCELONA

TISA
C/ Aragón, 182. 3º piso.
08011 BARCELONA
(93) 453 00 33

MATERIALES ROURA DEL VALLES, S.A.
Avda. San Esteban, 77-83
08400 GRANOLLERS (Barcelona)
(93) 870 56 00

MATERIALES ROURA D'OSONA
C/ Arquebisbe Alemany, 31
08500 VIC (Barcelona)
(93) 883.32 11

QUALISERTEC, S.A.
Avda. San Esteban, 77-83.
08400 GRANOLLERS (Barcelona)
(93) 879 19 15

BURGOS

CUBIERTAS RUIZ, S.L.
C/ López Bravo, 3º
Plaz. Ind. Villalazquejar.
09001 BURGOS
(947) 29 83 83

HIJOS DE SARA MARTÍNEZ, S.L.
Avda. Doña Mencia de Velasco, 1.
09240 BRIVIESCA (Burgos)
(947) 59 01 10

CANTABRIA

TISA
C/ Lealtad, 13.
39002 SANTANDER
(942) 36 21 42

VIDROPLAST PUENTE, S.A.
Barrio El Cerezo, 14 B.
39300 TORRELAVEGA (Cantabria)
(942) 89 17 54

CASTELLÓN

URADIS
C/ Ctra. Alcora, 80.
12006 CASTELLÓN
(964) 25 50 00

CIUDAD REAL

SANEAMIENTOS RODRÍGUEZ, S. L.
C/ Almagro, 7
13003 CIUDAD REAL
(926) 25 01 37

GUADALAJARA DIONISIO GÓMEZ VÁZQUEZ, C.B.
Ctra. Aranda de Duero, s/n.
19270 ATIENZA (Guadalajara)
(949) 39 91 51

GUIPÚZCOA

SASMAK
C/ Iñigo de Loyola, 13.
20160 LASARTE (Guipúzcoa)
(943) 36 37 47

JAEÉN

ÁVILA DECORACIÓN, S.A.
C/ Linares, 3.
23008 JAÉN
(953) 25 22 19

LA CORUÑA

SERCUSA
C/ Póveda Montabuto
15894 TEO (La Coruña)
(981) 52 38 46

TISA

C/ Ramón y Cajal, 34. 1ª Izda.
15006 LA CORUÑA
(981) 29 41 33

LEÓN

ARESBA, S.L.
Avda. Fernández Ladreda, 72.
24005 LEÓN
(987) 21 21 54

MADRID

CONSTRUCTORA CHAMBERÍ, S.L.
Plaza de Chamberí, 3. 1ª Izda.
28010 MADRID
(91) 448 79 28

TISA

Plaza Salesas, 11.
28004 MADRID
(91) 308 14 00

MONTAJES RICA, S.A.

C/ Electricidad, 11.
Pol. Ind. San José de Valderas
28917 LEGANES (Madrid)
(91) 619 47 64

MÁLAGA

TISA
Ctra. de Cádiz, Km. 240, 200.
29004 MÁLAGA
(95) 223 88 92

MURCIA

TISA
Ronda de Levante, 2. Entresuelo.
30008 MURCIA
(968) 24 94 04

NAVARRA

EMETAL, S. A.
C/ Abejeras, 13, bajo.
31007 PAMPLONA
(948) 23 50 87

PALENCIA

SUMINISTROS DE MATERIAL E INSTALACIONES, C.V.C., S.L.
C/ J. Antonio Primo de Rivera, 25.
34002 PALENCIA
(979) 71 09 71

PONTEVEDRA

SERCUSA
C/ Cotagrande - Nave 11.
36318 CABRAL-VIGO (Pontevedra)
(986) 48 79 60

TISA

C/ Príncipe, 34. 2ª.
36202 VIGO (Pontevedra)
(986) 43 13 11

SALAMANCA

CRÍADO HERMANOS, S.L.
Avda. Reyes de España, s/n.
37008 SALAMANCA
(923) 21 33 96

SEVILLA

J.P. CONSTRUCCIONES
Parque Monteflor, Bld. 1, 1, 5º 2.
41008 SEVILLA
(95) 435 29 92

TISA

Avda. Jerez, s/n. (Fca. Uralita)
41012 SEVILLA
(95) 423 83 40

CUBIERTAS SERRANO, S.L.
C/ Primera de Mayo, 30. 1ª.
41100 GORRA DEL RÍO (Sevilla)
(954) 77 32 81

SORIA

HNOS. MARTÍNEZ DE AZAGRA, S.A.
C/ San Lázaro, 1.
42200 ALMAZÁN (Soria)
(975) 30 03 61

TOLEDO

MADERAS SORIA, S.L.
Ctra. de Huerta, 7
45400 GORRA DE TOLEDO (Toledo)
(925) 30 08 77

VALENCIA

TISA
Cronistas Carreres, 9. 7º D.
46003 VALENCIA
(96) 352 65 86

CAOLITA

C.N. Madrid-Valencia, Km. 333.
46930 QUART DE POBLET (Valencia)
(96) 192 10 36

DELGADO OREA, S.L.

C/ Pérez Galdos, 15.
46900 TORRENTE (Valencia)
(96) 156 12 12

VALLADOLID

TISA
Ctra. Adanero-Gijón, Km. 187,500.
47009 VALLADOLID
(983) 47 27 54

RICA GUERRERO, S.C.L.

Ctra. León, Km. 194,2.
47610 ZARATÁN (Valladolid)
(983) 35 45 08

VIZCAYA

SASMAK
C/ Ibaizabal, 27.
48960 CALDAGANO (Vizcaya)
(94) 456 87 50

ZARAGOZA

PASCUAL, S.C.
C/ Bretón, 1
50660 TAUSTE (Zaragoza)
(976) 85 40 98

PEARTE, S.A.

Ctra. Logroño, Km. 9,100.
50120 MONZALBARBA (Zaragoza)
(976) 77 28 72

GRUPO
URALITA



DEPARTAMENTO MARKETING:
Mejía Lequerica, 10. 28004 Madrid

Infórmese en el (900) 20 03 84

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, José María Fernández-Isla, Javier Maqua, Víctor López Lucas, Javier Gutiérrez Marcos, Charles Poisay, Colette Jauze, Carlos Flores López, Salvador Rodríguez, Flavio Celis D'Amico, Alberto Humanes, Carlos Flores Pazos, Carlos Sambricio, Pepa Casinello, Javier Herce, José Luis del Moral, Miguel Chaguaceda, Paula Olmos (traducción al inglés) y Michel Zeller (traducción del alemán).

Fotografías: Isao Suzuki, Javier Azumendi, Mercedes de Miguel, Reto Halme, Andrea López, Ana Muller, Armando Salas y Alfonso Serrano.

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. Secretaría 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: Giga. Julián Camarillo, 26 3º. 28037 Madrid.

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

El material utilizado en el desplegable del número anterior (304) fue seleccionado por Ariadna Cantis.

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.



ARC+

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.

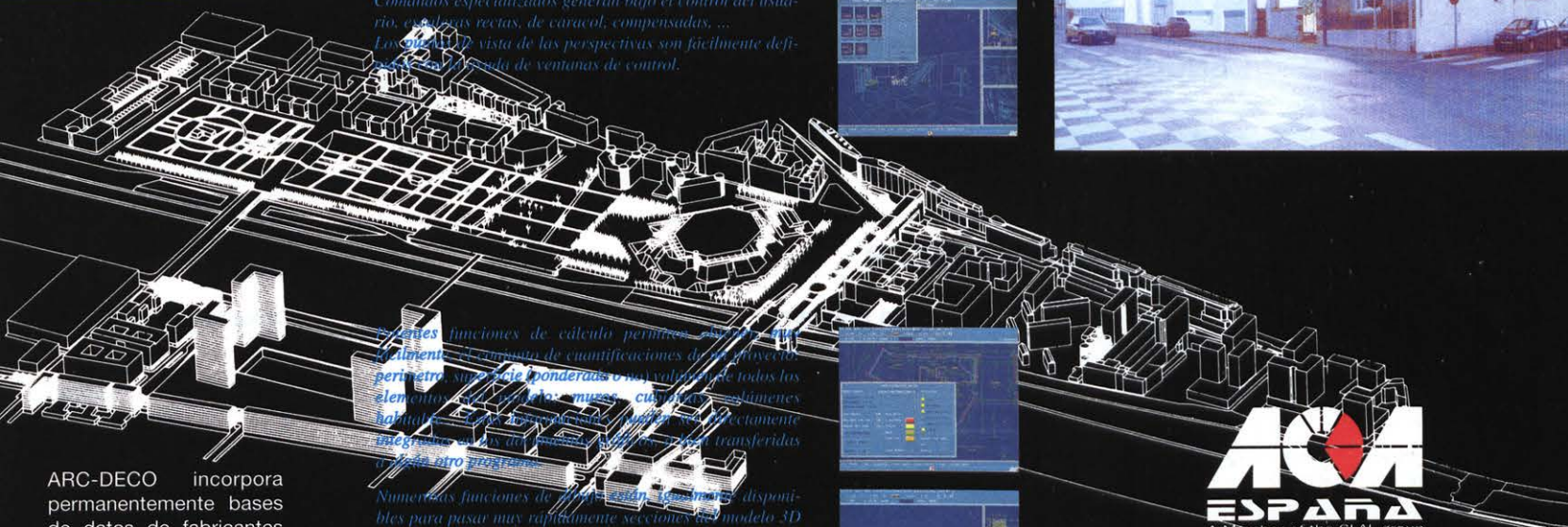
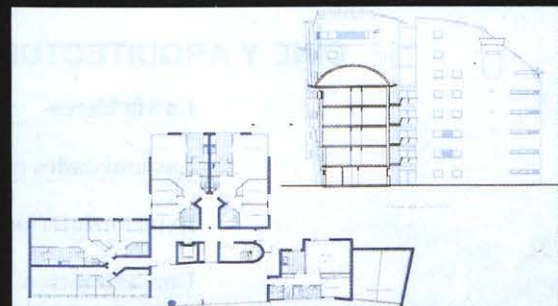
Comandos especializados generan bajo el control del usuario, escales rectas, de caracol, compensadas, ... Los puntos de vista de las perspectivas son fácilmente definidos a través de ventanas de control.

Algunas funciones de cálculo permiten obtener, sencillamente, el conjunto de cuantificaciones de un proyecto: perímetro, superficie ponderada o no, volúmenes de todos los elementos de un proyecto: muros, cubos, volúmenes habitables... Estas cuantificaciones pueden ser directamente integradas en los documentos de un proyecto transferidas a **otro programa**.

Numerosas funciones de trabajo están igualmente disponibles para 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.



ACA
ESPAÑA
A Member of the CLAL group



SUMARIO

ARQUITECTURA 305

EDITORIAL

7

CINE Y ARQUITECTURA

La vía láctea	Miguel Ángel Baldellou	8
Las amistades peligrosas	José María Fernández-Isla	9
Exterior/interior	Javier Maqua	12
Una habitación con vistas	Víctor López Lucas	14
El cine cumple cien años: su patrimonio arquitectónico desaparece	Javier Gutiérrez Marcos	83

PROYECTOS

Sobre la arquitectura de Alberto Campo Baeza	18
Proyectos y obras realizadas fuera de Madrid por arquitectos madrileños	21

DESPLEGABLE

Cine Barceló. Luis Gutiérrez Soto, 1930.

ENCUENTROS

Alejandro de la Sota	91
----------------------	----

EXPOSICIONES	92
--------------	----

TEXTOS RECUPERADOS	92
--------------------	----

Van Doesburg	Carlos Sambricio	98
--------------	------------------	----

LIBROS	105
--------	-----

FIGURAS RESCATADAS	110
--------------------	-----

Hossdorf	Pepa Casinello	108
----------	----------------	-----

PREMIOS	114
---------	-----

CALENDARIO	116
------------	-----

NOTICIAS	117
----------	-----

INGLÉS	118
--------	-----

EDITORIAL

Arquitectura se suma en este número a la conmemoración del nacimiento del cine con varios artículos que analizan diversas cuestiones de interés desde el punto de vista de la arquitectura y los arquitectos. La reciente, y excelente, exposición "la escalera en el cine", celebrada en la Fundación Cultural del COAM, nos ha suministrado las ilustraciones que acompañan a este bloque de textos. Como continuación de nuestro número anterior, en éste ofrecemos una muestra de la arquitectura realizada fuera de Madrid por arquitectos madrileños o afincados en nuestra ciudad. Resulta al menos curioso que algunos de nuestros valores más seguros no hayan construido en los últimos años en su ciudad de residencia y que, sin embargo, hayan sido llamados para realizar sus obras lejos de Madrid. A veces ha ocurrido como consecuencia de un prestigio profesional que sirve para avalar una cierta "imagen corporativa" de nivel nacional, como en el caso de las obras de Red Eléctrica que aquí presentamos. En otras ocasiones son los concursos los que permiten realizar proyectos que no hubieran surgido del encargo directo al tratarse de profesionales aún no "instalados". Aunque también sucede que algunos arquitectos de prestigio "indiscutible" tengan que recurrir al concurso ganado para poder realizar su obra. Por unas causas o por otras, el caso es que buena parte de los arquitectos "madrileños" proyectan para fuera de Madrid gran parte de sus obras. Si no fuera porque nuestra ciudad se sigue construyendo con demasiada frecuencia al margen de la exigible calidad arquitectónica, pensaríamos que el fenómeno señalado es consecuencia de un proceso de selección, al final del cual Madrid abre sus puertas a los arquitectos que han ganado fuera su fama. La realidad es, sin embargo, bastante diferente cuando no contraria. También en esto nuestra profesión es atípica. El prestigio logrado sirve, con frecuencia, de muy poco para conseguir encargos, cuando no se convierte en un extraño obstáculo, o en un pretexto, para justificar el alejamiento de la práctica "real" de excelentes arquitectos.

No nos parece adecuado el despilfarro social que significa el que muchos de los mejores no encuentren el cauce de una producción continuada siendo, sin embargo, propuestos como ejemplos de calidad arquitectónica. El prestigio, que sólo se requiere como excepción, retrata fielmente la aspiración de una sociedad que promociona la mediocridad como regla.

Completan el presente número varias recuperaciones de figuras (Hossdorf), de textos inéditos en castellano (Van Doesburg), con nuestras habituales secciones de libros, premios y exposiciones.■

La vía láctea

Miguel Ángel Baldellou

La "fábrica de sueños" proporcionó también modelos fascinantes, no podía ser menos, para los arquitectos y para quienes aspiraban a serlo.

Desde nuestra butaca quedamos impresionados, "de pequeños", por aquel Gary Cooper arquitecto capaz de construir y destruir rascacielos al dictado de su voluntad creativa. Aquellas imágenes del arquitecto-totem, erguido sobre su altísima torre en construcción, que parecía no tener fin, superaron con mucho a las de todos sus rivales, propuestos desde la pantalla.

Algo había, sin embargo, de irreal en todo aquello que resultaba inquietante. Todo era excesivo.

Además, la arquitectura de la que el arquitecto se sentía acriticamente tan orgulloso no parecía justificar el heroísmo del protagonista. Resultaba sospechosamente obvia.

Sin embargo, se nos sugería la posibilidad de un comportamiento excepcional, una vida apasionada entregada a una "misión" en apariencia simple, como es el ejercicio de la libertad individual. Esta última razón parecía conectar con oscuros sentimientos de rebeldía, entonces en ebullición, profundamente necesarios para nuestra autoafirmación.

Aquellas imágenes cinematográficas y otras que las siguieron y matizaron, contra las que más tarde hubo que luchar, constituyeron una parte fundamental de nuestra particular "educación sentimental" como arquitectos.

Con más o menos intensidad, más o menos obsesivamente, algún protagonista "de cine" ha guiado la incipiente vocación de más de un arquitecto de las últimas generaciones. Aunque sólo fuera por esto, el fenómeno que el cine ha originado merecería nuestra atención. No es un asunto menor el que la orientación profesional encuentre su origen en la ficción cinematográfica y con ello muchos de los errores que desde ella se provocan. Respecto a la arquitectura, una de las profesiones más viejas del mundo y una de las más desconocidas por el gran público, el distanciamiento que provoca la pantalla sirve adecuadamente al proceso mitificador de unos profesionales que en todos los casos aparecen en ella como egocéntricos. El repertorio de modelos suministrados por el cine, aunque variable, como corresponde a guiones y directores muy diversos, tienen entre sí de común una evidente irrealidad para los auténticos profesionales, que, sin embargo, no les impide reconocerse el ellos en sus aspectos más heroicos, incluso en sus "conflictos" internos.

Desde los tiempos en que los líderes de la vanguardia histórica propusieron romper con los modelos servidos por sus

maestros inmediatos incorporándose a actitudes de ya probada "eficacia", los arquitectos han ido modificando significativamente su apariencia al dictado de las conveniencias del mercado.

Quitarse la chaqueta (pero dejando la corbata de lazo) o cuidar su figura de "hombre libre" apegado a la pradera y sus "horizontes lejanos" hizo de Le Corbusier o Wright personajes "de cine". Aunque Mallet-Stevens ridiculizara la "machine-a-habitar" del suizo en "L'inhumane" o Roark fuese un pastiche del maestro de Talliesin en el "El Manantial", la mitificación de la intransigencia y la egolatría como sinónimos de genialidad ha prosperado hasta el paroxismo de "El vientre del arquitecto", sin apenas obstáculo o sin reflexiones sobre las contradicciones de un arte, casi necesariamente, subsidiario.

La situación real tiene sin embargo muy poco de cinematográfica. Aparte de que sociológicamente pueda servir para un guiño de corte antropológico, resulta evidente que, al día de hoy, la profesión de arquitecto ha perdido el aura que alcanzó no hace mucho.

De héroe a "hombre sin atributos", el camino ha sido recorrido demasiado de prisa como para que el cambio haya podido ser asimilado.

Hasta tal punto en estos momentos resulta irreal la imagen "fílmica" del arquitecto, que su réplica o su imitación rozan lo cómico y casi siempre resultan inadecuadas.

Hace años fue Xavier Sust el que en un precioso libro nos hablaba de las estrellas de la Arquitectura proponiendo generalizar para las construcciones modernas el método de clasificación, divulgado en las Guías Michelin, para distinguir la importancia de los edificios a visitar en cualquier ciudad. Hoy parece evidente que también podrían clasificarse los arquitectos con ese sistema. Un buen amigo hablaba ya hace tiempo de la existencia de arquitectos de "5 lapiceros" refiriéndose obviamente a la clasificación hotelera.

Proponer una clasificación profesional en categorías (de lapiceros o de otro tipo) es, por otra parte, algo contrario al famoso "espíritu de cuerpo" que, visto desde fuera, nos distingue. Algo sin embargo habrá que hacer con el aumento "incontrolado" de profesionales y de centros docentes tan distintos (incluso en planes) con que el futuro amenaza la "pacífica" convivencia que en la sociedad actual parece hacernos singulares. En ese sentido, ya comenzó a dar ejemplo la "Hermandad", cuando ajustó sus principios fundacionales a la dura realidad. Aún resisten los Colegios profesionales ante una situación que se potencia desde los centros de poder, que al practicar la consigna de "divide y vencerás" parecen pretender eliminar "vestigios (de poder) del pasado" que impiden acceder a la modernización de las estructuras sociales, una vez disueltas las existentes.

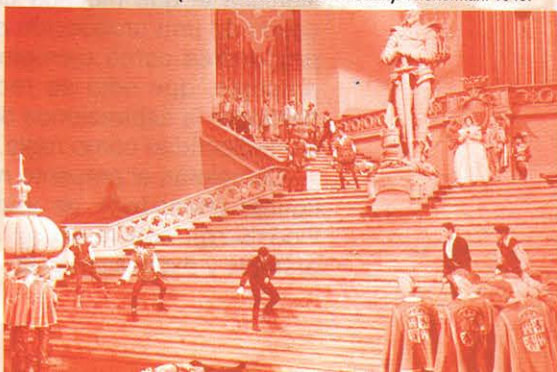
Aún, a pesar de lo evidente de la nueva situación, pervive en muchos arquitectos la aspiración a parecer de "cinco lapiceros". Una inercia cultural difícil de combatir convive contradictoriamente

Luces de la ciudad (City lights), Charles Chaplin. 1931.

Metrópolis. Fritz Lang. 1927.



El burlador de Castilla (The Adventures of Don Juan), V. Sherman. 1949.



Robín de los Bosques. Michael Curtiz/William Keighely. 1938.



con la búsqueda de notoriedad a través de los "tics" más obvios, ejercidos hoy por una suficiente mayoría que pretende ser exactamente lo contrario. Aunque es cierto que las condiciones del escaso trabajo favorecen una competencia interna en la que el destacar significa el ser reconocido entre una multitud, los resultados, sin embargo, suponen la proliferación de gestos semejantes que tienden, sobre todo, a unificar.

Lo que, desde éstas mismas páginas, reclamaba recientemente Alberto Campo alentando la resistencia de algunos, puede contribuir paradójicamente a un encastillamiento irreal, a un aislamiento narcisista, que generalizando, puede resultar suicida.

Y, sin embargo, la única vía posible de "salvación" requiere probablemente el "sacrificio". Y éste ha de asumirse por la renuncia; si se quiere, por el silencio. Por renunciar, por ejemplo, a la atención de una sociedad cuyos objetivos, en caso de existir, no compartimos si no es obligatorio. La renuncia gritando puede perturbar la razón, si no la quita. La resistencia pasiva puede acabar, al contrario, con los gritos de fuera. Con tanta confusión. Sólo cuando las estrellas fugaces siguen una senda común, permanecen en el firmamento. Integrarse en "la vía láctea", en una tradición inevitable, puede ser el camino.

A finales de este siglo puede adivinarse el término de una etapa dirigida por maestros que ahora nos parecen indiscutibles. Los sustitutos, que inevitablemente surgirán entre nosotros, aún no se han definido suficientemente. Aunque puedan citarse algunos nombres capaces del relevo magistral, se echa en falta en sus trabajos la coherencia interna de quien persiste en su propio perfeccionamiento y por ello se desentiende de la extraordinaria confusión del medio. Si nos guiamos por los silencios, más expresivos que las manifestaciones llamativas, están por identificar las estrellas-guías que traspasen el milenio. Sus cualidades serán probablemente aquellas que caracterizan al corredor de fondo, que persigue una meta lejana con la máxima concentración, administrando sus limitaciones, perfeccionándose en el tiempo. En cualquier caso estarán trabajando ya, sin dejarse llevar por espejismos pasajeros.

Repasando las actitudes "heroicas" que el cine nos ha propuesto como posible imagen del arquitecto y aceptando lo que de esforzado puede tener la práctica de la profesión en nuestros tiempos, ningún modelo se aproxima más a mi propuesta que la de aquellos atletas que se vencían a sí mismos en "Carros de fuego".

Estoy por afirmar que al menor esfuerzo por exteriorizar los propios méritos corresponde necesariamente el enorme por tenerlos verdaderamente. En esto consiste la reflexión y la justifica. Exhortar sin embargo al trabajo callado como forma de llegar a ser, dadas las circunstancias, favorables sobre todo al parecer, está condenado a ser dicho en el vacío. Y, sin embargo, hay que decirlo. ■

Las amistades peligrosas

José M^o Fernández-Isla

¿Sufren la mayoría de los cineastas una cierta incapacidad para "mirar" el hecho arquitectónico de una forma comprometida? A primera vista podría afirmarse que, al menos en este país, así es. Desde la prensa diaria hasta los más altos órganos de difusión de la cultura, pasando por las más solventes empresas constructoras, nadie parece querer acercarse a la arquitectura de una manera profunda; no tendrían que ser, por tanto, los profesionales del séptimo arte la excepción que confirmase la regla. De hecho, dentro de la ya centenaria historia del cine, son bastante escasos los ejemplos donde la arquitectura reciba un tratamiento coherente e imparcial a la hora de reflejar en pantalla su significado.

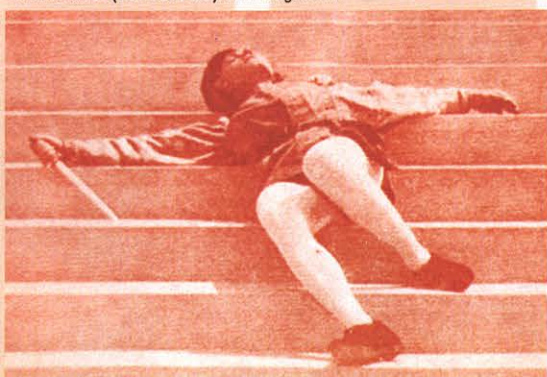
A lo largo de bien distintas épocas, sólo ciertos autores (Lang, Hitchcock, Antonioni o Ivory pueden ser los más evidentes) han sido capaces de abordar el asunto desde una óptica tan distinta como personal y de paso atreverse a bucear en el interior del territorio de la arquitectura para satisfacer las necesidades de su discurso narrativo.

Quizás por todo ello sean bien escasos los ejemplos a recordar donde la arquitectura ("el lenguaje de la arquitectura" puede que sea más preciso) sea tratada con cierta serenidad. Paradójicamente los ejemplos más significativos suelen ser trabajos realizados por y para televisión; también los más distanciados: más próximos a la teoría del documental que a la de la ficción cinematográfica.

Hasta la fecha, es muy probable que la propuesta mas homogénea sea la realizada por el desaparecido Renato Castellani, arquitecto y director de cine ligado al neorrealismo, cuya obra mas famosa, "Romeo y Julieta", (no confundir con ese monumento a la mampostería que fue la versión de Zeffirelli), sentenció el movimiento. Desde esa posición privilegiada que otorga el situarse detrás de la cámara, Castellani aprovecha el beneficio de la "excepcionalidad cultural" que pone a su disposición una muy poderosa productora, la R.A.I., para introducirnos en la Capilla Sixtina mediante un fascinante viaje de casi cincuenta minutos de duración, donde con maestría consigue sintonizar el lenguaje de su objetivo con el discurso arquitectónico de Miguel Ángel.

Otro buen ejemplo, "Le Corbusier. The ville Savoye", es un estimulante cortometraje realizado por Nick Levison para otra televisión estatal, en este caso la B.B.C. (entre tanto T.V.E. se pierde ¿quien sabe donde?); en él se disecciona no sin cierta pericia la famosa obra. Pero, aún en esta ocasión, el espíritu

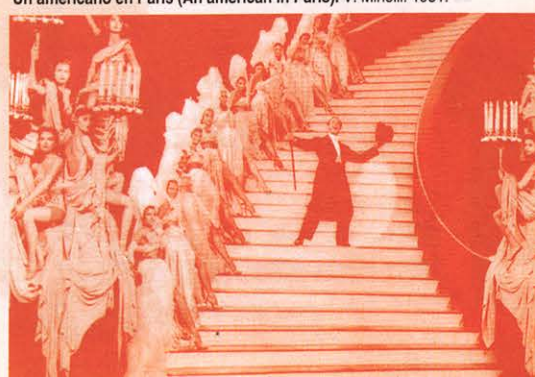
Las tres luces (Der müde tod). Fritz Lang. 1921.



Cautivos del mal (The bad and the beautiful). V. Minelli. 1952.



Un americano en París (An american in Paris). V. Minelli. 1951.



CINE Y ARQUITECTURA CINE Y ARQUIT

cinematográfico no llegaba a profundizar en la esencia arquitectónica, limitándose a reflejar de una manera altamente cualificada las ideas que sobre la construcción expresaban los escritos de Le Corbusier; pero siempre, bajo una óptica lo suficientemente desapasionada como para convertir lo que podría haber llegado a ser un vibrante relato de imágenes en un eficaz documental sobre una de las piezas claves para el desarrollo de lo que venimos conociendo como arquitectura moderna, pero de alguna manera incapaz de satisfacer tanto al amante del cine como al interesado por el entorno arquitectónico.

De todo lo anterior, o bien existe una evidente incomunicación (por emplear un término tan próximo a la obra de Antonioni. "El único de nosotros que merece llamarse Miguel Ángel", en palabras del maestro Rosellini) entre ambas disciplinas, o es simplemente incapacidad por parte de los cineastas para aproximarse a la arquitectura con una mayor densidad de pensamiento que vaya más allá del carácter simple e inmediato de decorado: limitándose a presentarla como una imagen sin atributos específicos y, por tanto, reproducible como cualquier otro objeto manipulable, desarraigado tanto de su finalidad como de su propia capacidad expresiva.

Sin embargo, el paralelismo entre nacimiento y posterior desarrollo tanto del cine como de la arquitectura moderna parecía, en principio, aproximar estas dos formas del patrimonio cultural del presente siglo en un grado de igualdad. Si en este punto el amable lector consiente en un pequeño buceo por los comienzos de ambos, quizás se puedan esclarecer algunos de los muchos posibles puntos oscuros del presente discurso.

El 1895 es un año tumultuoso y agitado. En este recodo del siglo, la sociedad se está transformando a golpes de violentas sacudidas. Se habla mucho de progreso en los círculos intelectuales y también en los que no lo son; el progreso es una palabra que resume muchas cosas y que sirve para explicar casi todo: desde la aparición de los primeros neumáticos hasta la construcción del canal de Kiev o el misterioso descubrimiento de los misteriosos rayos X. De este formidable empuje de la civilización maquinista ha nacido en Lyon, precisamente, la máquina de "imprimir" la vida, como la llamaría L'Herbier y a partir de ella se creará un mundo fabuloso de mitos y sueños.

Corresponderá la gloria de "impresionar" por primera vez las películas cinematográficas a Louis Lumière, que junto con su padre Antoine y su hermano Auguste, dirigía una industria fotográfica en la ciudad de Lyon. Satisfechos con los ensayos iniciales, los Lumière decidieron efectuar una presentación pública de su invento en la capital de la nación. La fecha elegida para el acontecimiento fue el 28 de diciembre de 1895. Componían el programa diez brevísimas películas de diecisiete metros, donde se mostraban imágenes cotidianas e inocentes, entre las que figuraba la famosísima "Salida de los obreros de la fábrica".

Como puede verse, nada nuevo ni nada extraordinario ofrecían los asuntos presentados en la primera exhibición; pero la simiente estaba ya plantada y su evolución no se haría esperar, hasta convertir el cinematógrafo en el medio de expresión más masivo que ha conocido la historia de la humanidad, capaz por sí solo de simbolizar el espíritu del siglo XX.

Comentábamos antes, al hablar del corto sobre la villa Savoya, que su director se había limitado a "reproducir" el espacio arquitectónico sin buscar ningún tipo de acercamiento al significado de la obra, y por tanto, otorgarle preconcebidamente un carácter de objeto inmutable. Pues bien, el nacimiento del cine como medio de expresión -y no de reproducción- data de la destrucción del "espacio fijo", (de la escena de teatro que casi siempre se venía a representar delante de la cámara y que la máquina se limitaba a registrar). Para ello fue necesario inventar la teoría del montaje y, obviamente, la aparición de un nuevo oficio, el "montador", capaz de imaginar la división del relato en planos. La idea ya no consistía en fotografiar una escena, sino la sucesión de instantes de esa escena: aproximar la cámara, agrandar los personajes en pantalla cuando se creía necesario o por el contrario hacerlos retroceder, sustituir el escenario del teatro por el campo donde el actor entra y sale, y que el director de escena "escoge". Hasta entonces, la forma de reproducción era sólo la fotografía móvil. Desde aquel momento, su medio de expresión sería la sucesión de planos.

La tradición cuenta que durante una toma del rodaje de una de sus más famosas películas, "Intolerancia", Griffith -emocionado ante la belleza de una de sus estrellas (la inconmensurable Lillian Gish, actriz que en una única ocasión asumió las labores de dirección, para posteriormente declarar que dirigir no era trabajo para una dama)- decidió rodar nuevamente el instante que le había conmovido, colocando en esta ocasión la cámara muy cercana al rostro de la intérprete, para intercalarlo después en la acción; nació así el primer plano. Esta anécdota muestra bien en qué sentido se ejerce el talento de uno de los grandes pioneros del cine mudo: cuando al tratar de ejercer una menor manipulación sobre el actor, no modificando su "juego" en el concepto británico del término, mediante el aumento de la dimensión de su rostro al proyectarse en pantalla consigue modificar la relación de aquél con el espectador. De este modo se hacía sensible un hecho que hasta entonces había pasado totalmente inadvertido: la posibilidad de intergrar al sujeto pasivo -el espectador- en la acción dentro de una pluralidad de puntos de vista, a pesar de mantener fijos cámara y campo visual.

De esta sucesiva división en planos -es decir, de la independencia del operador con respecto al objeto- surge la posibilidad de derivar el cinematógrafo como elemento

Julio Cesar (Julius Caesar), J. Mankiewicz. 1952.

La carta (The letter), W. Wyler. 1940.



El doble asesinato de la calle Morgue. Robert Florey. 1932.



Enviado especial (Foreign correspondent), A. Hitchcock. 1940.



CTURA CINE Y ARQUITECTURA CINE Y

expresivo; es decir, nace el cine como arte. A partir de este momento, la imagen —la sucesión de imágenes premeditadas y significativas— puede acceder a sustituir el mutismo por la elección.

Hasta aquí vemos cómo el cine, con su proyección bidimensional sobre un lienzo blanco, empieza a tomar carta de naturaleza como arte de masas. ¿Pero se puede vincular esta fábrica de sueños, con la búsqueda de realidades que va a pretender la arquitectura en este mismo período? Veamos qué está pasando en este otro campo a finales de siglo.

El germen precursor de la arquitectura moderna nace en Inglaterra bajo el impulso de William Morris y el "Arts and Crafts". El primer ejemplo será la Red House que Philip Webb ("La mujer del teniente francés" —de Karel Reisz [1981]— apunta un lúcido homenaje al movimiento y a la edificación en sus secuencias finales) proyectará para el propio Morris. Viene a ser como una declaración de los principios del movimiento, donde se predica el retorno a la pureza de la expresión artística y el artesanado contra los peligros de la mecanización.

Al finalizar el siglo XIX la crisis que atravesaban las artes plásticas coincide con el advenimiento de una edad tecnológica que trajo como consecuencia el descubrimiento y la utilización industrial de innumerables nuevos materiales, y con ellos la sustitución de los términos hasta entonces aceptados. Tal como apunta Benévolo en su "Historia de la arquitectura moderna", "nuestra época tiene unas necesidades económicas y sociales muy distintas de las del pasado y que en nuestro sistema social, el bloque de viviendas ha sustituido al castillo, al palacio y la templo, mientras nuevos edificios antes ignorados como el hospital, la estación, la fábrica, el rascacielos han ocupado el lugar de aquellas estructuras monumentales que conocieron edades antiguas".

He aquí la diferencia entre los inicios de la arquitectura moderna y el cine: si aquella nace como negación de la tecnología (Morris y sus seguidores proponían el "revival" y la vuelta atrás) para después caer totalmente en la busca de lo "funcional" apoyándose en los nuevos descubrimientos, éste es un hijo de avances de la civilización mecanicista, que poco a poco se despegará de ella buscando la transformación de la realidad circundante, en un mundo más aéreo, donde el soporte principal será una adecuada mezcla de imaginación y fantasía.

Pero sigamos avanzando por el campo de la arquitectura. Tras la muerte de Morris, la hegemonía de Inglaterra como caldo de cultivo idóneo para los nuevos movimientos cede completamente; ahora, la iniciativa estará en el resto de Europa y en los Estados Unidos. El progreso se asocia continuamente a la tecnología y ésta no se puede entender sin la aportación de su mejor símbolo: la máquina. La máquina ya

no es un objeto agresivo y peligroso; la máquina también puede ser hermosa.

Este nuevo evangelio será inicialmente predicado por las "minorías selectas"; los primeros profetas serán escritores y poetas: Zola en sus novelas y Walt Whitman en sus odas admiran los progresos de la nueva civilización y de la emergente industria moderna. Los primeros arquitectos en admirar la máquina e intuir el carácter esencial, y en consecuencia la relación entre diseño y arquitectura, serán dos austriacos, dos americanos y un belga: Otto Wagner (1841-1959), Adolf Loos (1870-1933), Louis Sullivan (1856-1924), Frank Lloyd Wright (1869-1959) y Henri Van de Velde (1863-1924). A ellos se les deberá añadir el poeta irlandés Oscar Wilde (1854-1900), aunque su amor por la belleza de la máquina puede que únicamente sea un fuego de artificio más en sus reiterados esfuerzos para "épater" a esa burguesía con la que siempre mantuvo una relación de amor/odio. Independientemente de ello, en 1882 proclamará: "Toda máquina puede ser bella, aun cuando no se aprecie en ella ningún signo de decoración. No pretendamos decorarla; sólo es posible concebir la belleza cuando en ella se reúnan la línea de la fuerza con la de la creación".

De todos los nombres apuntados anteriormente será Louis Sullivan el que con su famosa frase "form follows function" avance el postulado que influiría durante décadas la nueva estética arquitectónica.

Llegado a este punto, si analizamos las trayectorias de los dos modelos expresivos propuestos, comprobaremos que — pese a un nacimiento prácticamente común en el tiempo y motivado por circunstancias similares —, cada uno avanzará por derroteros diametralmente opuestos. La arquitectura conseguirá su forma tridimensional, su relieve, su carácter de cuerpo espacial mediante la búsqueda de la función a la que lo supeditará todo y con la que procurará el engarce con la realidad de su entorno con un programa absolutamente pragmático y nada propicio al subjetivismo. El otro, el cine, se convertirá en la lámpara mágica, capaz de realizar todos los sueños, capaz de llevarnos más allá de las fronteras que marca nuestra propia localización; todo ello, mediante la proyección de imágenes en ese plano bidimensional que delimita el formato de la pantalla y que aspira a la desvinculación de nuestra cotidianeidad.

Aquélla busca tu cerebro; éste se da de bruces con tu instinto. De ahí que cuando el cine aspira a mostrar la esencia de la arquitectura, siempre lo hace en su propio beneficio, sin preguntarse lo que en el fondo significa; sólo atendiendo a lo que la escala interna de prioridades necesita que exprese.

De ahí la dificultad de encontrar un lenguaje cinematográfico que sea traducción fiel del lenguaje arquitectónico. En definitiva, unas amistades peligrosas. ■

Identificación de una mujer. Michelangelo Antonioni. 1982.



I vint. Michelangelo Antonioni. 1952.



La condesa Alexandra. (Knight without armour). Michelangelo Antonioni. 1952.



Exterior/interior

Javier Maqua

Cualquiera que se encuentre por primera vez ante un guión cinematográfico comprobará con cierta sorpresa que, en la división y distribución del material narrativo, de las tres unidades que caracterizan el relato clásico -unidad de acción, de tiempo y de lugar-, queda privilegiada, muy por encima de las otras dos, la unidad de localización. No otro es el sentido de la llamada secuencia.

Mayor será la estupefacción del presunto virginal lector cuando compruebe que cada una de las unidades-secuencias en las que queda dividido el guión -al margen de su número ordinal "x" correspondiente y de una categorización sumaria de la localización ("Bar Fulano", "Despoblado", "Casa de Fulanito"...)- viene marcada por dos alternativas omnipresentes: la que señala si la acción tiene lugar por la noche o de día, y la que la sitúa en un exterior o en un interior.

Así pues, desde el principio, antes de la descripción propiamente dicha, el guionista adelanta al lector -que, se supone, es siempre el profesional de un proceso en marcha, del que el guión es solo la línea de salida- si se halla ante una secuencia exterior-noche, exterior-día, interior-noche o interior-día. Naturalmente, semejantes etiquetas apuntan a facilitar el proceso de producción subsiguiente, pues en los cuatro casos varían las estrategias de rodaje y de iluminación, y, por tanto, los costes. Pero no deja de causar perplejidad que el paradigma exterior-interior marque ya, desde el guión mismo, la naturaleza del quehacer cinematográfico.

Dicho paradigma es precisamente el fundador de lo que entendemos sumariamente por arquitectura; pues, si hacemos caso a Le Corbusier, lo que ésta se propone es, precisamente, dividir el espacio real en interiores y exteriores; o, dicho de otro modo, levantar muros (con o sin agujeros-ventanas) y tender techos sobre ellos para reducir la intemperie; crear, en definitiva, ámbitos, cobijos, interiores.

Los interiores destechados y el efecto "hombre menguante"

La división entre secuencias con techo y sin techo es señalada prioritariamente en el quehacer cinematográfico por la previsible utilización de luz artificial en las primeras y de luz solar en las segundas. Sin embargo, estas correspondencias (con techo-luz natural; sin techo-luz artificial) no son tan fijas como pudiera parecer, al menos por dos motivos:

(1) La correspondencia habitual interior/luz artificial queda modificada por la presencia en los muros de agujeros de tránsito interior/exterior (puertas, ventanas, claraboyas, etc...), que permiten la entrada de luz natural y la coexistencia en un mismo encuadre de los dos tipos de espacio que la bifurcación secuencial (interior/exte-

rior) pretendía, en principio, separar. Esta coexistencia de ambos tipos de luz plantea, tanto al arquitecto de interiores como al iluminador cinematográfico, problemas técnicos muy delicados. De ahí que, a menudo, el operador clausure estas conexiones con el exterior -cierre contraventanas o cortinas, eche persianas- para evitarse complicaciones. Otras veces, por el contrario, opta por retratar ese tránsito, esa diferencia; pero para hacerlo deberá recurrir a procedimientos artificiales, que requieren su tiempo y repercuten en el gasto.

Siempre ha sido más fácil y barato retratar un interior desde un exterior, que viceversa. Con independencia de su calidad, en el cine rodado con escasos medios, si la cámara está situada en un interior y encuadra a la vez ese ámbito y el paisaje que se ve por la ventana, el operador deberá elegir en función de cuál de los dos diafragma; siendo muy habitual que, en caso de privilegiar lo que sucede en el interior, lo que del exterior quede enmarcado sea una pura mancha de luz sin definición alguna, que no se corresponde en absoluto con lo que cualquier ojo pudiera ver en la realidad pre-filmica.

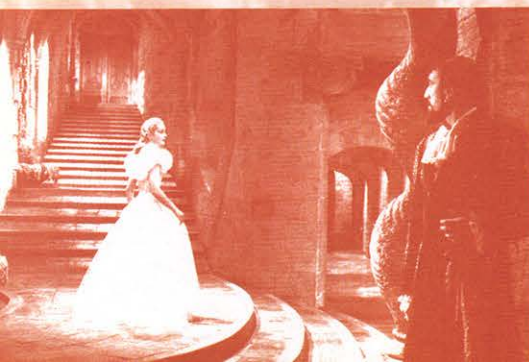
(2) Conviene recordar que en los primeros balbuceos del cinematógrafo, las secuencias de interiores se rodaban con falsos muros, pero sin techo (interiores con luz de exteriores), ya que solo la luz solar tenía intensidad suficiente para impresionar un celuloide aun escasamente sensible; de ahí que, curiosamente, los interiores fílmicos fueran, en sus años pioneros, interiores destechados, (la visión del techo estaba prohibida porque no existía). Esta situación continuó posteriormente -cuando mejoraron a la vez las condiciones de sensibilidad del negativo y los aparatos de iluminación artificial-, debido a que los decorados en estudio -interiores artificiales- se siguieron fabricando destechados para la mejor ubicación de las fuentes luminosas; y se mantiene hoy, aun ya rodando en interiores naturales (¿), pues los techos siguen siendo el lugar ideal para tender barricudas y colgar fuentes de luz artificiales, que de ningún modo deben de ser descubiertas por el espectador... (recuérdese que entre el generoso catálogo de novedades estéticas que supuso Ciudadano Kane, el que en ciertas secuencias se vieran los techos no fue la menor).

Es así como el cinematógrafo introduce primero como fundamental el paradigma fundador de la arquitectura -exterior/interior-para, en seguida, burlarlo; o, lo que es lo mismo, reducirlo a una pura simulación. Del interior, pues, lo único que queda, generalmente, en el cine, son sus muros.

Este destechamiento del interior fílmico queda favorecido además por la forma y las dimensiones relativas del encuadre canónico. No es éste el lugar para analizar los porqués de la canonización del rectángulo apaisado (en lugar del círculo, el pentágono, el trapecio o cualquier otra figura geométrica) en el cine (también en la pintura, pero no de modo tan dictatorial); pero es evidente, a ojo de buen cubero, que el privilegio de las horizontales en el encuadre fílmico facilita que los techos sean expulsados al espacio-off supe-

Un tranvía llamado deseo. Elia Kazan. 1951.

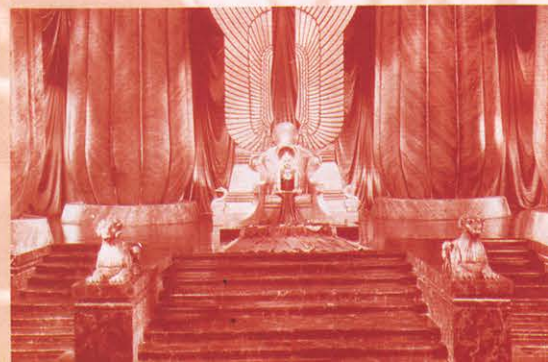
Juliette ou la clé des songes. Marcel Carne. 1951.



El signo de la Cruz (The sign of the cross). C. B. de Mille. 1934.



Cleopatra. C. B. de Mille. 1934.



CTURA CINE Y ARQUITECTURA CINE Y

rior. Digamos, como aproximación, que la disposición de un edificio real es justamente la misma que la del encuadre cinematográfico si éste sufriera una rotación de noventa grados: rectángulo apoyado sobre el lado menor (y privilegio de las verticales), en la arquitectura real, frente a rectángulo apoyado sobre el lado mayor (y privilegio de las horizontales), en la arquitectura cinematográfica.

Pero todavía hay más. En el cine hecho en los estudios hollywoodenses (y aún en buena parte del actual) este destechamiento de la imagen fílmica tenía su correlato en el sobrealzado de los muros, o dicho de otro modo, en la falsificación de las escalas. La altura de la pared del decorado es, comúnmente, muy superior a la del muro real que pretende representar, lo que produciría en un espectador virginal un efecto de extrañamiento o sobredimensión del interior donde se halla el actor, que, al contrario que los muros, conserva su estatura habitual. Digamos que, el cine -al menos su modelo Hollywood- presenta, aunque ya asumido-compensado por los hábitos de lectura fílmica del espectador consumidor, un efecto equivalente al de El increíble hombre menguante, si bien, desde luego, no tan distorsionado.

La sustitución del decorado de estudio por el decorado natural no modifica en absoluto este efecto de hombre menguante. Todo cineasta sabe de la complicación de filmar con verismo en el interior de la casa del pobre. La escasa distancia entre sus paredes disminuye las posibilidades de tiro de la cámara y, muy a menudo, si no se quieren utilizar objetivos angulares deformantes, en la casa pequeña sólo son posibles los primeros planos; dicho de otro modo: en la casa del pobre, el plano general es imposible. De ahí que, a la hora de localizar interiores naturales, siempre se busque un interior de tamaño mayor al que debiera corresponderle en la realidad: un interior pequeño se filma siempre en un interior mucho más grande (véase, si se desea profundizar las diferencias de tamaño entre los interiores reales y los elegidos o fabricados ex-novo para su representación cinematográfica, el capítulo titulado "La distancia", en mi libro "El docudrama, en las fronteras de la ficción", en la colección "Signo e imagen", de Cátedra).

Los interiores mas

¿No es cierto que -como Buster Keaton en Sherlock Holmes Jr. o Woody Allen en La rosa púrpura del Cairo-, en las películas que vemos hoy, por muchos que sean los planos que compongan una secuencia que transcurre en un determinado interior o exterior, tenemos la fantasmagórica sensación de estar "dentro" de ese espacio que la superficie nos propone y de permanecer íntegros, en el mismo sitio, centrados, inmóviles, sin percibir zarandeo alguno ni desarticularnos entre encuadre y encuadre, saltándonos imperceptiblemente los empalmes, permaneciendo siempre idénticos a nosotros mismos, pese al carácter recortado, discontinuo, casi disléxico del lenguaje fílmico? Y ¿cómo se logra a través del montaje esa sensación de "estar dentro" de un fantasmagórico "interior" (¡en una superficie de dos dimensiones!), en el cual, además, ese viajero

inmóvil -como llama Burch al espectador actual- es ubicuo, puede ocupar todos los puntos de vista que el director desee sin descenderse?

No siempre en la breve historia del cine el espectador ha ocupado la posición de ese viajero inmóvil que hoy le es habitual. Su situación no ha sido siempre la misma. En su primera etapa (lo que Noel Burch llama el Modo de Representación Primitivo, M.P.R.), el cinematógrafo se descomponía en cuadros estrictamente autárquicos, autónomos, a modo de viñetas, sin ningún afán de crear, en la concatenación sucesiva de los planos, un "continuum", un espacio imaginario en cuyo "interior el espectador asistiera plácidamente a la aventura propuesta". En los comienzos del cine, por el contrario, el espectador "salía de " y "entraba en " la pantalla en cada cuadro, en cada plano; era como un salmón; entraba y salía del relato, saltando empalmes. Su credulidad era, ciertamente, inmensa, pero constantemente burlada. Creía que aquel tren que se acercaba en la pantalla atravesaría la tela, descarrilaría en la realidad y se lo llevaría por delante; es posible, incluso que, aterrorizado, se metiera debajo de su silla; hasta tal punto se "dejaba llevar" por la confusión de imagen y realidad. Pero era expulsado inmediatamente de la pantalla en cada corte de plano, para, sin apenas tiempo para incorporarse a su realidad del patio de butacas, caer en el cuadro siguiente, en mitad, por ejemplo, de una alcoba nupcial.

En lugar de ese espectador-salmón del M.P.R., hoy el espectador del M.R.I. (Modo de Representación Institucional, como lo designa Burch; o "modelo Hollywood", como podríamos llamarlo para mejor entendernos todos) recorre el relato fílmico de una sola zambullida, buceándolo de principio a fin, sin asomar la cabeza entre plano y plano; está, por tanto, siempre atrapado, hipnotizado por él, sumergido mágicamente (en el sentido que Piaget da al término "magia", correspondiente a fases infantiles del desarrollo de la inteligencia); no se le concede la posibilidad de "tomar distancia" (bretchiana).

Pero regresemos a la pregunta: ¿Cómo fabrica el cine del modelo-Hollywood sus interiores simulados a partir de interiores reales (de estudio o naturales)? Mediante montaje o concatenación de trozos de interiores filmados. El interior fílmico es un espejismo compuesto a base de pedazos mínimos de interior (interiores mas), yuxtapuestos obedeciendo las distintas leyes de "racord", que permiten constituir ese viajero inmóvil que, hoy por hoy, es el espectador cinematográfico ideal. El cine fabrica, pues, su propio espacio, su propio interior, con trozos, con retazos mínimos de interiores, que pueden proceder cada uno de coordenadas bien alejadas, en ámbitos diversos y heterogéneos. El interior fílmico es, como el monstruo de Frankenstein, un bricolage fabricado con casquería arquitectónica, cuyos cadáveres de origen son de cementerios diferentes.

Todo cineasta sabe la frecuencia con que tiene que filmar planos correspondientes a un mismo interior y una misma secuencia (planos que luego serán yuxtapuestos en el montaje) en fechas e

El crepúsculo de los dioses (Sunset boulevard). Billy Wilde. 1950.

Lawrence de Arabia. David Lean. 1962.



Abismos de pasión. Luis Buñuel. 1953.



Bella de día (Belle de jour). Luis Buñuel. 1966.



incluso en interiores reales distintos. Cuando un personaje abre una puerta y entra en un espacio que no vemos en el encuadre, escasas veces ese espacio donde entra corresponde al que hay en verdad detrás de la puerta filmada. Es, en realidad, otro interior situado en otra parte, lejos de allí.

Así pues, el interior en el cine es un artificio que no tiene por qué atenerse a los interiores verificables en la realidad y, a menudo, corrige al interiorista real o mezcla interiores de muy distinto signo para simular/fabricar un nuevo interior. Como ahora se dice: el interior fílmico que recrea el montaje es, por definición, un interior virtual.

Basta fijarse en el modo de trabajar de un escenógrafo cinematográfico para comprender hasta qué punto esto es así. El buen escenógrafo sabe que en el "set" se trabaja por campos de luz; que nunca tiene que decorar todo el "set" a la vez, sino que debe atenderlo cacho a cacho; y que de la suma de esos cachos filmados saldrá el resultado final: el interior virtual fílmico, un interior que, en cuanto totalidad, nunca jamás existió en ninguna realidad anterior, ni siquiera en la del "set".

Un arquitecto de interiores: Hitchcock

Hay realizadores que trabajan a encuadre lleno, filmando arquitecturas exteriores o interiores ya preexistentes, a las que despojan de aquellos elementos que no convienen a sus intenciones o añaden otros nuevos. Tal sería el caso de Rossellini. Exactamente opuesto sería el caso de aquellos que trabajan a encuadre vacío, cuyo paradigma podría ser Alfred Hitchcock. En este último caso se percibe con mayor claridad el carácter artificioso de los interiores fílmicos. Y Hitchcock es, probablemente, uno de los arquitectos de interiores fílmicos más dotados.

No sólo por su enorme capacidad para explotar las posibilidades de arquitecturas preexistentes, como escenarios de espectaculares secuencias de acción (Con la muerte en los talones es un auténtico catálogo)... No sólo por su amor a la maqueta de exteriores artificiales que prometen sórdidos interiores (la maqueta de Manderley en Rebeca) ... Sino, fundamentalmente, por su propia concepción del cine.

Como se sabe, la película ideal de Hitchcock sería aquella que no necesitara su intervención ni en rodaje ni en montaje, una vez fabricado el guión y el story-board (guión gráfico), y planificado el trabajo; actores, operadores, escenógrafos, etcétera, serían sólo los ejecutores de sus planes, tarea en la que él, si todos obedecen, es prescindible.

¿No recuerda esta actitud de Hitchcock la de un arquitecto? Como él, como el arquitecto, Hitchcock trabaja, primero, sólo sobre papel, sobre una superficie; y en el guión y el story-board imagina la película (que, a diferencia de lo que luego sucederá con el edificio, cuyos planos traza el arquitecto, continuará desarrollándose en una superficie plana, la de la pantalla), película que, tras la elección de materiales y bajo su supervisión, otros realizarán.■

Una habitación con vistas

Victor López Lucas

*"Este es un oficio sencillo,
todo consiste en aprenderse
los diálogos y procurar
no tropezar con los muebles".*

SPENCER TRACY

1.- El espacio

Mr. Arkadin, película producida y dirigida por Orson Welles en el año 54, se fija en la memoria, al menos, por la deslumbrante fábula del escorpión y la rana, y por un momento, no menos revelador del poder inerte de la cosas, y es ese en el que Paola Mori, señalando de pasada el alcázar de Segovia y dirigiéndose a Robert Ardan, afirma sin rubor: "Es el castillo de mi padre".

Su padre, luego su marido, era en este caso, no podía ser otro, Arkadin, que aparte de producir su película en España, había llegado a un punto de su biografía en el que le convenía, como un emperador después de su etapa de conquista, adecentar su pasado ante el temor de que se pudieran perder las magníficas y brillantes cosas de las que se había hecho rodear.

La línea de diálogo ilumina además, con cierta precisión, la actitud de Welles sobre el orden de los lugares que elegiría como localizaciones de rodaje a lo largo de su azarosa carrera y sobre el desgaste que inevitablemente experimentaron los sucesivos emplazamientos una vez puesta en pie la historia. Una alergia creadora que le obligó a una intermitente peregrinación, o mejor a un destierro, en busca de las condiciones favorables que le permitieran hacerse a la mar, como su adorado John Silver, o salir al encuentro del barro que atasca la ruedas del carro de Falstaff y su príncipe.

El mundo ha sido el tema. Quietos en la noche, contemplando las luces de la feria al otro lado del lago: una presa para el cazador adolescente.

Al mismo tiempo que los espectadores se apartaron para dejar sitio a los obreros que salían de una fábrica, el cine entró en la imaginación romántica como la promesa cierta de la futura reproducción holográfica perfecta; el espectáculo artístico de 360 grados.

Un hogar impuesto en una senda de elefantes sugiere, junto al avance y la conquista colonial, el sueño de una duplicación

El sueño eterno (The big sleep). Howard Hawks. 1946.

La casa de la lluvia. Antonio Román. 1943.



Lo que el viento se llevó. V. Fleming. 1939.



Casablanca. M. Curtiz. 1942.



liviana de la materia, una fantasía relajada y paralela a la inconsciencia. Una burbuja impertinente en medio del peso de las cosas. En este sentido, el set de rodaje de una película tiene algo de excavación en la opacidad, para reconstruir luego, en el vacío de la sala envolvente del cinerama, el vértigo de la montaña rusa.

El cine presupone al mundo, en el mismo sentido que la escena teatral forma parte de él; tal vez por eso, la verdadera sustancia del espacio propiamente cinematográfico se encuentre fuera de campo, siempre como premonición o como memoria, y la naturaleza de su ritmo recuerda el intervalo de paso entre dos nubes. El presentimiento del espacio real retorna entonces, no como una caja de luz o como un almacén de imágenes, sino por sus cualidades como sólido, de densidad y masa. Algo que presiona como un malestar o un extrañamiento; en forma de gravedad o como un lastre, a veces fatal, como el que permitía a Hayworth como Gilda perderse -en todos los sentidos- con sólo salir del decorado y sumergirse en un Buenos Aires invisible.

Alguna cosa ajena y poderosa, como una víbora escondida en la cavidad del árbol, que altera decididamente el fluir de las cosas. El lugar de los hechos se presenta como una multitud que te arrastra. Turistas mareados en Pompeya.

El mundo nunca está más lejos que cuando lo miramos.

2.- El decorado

Razones de control y selección han obligado a improvisar un mundo paralelo para poder rodar películas. Dentro de este principio caben innumerables posibilidades; no sólo se han producido interiores más o menos vistosos, también se han construido calles, duplicado selvas, e incluso ciudades enteras sólo en "2001" una buena porción del universo cupo en los estudios Pinewood y el transporte más allá de la galaxia quedó definitivamente asegurado.

Pero, por el contrario, no siempre hay que construir lugares nuevos que transpongan lo más interesante de los homólogos reales; basta con simplificar el material que ofrecen las localizaciones naturales y aligerar al máximo el pesado equipo de rodaje.

Entre estos dos extremos se han desarrollado todas las formas de cine de ficción conocidas e incluso servirían para talonar sus cambios de tendencia a lo largo del tiempo. Las diferentes dosis que se han empleado entre el componente Mèlies y el componente Lumière, entre la posibilidad de hacer aparecer lo que no existe y la todavía problemática conquista de reproducir el presente.

Cuando las películas acogieron a la ficción se tuvo que amueblar el set de rodaje. Al principio bastaron un jardín doméstico y una manguera, pero pronto la demanda hizo que el atrezzo fuera aumentando y pronto hubo que ponerse a

pensar en cosas como, qué apurada modernidad encajaría con el traje sastre de Myrna Loy o qué Bagdad le sentaría bien al tono de ojos de María Montez.

A pesar de la precisión de la cámara, el cine no fue casi nunca estrictamente naturalista -una bañera de Cecil B. de Mille bastaría como prueba- y no solamente se unificaron cromáticamente, ya desde el blanco y negro, los objetos que aparecieron en pantalla, o se dispusieron de modo que quedasen equilibrados con los movimientos de los actores, sino que, y abreviando, se falseó decididamente, tanto el aspecto que podía tener un coqueto refugio tudor, como las proporciones de los sencillos apartamentos que usaba Lana Turner; siempre en beneficio de los aspectos dramáticos. Sin embargo y aún sometido a las leyes de la convención, este espacio no es heredero del teatro.

Aunque la escena clásica del espectáculo a la italiana se desparrame por el patio de butacas, la realidad teatral siempre es frontal y la profundidad es un efecto de relieve, como en los forillos planos superpuestos del telar. La falta de anonimato del público pone una barrera a la cantidad de efecto de realidad que es capaz de soportar. Aunque los actores son reales, su presencia queda aislada, vampirizada en la convención, más fuerte, de la palabra; incluso en el teatro de acción, donde los parlamentos pueden quedar reducidos, por debajo del umbral del ruido, la contundencia física del actor no puede escapar a la fuerte atracción general del cuadro.

Cuadro, que en el argot del tramoyista, vendría a ser la unidad mínima del decorado en una representación, un punto concreto en la marcha de la obra. En el teatro sólo se recupera el espacio real detrás del escenario, no en la platea, -el cine nos lo ha enseñado muchas veces-; entre las carreras al camerino y los nervios del productor, como en una sala de máquinas, se derrocha la vida suficiente para dotar al espectáculo de la energía que necesita, para que en la cara de acá los actores alcancen el silencio unos segundos antes de bajarse el telón y comenzar los aplausos.

En 1948, y como experimento fronterizo, Hitckock rodó "La sogá" en un único plano que abarca toda la película. En paralelo con el duelo de inteligencia que entablan los dos estudiantes homicidas con su profesor, interpretados por James Stewart, John Dall y Farley Granger, la película puede ser vista como una contradanza entre la movilidad del punto de vista y la omnipresente continuidad teatral; cada movimiento de cámara, para el que era preciso descomponer y recomponer el decorado y las luces durante el rodaje, se percibe tan enrarecido como el movimiento de un astronauta fuera del Columbia. Parece como si el verdadero drama no ocurriera en la conciencia culpable de los protagonistas, sino en la sensación que experimentan al no poder permanecer indefinidamente en la debilitada atmósfera de las habitaciones

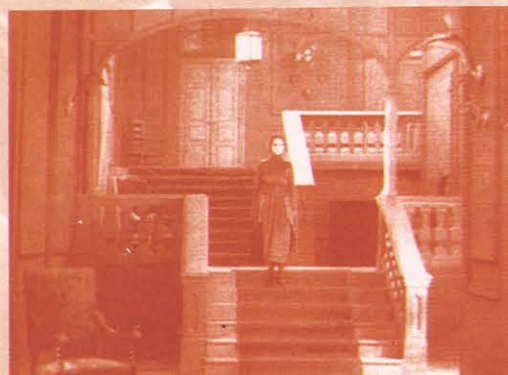
El baile. Edgar Neville. 1959.



La noche (La notte), Michelangelo Antonioni. 1961.



Schloss vo gelöd. F.W. Murnau.



laterales, sin ser devueltos al set principal, en cuyo centro, y ocupando el lugar del imaginario espectador teatral, se oculta el cadáver.

A pesar de la movilidad frenética que durante el rodaje tuvieron cada uno de sus fragmentos, el apartamento, para el espectador de las salas de cine, permanece tan inaccesible como un dato en un problema sin resolver.

Igual que la gran mayoría de las novelas están narradas en tercera persona, gran cantidad de guiones contienen al menos dos historias que permiten, cambiando el punto de vista, soslayar la inabordable presencia de la vida en absoluto; en este sentido y generalizando un poco se puede decir que todas las historias cinematográficas contienen un interior y un exterior, dos mundos que se contemplan mutuamente. Básicamente y más allá de la simple teoría de manual según la cual, los supuestos elementos secundarios -la música o la dirección artística- deben limitarse a subrayar los diversos aspectos del drama, el decorado es la respuesta física a los personajes y estos se forjan en una dura batalla contra el medio, haciendo que el destino preferente de toda esta arquitectura temporal sea su destrucción.

Esta puede comenzar por una alteración sutil, como el inesperado vuelo de unos cuervos en un trigal que arrastran al suicido a Van Gogh y pueden terminar tomando proporciones arrasadoras que incluyan el incendio de Atlanta o el terremoto de San Francisco en una misma tarde. El cine ha sido una gran fuerza trágica que se ha encargado de destruir minuciosamente el medio mundo que previamente había puesto en pie.

De la misma manera que cualquier pequeño "cottage" no es nada en manos de la locura de Laurel y Hardy, un terrorismo de relojero suizo se adueñó desde el primer momento del decorado de la comedia. Por su parte, la fuerza del destino hizo arder las mansiones de los melodramas y los terroríficos y lúgubres castillos de científicos sospechosos; y por fin, las laboriosas metáforas construidas por la raza del Dr. NO fueron llevadas sucesivamente a los aires por la fría eficacia del servicio secreto. El poderoso río de la vida destrozó las frágiles armadías, hundió la flota, sumergió islas completas y arrastró sus restos hasta playas lejanas.

El decorado cinematográfico es pues, un animal vivo y a menudo agresivo, que a veces ciega las salidas, como en la pirámide del faraón, o desliza un plátano bajo la suela de Margaret Drummond; y conviene sorprenderle incluso con el exceso. Una misma voluntad de naufrago anima las tardes perdidas de Enmanuelle Riva en Hiroshima, como los clásicos finales del superagente 007, desconectando los mecanismos que le unen a M y que le llevarían de vuelta a casa.

En los escenarios de la destrucción, en la posguerra neorrealista de Berlín, Roma o Viena, zarandeados por las

imágenes de los campos y la vertiginosa carrera de Ana Magnani detrás de un camión, el decorado cinematográfico entra oficialmente en la mayoría de edad. Si bien, los espacios abiertos habían sido el reino del cine desde el primer momento, las condiciones de rodaje y las decisiones de producción habían puesto los interiores y hasta los exteriores urbanos bajo la dictadura de los iluminadores y los directores de fotografía. El caligarismo y la influencia expresionista se habían detenido en el límite de la imagen y los elementos tridimensionales respiraban una convención de teléfonos blancos; tal vez, sólo en la comedia, el más duradero e incansablemente moderno de los géneros mudos, los actores tenían que vérselas con un mobiliario rebelde.

En ese mundo, los autores más interesantes siempre han sido los que han llevado al equipo por los bordes del decorado, ese inmenso juguete cóncavo.

3.- Los arquitectos y el cine

Frente al decidido encanto de los agentes de la ley -a cualquier lado de la misma- la perpetua seducción de la medicina de urgencias o el morbo canalla de los abogados, las/los arquitectos figuramos en los últimos números de la tabla de las profesiones cinematográficas, de manera que las posibilidades de tropezarnos en un "casting" son prácticamente nulas. Más interesantes que nosotros resultan los edificios que preparan los decoradores. Para una vez que los productores utilizaron directamente los laboratorios Johnson de Wright, lo transmutaron en oficina siniestra, en donde el pobre Jack Lemmon se cuece a horas extras mientras otros ocupan su apartamento.

Del estilo internacional sólo se ha echado mano cuando flaqueaba la inspiración en la ambientación de centros penales o cuando había que dar el inevitable toque glacial a cualquier sociedad futura. Doradas cárceles, Shangri-La incluido.

Ridiculizados por Tati en "Mi tío", los profesionales sólo hemos logrado colar ese enorme vestíbulo Deco, en donde parecen haber sido rodadas, hasta la llegada del color, todas las películas de ambiente contemporáneo y sólo los muy villanos y demás gente trivialmente desocupada se han atrevido a compartir nuestros gustos. La nobleza nos obliga con el James Mason de "Con la muerte en los talones" y su villa de sabor inequívocamente wrightiano al pie del monte Rushmore o con la nómina completa del Cártel del Caribe, propietarios de la mitad de las casas interesantes que publica GA, y alegremente exterminados por Don Johnson en Miami Vice.

En todo caso, los arquitectos ocupamos una lista breve, de primeros papeles, una galería de tipos poco recomendables, que van desde el terrible Howard Roark que interpreta Gary

Sospecha (Suspicion), A. Hitchcock. 1941.

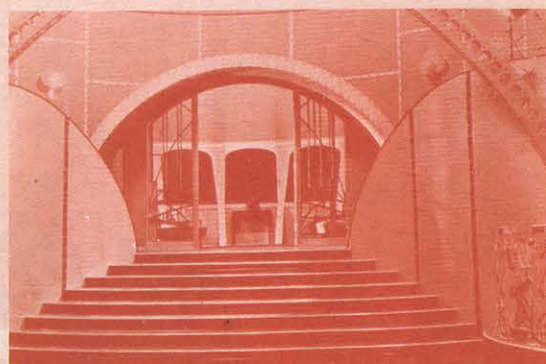
Spione. F. Lang. 1927.



Die Finanzen des grossherzogs. F.W.Murnau. 1924.



Madame Satan. C. B. de Mille. 1930.



CTURA CINE Y ARQUITECTURA CINE Y

Cooper en "El Manantial", hasta el Benito de "Huevos de oro", un camino prácticamente cuesta abajo, que sigue literalmente el principio de que un guión debe empezar con una catástrofe, como un choque de trenes, y luego ir a más.

Tal vez por eso, en revancha, alguien inoculó a la penúltima modernidad una vocación más visual que dramática, a la vez que el pensamiento débil se aupaba como la primera moda simultánea. La apuesta por un poco de imaginación. Una esperanza con el tono pastel del mundo de Eduardo Manostijeras.

El aspecto táctil de películas como Paris-Texas o el mítico confort de los apartamentos que exhibe Woody Allen, parecen corregir unos milímetros la opinión, aparentemente generalizada entre las gentes del cine, de que el tiránico cerebro de los arquitectos los empuja a la brutal uniformidad de Metrópolis. Siguiendo en este punto la conocida doctrina de otro fanático de nuestra profesión, el príncipe Carlos.

Parece que ningún buen hábito se impone si no lleva un pellizco de intolerancia; y es cierto que, junto con un ambiente menos contaminado, han crecido imparables nuestras ganas de llevar ante el paredón al primer fumador clandestino que se descuide. Es pues normal que el común de los mortales —el personaje ideal de las comedias, gentes sencillas que viven ignorando los pavorosos abismos intelectuales de la arquitectura moderna o que relegan semejantes preocupaciones al lugar donde guardan el abono y el cochecito del niño— sean no sólo inmunes a las radiantes visiones del caos que propone, pongamos por caso, un Lubetkin, sino que no pueden evitar ver, a mitad de camino entre la admiración y la prevención, al arquitecto que se impone, como una curiosidad megalomaniaca, un Hannibal Lecter pero sin su chispa.

Clientes que se dejarían torturar antes de entregar sus parcelas en manos tan estimulantes como las de Morphosis o las de Enric Miralles fueron ya severamente advertidos por un expeditivo Gary Cooper de la futilidad de sus posiciones, incluso mediante el empleo de explosivos. Sin llegar a estos extremos, y no contando con la solvente ayuda de Patricia Neal, lo único que queda como cierto es la negativa del tiempo a dejarse poner diques; y, en cierto sentido, el cine no ha podido evitar asociar la modernidad —su metáfora favorita— con el instrumental que le han proporcionado las grandes ciudades. No sólo ha hecho una película con cada oficio que se desarrolla en la calle —taxistas, guardias urbanos, trileros, señoritas de la Cruz Roja, señoritas a secas—, con cada edificio significativo —grandes hospitales, grandes hoteles, la estación de Pensilvania o la torre Eiffel— sino que ha mostrado, indecorosamente triunfante, la alegría de vivir y el más cálido confort indisociablemente unido a los muebles de cocina de Doris Day.■

Le lo esencial
y de la modernidad

Clases de
El cine como
y de la modernidad

El cine como
y de la modernidad

El cine como
y de la modernidad

El cine como
y de la modernidad

El cine como
y de la modernidad

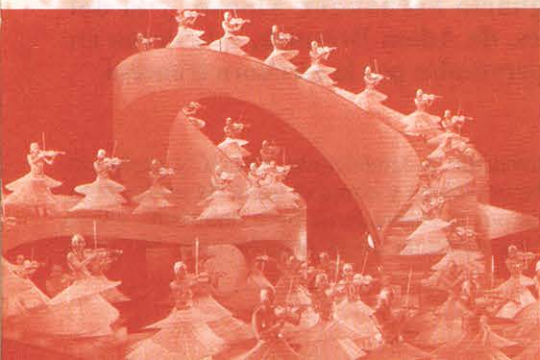
El cine como
y de la modernidad

El cine como
y de la modernidad

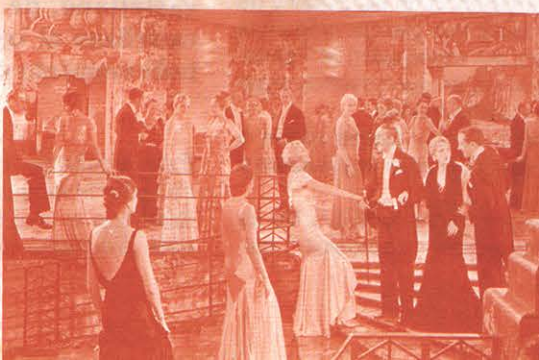
El cine como
y de la modernidad

Ava Gardner. 1952.

Sweet music. A. E. Green. 1935.



Flying high. C.F. Reisner. 1931.



Desirée. Henry Koster. 1952.



SOBRE LA ARQUITECTURA DE ALBERTO CAMPO BAEZA

De lo esencial y de la consistencia

Charles Poisay

*"Estoy como escondido en las entrañas de las montañas.
Solitario, como una veta de metal puro".*

R.M.Rilke

Lo esencial

En "La obra maestra desconocida", una pequeña historia maravillosa llena de sabiduría, de Balzac, el alcalde Freinhofer se dirige a Nicolás Poussin en los siguientes términos:

"Para ser un gran poeta, no es necesario conocer la sintaxis en profundidad, ni escribir sin faltas. La misión del artista no es copiar la naturaleza sino interpretarla".

Raro es hoy día el poeta que no se deja arrastrar por las tendencias actuales. Pero hay quien todavía, dominando su pasión y revestido de una energía inagotable, con una clara visión del espíritu de su tiempo, extrae lo Esencial y nos lo transmite.

El trabajo comprometido de Alberto Campo Baeza está totalmente en esta línea. Rechazando todo recurso fácil y dando la espalda a los clichés y a las modas, su arquitectura está hecha de poesía, precisión y emoción. No se alimenta de formalismos románticos ni de estéticas particulares, sino más bien de emoción pura dirigida por la pasión rebelde, la clara reflexión y la razón crítica.

Vienen a nuestro pensamiento aquellas creaciones que, por encima del tiempo, más nos maravillan: el Panteón de Roma, el Pabellón de Barcelona, la casa Malaparte, la capilla de Ronchamp. Y también la "Caja metafísica" de Oteiza y las obras de Caro o de Chillida.

Alguien que es capaz de transformar la pasión en poesía, el espacio en emoción y el momento presente en historia, el pensamiento en arquitectura es, verdaderamente, un alquimista.

Estas obras esenciales no son precisamente las que se incorporan a la historia a base de pequeñas variaciones, las más de las veces imperceptibles, sino que son aquéllas que todos entendemos como fundamentales.

La consistencia

La arquitectura de Alberto Campo Baeza es un trabajo sustentado y construido con el pensamiento.

Por arquitectura yo entiendo la operación mental que es consecuencia de un proceso riguroso que, desarrollando la idea de partida, transforma la arquitectura en algo más que una mera construcción: un objeto resonante.

El arquitecto elabora su trabajo en la misma línea que Wim Wenders, que con cada película suya nos provoca una reflexión profunda sobre la construcción y la consistencia de las cosas y de las imágenes. Y subrayando sus analogías, nos plantea preguntas sobre la percepción y el punto de vista del observador, el "paseante" de la obra, y también sobre la manera en que nosotros organizamos nuestro espacio y vivimos en nuestro mundo.

En cada uno de sus edificios, Alberto Campo Baeza vuelve a definir con su lógica implacable la construcción de la arquitectura y de todo nuestro entorno.

Su arquitectura no es una arquitectura "constructiva". No es tectónica ni estereotómica. Es una arquitectura "diacrónica", fluida y resonante, luminosa y libre.

da y resonante, luminosa y libre.

Son construcciones de Espacio-Tiempo, fragmentos de llenos y vacíos conectados y doblados a la vez.

Todo se condensa en ellos con un mínimo de efectos y palabras, donde cada línea y cada movimiento están medidos y apurados.

Así crea el máximo de la tensión que es necesaria para alcanzar el equilibrio y la serenidad.

Cada edificio de Alberto Campo Baeza es como un Haiku, como los trazos y signos de Tapiés.

Los materiales que usa son, por supuesto, más "estados físicos" que sólo imágenes visuales. Sus materiales preferidos son: el ESPACIO, dilatado o comprimido; la LUZ, sólida o difusa; la MATERIA, densa y pesante o ligera y flotante; y también la MEDIDA del tiempo y del espacio. O sea, con plena conciencia.

A. Machado decía que: "Hay dos tipos de conciencia: una es leve y la otra paciente".

La propuesta de Alberto Campo Baeza, "la Idea debe generar la forma" se cumple en todos y cada uno de sus proyectos. Pero evitando confundir forma y formalismo; hay un abismo de diferencia entre sentimiento y formulismo.

La casa Gaspar, la casa Turégano, la Biblioteca de Orihuela o la Caja de Granada nunca podrían haber existido como objetos resonantes, sin una Idea preliminar y básica, y sin la convocatoria de aquellos materiales capaces de darles vida: ESPACIO, LUZ, MATERIA y MEDIDA.

Heidegger en "Construir, Habitar, Pensar", define el acto de construir como el de edificar el lugar, y fundamentar y acordar el espacio con el pensamiento y la medida.

"La Poesía nace cuando el poeta establece la medida" y devuelve el aliento a los hombres.

Alberto Campo Baeza lleva la arquitectura hasta su última expresión, y por este camino nos conduce al entendimiento de la creación de una Idea- Lugar (Ideal) : al arte de crear y de pensar.■

Por una arquitectura esencial

Colette Jauze

Este texto introductorio fue elaborado por Colette Jauze tras largas y numerosas conversaciones con Alberto Campo Baeza. La traducción del francés al castellano, de Ignacio Fernández Alonso, y la del castellano al inglés, de Adam Bresnick, estuvieron en todo momento supervisadas por la escritora francesa.

Este arquitecto, convencido y convincente, radical y profundo, es como la lengua de un volcán y como el agua de un torrente. Igual que la lava baja por la ladera lenta pero candente, así va este arquitecto por los caminos de la Arquitectura. Sin prisa

pero con fuerza. Y a la vez con la frescura y el arrebató de un torrente. Como a raudales. Capaz de encandilar a sus alumnos y de fascinar a los asistentes a sus conferencias. Hace sólo las obras que quiere y las consigue terminar como él quiere. Y gana todos los concursos. No sólo por la brillantez de sus formas, que siempre son sencillas, sino por la fuerza convincente de la evidencia de sus razones. Con peso y con poso. Y como la lengua volcánica de magma ardiente va cubriendo la ladera poco a poco.

Precisión

Si hubiera que resumir en una palabra la arquitectura de Campo Baeza, se debería definir como de precisa. Precisión en las ideas que la sustentan. Precisión en el manejo de la luz. Precisión en las estructuras con que la construye. Es un arquitecto preciso. A veces se le ha querido encuadrar dentro de la corriente minimalista. Pero siempre ha dejado claro, y así lo ha escrito, que ni él ni su arquitectura son minimalistas. Sí en cambio le gusta hablar de precisión. De usar "sólo el preciso número de elementos" para levantar esa su arquitectura. Algunas veces este sólo preciso número de elementos es realmente poco. Con tan poco hace su arquitectura. Tan con casi nada. Sorprendente era aquella plaza de la catedral de Almería donde con sólo unas pocas palmeras sobre un blanco suelo de mármol le premiara en 1977 el mismísimo Moneo. Tanto como el que con sólo unos pocos naranjos olorosos sobre una caja de travertino abierta al cielo y poco más, le haya premiado en 1995 el mismísimo Oiza para que realice un bellísimo proyecto en Mallorca. Pero esa precisión, esa exactitud en la arquitectura, no es obsesión por el detalle ni por la perfección perfeccionista. Al contrario, esa su arquitectura tiene unos márgenes que admiten una cierta imperfección de la que incluso él hace alabanza en un conocido texto suyo: "Elogio de la imperfección".

Intemporalidad

La arquitectura de Campo Baeza, con esa imperfección y precisión al mismo tiempo, parece que tuviera la voluntad de estar como fuera del tiempo concreto. Para poder resistir al tiempo. Recuerdo un día, hace poco, haber visto sobre la mesa del arquitecto un papel pequeño con una palabra en grande: tiempo. Y junto a la palabra tiempo estaba escrito: silencio. Preguntado por su significado, me explicó cómo quería que su arquitectura fuera capaz de resistir, de superar la prueba del tiempo. El intento de conseguir esa cualidad de la arquitectura que hace que un edificio sea más un "arquetipo", que sólo una solución concreta a un problema concreto. Una solución más abierta, más genérica, más universal, capaz de responder a más que sólo a ese programa concreto. Eso que en la arquitectura de Campo Baeza hace que exista una relación clara y misteriosa a la vez entre la casa Turégano y una villa pompeyana, entre la casa Gaspar y una casa romana. Entre la Caja General y la catedral de Granada, o entre su último proyecto en Mallorca y la estructura espacial del monasterio de S. Melezió. Convierte los edificios en "tipos", aunque a él no le guste hablar de tipologías.

Esencialidad. Gravedad, Luz y Medida

Todo el empeño de Campo Baeza es ir al centro, al cogollo, al meollo de la Arquitectura. Y acaba consiguiéndolo como lo más natural. Con la naturalidad de la lógica más aplastante. Eso que él llama arquitectura esencial.

En cuanto a la Gravedad, en sus obras la estructura es la que ordena, referencia y construye el espacio. Aunque no se

manifieste, como en la casa Turégano, o se evidencie como en el proyecto de Mallorca. La Gravedad construye el espacio, dice el arquitecto.

Y añade que la Luz construye el tiempo. Tiempo que hace que el espacio viva, tensándolo para el hombre para el que se concibe. La Luz es tema central en toda la arquitectura de Campo Baeza.

Y para llegar a ese centro de la arquitectura, para controlar la gravedad que construye el espacio, y para dominar la luz que construye el tiempo, vuelve a descubrirnos el arquitecto que es preciso dominar la medida, la dimensión, la escala: "pensar y medir, medir y pensar".

Son así la luz, la gravedad y la medida los instrumentos básicos que utiliza Campo Baeza para esa su arquitectura del más con menos con cuya belleza quiere regalar a los hombres.

Obras

Y, ¿cómo son las obras de Campo Baeza?, o más bien habría que preguntarse en este caso ¿qué son sus obras? y ¿cuáles son esas ideas que él dice construir? ¿cómo es la relación entre sus ideas y sus obras?

Suele el arquitecto hacer el ejercicio de sintetizar con pocas palabras el sentido más profundo de sus obras. Así la casa Gaspar es un "hortus conclusus" o las oficinas de Mallorca un "jardín secreto". O la Caja General de Granada un "impluvium de luz". Y así con casi todas, que no son tantas, una por año, siguiendo la tradición de los que él considera sus más directos maestros: Le Corbusier y Mies Van der Rohe. Ellos hicieron pocas obras y tuvieron toda la influencia de su arquitectura profunda. "Cada proyecto tiene su tiempo y su tempo", y suele emplear, pedagógico como tantas veces, ejemplos de cocina: "el arroz necesita no menos de 20 minutos ni más de 30".

Así se entiende entonces la enorme influencia de las "pocas obras" de Campo Baeza, de su arquitectura entre las generaciones más jóvenes.

Cajas, cajitas, cajones.

Parecería que todas aquellas ideas, tan certeramente destiladas por el arquitecto, las guardara cuidadosamente en cajas. Pues cajas, cajitas, cajones, son sus obras. Como bien decía Lubetkin, el arquitecto ruso de Londres tan admirado por Campo Baeza, que al final de su vida, al recibir la medalla de oro del R.I.B.A. decía que él en el fondo no había hecho otra cosa que como cajas de zapatos. Campo Baeza parece que a veces hiciera lo mismo que decía el arquitecto de los pingüinos ingleses.

Si la casa Turégano es una blanca caja cúbica, la casa de Valdemoro lo es alargada y la Gaspar más baja y tendida. La Caja General de Granada es una gran caja dorada transverberada por la luz, la misma luz que con mil matices diferentes transpasa todas sus tensas cajas de arquitectura.

Como las "boîte à miracles" que proponía Le Corbusier para su arquitectura. Además, ¿no es una caja el Panteón?, ¿no lo son La Tourette o la villa Savoie? ¿no es una divina caja la casa Farnsworth?, ¿no son acaso maravillosas cajas de piedra las que componen la casa de Utzon en Mallorca? Y las cosas de Tadao Ando ¿qué son sino cajas? Y las cajas de cálidos colores de Barragán. Y los cilindros de Melnikov, como cajas de puros. Cajas, cajas, cajas. Cajas, cajitas, cajones.

Publicaciones

En un artículo en que Thomas Reese trataba sobre la imagen de la arquitectura española, a través de las publicaciones en el

extranjero, hablaba de él como el más citado en ellas. En contraste con las de aquí. Y es que Campo Baeza ha ido siempre y en todo por libre. Quizás demasiado por libre, demasiado independiente. No se ha plegado ni rendido ante nada ni ante nadie. El precio ha sido que demasiadas veces ha estado al margen de las publicaciones españolas de arquitectura. Sorprende así saber que la escuela pública de S. Fermín en Madrid, una de sus más reconocidas obras (Premio COAM, Premio Ayuntamiento de Madrid, exposiciones en París y Burdeos, Historia de la Arquitectura editada por Taschen, portada del libro sobre Arquitectura y Diseño editado por Rizzoli. Etc.) jamás ha sido publicada en ninguna revista española de arquitectura. Esta curiosa situación queda compensada con esa enorme difusión de sus obras fuera de España. Tanto en revistas como en libros. Valga de botón de muestra el reciente y muy difundido libro de John Welsh editado por Phaidon con las casas más representativas de los últimos años. Su casa Gaspar, en portada, preside los escaparates de las librerías de París en estos días.

Textos.

Campo Baeza escribe mucho y bien. Claro y fuerte. Muy pedagógico. Muy en docente. Se nota que está convencido y convence. Se ve que enseña en cómo analiza las arquitecturas de los arquitectos sobre los que escribe. Con análisis certeros en lo específicamente arquitectónico. Y son legibles frente a tanto texto plúmbeo o simple o, lo que es peor, como en mi país, complicados. Suele sazonar hasta sus textos más teóricos con ejemplos muy gráficos. Como el "descubrimiento de las tablas de la Luz de Bernini", en su ya paradigmático texto sobre la Luz. O el comprometido y provocativo texto sobre la restauración tildando, con razón, de inicuos e ignorantes a los jueces que condenaron a los arquitectos del teatro romano de Sagunto. O la receta de la tortilla francesa en el más reciente texto sobre unos jóvenes arquitectos suecos.

Su voluntad de difusión de la arquitectura a la Sociedad le lleva a su ya habitual colaboración con el Anuario de El País. O a periódicos artículos en la prensa como el conocido sobre el futuro de la arquitectura que tituló "Un minuto antes de la última explosión", que publicó Diario 16 y que acaba de ser traducido y publicado en inglés en diversos medios.

Defiende Campo Baeza que un texto es como un proyecto. Hay que saber qué se quiere decir y cómo hacerlo. Y construirlo con palabras. Bien lo sabemos los que nos dedicamos a esto. Y él los construye muy bien con una estupenda prosa aprendida, dice él, de los poetas. Y como los poetas, como los buenos poetas, los trabaja hasta la saciedad. Dice corregirlos hasta 7 veces. Los repasa y los reposa. Como sus proyectos. Sin prisa.

Y por fin ha aparecido, editado por el COAM de Madrid en su colección "Textos Dispersos", una bien ordenada selección de sus escritos bajo el significativo título de "La Idea construida: La arquitectura a la luz de las palabras". No puedo menos que recomendar su lectura.

Docencia. Conferencias.

La difusión que ha hecho de sus ideas, de sus "ideas construidas" como a él le gusta llamarlas, ha sido muy intensa durante estos años. Desde su docencia como "gastdozent" en la prestigiosa ETH de Zürich durante todo el curso académico de 1989 a 1990, adonde asistía con puntualidad kantiana todas y cada una de las semanas. Hasta sus enseñanzas periódicas en Philadelphia o en Dublín o en Nápoles. O sus conferencias en Cornell, Estrasburgo, Darmstadt, Aquisgrán, Milán, Londres

o Lausanne. O hasta en Ljubljana, donde le hicieron una fantástica exposición en la Galería Dessa.

En sus conferencias, a diferencia de muchos otros arquitectos, lejos de hacer una mera descripción de sus obras, sorprende con la fuerza de la lógica con que las explica como traducción de sus ideas. Como construcción de aquellas ideas que las han generado. Y en esta originalidad (él dice que no es nada original y prefiere hablar de radicalidad-raíces, que esto es lo que ha sido siempre la arquitectura) radica su fuerza y su magisterio.

Campo Baeza es un docente nato y ejerce como tal desde hace ya muchos años desde su cátedra de Proyectos en la Escuela de Madrid. No en vano fue en su momento su catedrático más joven. Como alumno quiso la fortuna que cayera en manos de Alejandro de la Sota. Y se produjo el flechazo arquitectónico. Su primer proyecto para el maestro fue ya un cubo de vidrio para una casa al borde del mar. Sota por entonces le vaticinó que se dedicaría a la docencia pero que antes, al terminar, debía pasar fuera de la Escuela un mínimo de 5 años. Para madurar y curtirse. Campo Baeza lo cumplió puntualmente. Volvió en 1976 de la mano de Oíza tras sortear a algunos que ya empezaban a darle la lata (siempre ha tenido buena cintura para zafarse). Y luego sin prisas, a su ritmo, en 1986, antes que ninguno de los de su generación de Madrid, fue catedrático de Proyectos de su Escuela. Como cumpliendo los designios de Sota. Y sigue siendo de los docentes con más poder de convocatoria, y de los más queridos.

Ha conseguido con pasmosa justeza el para él imprescindible equilibrio entre el construir y el enseñar. Exponer sus ideas,

mostrar sus instrumentos de análisis y de síntesis, y construirlas. Y si ya he apuntado cómo sorprendió a los suizos de Zürich la "helvética puntualidad del español", no lo es menos esta misma actitud de riguroso cumplimiento en Madrid. Aunque para algunos resulte desafiante. Con gran naturalidad lo hace compatible con el despliegue de su extensa actividad en el extranjero. Él pone siempre como condición el que nunca coincida con sus días lectivos en Madrid. Cuando se es alumno suyo parece que no tuviera otra cosa que hacer que el atenderle a uno. Eso dicen ellos.

Final con Luz.

Finalmente, si hubiera que buscar una característica capaz de definir de una manera más específica la arquitectura de Alberto Campo Baeza, no nos quedaría más remedio que hablar de la Luz. Cuando le he oído y leído tantas veces su "más con menos," me han quedado siempre ganas de decirle que mejor debería hablar de "más con luz". Cambiar su "more with less" por "more with light".

Su tratamiento certero de la luz y su consideración defendida hasta la saciedad de tratar la luz como un material más, el más importante de la Arquitectura. Y no sólo defiende esto en sus escritos, la materialidad de la luz, su corporeidad, su control, sino que lo mejor es que en sus obras esto es verdad, es palpable. La luz se cuela por la casa Turégano como por los cuadros de Rembrandt, pero en vivo. Y en la casa Gaspar, la blanca luz azul de la mañana empapa de calma el espacio sosegado. Y así podríamos seguir o acabar con todas sus obras.

En definitiva, a él, que tanto le apasiona la poesía, lo que le gustaría es que con su arquitectura se produjera aquello que proponía Blake: "En un grano de arena ver un mundo; y en cada flor silvestre un paraíso; vivir la eternidad en una hora, sostener en la palma el infinito". ■

Centro de Innovación Tecnológica

INCA. MALLORCA. Primer Premio Concurso

Arquitecto: Alberto Campo Baeza

Fecha de proyecto: 1995

Jardín Secreto

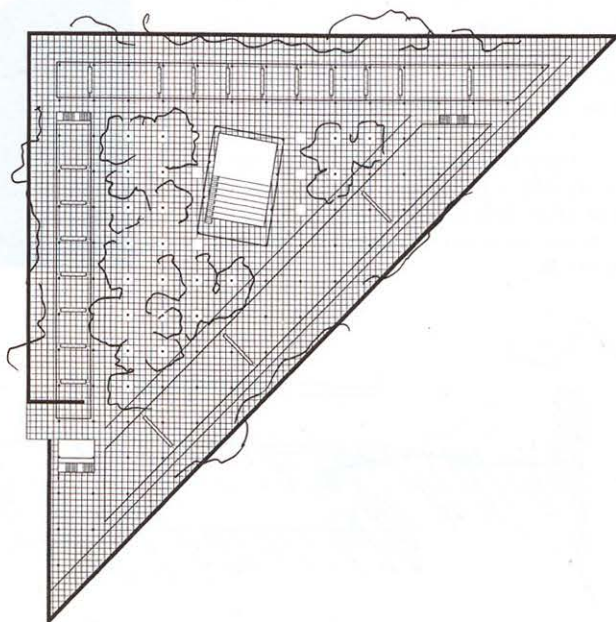
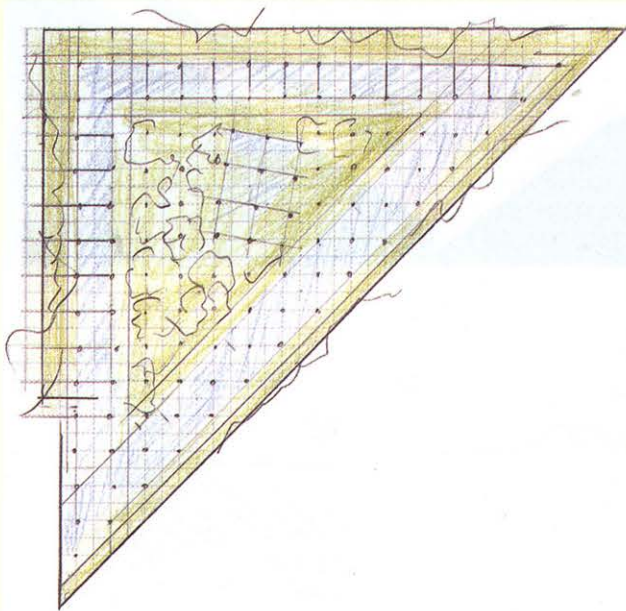
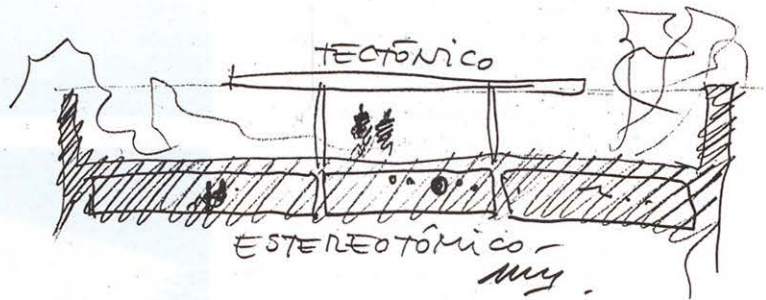
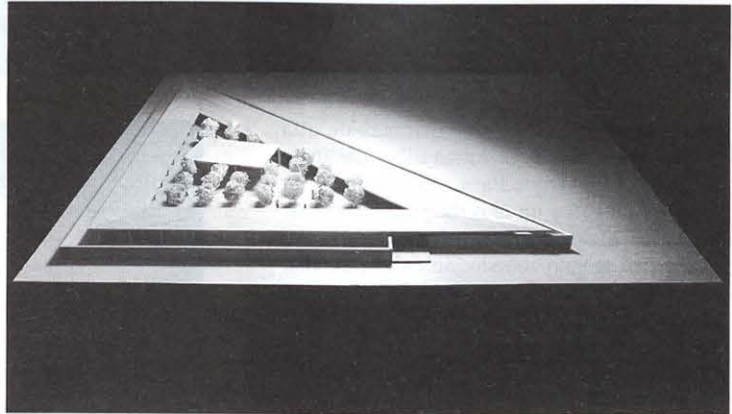
"Y erigió un palacio con jardines que amenizó con árboles de frutos olorosos". H.A.

Trabajar en la serenidad de un jardín silencioso rodeado de "árboles de frutos olorosos", limoneros lunares que florecen en fragante azahar. Cercados con recios muros de piedra del Marés, por los que trepan los jazmines y las glicinias. Trabajar en un jardín secreto.

Trabajar en un espacio continuo. Apoyados en un suelo de piedra, travertino o caliza. Cubiertos por un blanco y fino techo soportado por esbeltos cilindros blancos. Con amplios voladizos que protegen del sol y cubren las circulaciones. Con transparentes vidrios que permiten una adecuada climatización. Servidos por armarios contenedores que independizan funciones diferentes.

Flexibilidad en todas las instalaciones, que se desarrollan en el sótano a través del que "se pincha" en cada espacio de manera conveniente: el aire acondicionado, las redes informáticas, las redes eléctricas y de fluidos, pueden ser intercambiados o arreglados sin interferir en la activa vida del plano superior. Este sótano también alojará el aparcamiento y los necesarios almacenes.

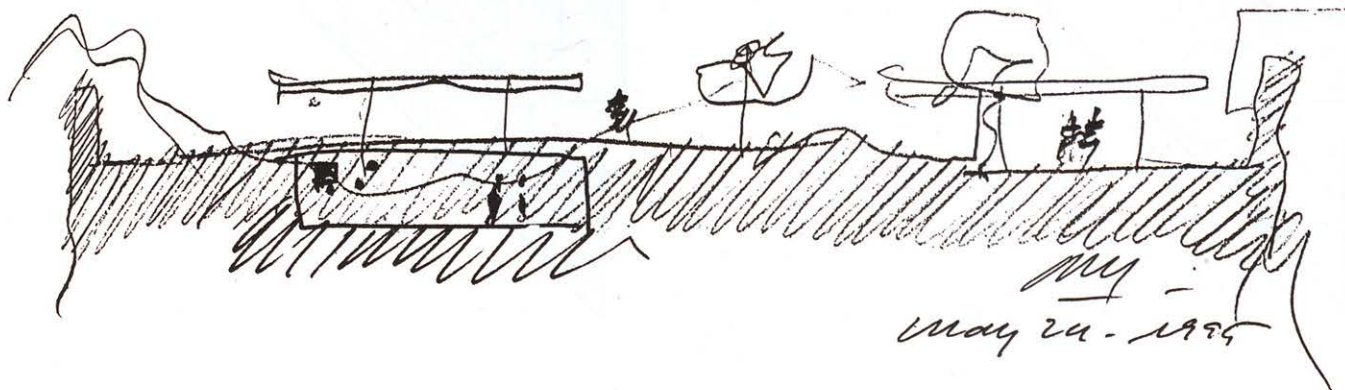
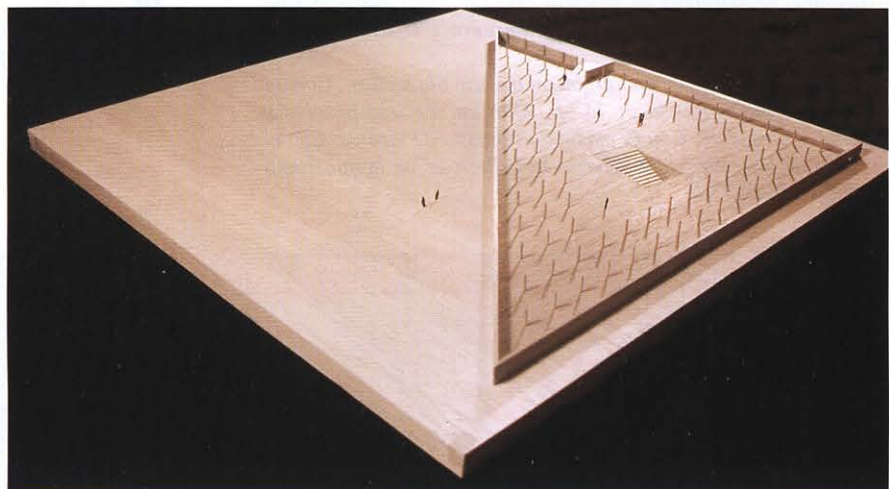
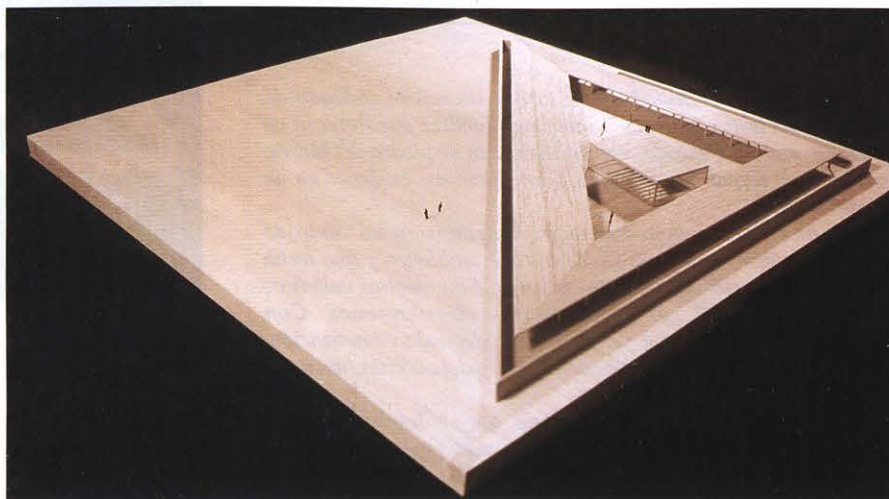
Se intenta, una vez más, una arquitectura sencilla y clara. Con un entendimiento profundo de la luz. Con un servicio preciso y flexible a la función. Con la máxima economía de medios. Con el máximo de una adecuada belleza; la belleza de un hermosísimo JARDÍN SECRETO.





Se trata de construir unas oficinas de alta tecnología en un solar de forma triangular en un polígono industrial. Para ello creamos un jardín. Se levanta un alto muro de piedra de Marés siguiendo las trazas triangulares del solar creando un recinto cerrado. Se excava el solar completo en sótano y se restablece sobre él el plano horizontal con un forjado que se cubre de travertino al igual que la cara interior de los muros. Se tiene así como una caja de travertino abierta al cielo. Sobre ella se traza una trama ortogonal de 6 x 6 m. Y separándose de los muros, se crea una banda paralela a los lados del triángulo, con unos blancos pilares cilíndricos metálicos sobre los que se coloca un techo plano que vuela dos metros por cada lado. Se acristala, sin carpinterías, creando un espacio continuo a través del plano horizontal del suelo de travertino. En el resto de los puntos de la trama se plantan árboles de frutos olorosos: limoneros lunares. Y sobre los muros, plantas trepadoras de flores aromáticas: jazmines, glicinias, parras y ampelopsis. Se crea así un jardín, un "jardín secreto", en cuyo interior están los espacios de trabajo. Se tensa el conjunto colocando en el centro, convenientemente girada, la sala de conferencias: un espacio con gradas excavado en el suelo de piedra y cubierto con una caja de cristal. Todas las instalaciones discurren por el sótano "pinchando" el suelo para servir los espacios de trabajo donde fuere necesario.

Una vez más se crea una arquitectura con una base estereotómica de piedra, una caja a modo de podio invertido, sobre la que se apoyan unos livianos elementos tectónicos. Con enorme precisión y la máxima economía de medios. ■

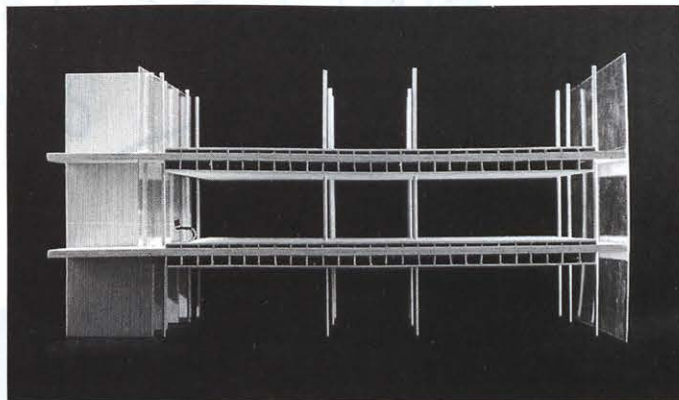
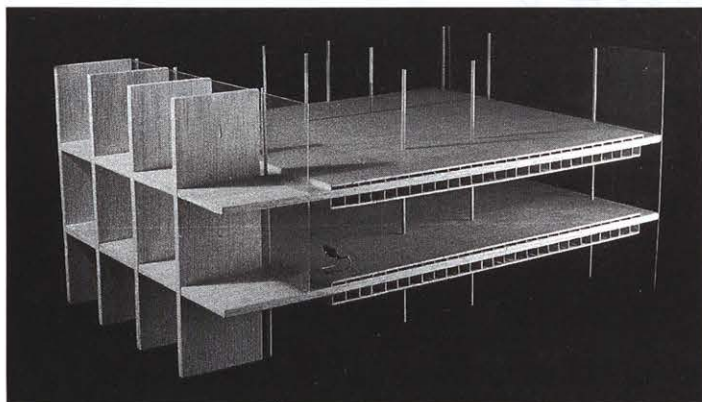


Caja General de Ahorros de Granada.

SEDE CENTRAL. GRANADA. Primer Premio Concurso

Arquitecto: Alberto Campo Baeza

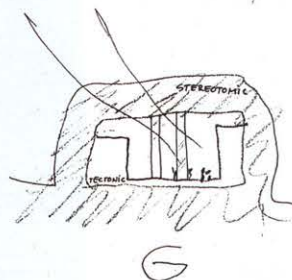
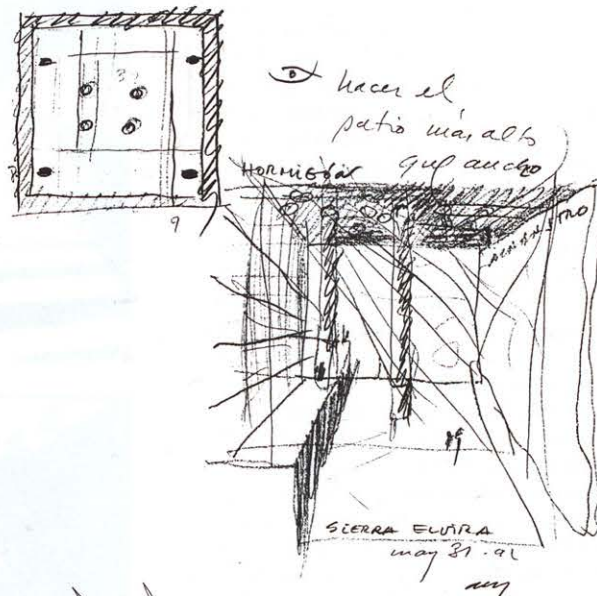
Fecha de proyecto: 1996, en proyecto de ejecución



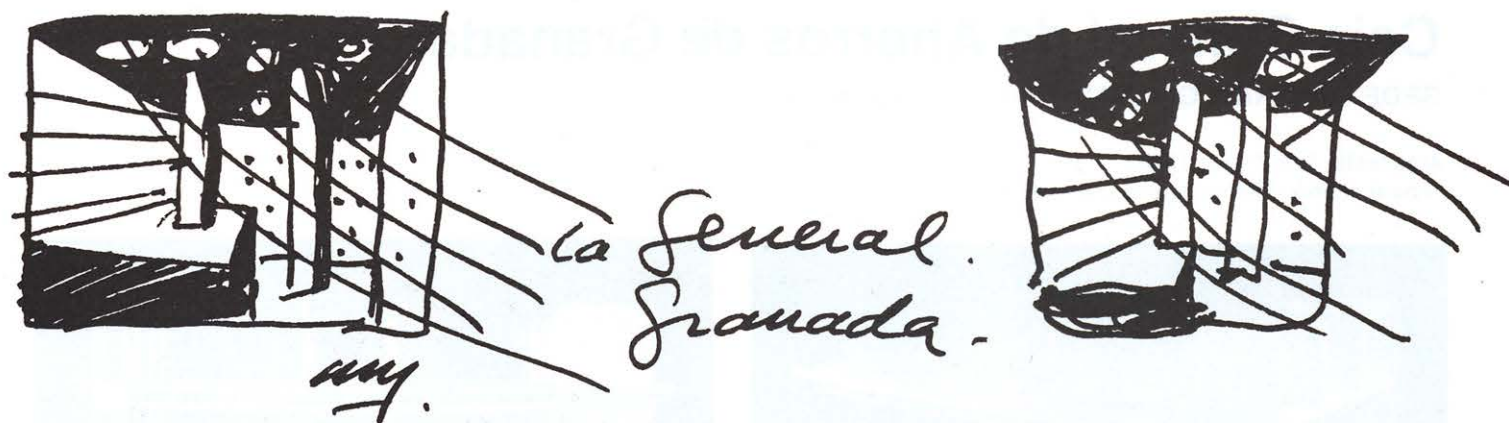
- **Idea:** "IMPLUVIUM" de LUZ
- **Espacio:**
 - * CAJA ESTEREOTÓMICA ABARCANTE con gruesos muros de Hormigón, Piedra y Sombra más
 - * CAJA TECTÓNICA ABARCADA con delgada piel de Vidrio, Alabastro y Luz.
- **Luz:** LUZ SÓLIDA atravesando el espacio por medio de los lucernarios de la potente cubierta, moviéndose sobre la LUZ REFLEJADA del parámetro de alabastro que inunda de claridad ese espacio.
- **Materiales:**

Materiales estáticos:	Materiales en movimiento:
Hormigón	Luz
Acero	Sombra
Vidrio	Claridad
Piedra	Oscuridad
Alabastro	
- **Función:** Oficinas Paisaje
Oficinas Individuales
- **Circulación:** Anillo perimetral
Núcleo verticales 4 equidistantes
- **Estructura:** Retícula de Hormigón armado (paredes y techo de la CAJA ESTEREOTÓMICA).
Retícula de acero (paredes de la CAJA TECTÓNICA).

* Se utilizan aquí los términos TECTÓNICO y ESTEREOTÓMICO en el sentido en que lo hace KENNETH FRAMPTON
Se utilizan aquí los términos ABARCANTE y ABARCADO en el sentido en que lo hace HANS SEDLMAYR.



HEADQUARTERS
BANK
IN
GRANADA - SPAIN
1991
COMPETITION August 92
winner
my



En las afueras hoy sin definir de Granada, se van a levantar las oficinas centrales de la Caja General, el Banco más significativo de esta ciudad.

Se propone un gran volumen semicúbico que sirva de referencia para tensar esa nueva parte de la ciudad. Para recoger la pendiente del terreno y resolver la zona del nivel del suelo, sobre las dos carreteras que lo circundan se crea una gran basamento sobre el que se asienta una pieza cúbica. En el podio se resuelven aparcamientos y futuras ampliaciones. La caja cúbica emergente, caja estereotómica, se construye con una trama de hormigón armado de 3x3x3 m., que sirve de mecanismo para recoger la luz, tema central de esta arquitectura. Las dos fachadas a Sur funcionan a modo de "brise-soleil" e iluminan, matizando esa luz potente, las zonas de oficina abierta. Las dos fachadas a Norte, sirviendo a las oficinas individuales, reciben la luz homogénea y continua, propia de esa orientación, y se cierra al exterior, a modo de plementería, con piedra y vidrio.

El patio central interior, verdadero "impluvium de luz", recoge la luz sólida de Sur a través de los lucernarios y, reflejándola en los parámetros de alabastro, aumenta la iluminación de las oficinas abiertas. Funcionalmente, el edificio es de una gran compacidad, flexibilidad y sencillez.

En resumen, se trata de una caja estereotómica abarcante de hormigón y piedra, que atrapa la luz del sol en su interior para servir a una caja tectónica abarcada, inmersa en un eficaz "impluvium de luz". Un espacio diagonal atravesado por luz diagonal. ■



Edificio de Red Eléctrica de España en la Expo '92

ISLA DE LA CARTUJA. SEVILLA

Arquitecto: Mariano Bayón

Fecha de proyecto: 1989

Fecha final de obra: 1992

El exterior del edificio es geométrico, puro: una membrana de mármol blanco configuradora de un espacio rectangular controlado y aislado del recinto ferial de la Expo; su imagen es como la de una bombilla, delgada y tensa durante la noche, maciza y pesada durante el día.

El interior -elevado sobre una plataforma- relaciona entre sí tres edificaciones: dos paralelepípedos blancos de mármol, correspondientes a la zona de operaciones del edificio técnico y a la sala de demostraciones; y un tercero, cúbico, de cristal, del edificio de oficinas. De los tres edificios, dos están unidos en la fachada Sur, pero separados por una cámara que proporciona un cierto control climático al funcionar como un muro Trombe -toma de aire por abajo y expulsión por arriba- a través de la losa de hormigón que cubre dicha cámara.

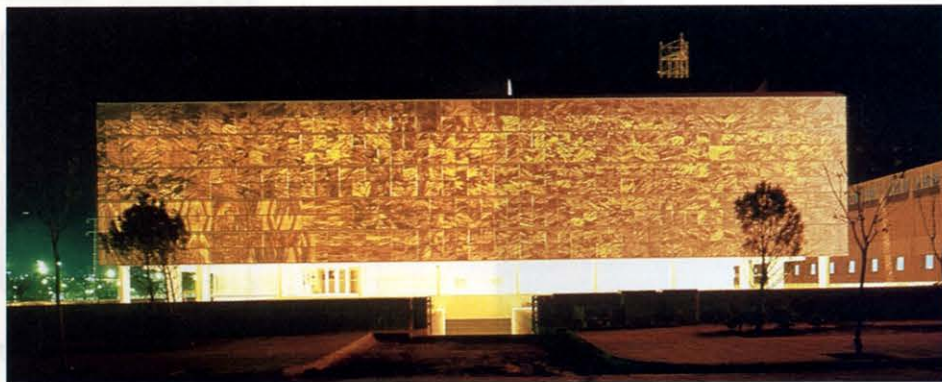
Dentro del espacio de la plataforma se hace un homenaje al agua productor de electricidad y fuente continua- en forma de estanque extenso y laminar, con surtidores en cuadrícula, que crean un tapiz de agua pulverizada a un metro de altura.

Finalmente, en el sótano se produce la unión de los tres edificios; en él se sitúa la zona de servicios de utilización conjunta.

Los materiales y su presencia en el conjunto están dictados por la necesidad, entendiendo la estética como una necesidad más. Hay materiales antiguos, como el mármol y el granito; y otros modernos, como el acero y el vidrio. Pero ninguno de ellos trata de cumplir una función estilística en este proyecto.

Se pretendió hacer un edificio atemporal, abstracto, original en el sentido de procurar evitar las adhesiones a ninguna arquitectura consabida.

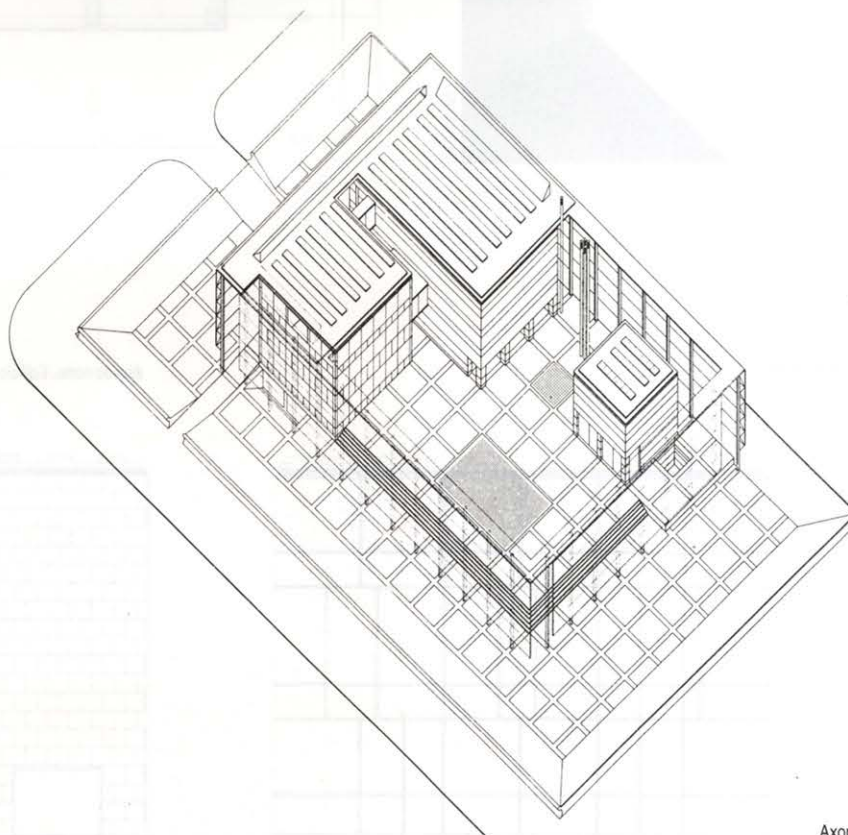
Quizás se use con naturalidad, como uno más de los edificios sevillanos en los que la condición de su interioridad es, y ha sido siempre, bien entendida. ■



ISAO SUZUKI



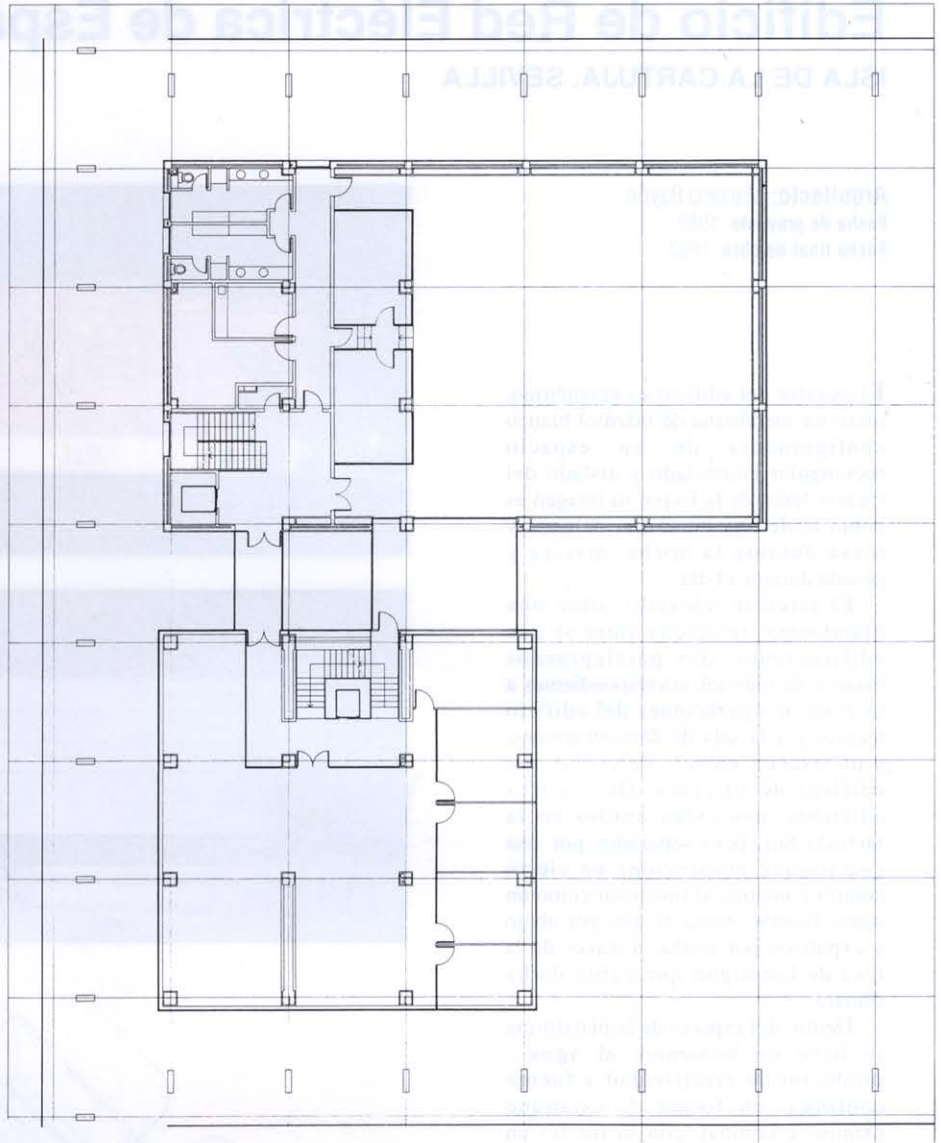
ISAO SUZUKI



Axonometría

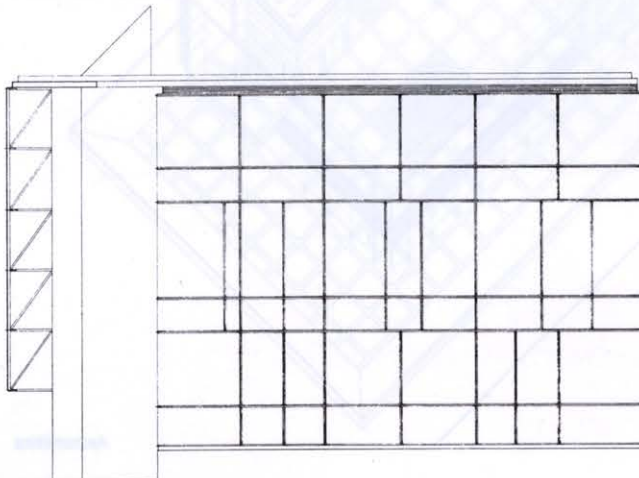


ISAO SUZUKI

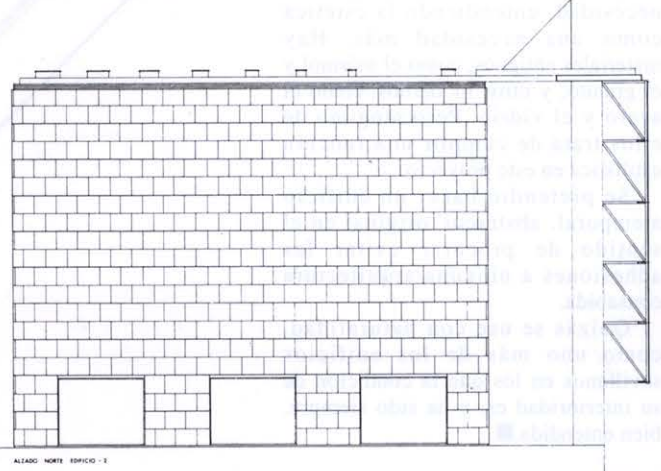


Planta primera de los edificios 1 y 2

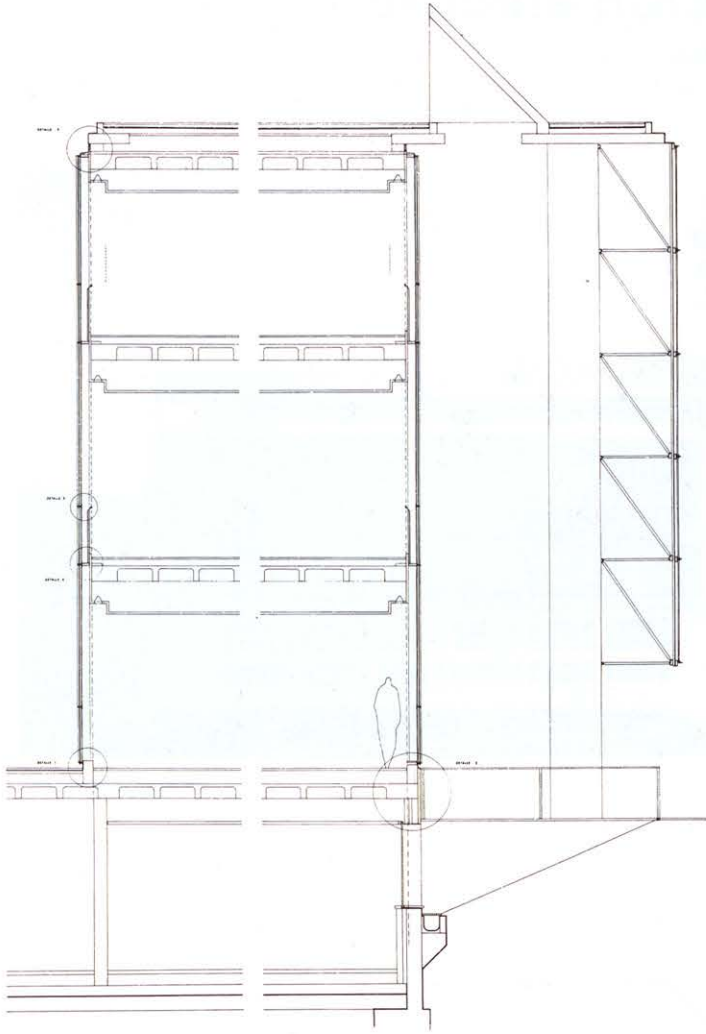
Alzado norte. Edificio 1



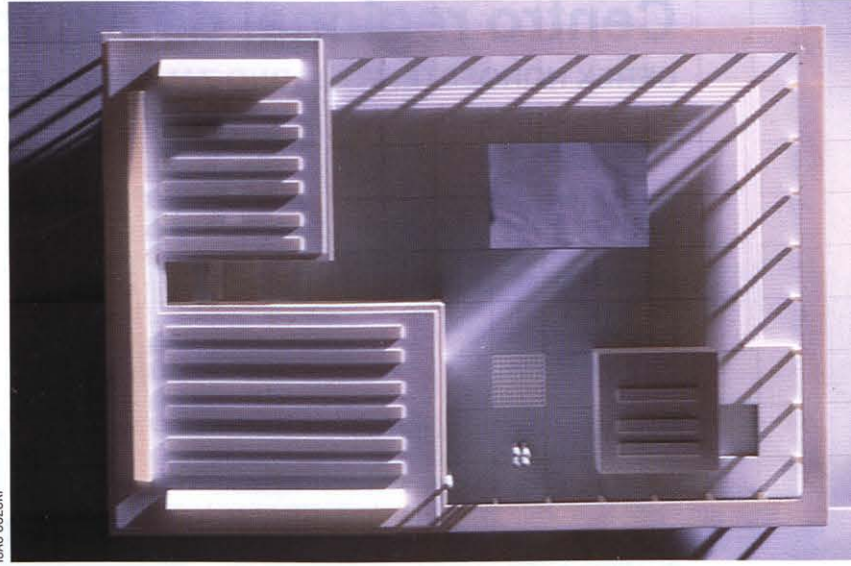
Alzado norte. Edificio 2



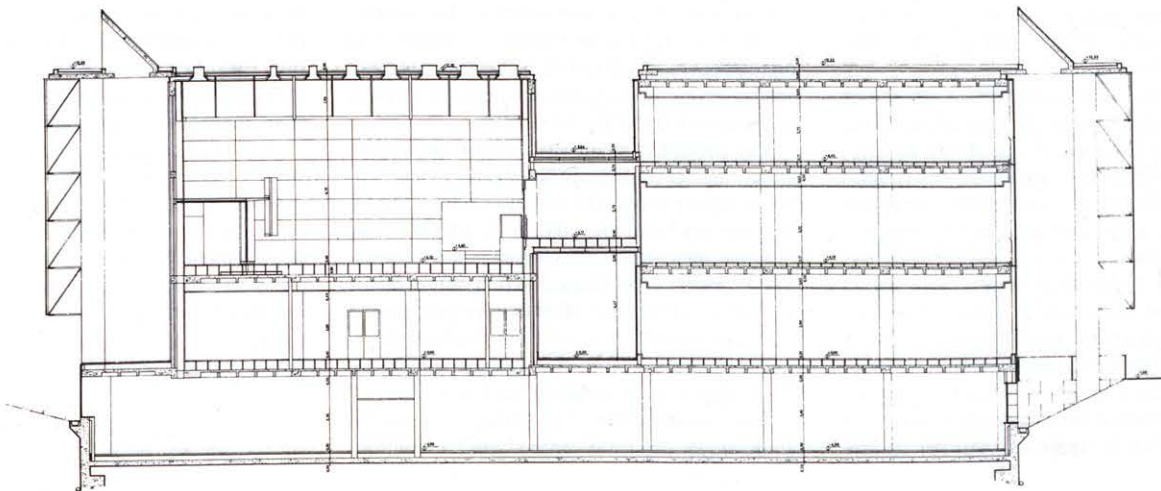
ALZADO NORTE EDIFICIO 2



ISAO SUZUKI



JAVIER AZUMENDI



Centro regional de explotación eléctrica

CEREX NOROESTE. POLÍGONO ZALAETA. LA CORUÑA

Arquitectos: Andrés Perea Ortega
Colaboradores en el proyecto: Capitolino González, Luis Mariscal y Miguel Hernández
Colaborador en dirección de obra: Miguel Hernández

Fecha de proyecto: 1990

Fecha final de obra: 1992

Dadas las características urbanísticas del solar, el programa está condicionado al desarrollo vertical del volumen construible. El edificio se organiza desde el acceso común, situado en el vértice noroeste, y se disponen, servidos por un núcleo de comunicaciones verticales, las actividades del programa, en mayor o menor proximidad al acceso según sea su grado de privacidad o seguridad y su intensidad de utilización.

El edificio, en planta, se organiza sobre un espacio abierto, a manera de patio central, decidiéndose longitudinalmente en la dirección oeste-este, que parte el edificio en dos: una crujía estrecha y larga, orientada a mediodía y sesgada respecto a la alineación de la calle, prevista para alojar las actividades administrativo-técnicas, más necesitadas de luz y calidad ambiental, y un segundo cuerpo de mayor superficie y profundidad, con su eje longitudinal paralelo al patio y al cuerpo antes descrito, que contiene las actividades que incluso deben prescindir de iluminación exterior y que precisan espacios de geometría más regular para una adecuada eficacia de la utilización de su superficie. Este cuerpo se sitúa en el borde edificado de peores vistas y orientación.

Aspectos funcionales

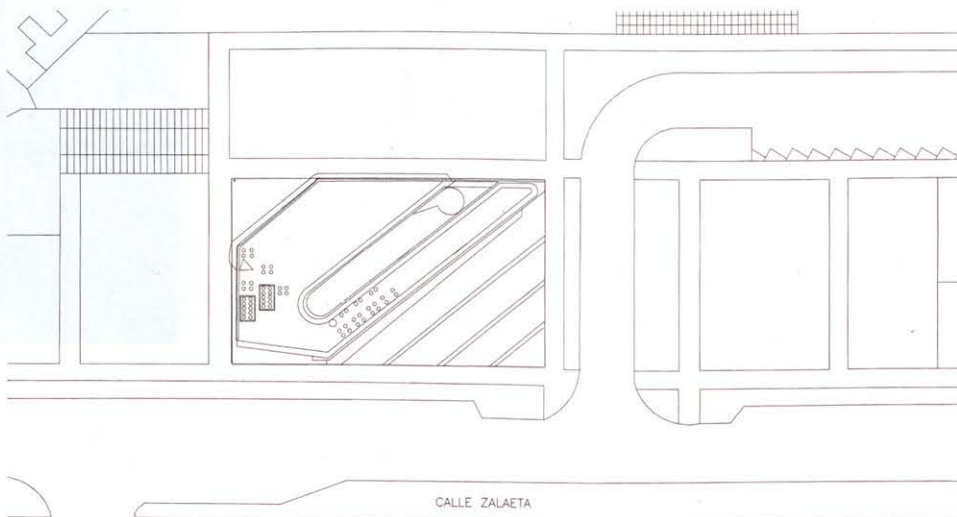
El programa ha sido desarrollado en vertical. Probablemente, la proporción óptima de relación en horizontal y vertical del programa planteado hubiera sido desarrollarlo en tres plantas u otra técnica y de aparcamiento. Este proyecto, además de haber sido forzado a resolverse en cuatro niveles más sótano, sufre la servidumbre de las dos plantas intermedias. No obstante, el edificio funciona adecuadamente y se mantiene la eficacia en la relación, gracias a la disposición de las escaleras en los dos extremos, que permiten equilibrar los recorridos necesarios.

Los elementos funcionales del centro se han dosificado, desde un punto de vista arquitectónico, y según los espacios en que deben desarrollarse, en las siguientes categorías: actividades técnico-administrativas, actividades altamente especializadas, actividades de relación, equipo y servicios técnicos.

En general, todas ellas mantienen entre sí mayor o menor vinculación. A cada actividad técnico-administrativa se vincula una especializada; y ambas deben ser nutridas por la infraestructura de servicios y equipos que, a su vez, está relacionada interna o externamente a través del personal, usuarios y visitantes. A partir de este



Situación y emplazamiento



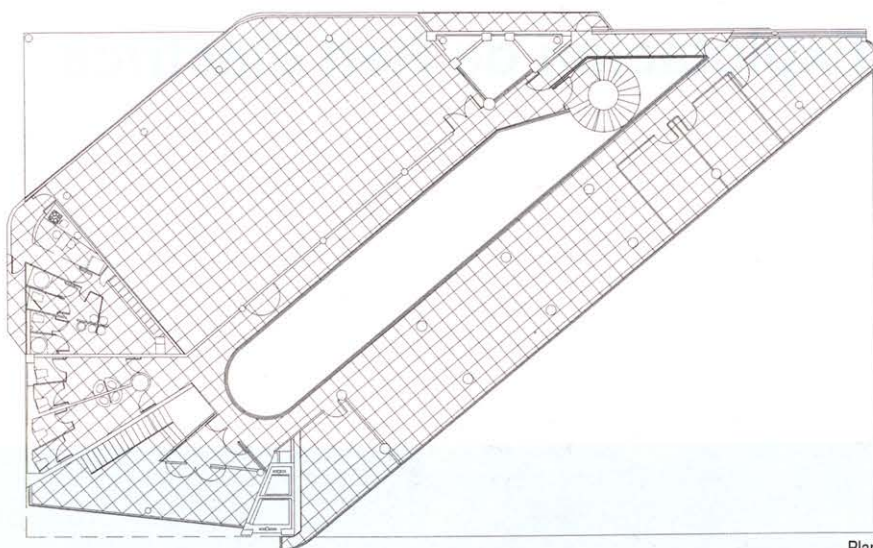
análisis se justifica la disposición en dos volúmenes de los espacios de trabajo y control, y la jerarquización en vertical de las actividades clasificadas en servicios generales, oficina técnica, operaciones y dirección del centro.

Las dependencias de la dirección del centro, por su carácter de relación interna y externa, ocupan un lugar extremo del edificio menos conectado con el centro de gravedad de su actividad física, y más relacionado, sin embargo, con los espacios de personal. Su situación en la última planta del edificio pretende ofrecer una percepción amplia y completa del centro a visitantes exteriores, sin interferencias en el trabajo complejo y de alta seguridad de los espacios fundamentales.

Las comunicaciones horizontales se estructuran alrededor del patio central, con los mínimos

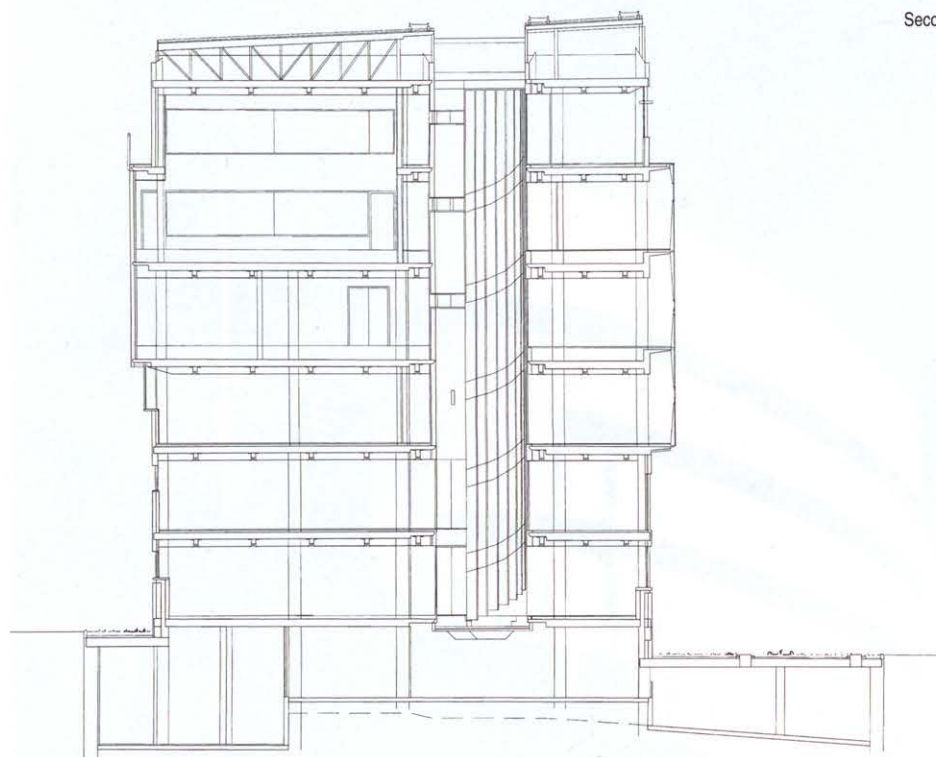
recorridos posibles respecto del espacio servido por ellas, y dejando las crujías de trabajo al exterior. Esta disposición permite una rápida comprensión de la organización del espacio y, por tanto, una óptima orientación en el mismo.

Las circulaciones verticales se organizan en ambos extremos del edificio. En el extremo noroeste, y sobre el acceso general, se sitúa en núcleo de ascensores públicos y la escalera general del inmueble. En el extremo opuesto se proyecta un espacio para el transporte vertical de uso muy esporádico y una escalera de uso interno, que puede servir ocasionalmente de escalera de socorro. La situación de estos elementos de comunicación vertical equilibra y optimiza las circulaciones internas, reduciendo recorridos en ambos sentidos.



Planta tipo

Sección



Aspectos espaciales y formales

Este edificio pretende ofrecer la expresión de su carácter institucional en un contexto eminentemente residencial. Su relación con el entorno asume, por tanto, su individualidad. En un análisis riguroso, el edificio, como un objeto aislado y compacto en el medio, expresa su carácter de envoltorio de un contenido atípico en la escena. Es un edificio, en principio, "cerrado", como corresponde, por otra parte, a la tipología arquitectónica del norte de la Península, en la que los huecos significan, sobre todo, aperturas funcionales para iluminar o ventilar el espacio interno o ver el espacio exterior, sin otra carga retórica o semántica. Sin embargo, el ángulo noroeste, lugar de acceso y comunicación vertical del edificio, sobre el que concurre la circunstancia de

disfrutar de las mejores vistas, se proyecta una "apertura" espacial del interior al exterior. Efectivamente, en este ángulo el espacio exterior y el interno fluyen entre sí través del acristalado vestíbulo de ascensores, escalera y patio interior. Los desembarcos de comunicaciones verticales son así aspectos dentro-fuera, espacios de transición que miran a ambos lados, en los que, precisamente, se ha situado los espacios de relación, no productivos, adecuados a la distracción sobre paisaje exterior y visión interna en los tiempos de espera de ascensores, momentos de acogida y despedida, etcétera.

El patio central, grieta en el volumen del edificio, está así entendido como prolongación longitudinal del espacio exterior: en la vertical, abierto al cielo; en horizontal, a través de los

vestíbulos descritos. Este patio, rodeado de las circulaciones horizontales y rematado en sus extremos por las verticales, es el espacio orientador del edificio y ámbito dinámico en todos sus sentidos, no sólo por su uso, sino por la diversa percepción que a lo largo del día resultará de las distintas intensidades de la luz natural y de los reflejos provocados por el sol.

Los espacios productivos están ocasionados y entendidos en su tratamiento ambiental de acuerdo con la función que contienen, situados a ambos lados del patio central a través del que se comunican visualmente. Al norte se proponen los de mayores dimensiones y menos conectados con el exterior, espacios de gestión especializada; al sur, las salas soleadas e iluminadas y de mejores vistas, adecuadas al trabajo técnico-administrativo y de relación.

Destaca el tratamiento espacial de la sala de control, razón de ser y síntesis de la gestión del Centro Regional, tanto de sus proporciones -es el mayor volumen cerrado del edificio dedicado a una única actividad- como de su iluminación cenital. En los restantes espacios se ha procurado producir estancias dimensional y ambientalmente análogas, con la intención de obviar cualquier obstáculo a su flexibilidad posterior de uso.

Formalmente, la solución proyectada se justifica por el carácter institucional del contenido del edificio. En este sentido se entiende la disposición "atípica" del volumen de la parcela y respecto del entorno urbano. Es un edificio aislado no sólo formalmente, sino funcionalmente. La corporeidad de la propuesta ha sido asumida, entendiendo que así se opta por el carácter de la arquitectura condensada e inequívoca de la tradición del noroeste del país.

La propuesta, al eludir los conceptos de frontalidad, acentúa su carácter "escultural"; es decir, destaca la necesidad de rodear el edificio para su total percepción y comprensión. Ninguna fachada tiene sentido por sí misma, todas se prolongan en la siguiente y reciben de la anterior materiales, ritmos, volúmenes, etc., según un sistema pretendidamente encadenado y contiguo. Sólo los vestíbulos de desembarco de escaleras y ascensores sobre el acceso constituyen un elemento formal de discontinuidad, volumen de vidrio que nace del interior del edificio, connotando la existencia del patio acristalado y su organización interna. El edificio resulta formalmente "cerrado". Predomina, evidentemente, el macizo sobre el hueco; y éste se diseña como cortes longitudinales o verticales de las superficies opacas. Sólo el espacio sobre el acceso es eminentemente abierto. Un gran mirador o muro de cortina dobla en la cara sur la fachada básica. Aquí, el muro opaco se interrumpe en toda la altura y anchura de esta cara, dejando ver la estructura vertical y horizontal. Un cerramiento de vidrio entendido entre mirador y muro de cortina dobla la superficie de esta fachada.

Otros elementos, como la antena de comunicaciones, los balcones, el cuerpo volado de ordenadores y sala de control, o la marquesina sobre la entrada, se proponen como anécdotas formales que matizan el carácter pedagógico del proyecto. ■

Centro regional de Explotación de Red Eléctrica

(CEREX-NORTE) DEUSTO. BILBAO

Arquitecto: Andrés Perea Ortega

Fecha de proyecto: 1992

Fecha final de obra: 1994

El edificio se sitúa sobre un terreno extremadamente inclinado, tratándose desde una lectura directa pero no analógica del paisaje y su relación con la arquitectura del País Vasco.

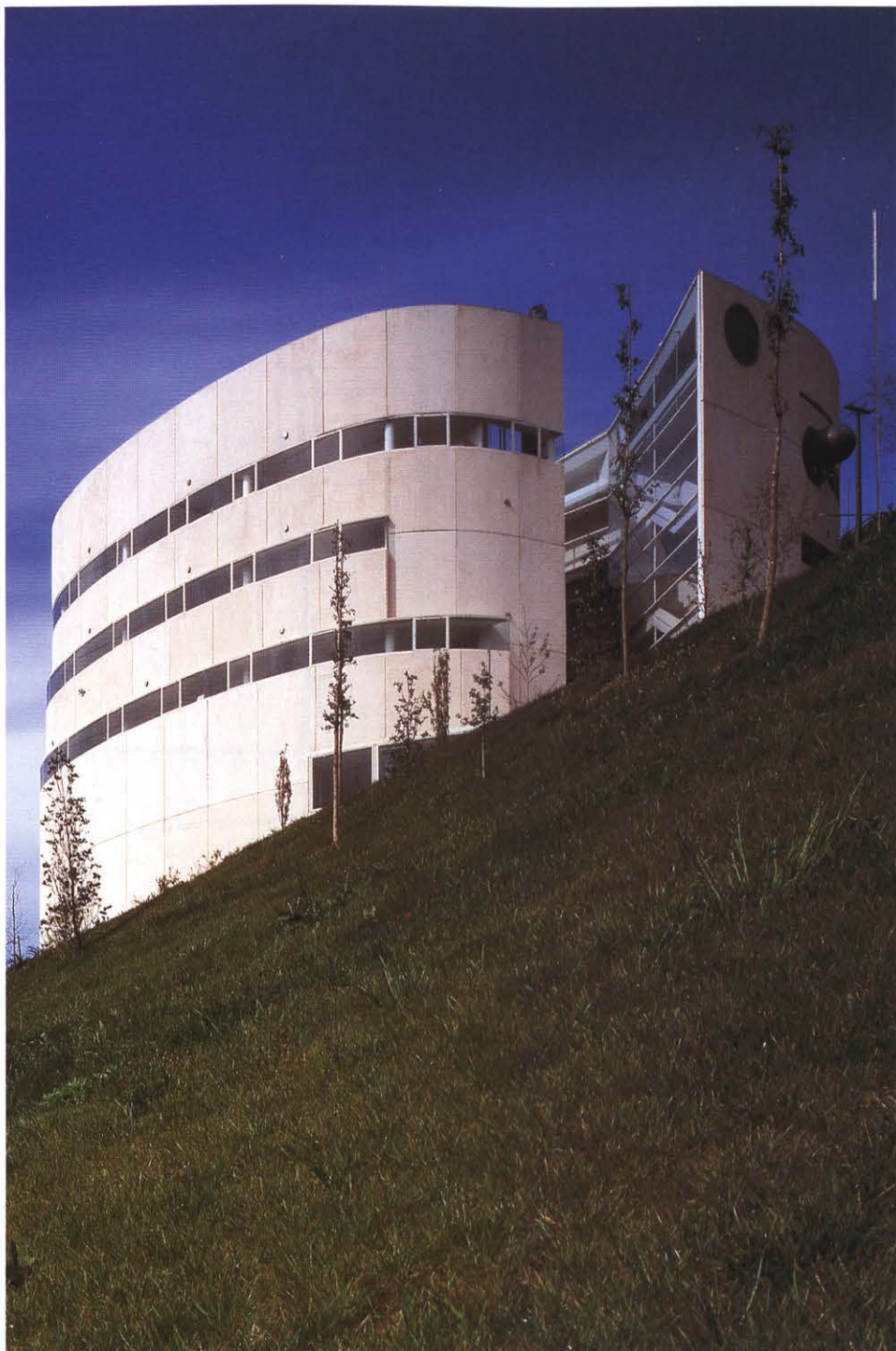
En este medio físico, la arquitectura rural, tanto aislada como conjuntos limitados (caseríos y aldeas) -en tanto su escala se mantenga en estos órdenes-, se integra en el paisaje como un material añadido a la topografía y la vegetación.

El edificio se proyecta sobre este lugar como un objeto de pequeña escala -25x 25x12 metros- distanciado de las otras piezas arquitectónicas existentes para eludir los problemas de relación dimensional, contraste formal y formación de conjuntos de edificios.

El tratamiento formal y espacial del proyecto obedece a construir un espacio sin fachadas, definiendo lo construido como una superficie continua muy limitadamente perforada por los huecos funcionales de cada espacio interno. Esta superficie o fachada continua se interrumpe a ambos lados de la penetración general a manera de gran puerta a través de la que se vislumbra toda la organización del edificio. La superficie casi cilíndrica exterior y la hendidura interna constituyen el material arquitectónico con el que se organiza el espacio y el lenguaje formal del proyecto.

El carácter del vocabulario arquitectónico es voluntariamente no habitacional.

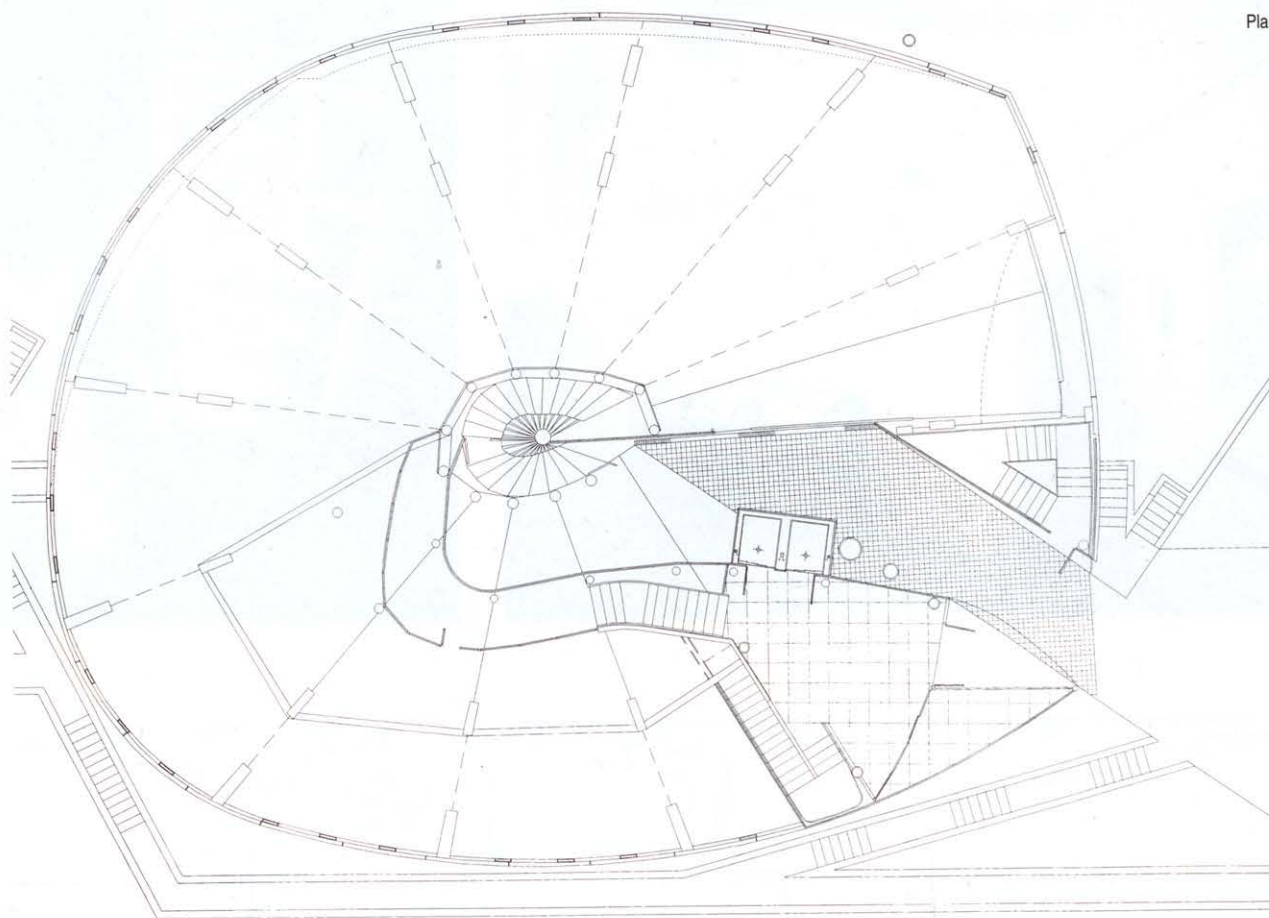
El tratamiento de la superficie exterior en capas levemente desplazadas persigue la rotura de las convenciones de la arquitectura de niveles, valorando el dintel de los huecos como elemento fundamental en la formalización del espacio interno y su expresión externa. La directriz casi cilíndrica tiene, no obstante, un trazado a mano alzada, que reconocemos personal. ■



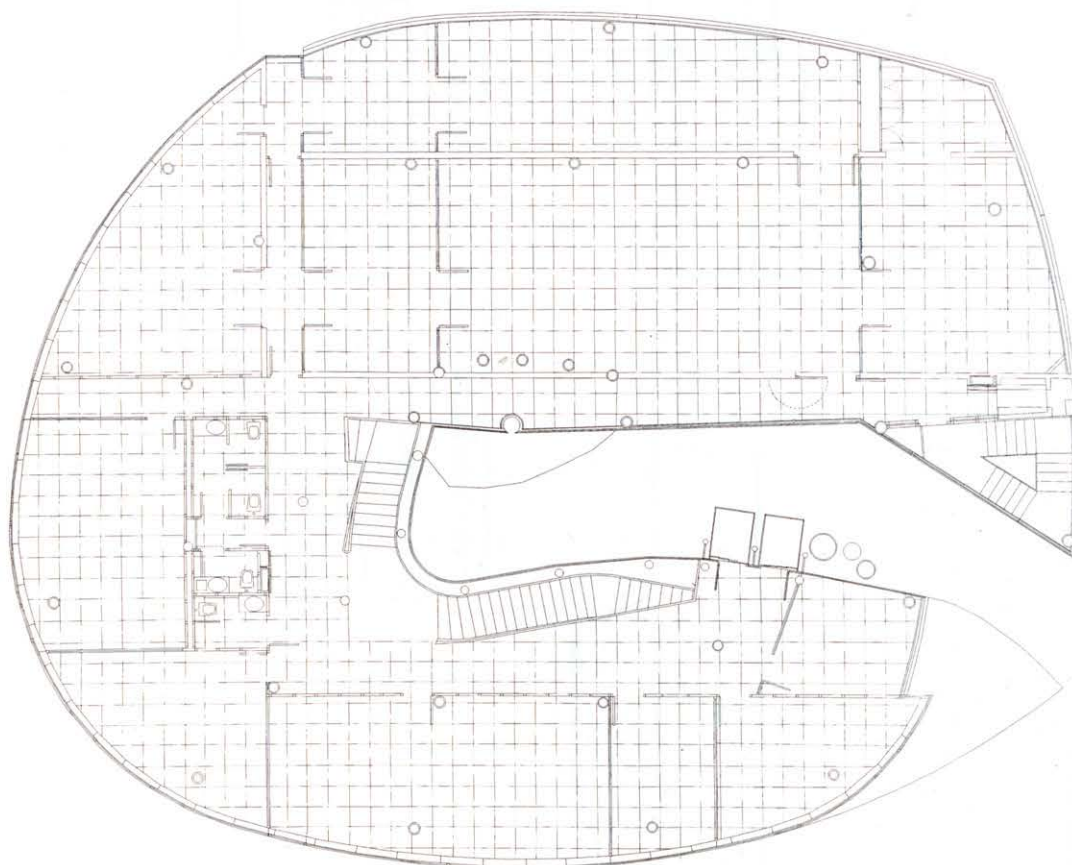
JAVIER AZUMENDI

JAVIER AZUMENDI

Planta de acceso



Planta primera



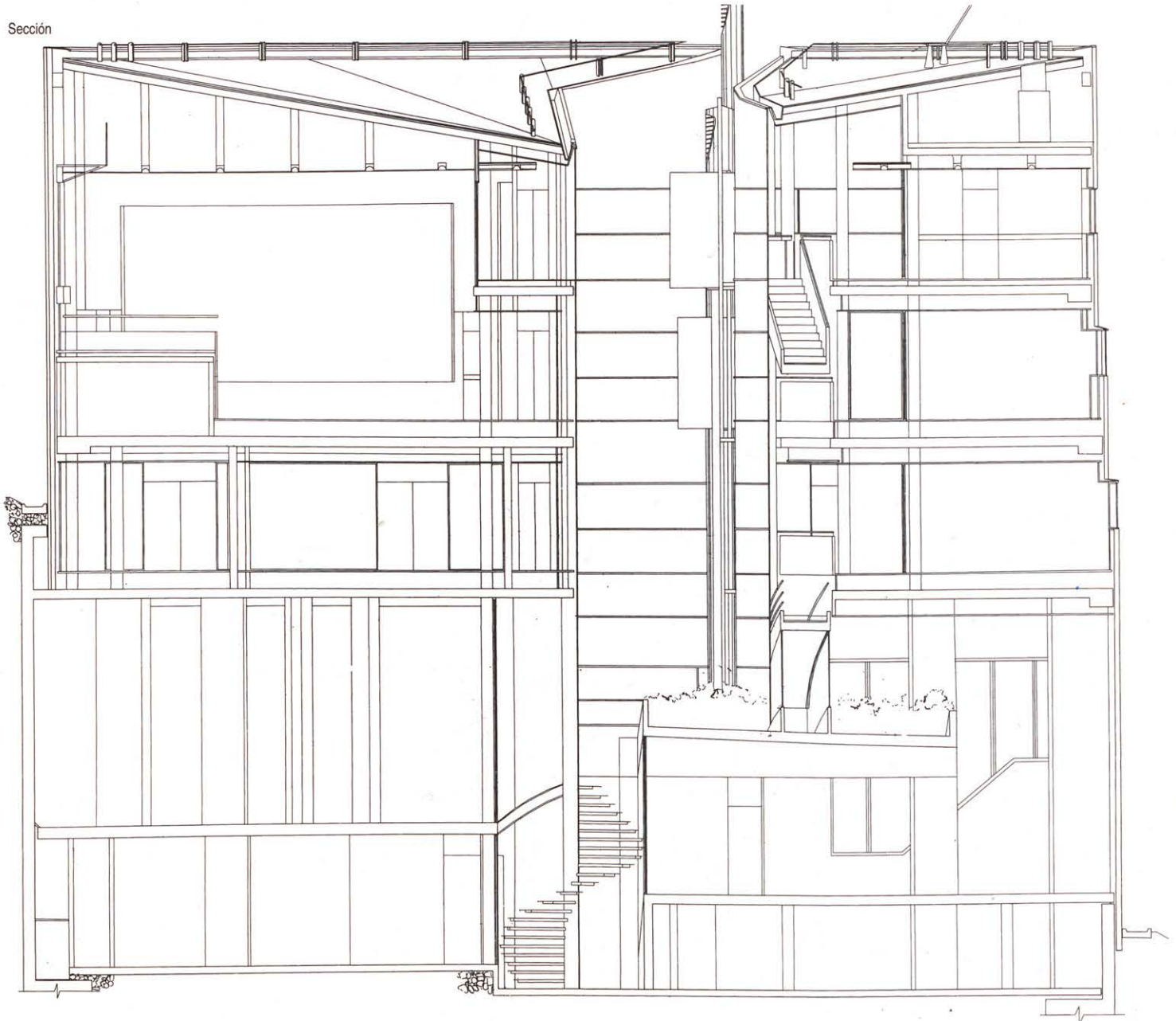


JAVIER AZUMENDI



JAVIER AZUMENDI

Sección



Edificio de oficinas para Red Eléctrica

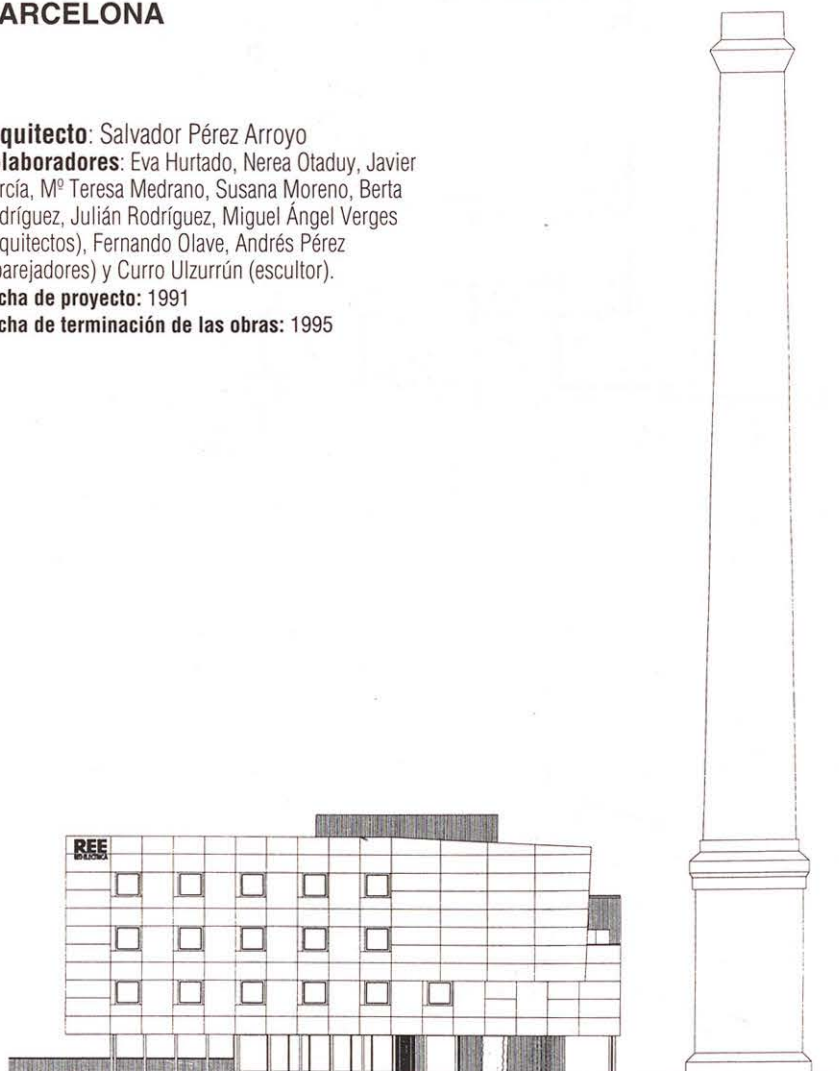
BARCELONA

Arquitecto: Salvador Pérez Arroyo

Colaboradores: Eva Hurtado, Nerea Otaduy, Javier García, M^o Teresa Medrano, Susana Moreno, Berta Rodríguez, Julián Rodríguez, Miguel Ángel Verges (arquitectos), Fernando Olave, Andrés Pérez (aparejadores) y Curro Ulzurrun (escultor).

Fecha de proyecto: 1991

Fecha de terminación de las obras: 1995



El edificio de oficinas plantea en este caso una reflexión de dimensiones muy controlables y buena disponibilidad de planteamientos y medios por parte del cliente.

Sin grandes gestos formales se ha querido estudiar cuidadosamente la solución de los aspectos de cerramiento y espacios de trabajo.

En una manzana urbana con interesantes restos de arquitectura industrial del XIX, existe una ordenación con algunas imposiciones de partida como la existencia de una lámina de agua en planta baja, que relaciona de algún modo las diferentes edificaciones nuevas previstas, de las que el único bloque es objeto de nuestro trabajo.

De estricta planta prismática, se confía al tratamiento de materiales: vidrio impreso con fondo negro y chapa plegada de bronce, así como a las ligeras discontinuidades que manifiestan otras tantas singularidades del edificio, para definir el volumen resultante.

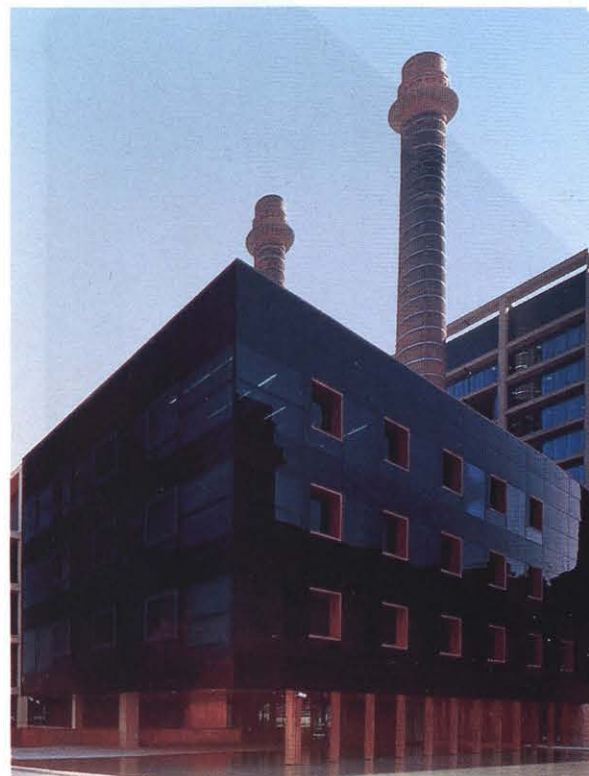
La fachada se ha entendido como muro de cristal con "espesor", que combine las prestaciones de continuidad y aislamiento térmico y acústico, propias del muro cortina,

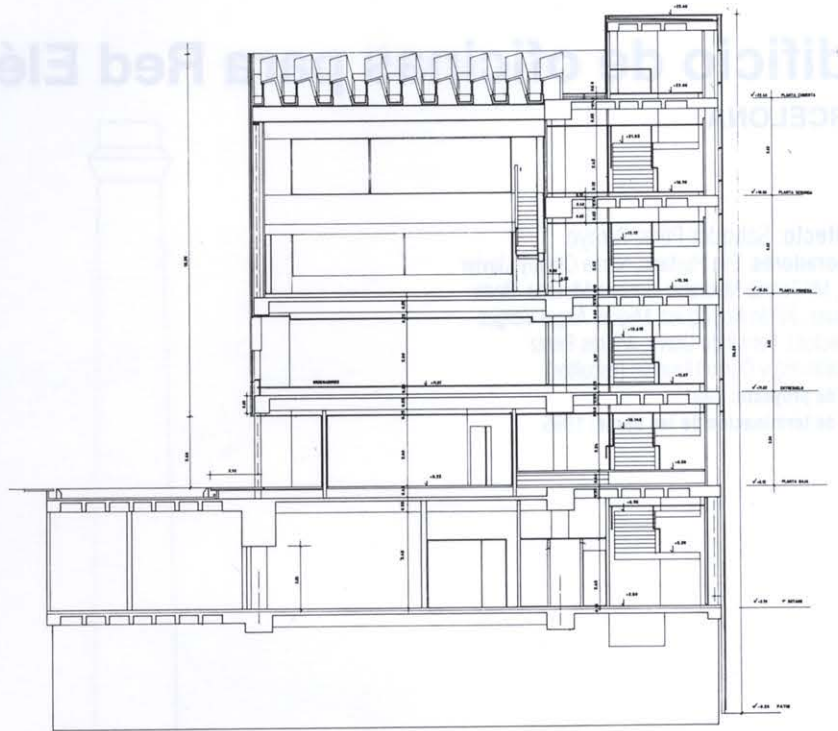
con las tradicionales de ser practicable, permitir el control personalizado de luz y tener las dimensiones interiores adaptadas a cada tipo de estancia.

Las plantas diáfanas para la oficina paisaje se lleva al extremo de hacer realidad la ausencia de soportes en ellas frente a la planta baja donde aparecen diversos tipos de pilares, huyendo de la trama estructural rígida.

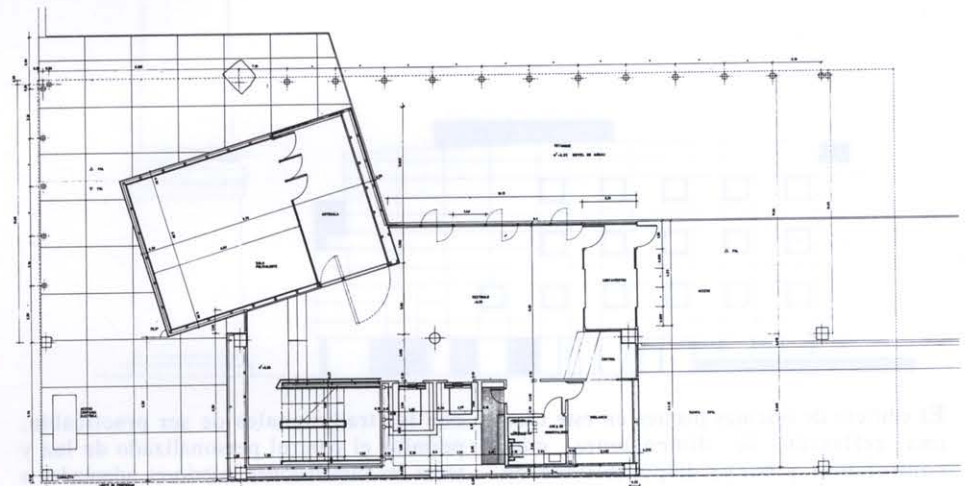
El corazón del edificio, la Sala de Control de transporte de energía eléctrica, para el trabajo continuado por turnos de un reducido número de personas, atiende a multitud de exigencias de aislamiento y seguridad sin renunciar al control de sus condiciones directamente por el usuario.

El conjunto de techos, suelos y tabiques, capaces de responder con flexibilidad a movimientos y registros integrando diversas funciones, intenta no sacrificar importantes propiedades de barrera acústica o calidad de acabados y encuentros, en un edificio que por su cometido concentra una específica complejidad de instalaciones. ■



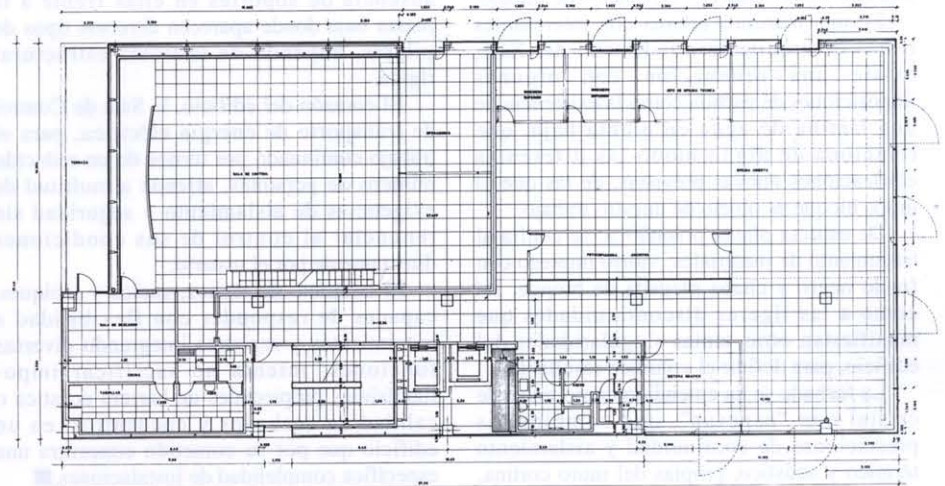


Sección transversal por sala de control



Planta baja

Planta primera



Centro de especialidades médicas

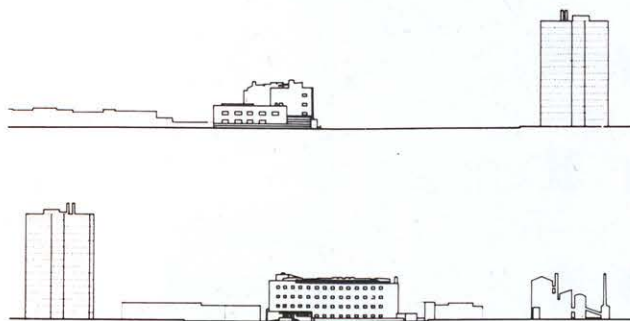
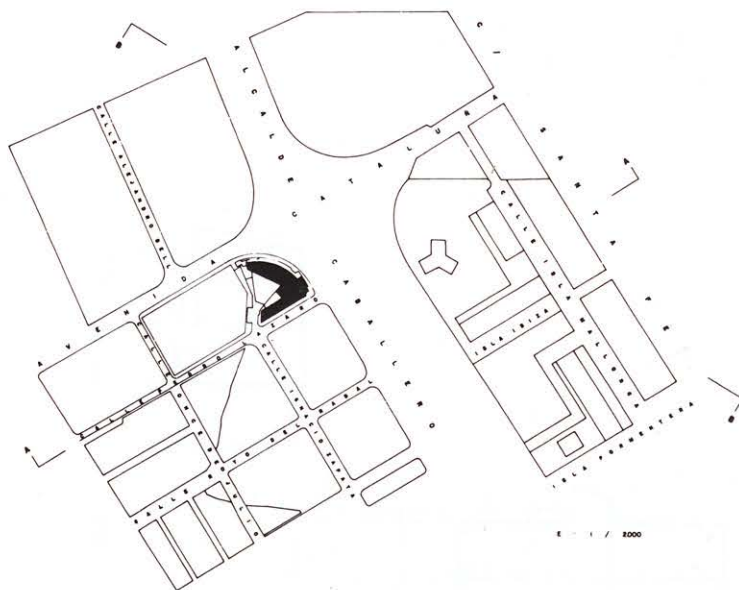
ZARAGOZA

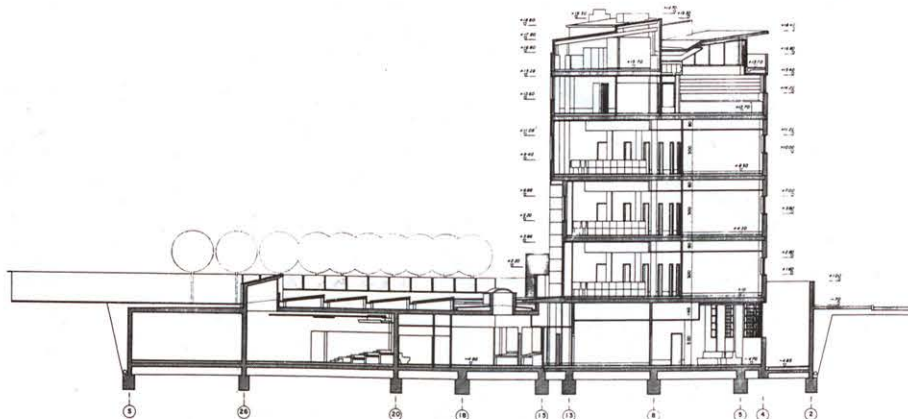
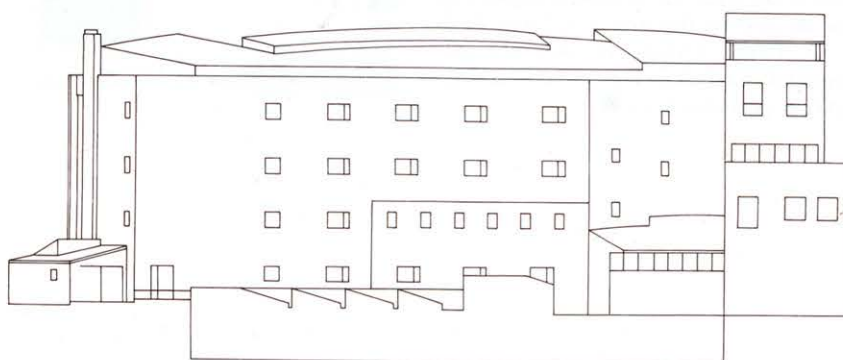
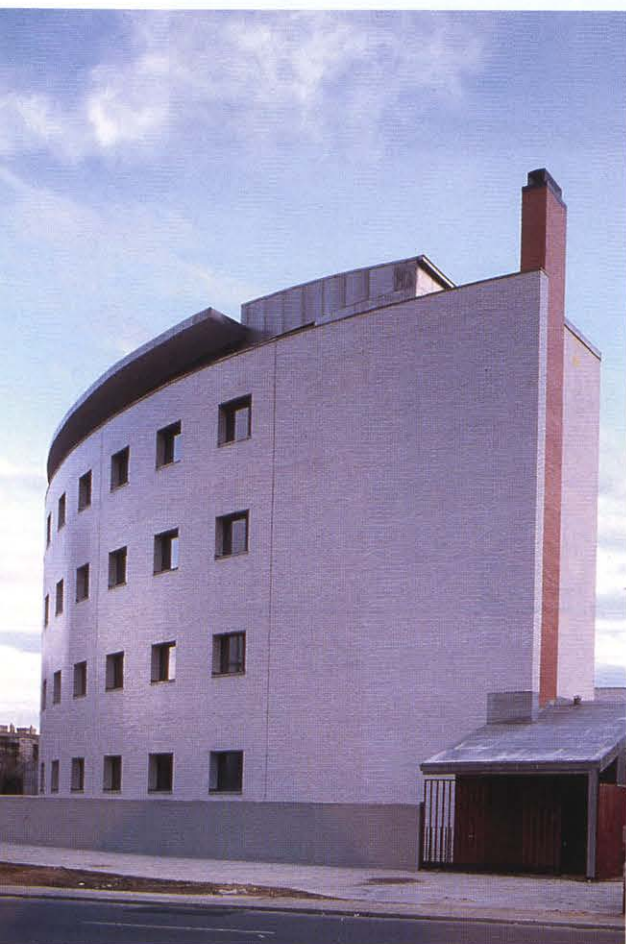
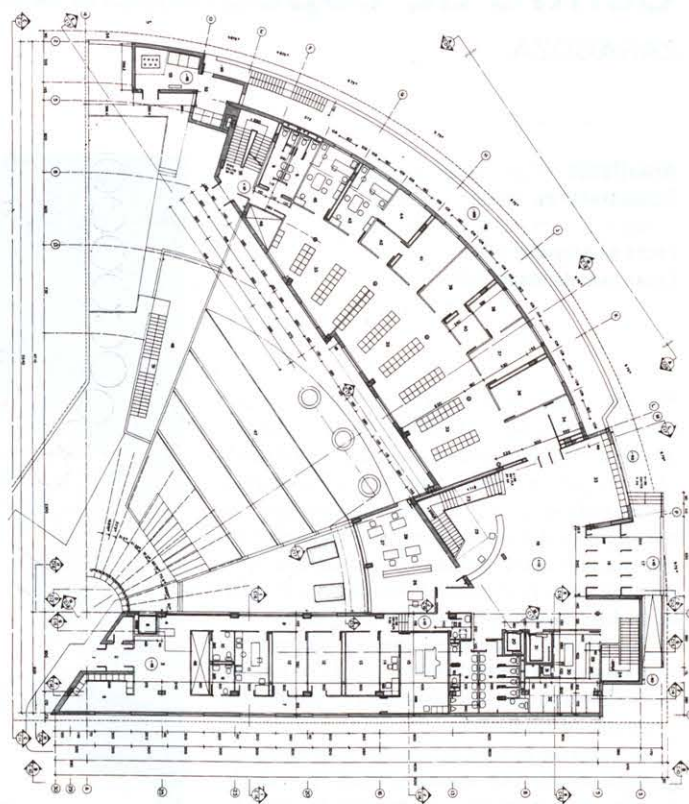
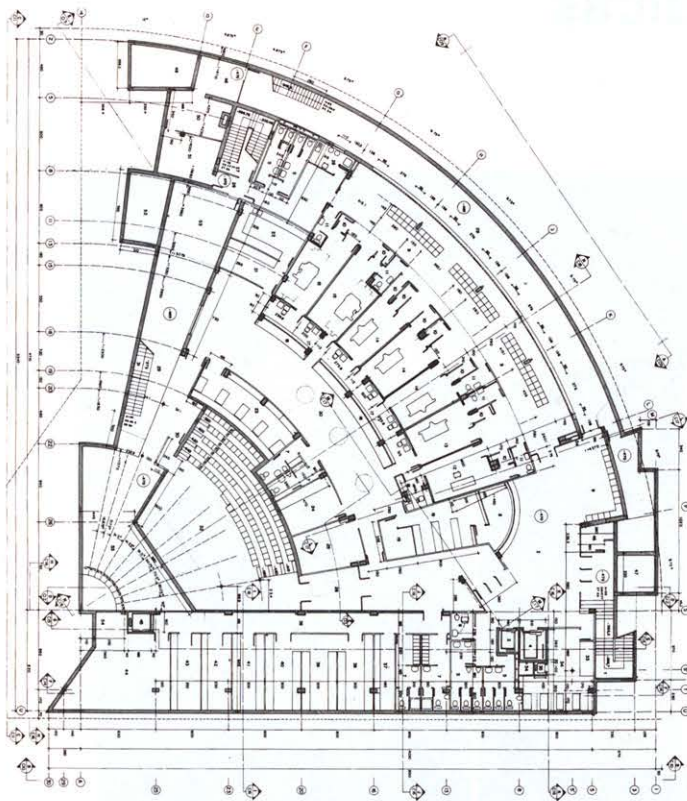
Arquitecto: Ángel Fernández Alba
Colaboradores: Rafael Pérez, Alicia Montero,
 Soledad del Pino y José Luis Benavides.
Fecha de proyecto: 1989
Fecha final de obras: 1994

Situado en un entorno dislocado de la ciudad, en una trama poco definida de la misma y donde conviven en una variedad tipológica bloques de viviendas, edificios escolares, naves industriales y un pequeño parque, la nueva pieza del centro intenta introducirse en este paisaje como remate de la manzana que discurre entre la avenida de Cataluña y la calle de Pedro Lázaro en su extremo Noroeste.

La parcela está prácticamente ocupada en su totalidad en planta sótano, donde se ubican las dependencias de radiología, gimnasio, vestuarios y almacenes.

A partir de la cota de la calle se produce un espacio abierto que queda definido por el ala de consultas médicas y el bloque de gestión. El ala de consultas y laboratorios se organiza en cuatro plantas y se desarrolla en forma de abanico, adaptándose rigurosamente a la geometría del solar; de la misma manera, el bloque de gestión discurre a lo largo de la calle de Pedro Lázaro en dos plantas, estableciendo un diálogo con las edificaciones cercanas de pequeña escala. ■





Delegación del Colegio de Arquitectos de Castilla-La Mancha

ALBACETE

Arquitectos: Mariola del Santo Mora, Héctor Robledo García, Pedro A. Rodríguez Miranda, Jorge Ruiz Ampuero, Pablo Tomás Villarías y José Vela Castillo

Fecha de proyecto: 1994

Fecha final de obra: 1996

El solar, de reducidas dimensiones, albergaba un pequeño edificio de viviendas, construido en el siglo pasado en pleno casco histórico de Albacete, del que solo se podía conservar la fachada existente; ahora se adecua a su nuevo uso como Delegación del Colegio de Arquitectos de Castilla la Mancha en Albacete. De esta forma creamos volumen independiente, que se aproxima al lienzo de la fachada antigua sin tocarlo, cerrándose con un lucernario lineal, que subraya esta separación mediante un plano de luz. Un muro de piedra gris oscura de Calatorao parte el edificio en dos: la zona de oficinas y la de comunicaciones y servicios. El retranqueo de la última planta nos permite crecer una altura más para ubicar allí la biblioteca, un pequeño cubo iluminado cenitalmente. El patio, cerrado por un lucernario transparente, sirve de elemento articulador de los espacios interiores, que se vierten sobre él.

De la memoria descriptiva del proyecto

El solar tiene una forma inicialmente rectangular con una longitud de fachada, medida en proyección, de 8,64m en su calle de alineación. La medianera derecha, perpendicular a fachada, tiene una longitud de 15,57m.; y la izquierda comienza con un tramo de 10,30m. de longitud formando un ángulo de 1° con la fachada principal, y un resto escalonado de 1,91m. y 5,28m. sobresaliendo del rectángulo general del solar. La medianera del fondo posee una longitud de 10,38m. con una servidumbre de luces de 5,63m. a partir de la cota +6,00m. La superficie aproximada del solar es de 150,55m².

El presente proyecto tiene por objeto la definición de la características arquitectónicas y constructivas de un edificio de nueva planta destinado a uso como SEDE COLEGIAL del Colegio de Arquitectos de Castilla La Mancha, Delegación de Albacete, con 5 alturas sobre rasante.

La planta sótano se retranquea, en su excavación, respecto a fachada, una longitud de 1,64m. De la misma forma, el resto de las plantas finalizan dejando una distancia de 1,20m. respecto a la línea interior de la fachada que se conserva. Así, la planta baja, de acceso, se destina principalmente a sala de exposiciones y salón de actos, con vestíbulo de recepción. Las plantas primera, segunda y tercera se dedican a las dependencias administrativas propias del



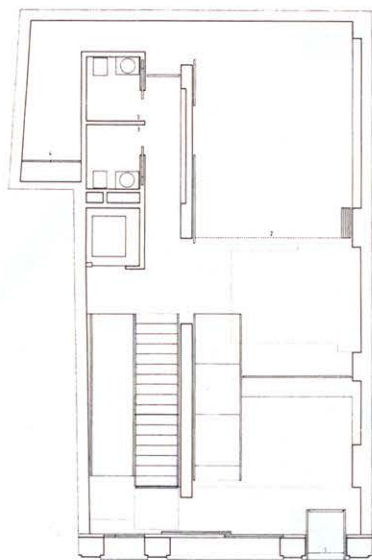
Patio cerrado

Colegio de Arquitectos. Y, por último, la planta cuarta, que aloja la biblioteca, se retranquea para no ocupar la totalidad de la superficie del solar y respetar los límites abuhardillados originales.

La comunicación vertical se realiza mediante un ascensor y una escalera de un tiro, compensada por tramos de rampa. La iluminación proviene de la fachada principal, de la poste-

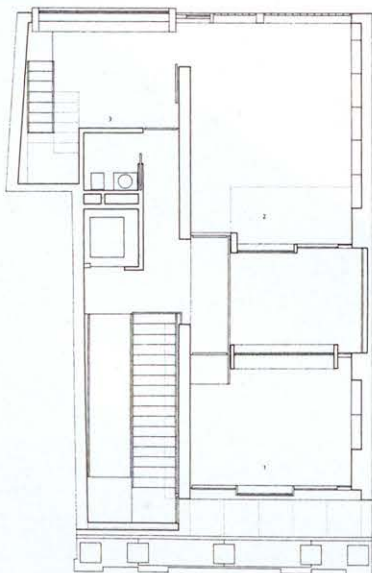
rior, de los lucernarios de cubierta y del patio de luz interior.

Las actuaciones en la fachada original son conducentes a su rehabilitación y consolidación, sustituyendo las carpinterías existentes por otras nuevas que conservan su antigua composición. Los revocos de fachada se repondrán por otros nuevos, de color claro, que recuperen su aspecto original. ■

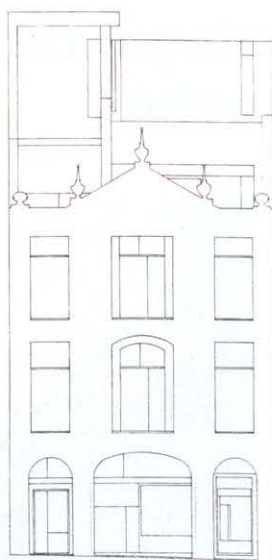
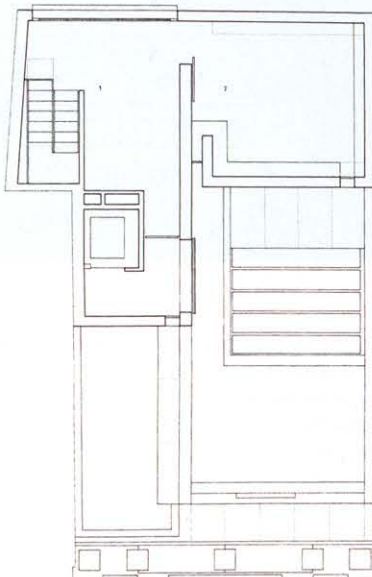


Planta de acceso

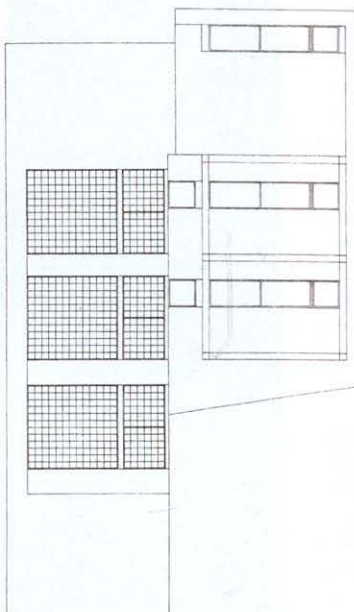
Planta tercera



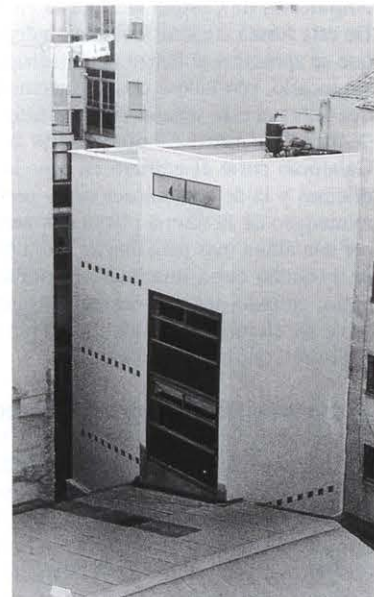
Planta de biblioteca



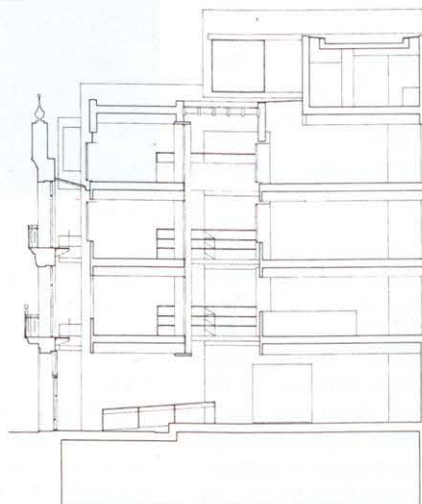
Alzado y fachada principal



Alzado y fachada posterior



Sección longitudinal



Primera Sede Europea de la Universidad de Chicago

ESCUELA DE NEGOCIOS. BARCELONA

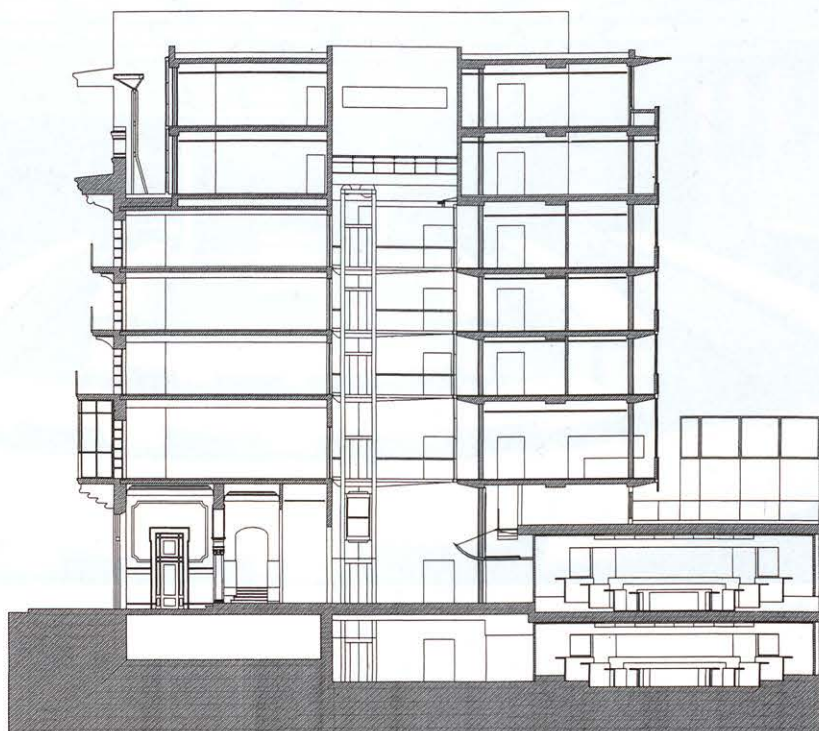
Arquitecto: Rafael Suárez Almazor
Colaboradores: Pablo Notari, Agustín Miranda y Paula Filippi
Fecha de proyecto: 1993
Fecha final de obra: 1995

La Universidad de Chicago elige como su primera sede europea la ciudad de Barcelona. Su enclave estratégico en pleno Eixample (Av. de Aragón y Paseo de Gracia) propicia una actuación de diálogo entre pasado y modernidad.

La solución adoptada rehabilita y destaca la fachada, el vestíbulo y el núcleo de circulación vertical existentes. La nueva edificación a partir de la segunda crujía se relaciona con la antigua a través de un gran patio representativo de cinco alturas, iluminado cenitalmente. Las Aulas Magnas, en planta sótano y planta baja, conforman un gran basamento. Sobre éste surge un cuerpo encajonado entre medianeras, fundiéndose al patio inferior a través de un muro cortina expresionista, evocando aquellos del movimiento moderno hechos con perfiles de acero laminado. Representa este vacío el propósito esencial de hacer del edificio algo más que un contenedor funcional.

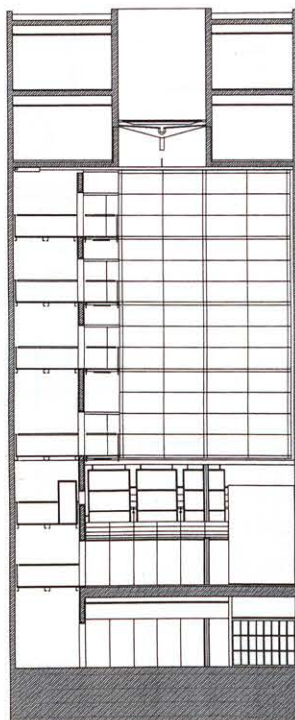
El alzado posterior recupera las proporciones de la típica fachada interior del Eixample. Los paneles fenólicos de madera laminada subrayan su carácter absolutamente contemporáneo; pero, a su vez, recuperan un material común en su entorno.

A fin de agotar la edificabilidad superamos con dos remontas la fachada principal incorporando como telón un muro cortina neutro y una pérgola, que remata líneas de cornisa vecinas.■

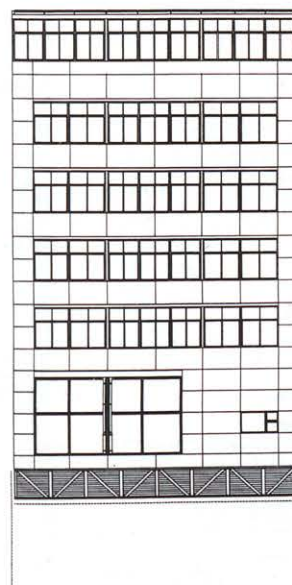


Sección longitudinal

Sección transversal



Alzado posterior





HISAO SUZUKI

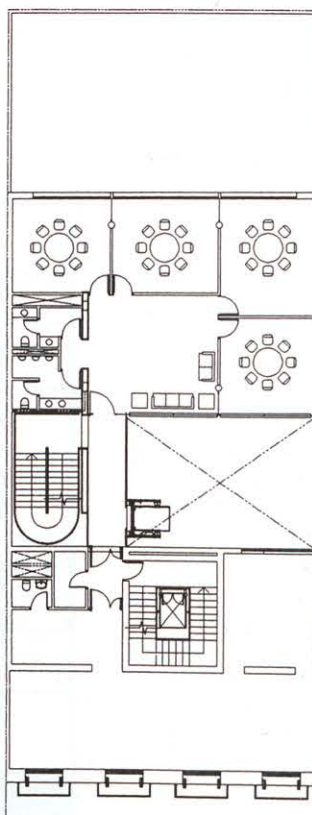
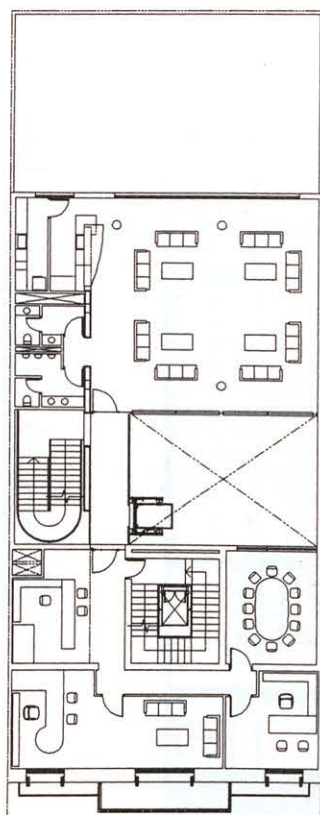
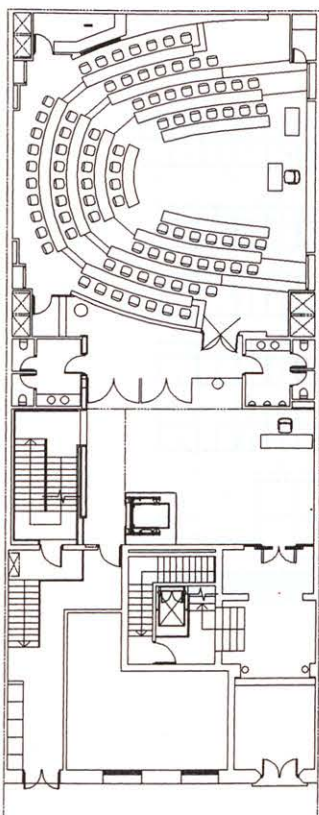
Aula Magna



HISAO SUZUKI

Patio central

Plantas baja, primera y segunda



HISAO SUZUKI

Nuevo ayuntamiento

PELAYOS DE LA PRESA. MADRID.

Arquitectos: Gloria Ochoa y Víctor Olmos.

Fecha de proyecto: 1992

Fecha de terminación de las obras: 1996

El nuevo edificio del Ayuntamiento de Pelayos de la Presa quiere dar respuesta a los distintos problemas que provoca su emplazamiento. Por un lado, ofrece su fachada principal con su acceso más importante a la Plaza, al sur, lugar de encuentro y concentración de gente en los acontecimientos del Municipio.

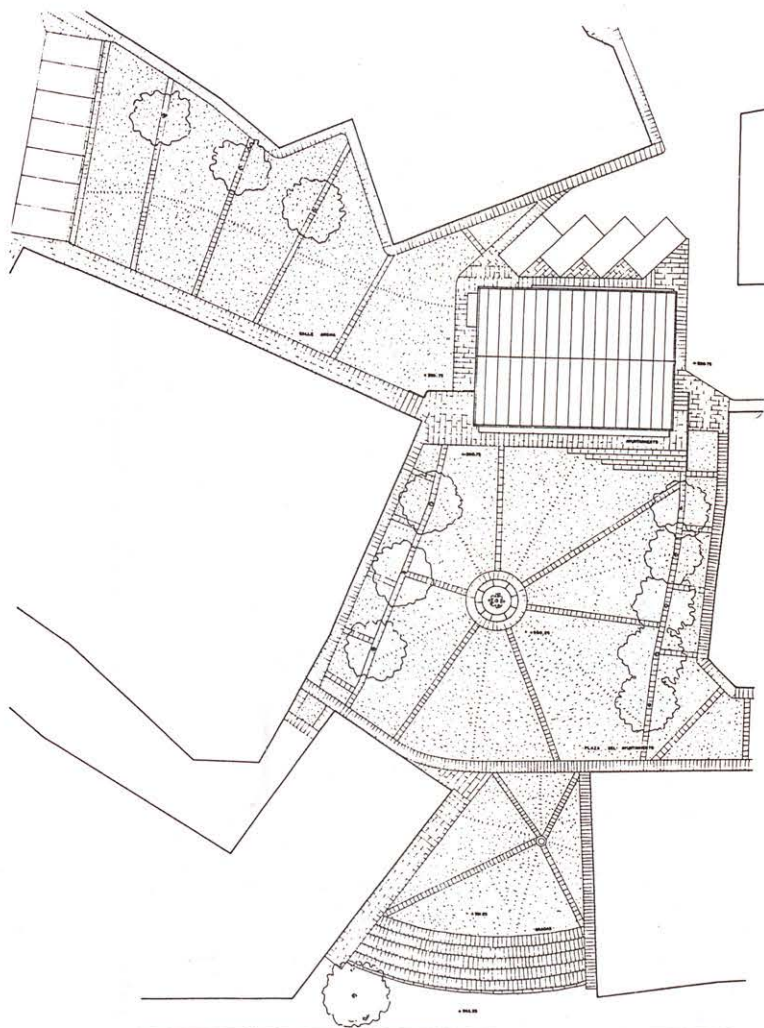
Tradicionalmente esta plaza ha sido insuficiente y, por ello, la calle Ancha, situada al oeste del edificio, ha servido de desahogo en los momentos de aglomeración. El nuevo edificio, que ocupa el mismo solar que el anterior, participa de esa doble orientación y ofrece a la calle Ancha una segunda entrada y un balcón.

La arquitectura ha intentado resolver “con la mínima cantidad de forma” el objetivo planteado.

El exterior, solemne y noble en los materiales (piedra, madera y plomo) y en la dimensión de los huecos, refuerza el espíritu institucional y duradero del edificio.

Las fachadas responden a unos órdenes calculados. Los huecos se distribuyen o agrupan rítmicamente. Otras líneas, forjados, impostas y líneas de sombra de los vuelos serenan la composición.

El volumen exterior, sencillo y rotundo, encierra un espacio fluido y de gran luminosidad. El interior es diáfano, con pocas particiones. Las paredes y techos blancos con sus texturas diferenciadas y esquinas redondeadas, el suelo continuo de color yema y las grandes aberturas de los huecos son los elementos que configuran un espacio interior “abierto”. ■



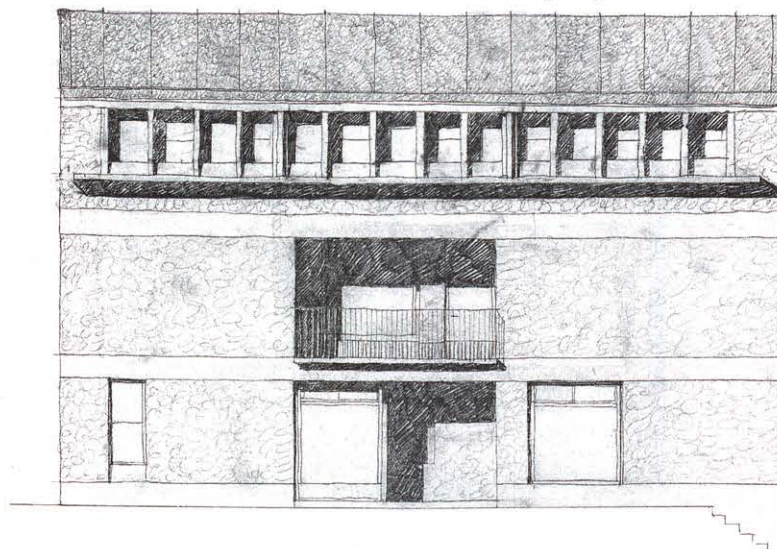
Emplazamiento con estudio de pavimentación del entorno.

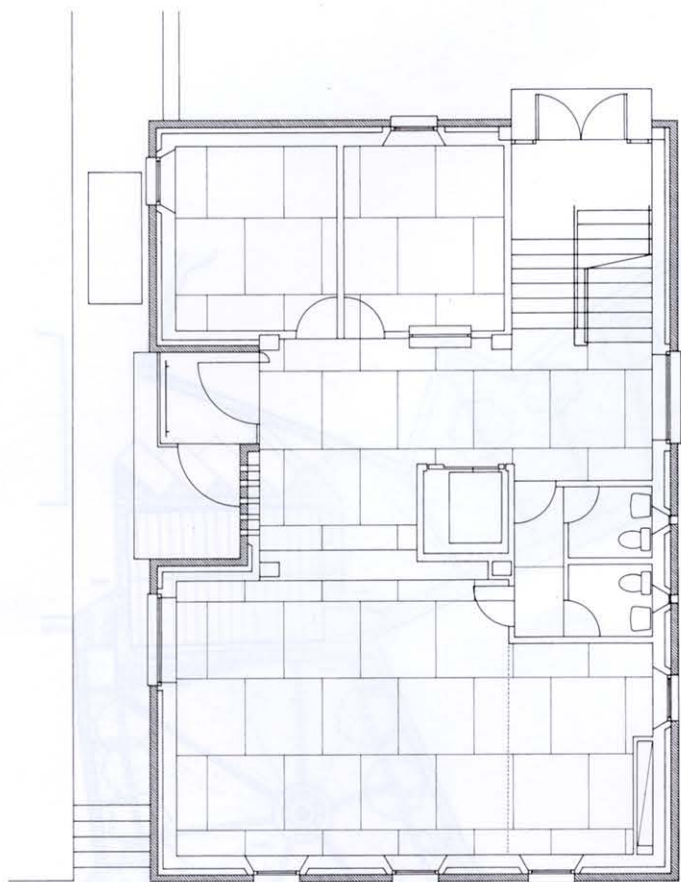
Fachada sur



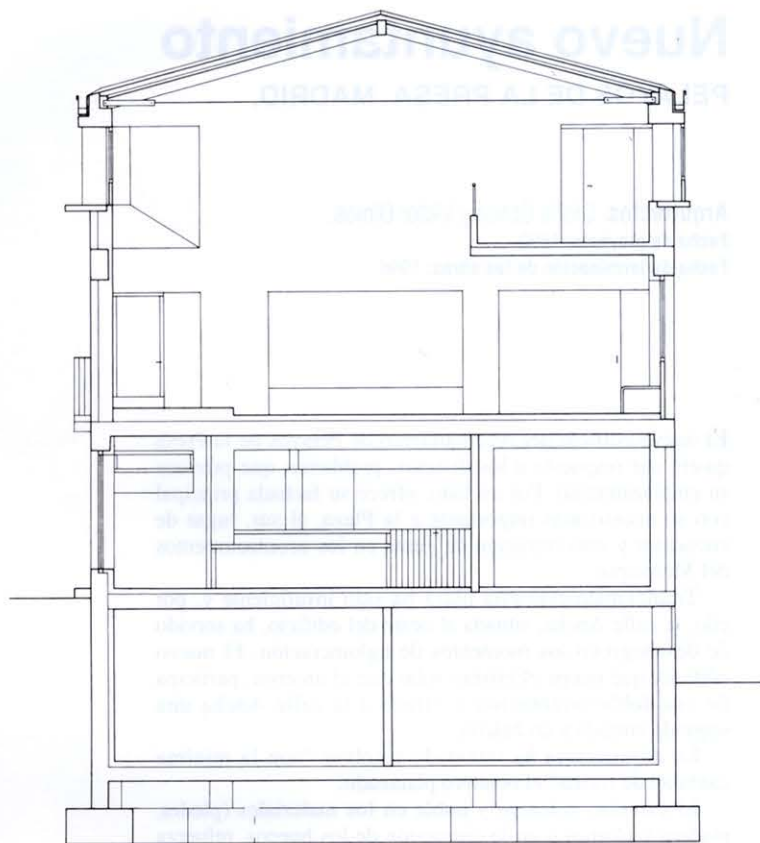
MERCEDES DE MIGUEL

Estudio previo para la fachada de acceso



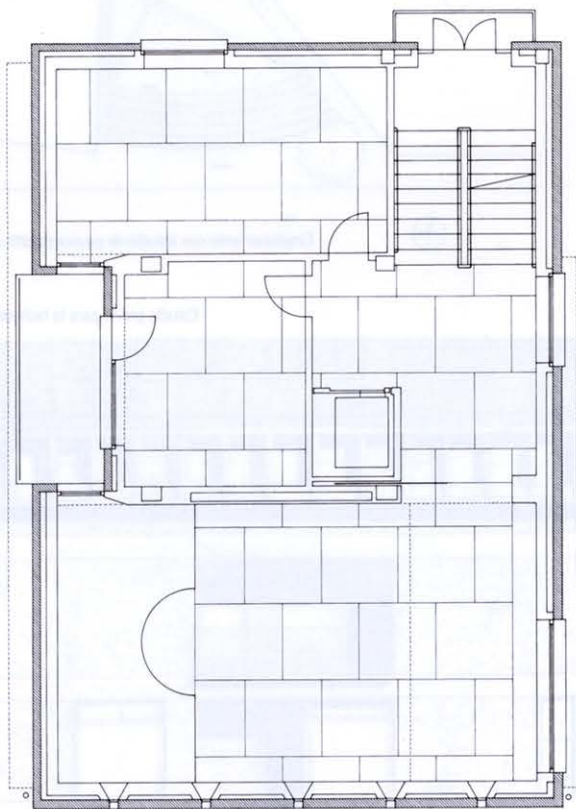


Planta baja

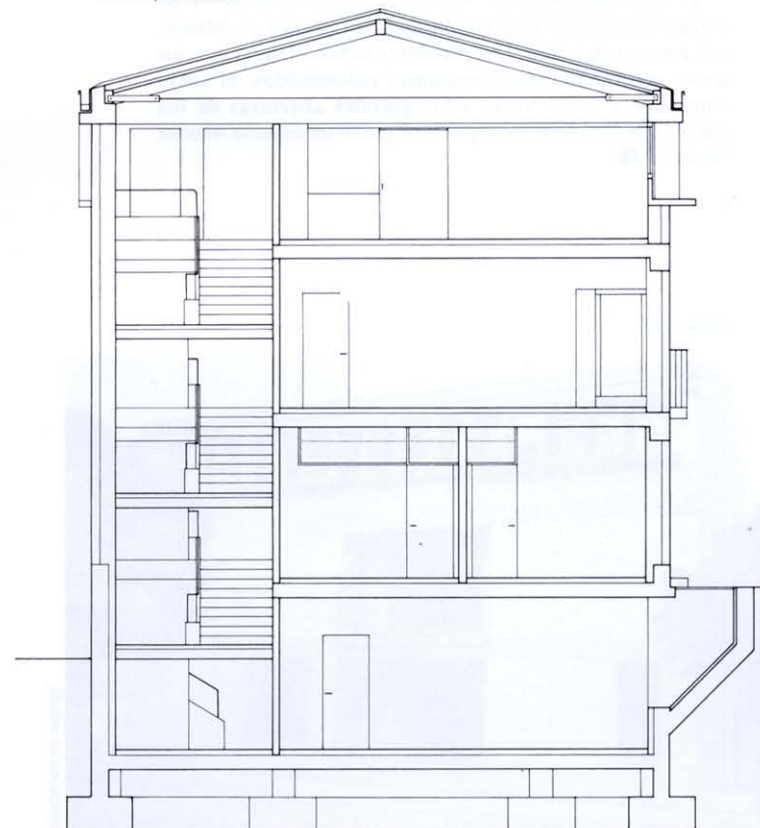


Sección por Sala de Plenos

Planta primera



Sección por escalera



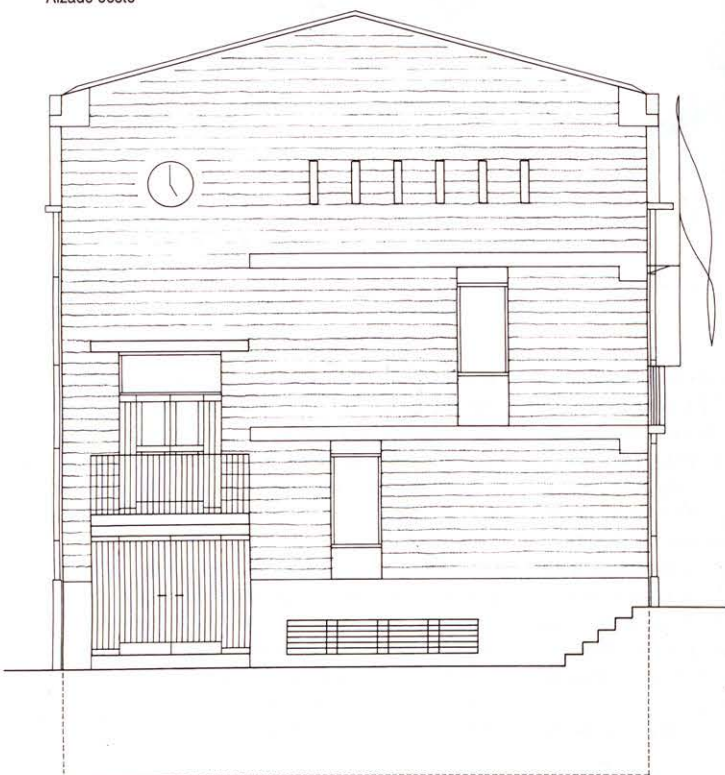


Detalle del acceso

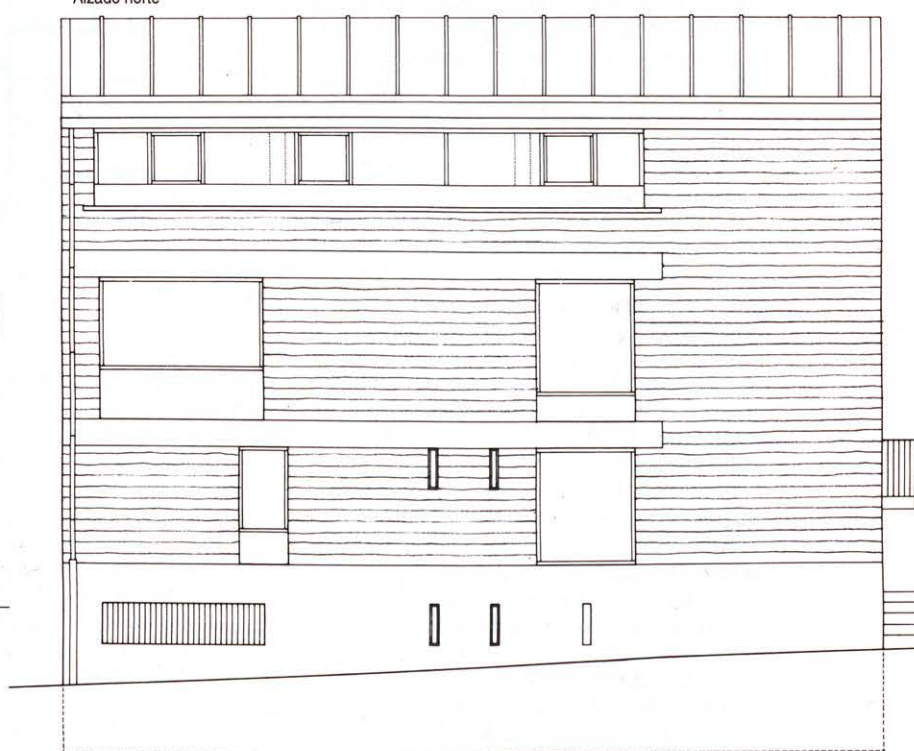


Fachada norte

Alzado oeste



Alzado norte



Casa Consistorial y Centro Cultural

FRESNO DE TOROTE. MADRID

Arquitectos: Josechu Mateu Mañez, Ignacio Lliso Aranguren y Julián Manzano Monís.

Fecha de proyecto: 1992

Fecha de terminación de las obras: 1994

Por encargo de la Consejería de Cooperación de la Comunidad de Madrid se redacta el presente Proyecto de Ejecución de Edificio integrado de Casa Consistorial y Centro Cultural de Fresno de Torote.

El término Municipal de Fresno de Torote se estructura en torno a dos ejes Norte-Sur, que discurren en paralelo: el Arroyo Torote y la Carretera a Ribatejada.

En torno a ambos ejes se ha desarrollado a lo largo del tiempo los distintos asentamientos entre los que destacan dos núcleos que aunque sería excesivo denominarles urbanos, ha tenido una diferente dinámica de desarrollo. Fresno de Torote es un enclave de valor arquitectónico en la vertiente de arquitectura religiosa y solariega monumental, de un lado, y por otro, de arquitectura rural, cuyo desarrollo estaba vinculado a las actividades de la nobleza del lugar. De hecho, se trata de una Colonia Agrícola del siglo XVIII promovida por la nobleza o alta burguesía adinerada y de la que se surten para la mano de obra. No es de la importancia de la no muy distante del Nuevo Baztán, promovida por la familia Goyeneche, pero, como se puede apreciar en las fotos que se adjuntan, el valor arquitectónico y testimonial es indudable e importante por su escasa divulgación.

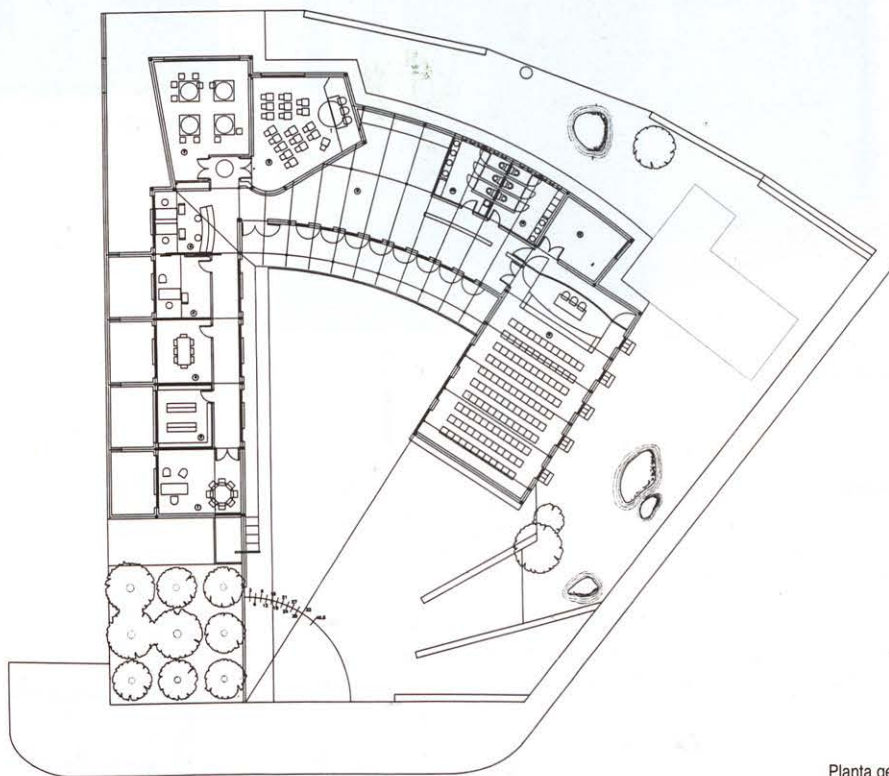
El estancamiento de la actividad agrícola regida por las pautas tradicionales se manifiesta en el abandono del núcleo y el deterioro del patrimonio arquitectónico, que todavía en la actualidad es de propiedad privada. Así las dependencias anexas a la iglesia se encuentran en estado de extremo abandono, la ermita en ruina total, y ciertos elementos dispersos de arquitectura rural que constituye la Colonia están muy deteriorados.

El núcleo de Serracines, unos kilómetros más al norte por la carretera de Ribatejada, viene condicionado topográficamente por algunos elementos de importancia:

- La propia carretera de Ribatejada, que forma una barrera en la zona Oeste del núcleo.

- Los cauces afluyentes al Arroyo Torote, que bordean al núcleo por el Norte y por el Sur, y el complejo de Ribera del Arroyo, en la banda Este del núcleo.

Consta de un pequeño casco formado por la iglesia y unos antiguos caserones rurales,



Planta general

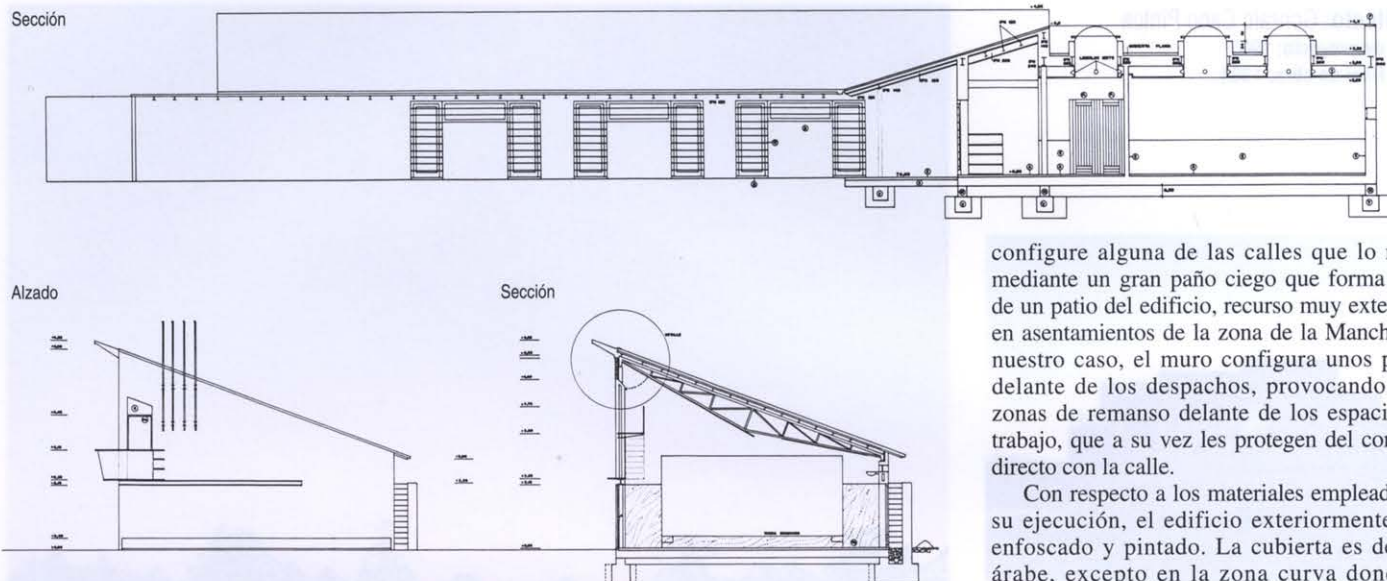
algunos de ellos convertidos en la actualidad en mesones y restaurantes. El resto son un conjunto de urbanizaciones, la mayoría ilegales sobre suelo no urbanizable pero en vías de legalización, no en contacto directo con el pequeño casco y extendidas a lo largo de los elementos topográficos anteriormente descritos.

El solar adjudicado para la construcción del Edificio integrado de Casa Consistorial y Centro Cultural es un solar de 1.875 m² calificado de Equipamiento por las Normas Subsidiarias Municipales de Planeamiento, situado a mitad camino entre el casco y las urbanizaciones. El reto de este edificio es poder conectar y articular estos dos tipos de asentamiento.

El solar, al ser calificado como de equipamiento y uso dotacional, tiene una

normativa muy poco restrictiva y puede ocuparse hasta el 50% de la parcela con alturas no superiores a los 8 m. (dos plantas), salvo pabellones deportivos o salas cuyo uso específico precisa mayor altura. El resto del terreno debería urbanizarse y acondicionarse con vegetación.

El edificio propuesto pretende, por una parte, configurar un pequeño espacio que podríamos llamar urbano, que potencie su integración en el pequeño casco, pero teniendo en cuenta que debe servir de conexión con las zonas de urbanizaciones; por lo que creemos debe ser comedido en la escala y asentamiento en el terreno. Debe poseer el carácter emblemático que caracteriza a un Casa Consistorial; pero, por otro lado, ha de mantener el aspecto de caserón agrícola y



rural claramente identificable en antiguas construcciones de la zona (cubiertas inclinadas, grandes paños de fachada ciegos, formación de patios de trabajo y otros de reunión....).

Se ha optado por un edificio en forma de "U" deformada, constituida por tres lados donde se insertan las tres zonas fundamentales del edificio, configurado en el centro un patio de relación, adecuado para realizar actividades al aire libre.

Uno de los lados es el Ayuntamiento propiamente dicho con sus despachos y locales administrativos; en el segundo, que a su vez sirve de conexión y articulación con el tercero (salón de actos), se sitúa un amplio vestíbulo, que se podrá utilizar para exposiciones, el aula y biblioteca.

Está concebido el edificio para que puedan funcionar las tres zonas simultáneamente, y, lo que es más importante, para que se use una de las zonas cerrando las restantes, con el consecuente ahorro en el consumo de energía de las instalaciones.

El edificio se ubica abriendo su parte más emblemática al casco y reservando su aspecto más rural y comedido a las zonas donde se relaciona con las urbanizaciones.

Del mismo modo, el edificio muestra su carácter más figurativo en la fachada que se relaciona con el pequeño núcleo alrededor de la iglesia, y su carácter más abstracto en la fachada posterior. Se abre al núcleo urbano y se protege como una fortaleza, con una forma más rotunda, de los espacios más abiertos.

Se ha puesto interés en que el edificio

configure alguna de las calles que lo rodea mediante un gran paño ciego que forma parte de un patio del edificio, recurso muy extendido en asentamientos de la zona de la Mancha. En nuestro caso, el muro configura unos patios delante de los despachos, provocando unas zonas de remanso delante de los espacios de trabajo, que a su vez les protegen del contacto directo con la calle.

Con respecto a los materiales empleados en su ejecución, el edificio exteriormente está enfoscado y pintado. La cubierta es de teja árabe, excepto en la zona curva donde se cerraría la canal de la teja a causa de la curvatura. En esta zona, que coincide con el porche del edificio, interrumpimos la teja y la cubierta es de zinc. La visera de la cubierta del salón de actos también es de zinc.

El pavimento exterior es de hormigón rastrellado, que recuerda a los patios de arena rastrellada de los templos japoneses. Se han colocado unos bancos de hormigón prefabricado que ordenan el patio que conforma el edificio. La carpintería exterior e interior es de madera de pino Oregón. Interiormente, el pavimento es continuo de resinas epoxídicas. Los parámetros verticales tienen un zócalo de gresite blanco de 90 cm.

Los techos, salvo en los despachos que hay escayola, se dejan con la inclinación de la cubierta, colocándose una placa de virotherm entre las correas metálicas vistas, donde apoyan unos rasillones. La placa de virotherm se suprime en porche y aleros, dejando los rasillones vistos.

En el salón de actos se colocan unos paneles de tablero DM atornillados a las cerchas, para mejorar la acústica de la sala.

Se ha cuidado mucho la iluminación natural del edificio, especialmente la del salón de actos, que permite su oscurecimiento. Parte de los paneles del techo se abaten sobre los huecos superiores de la sala; y el resto, mediante paneles móviles. Unos muretes enfrentados exteriormente a los huecos inferiores de la Sala actúan como difusores de la luz y a su vez evitan la visión directa del interior consiguiendo mayor privacidad del local. En el vestíbulo de acceso/sala de exposiciones, aula y en la biblioteca se ha armonizado la iluminación cenital con la procedente de los huecos de los parámetros verticales, según se puede apreciar en las fotografías. ■

Vivienda unifamiliar

AMES. SANTIAGO DE COMPOSTELA

Arquitecto: Gonzalo Cano Pintos

Fecha de proyecto: 1993

Fecha final de obra: 1994



Fachada a levante

La vivienda nace como respuesta al clima y al ambiente de Galicia, en un interesante ejercicio de fundir el lenguaje del movimiento moderno con la tradición popular gallega. La racionalidad constructiva, la búsqueda de la sencillez y un adecuado empleo de los materiales forman el punto de encuentro.

Se desarrolla en una sola planta y se estructura orgánicamente alrededor de un pequeño patio, como núcleo de luz en el interior de la vivienda. Desde él, los muros se proyectan hacia el exterior ordenando los distintos recintos que buscan la orientación adecuada. Los dormitorios se van escalonando hacia Levante; sus ventanas de esquina acusan formalmente el escalonamiento. El resto de la vivienda queda orientada al sur. Una galería protege los grandes ventanales de la zona de estar de los temporales dominantes.

La volumetría es sencilla; y la cubierta, lámina tensa de planchas de fibrocemento de canaladura pequeña, se realiza a una sola vertiente con una pendiente muy suave. Las aguas se recogen mediante un canalón corrido a lo largo del alero de la fachada sur, pieza que ayuda a resaltar la horizontalidad de la composición.

El organicismo de la planta establece una estrecha relación entre el interior y el exterior de la vivienda, con tránsitos de pasadizos y patios envueltos de vegetación, siempre enmarcados por los largos muros de lajas de pizarra dorada y pérgolas de madera y hierro oxidado.

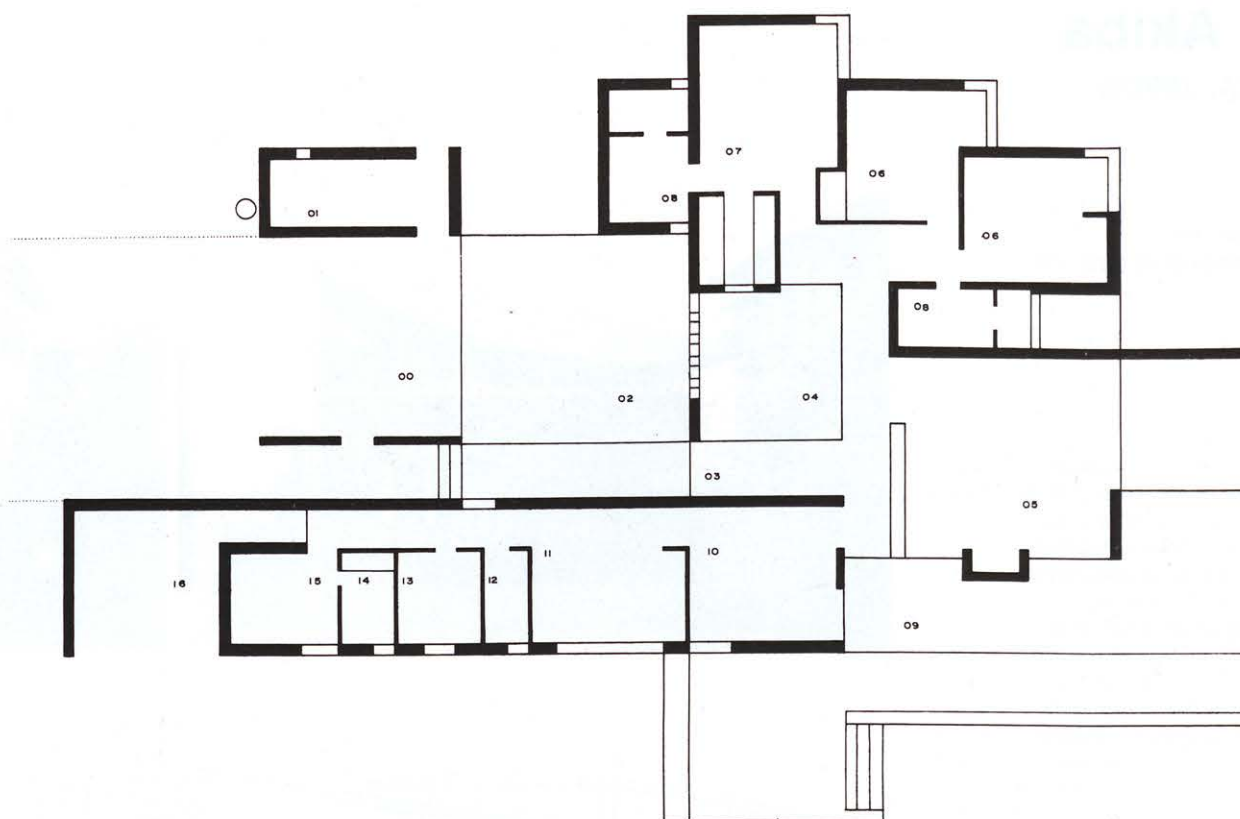
Las premisas para que la vivienda se integre en su bello entorno natural están marcadas; ahora solo hace falta esperar que el tiempo haga su papel. ■



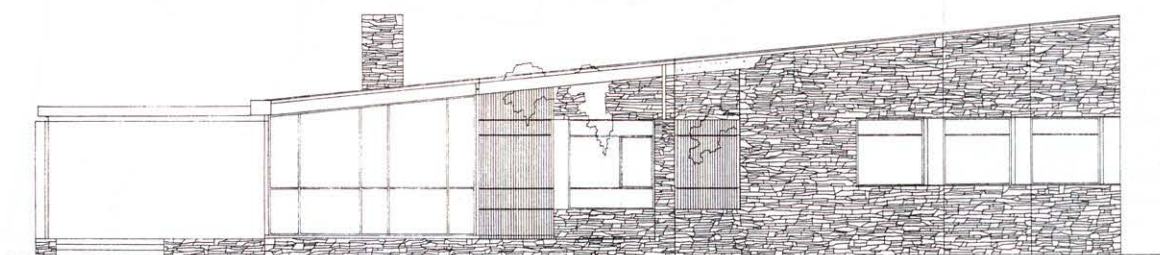
Fachada sur



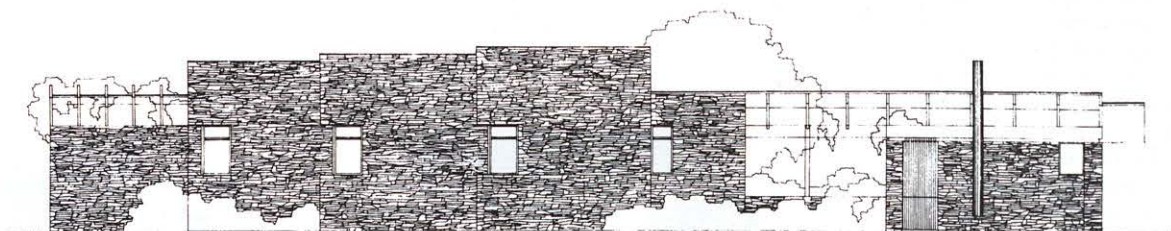
Detalle del acceso



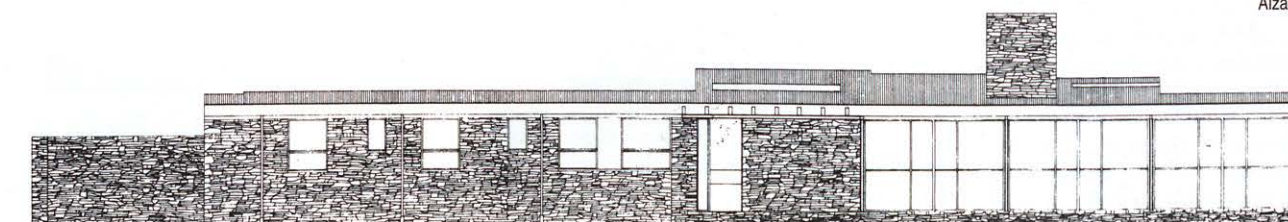
Planta



Alzado levante



Alzado norte



Alzado sur

Casa Akiba

YAMAGATA. JAPÓN

Arquitectos: Álvaro Varela y Shinichi Chino

Fecha de proyecto: 1995

Fecha de terminación de las obras: 1996

El solar y su entorno inspiran la forma y posición de esta arquitectura y la distribución de las diferentes funciones: las calles, el parque, el sol, los edificios existentes.

La localización de la calle perpendicular al solar sugiere el fluido del viento en esa dirección. La vegetación del parque en el lado Este se hace visualmente propia por su proximidad. La posición del edificio en el solar, para maximizar la exposición solar más favorable. Los edificios adyacentes marcan una línea que sitúa el volumen más alto de este proyecto, retrasado con respecto a la calle.

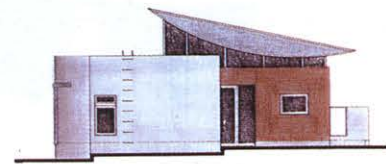
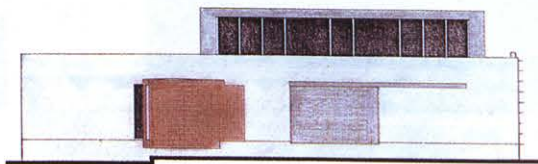
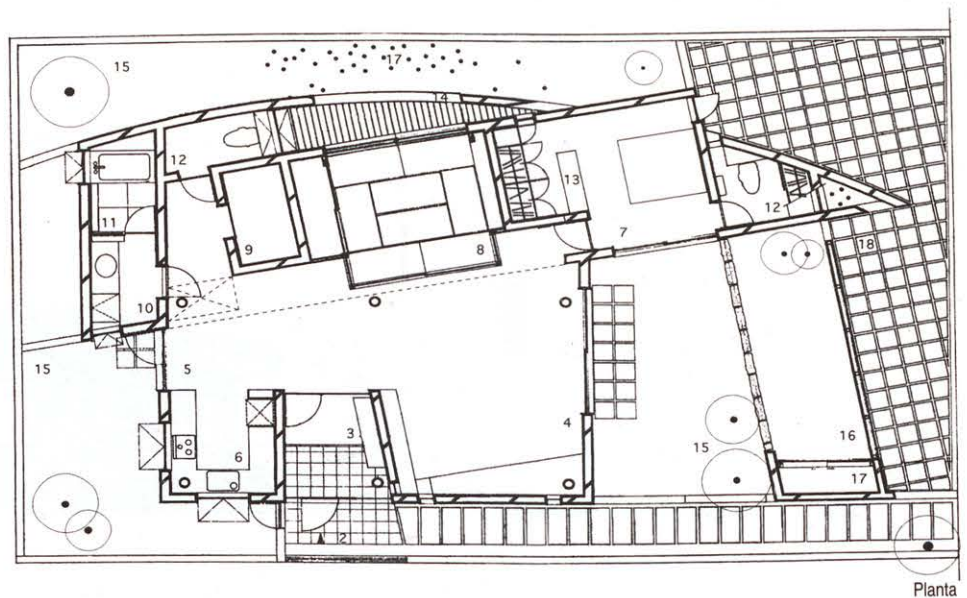
El propietario nos pide un edificio que se desarrolle en una sola planta. Un jardín de flores. Se nos pide un espacio abierto y a su vez acogedor.

Utilizamos el viento como metáfora de escultor-creador del edificio. Le da una imagen que lo relaciona con el mar, redondas y suaves superficies, aunque el mar está lejos. El edificio nos recuerda un barco encallado con el casco perforado y tumbado de lado; el puente todavía se mantiene y la vela sigue flotando. Es un encuentro arqueológico, un moderno dinosaurio. Este barco es habitado, usado. El capitán sigue en el barco.

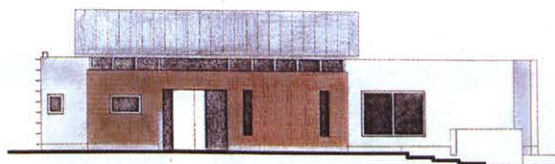
Estructuralmente, estos dos componentes quedan diferenciados en su expresión de hormigón visto y estructura metálica pintada. La sutil dislocación geométrica de la planta refuerza la idea de movimiento ya expresada.

El espacio interior en el puente se diseña con la idea de aparentar ser mayor que las limitaciones de superficies reales (132 metros cuadrados). Para conseguir este efecto, el cambio de escala, la creación de un espacio único continuo y el amplio uso del cristal son factores importantes. El espacio interior y exterior fluyen visualmente.

Los espacios de más recogimiento se sitúan dentro del casco. En este movimiento de formas, la presencia de la habitación japonesa, habitación de tatamis, es estratégicamente importante, por su carácter de uso multifuncional, directamente expuesta al espacio abierto del estar-comedor-cocina, pero dentro del casco. De esta forma se crea una expansión en planta hacia la zona norte, hacia el bosque de bambú, acentuando esa sensación de apacible brisa. ■



Alzado norte y oeste
Alzado sur y este



Sala multiuso/gimnasio para minusválidos psíquicos profundos

QUINTANADUEÑAS. BURGOS

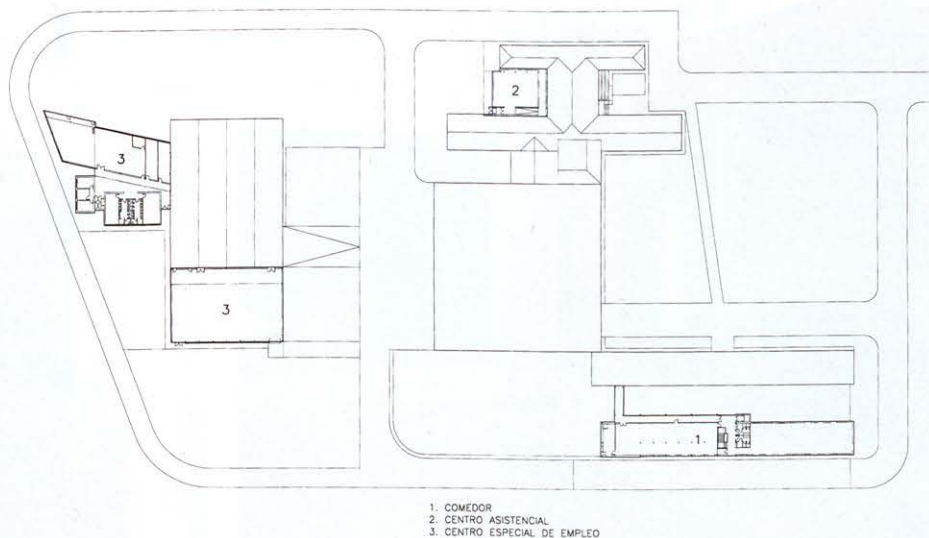
Arquitectos: José María de Lapuerta y Carlos Asensio Galvín

Fecha de proyecto: 1994

Fecha final de obra: 1995

Pieza "encajonada" en un patio de un antiguo edificio de los años 50. La propuesta pretendía seguir dando luz a las estancias que antes vertían al patio a la vez que al nuevo gimnasio.

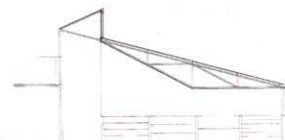
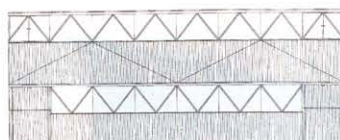
Materiales: piedra caliza al exterior, techo de madera (tablero) de Bubinga.■



Planta de conjunto de las tres actuaciones

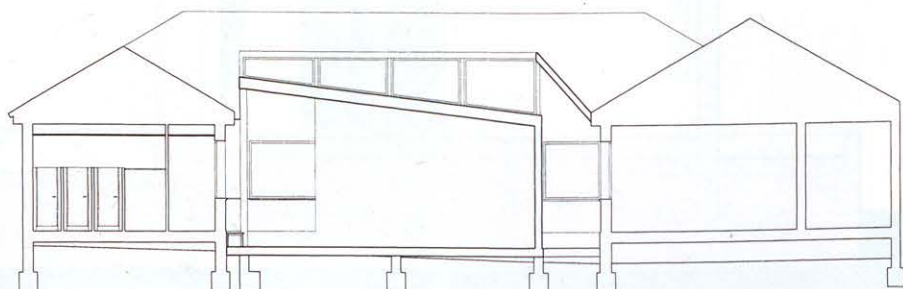


Centro asistencial.
Interior del gimnasio.



Centro especial de empleo. Ampliación.

Sección del gimnasio.



Centro ocupacional de nueva planta y reforma de edificio existente para minusválidos psíquicos

A.S.P.A.N.I.A.S. SALAS DE LOS INFANTES. BURGOS

Arquitectos: José María de Lapuerta Montoya

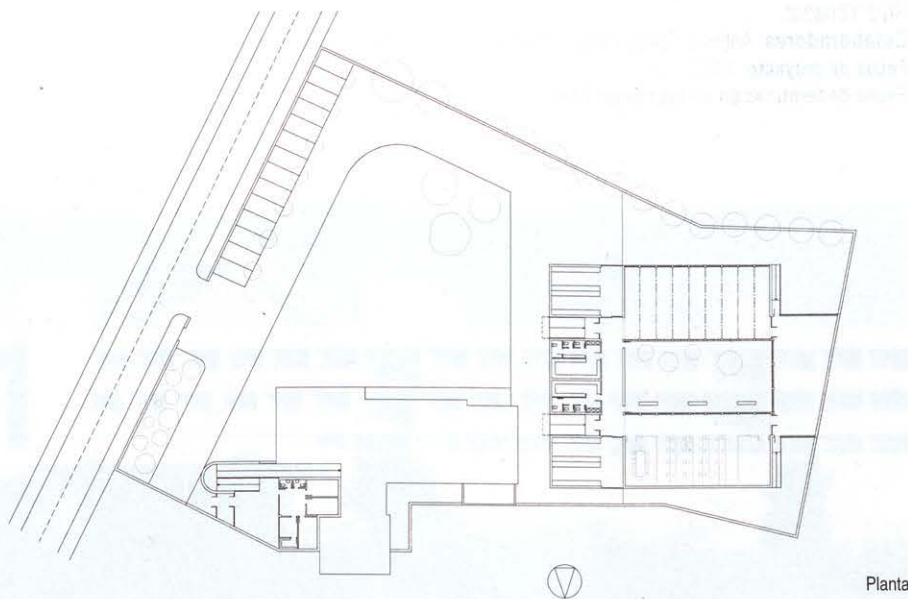
Fecha de proyecto: 1993

Fecha de final de obra: 1994

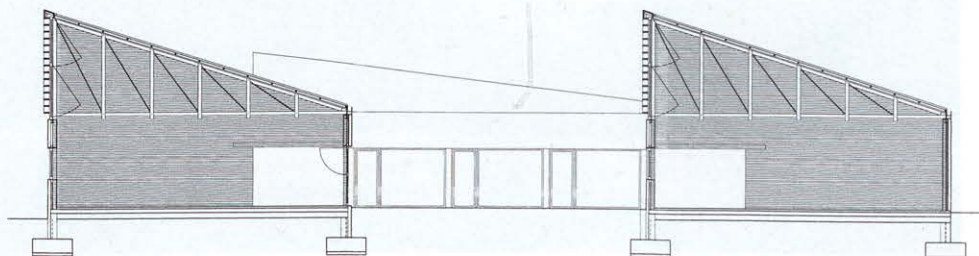
Se plantea el nuevo Centro Ocupacional como una alternativa a la clásica nave industrial que tienen estas asociaciones como Centros Ocupacionales. El utilizar pino de la zona y tablero de encofrar nos permitió competir en precio con las "naves" de otros colectivos similares. Se sitúa al fondo de la parcela, encerrado en sí mismo, para no quitar vistas a la residencia (la idea era que los chavales no debían vivir y trabajar en el mismo sitio; tenían que desplazarse para ir a trabajar). La única sala que me pedían se dividió en dos alrededor de un patio. Se estudia la iluminación sur reflejada y específica para la zona.

Materiales: Eternit y Glassal azul en fachada principal (almacenes y vestuarios-aseos); resto, en enfoscado pintado. Ladrillo visto al interior y suelo industrial (hormigón pulido).

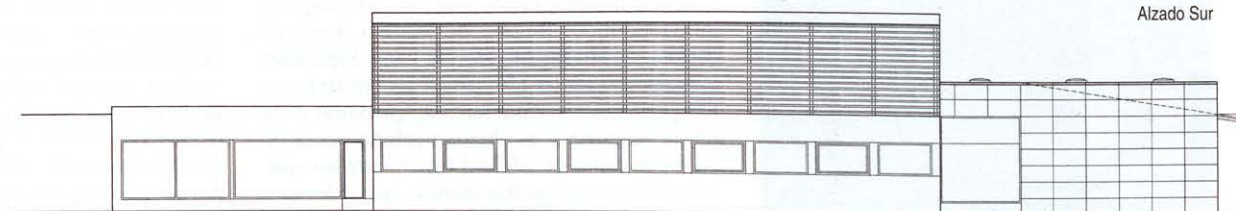
En la reforma de la residencia sólo se hace de nueva planta el acceso-vestíbulo, donde se sitúa la administración y la rampa que debía salvar 1,20 metros de altura del edificio existente. La tipología del edificio existente, pizarra, aleros, etc. (rara para la zona), era debida a las religiosas alemanas que construyeron el edificio en los años 60. ■



Planta



Sección transversal

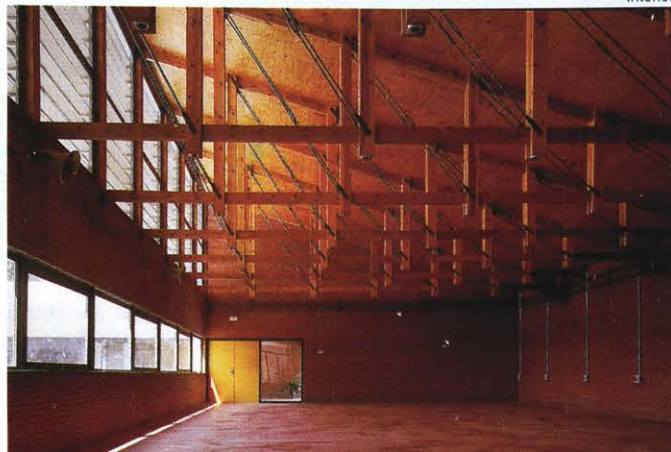


Alzado Sur

Fachada de acceso



Interior



Hospital

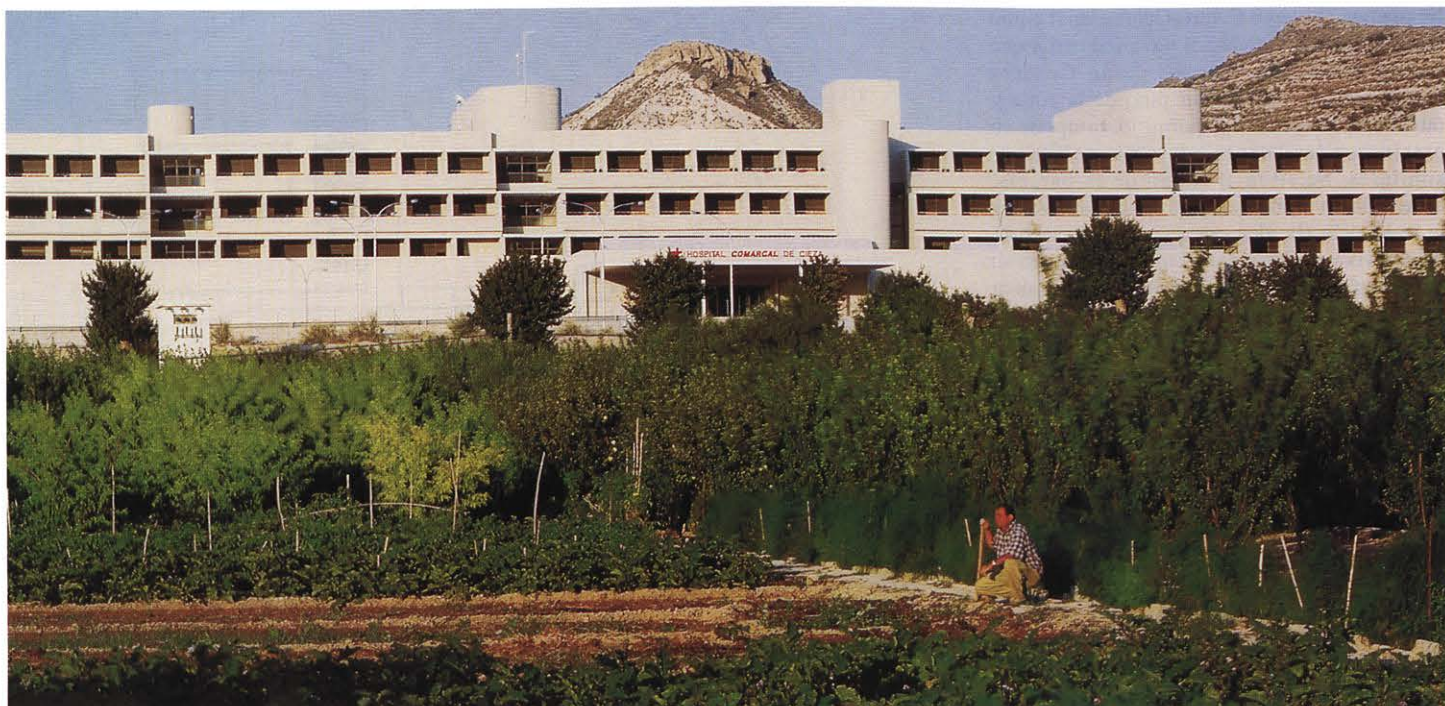
CIEZA. MURCIA

Arquitectos: Alfonso Casares Ávila y Reinaldo Ruiz Yébenes

Colaboradores: Antonio Ocaña y Alberto Jorge

Fecha de proyecto: 1990

Fecha de terminación de las obras: 1995



Este Hospital, cuyo proyecto salió de un concurso de ideas convocado por la Consejería de Salud de la Región de Murcia, tiene el carácter de Hospital Comarcal y una capacidad correspondiente de 150 camas. Es por tanto un Hospital con un carácter muy próximo a su propio entorno y así fue concebido desde el principio como un edificio bajo y extenso, que se amolda a unas anchas terrazas, que enfrentan un hermoso paisaje de agrestes montañas.

Se plantea como dos cuerpos prismáticos paralelos, que dejan entre ellos un amplio espacio ajardinado. Uno de estos cuerpos, el que contiene las áreas de hospitalización con tres alturas, se escalona produciendo unas terrazas ante las habitaciones de los enfermos. El otro, más bajo, sólo con dos niveles, se empotra en el terreno, constituyendo el bloque de servicios hoteleros y de instalaciones en el nivel inferior y médicos en el nivel superior. Sobre este bloque se sitúan dos extensas zonas de instalaciones, cerradas por amplias paredes curvas.

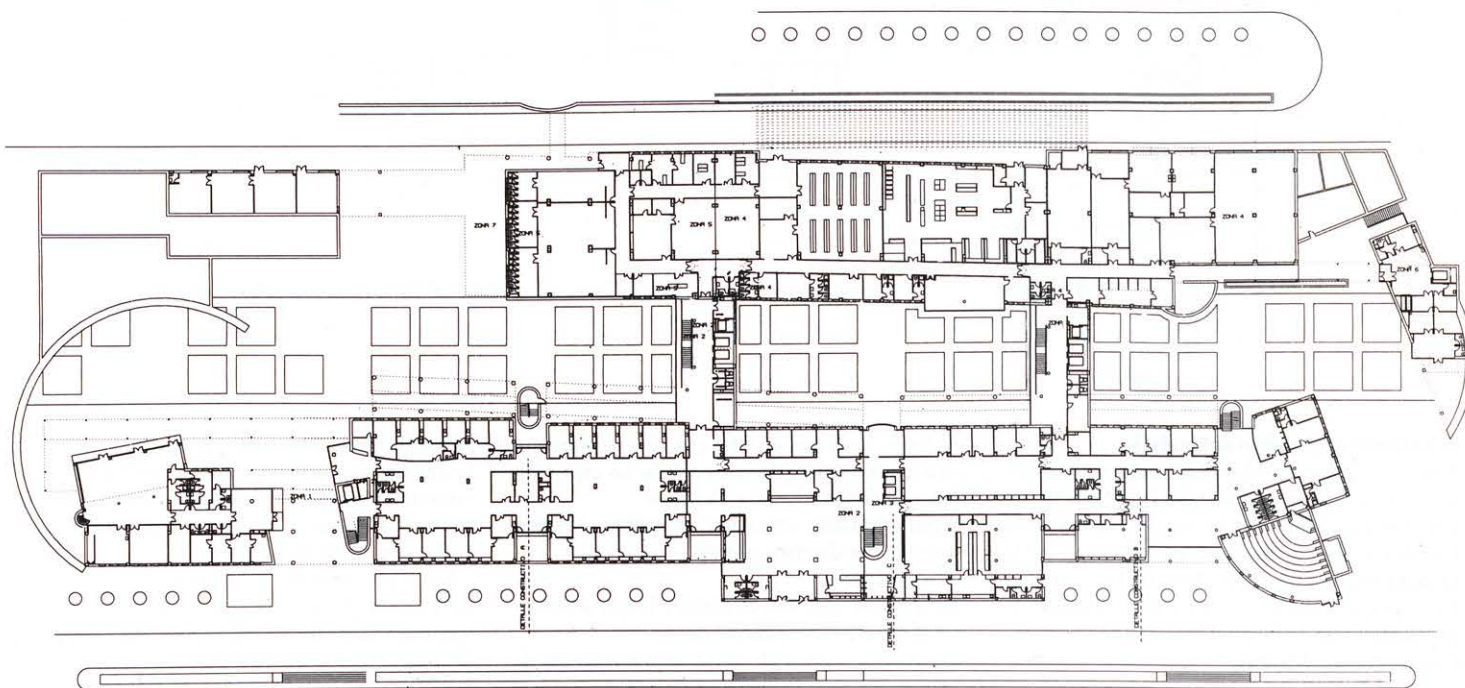
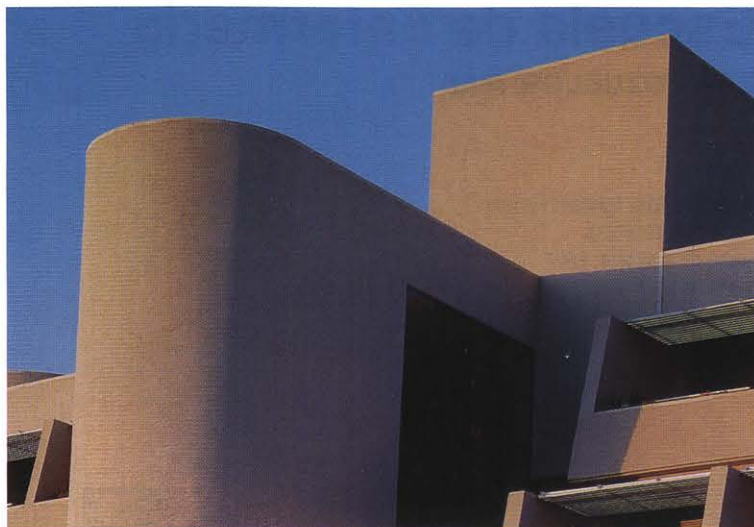
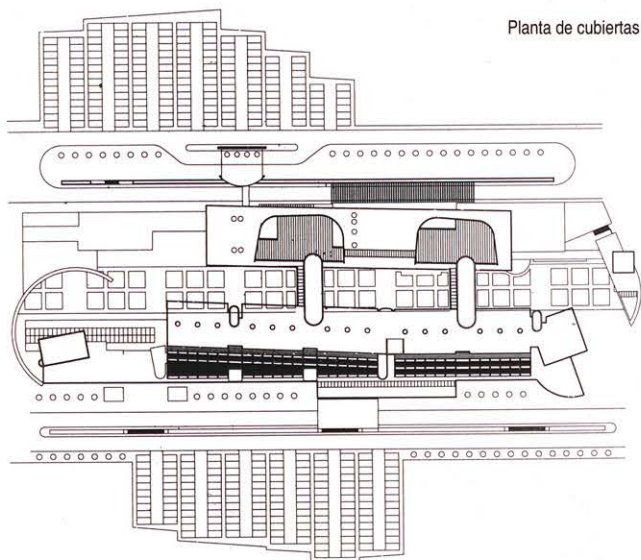
Los dos cuerpos paralelos se enlazan entre sí por dos núcleos de circulación vertical

cerrados por grandes cristalerías que se abren al norte, sobre los que se sitúan las cámaras de instalaciones, correspondientes a las habitaciones de pacientes. La planta baja se extiende aún más sobre el terreno, saliéndose de la proyección de las plantas superiores y definiendo otros espacios externos en relación con elementos de edificación independientes. Así se crea una zona de rehabilitación que de hecho es un edificio externo. Así se crea también la zona ajardinada que rodea el bloque de despachos médicos.

Como suele demandar este tipo de edificio, cuenta con una apretada y ajustada estructura funcional, con un fuerte acoplamiento a los requerimientos de un programa funcional complicado y bastante estricto; pero, al mismo tiempo, se ha buscado unos ambientes gratos y confortables para pacientes y personal, alejados de la imagen más extendida, fría y aséptica, que suele tener el Hospital.

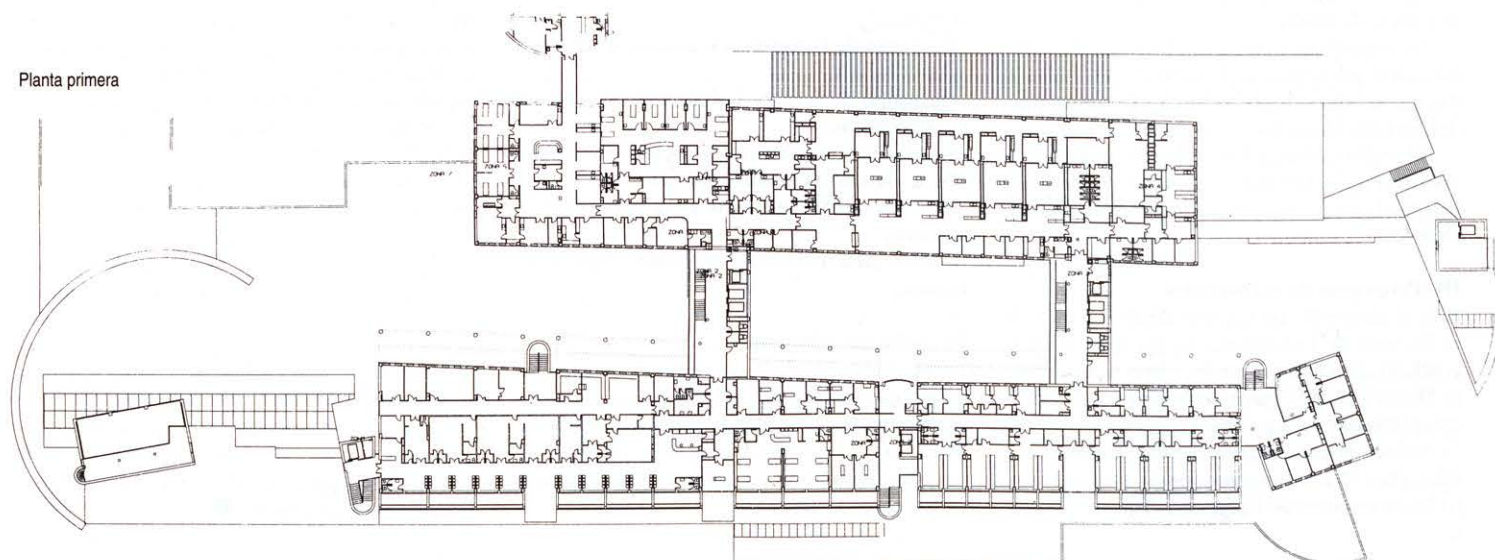
Se ha prestado especial atención al diseño ordenado de las instalaciones que, de hecho, se han constituido en uno de los elementos primordiales de ordenación del conjunto. ■

Planta de cubiertas



Planta baja

Planta primera



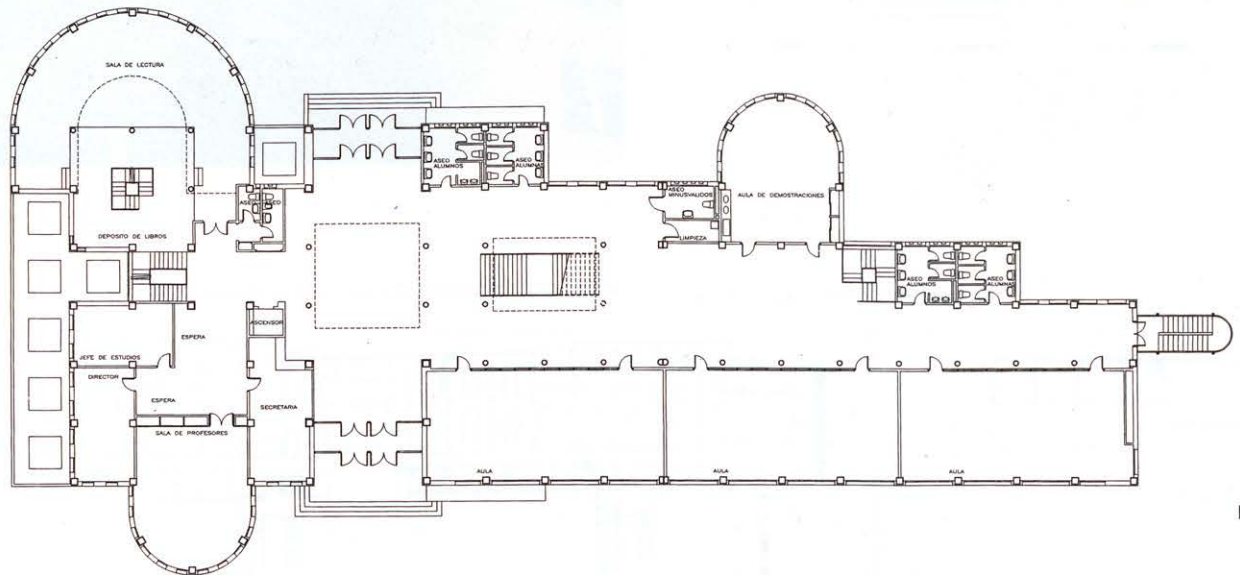
Escuela de enfermería

CIEMPOZUELOS. MADRID

Arquitectos: Ignacio Feduchi
y Jesús Temprano

Fecha de proyecto: 1992

Fecha final de obra: 1995



Planta baja

I. Naturaleza y objeto del trabajo

Expone la presente Memoria las características general y particulares de la Escuela de Enfermería objeto del Proyecto Básico y de Ejecución que se redacta, por encargo de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, en vistas a su construcción en terrenos propiedad de la Orden en el término municipal de Ciempozuelos (Madrid).

II. Situación y emplazamiento

Dichos terrenos están situados al noroeste del núcleo urbano de Ciempozuelos, en la provincia de Madrid.

Su superficie es de 332.560 m² y la composición geológica del suelo es de yesos y margas yesíferas (carbonato de cal más arcilla) del período Mioceno.

El recinto alberga los edificios destinados a las diversas actividades de índole asistencial, hospitalaria y educativa que desarrolla la Orden.

III. Programa de necesidades

Para el desarrollo de las actividades propias de la Escuela de Enfermería en las más idóneas condiciones, tanto espaciales como funcionales, la Dirección del Centro considera necesario el cumplimiento del siguiente Programa:

-3 Aulas con capacidad suficiente, cada una de ellas, para 75 a 80 alumnos, destinadas a impartir las enseñanzas de Enfermería Básica.

-4 Aulas, cada una de ellas para 35-40 alumnos, para los dos cursos de que constan las especialidades de Salud Mental y Geriátrica.

-1 Sala de Demostraciones, utilizable alternativamente por diversos grupos.

-3 Seminarios.

-Despachos para los diferentes Departamentos y Tutorías, con un mínimo de 4.

-Biblioteca, con una cierta independencia de Sala de Lectura y Depósito de libros, con una capacidad estimada en 50 a 60 personas y posibilidad de utilización por diferentes usuarios.

-Sala de Profesores, con almacén de material didáctico.

-Despacho de Director, con espacio de recibir y sala de espera.

-Despacho de Jefe de Estudios, con similares características.

-Secretaría, con almacén y archivo incorporados, y zona de atención al público.

-Servicios diferenciados para profesores y alumnos.

-Locales para mantenimiento (limpieza) e instalaciones.

IV. Solución adoptada

Antes de pasar a la descripción de la solución adoptada, juzgamos conveniente una sucinta exposición de los criterios que nos han servido de base para la concreción de la propuesta.

Dichos criterios son, referidos a sus diferentes aspectos o vertientes:

-Funcionales: cada una de las partes ha de tener un funcionamiento autónomo y, simultáneamente, relacionarse con los demás y con las zonas comunes en las formas que cada caso particular requiera.

-Arquitectónicos: pretendemos una definición espacial y formal acorde con las singularidades de los elementos del conjunto, de modo que cada uno posea una expresión individualizada dentro de un tratamiento global unitario y armonioso.

-Constructivos: Se dará prioridad a la adopción de sistemas, elementos y materiales que, poseyendo las condiciones de seguridad y calidad exigibles, garanticen la buena conservación y fácil mantenimiento de la construcción, atendiendo a su uso específico.

-Económicos: estimamos como deseable el cumplimiento de las citadas condiciones y garantías con el máximo rigor, de tal manera que el empleo de determinados acabados se justifique objetivamente por las características generales y particulares funcionales, espaciales y constructivas, sin merma de la satisfacción de los parámetros ambientales y de comodidad.

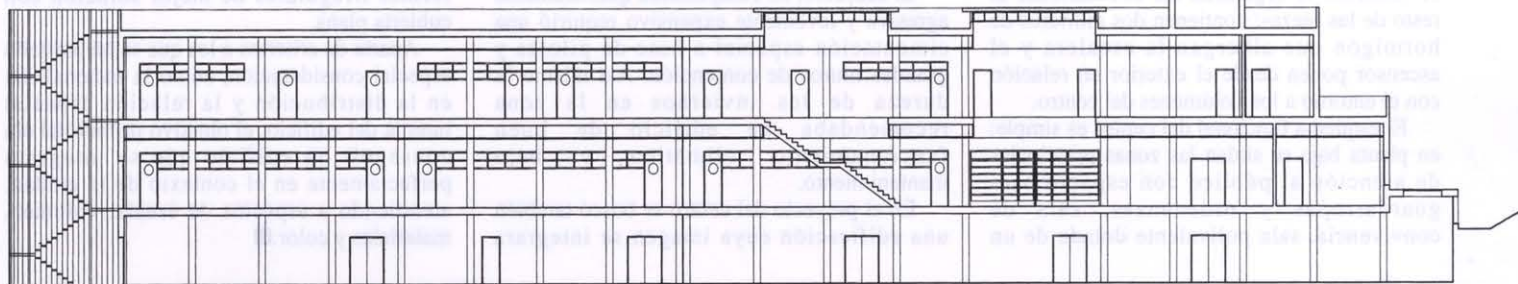
-Educativos: dado el destino del edificio, hacemos constar expresamente la consideración, en los diferentes aspectos relacionados, de la normativa y recomendaciones dictadas por el Ministerio de Educación y Ciencia. ■

Centro para la tercera edad

CUELLAR, SEGOVIA



Sección longitudinal



Centro para la tercera edad

CUELLAR. SEGOVIA

Arquitectos: Germán de Castro Gosnell
y Nuria Callejas del Castillo

Fecha de proyecto: 1992

Fecha de construcción: 1994

El edificio se asienta en una parcela de planta irregular, situada al Noroeste de la población de Cuéllar, sobre la ladera aterrazada de una colina. La construcción del Centro de día se sitúa en ella fragmentándose en tres cuerpos dispuestos linealmente, además de un cuarto carácter auxiliar que cierra el patio.

En síntesis, el edificio se compone fundamentalmente de un potente elemento en forma de cuña y desarrollo longitudinal, dispuesto en dirección este-oeste, que actúa como un gran vestíbulo o distribuidor del edificio y a la vez sirve de nexo del resto de los cuerpos que componen la edificación; son, por un lado, el volumen de la gran sala de usos múltiples, convivencia, juegos cafetería y sala polivalente; y por otro, el cuerpo de tres alturas que contiene el resto de las funciones esenciales del edificio.

Esta división tripartita del edificio se produce de forma que las partes son funcionalmente, volumétricamente y formalmente muy diferentes: la gran cubierta de las salas, la caja de cristal del vestíbulo y el volumen pétreo de las dependencias específicas del centro; y obedece a una doble intención de direccionalidad del edificio en su ubicación hacia el casco de la población y de orientación y búsqueda de la iluminación de los espacios interiores. Así, el proyecto cuida especialmente la sección transversal del edificio, en la que se espera atención a la captación de luz en su interior mediante la gran caja acristalada del vestíbulo. Las fachadas y sus huecos han sido estudiadas conforme a su orientación, buscando vistas del casco histórico desde los niveles superiores.

El acceso principal se realiza por una hendidura producida por el desplazamiento de los cuerpos del edificio. El acceso de servicio se efectúa por un callejón trasero en rampa, quedando oculto de las zonas comunes. Desde el vestíbulo se organizan las circulaciones al resto de las piezas; contienen dos cilindros de hormigón que albergan la escalera y el ascensor ponen desde el exterior en relación con el entorno a los volúmenes del centro.

El esquema funcional del centro es simple; en planta baja se sitúan las zonas principales de atención al público con espacio para guardarropas y ordenanzas, sala de convivencia, sala polivalente dotada de un



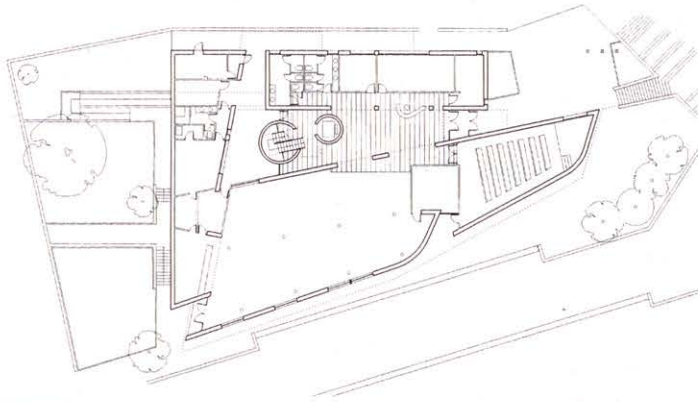
estrado y un aula de terapia ocupacional. En la primera se sitúan los servicios de peluquería, de podología y medicina, así como un aula de rehabilitación, dotada de aseo y ducha geriátrica, orientada a las estancias diurnas. En la segunda planta se emplazan la biblioteca, los despachos del presidente y de la dirección del centro, y un aseo para el director. En todos los niveles hay aseos para hombres y mujeres, accesibles también a minusválidos y cuartos de limpieza. Se ha evitado colmar el solar con edificación, para permitir un pequeño jardín con zonas de juego al aire libre y así como parterres y un pequeño huerto.

El subsuelo, de composición químicamente agresiva y levemente expansivo requirió una cimentación especial a base de pilotes y grandes muros de contención. Así mismo la dureza de los inviernos en la zona recomendaba un edificio de buen funcionamiento climático y bajo mantenimiento.

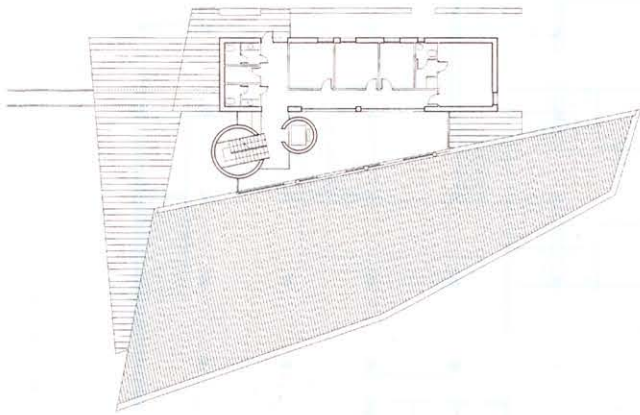
En el proyecto del centro se buscó también una edificación cuya imagen se integrara

perfectamente en el contexto. El material de revestimiento de la fachada es piedra caliza blanca del lugar, para armonizar con el entorno mas cercano, donde se utiliza como material habitual, sobre todo en las construcciones de uso publico; tienen grandes ejemplos en todas las iglesias de Cuéllar o en las casas más cercanas. Sólo en las zonas de servicio, poco visibles, se enfoscaron y pintaron las fachadas. Las cubiertas son inclinadas, de teja plana en color rojo, para respetar el color de las circundantes, excepto sobre el vestíbulo y la cocina, donde la geometría del solar ha obligado a crear formas irregulares de mejor solución con cubierta plana.

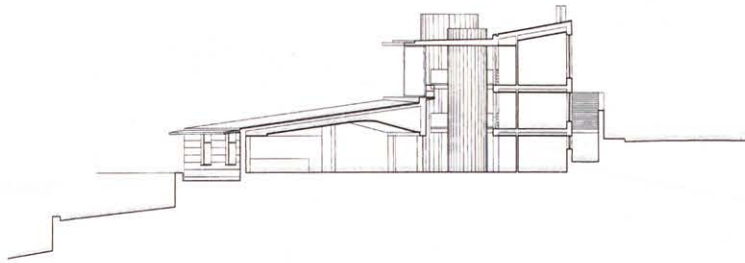
Aparte de criterios a los que se ha prestado especial consideración, como la racionalidad en la distribución y la relación espacial interna del edificio, el objetivo primordial era conseguir un edificio que se integrara perfectamente en el contexto de la ciudad, atendiendo a aspectos de escala, volumen, materiales y color. ■



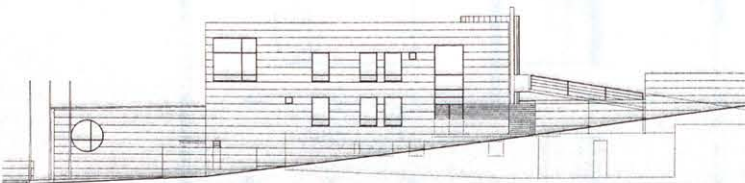
Planta baja



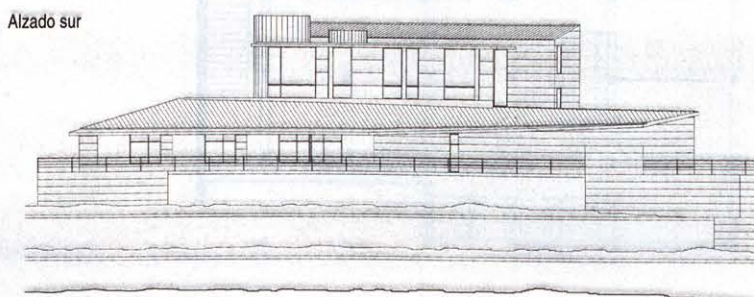
Planta primera



Sección transversal



Alzado norte



Alzado sur



Centro de Salud

ARMUNIA. LEÓN

Arquitectos: Carmen Bravo Durá
y Jaime Martínez Ramos

Colaborador: Javier García-Vaquero Álvaro

Fecha de proyecto: 1991

Fecha final de obra: 1992-1994

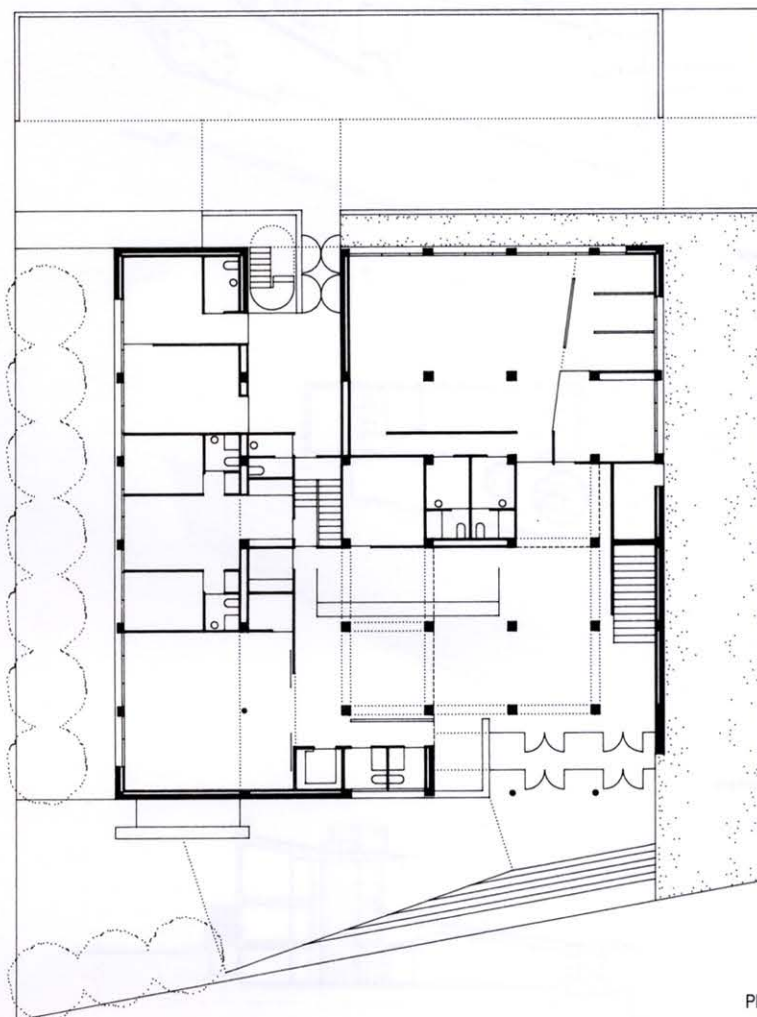
Se trata de ubicar un Centro de Salud, de programa muy específico, en un pequeño solar de 1.323m², con una ocupación en planta, según cédula urbanística, no superior al 50% de la superficie de la parcela.

Esta condición hace inviable el desarrollo del programa en una sola planta, que, en principio, parece la solución óptima para un edificio de este uso. Obligados a una respuesta en altura, y dado que de edificio público se trata, se plantea éste como un gran espacio central, que será referencia de los usos que se precisen.

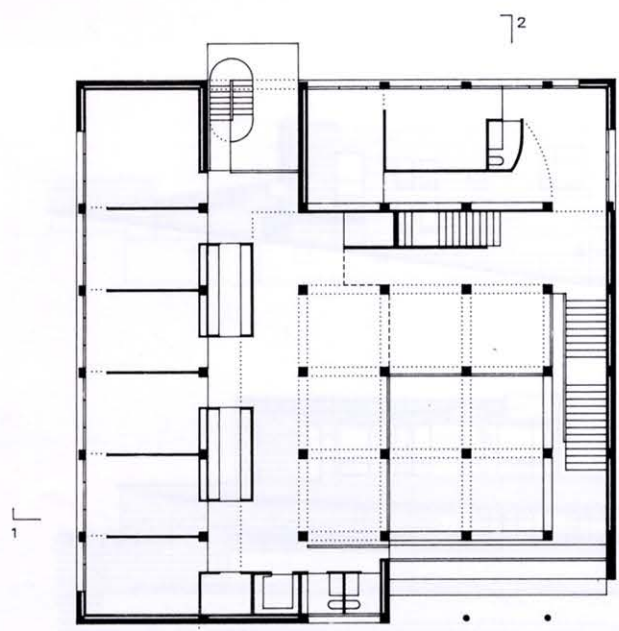
Dicho espacio se sitúa al borde de la planta y es rodeado por las escaleras y las diversas consultas. Se configura como una retícula cúbica y espacial, que es ocupada, según necesidades, por el programa a desarrollar en cada una de las plantas, a la vez que soporta su propia cubierta. El programa se extiende en forma de "L" sobre dos de los lados del espacio central, dejando el de la fachada como un gran muro de cortina que ilumina ese espacio. Así, en planta baja se ubican las funciones más públicas o de más fácil acceso (Urgencias, Usos Múltiples, Cinesoterapia, etc.), repartiendo en primera y segunda las consultas de Medicina General o espacios privativos del personal del centro.

Hacia el exterior, el edificio se manifiesta como un prisma cúbico, liso y tenso, roto por el muro cortina que ilumina el espacio central e identifica la entrada de público.

La construcción se realiza con estructura metálica. Los cerramientos, con bloque de hormigón. Carpinterías exteriores, de acero o aluminio, según situaciones. Solados, de terrazo, con encintados de mármol blanco coincidentes con la retícula cúbica del espacio central. Paramentos, acabados con pinturas plásticas sobre texturglas.■



Planta baja



Planta Primera

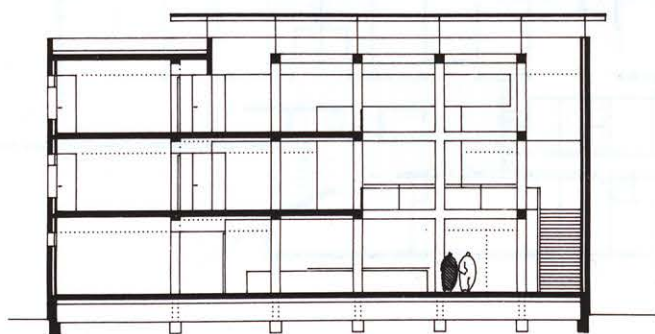


Fachada principal

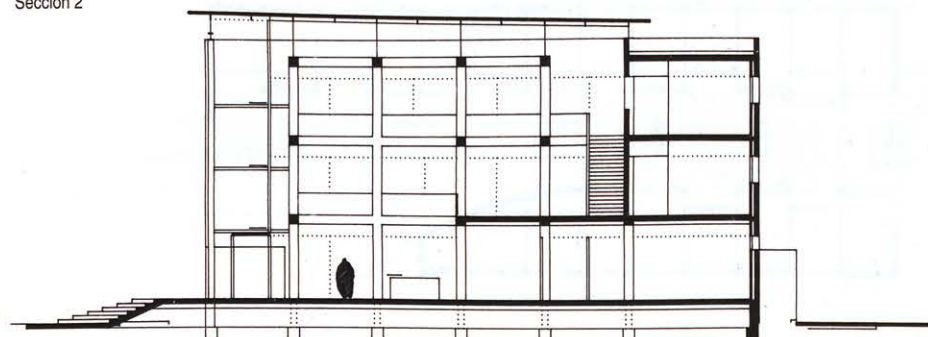


Fachada lateral

Sección 1



Sección 2



Detalle de cerramiento



Centro de Salud

PONFERRADA. LEÓN

Arquitectos: Carmen Bravo Durá y Jaime Martínez Ramos.

Colaborador: Javier García-Vaquero Álvaro

Fecha de proyecto: 1991

Fecha final de obra: 1995

La parcela sobre la que debe asentarse el Centro de Salud de Ponferrada es un trapecio de gran profundidad, 134 m., y una estrecha fachada de 39,00 m. Su geometría y las condiciones urbanísticas, recomiendan desarrollar el programa en dos plantas. La forma del solar obliga a una construcción alargada, cuyo eje de estructuración será obligatoriamente perpendicular a la calle.

El esquema funcional del edificio se resuelve mediante una crujía central y dos laterales, donde se sitúan los diversos usos del programa. La cubierta del espacio central queda sobreelevada respecto a los laterales, permitiendo la iluminación, en planta primera, de dicho espacio, en el que se sitúan las salas de espera y elementos de circulación. En planta baja, tras la zona pública, el centro se ocupa por aseos y almacenes; y los laterales, por las dependencias del servicio de urgencias. Uno de esos cuerpos laterales se retranquea respecto a la fachada y se deforma para provocar el acceso. La cubierta mantiene su dimensión en anchura; la estructura soporte se prolonga al exterior, reforzando los pilares el recorrido de entrada. El zócalo del edificio se extiende hasta la línea de calle cobijando los espacios para las instalaciones. Este zócalo provoca la división en dos zonas exteriores: la del acceso público, abierta hacia un futuro parque colindante por ese lado; y otra más privada, lindante a un instituto, hacia Urgencias, acceso de personal y aparcamiento.

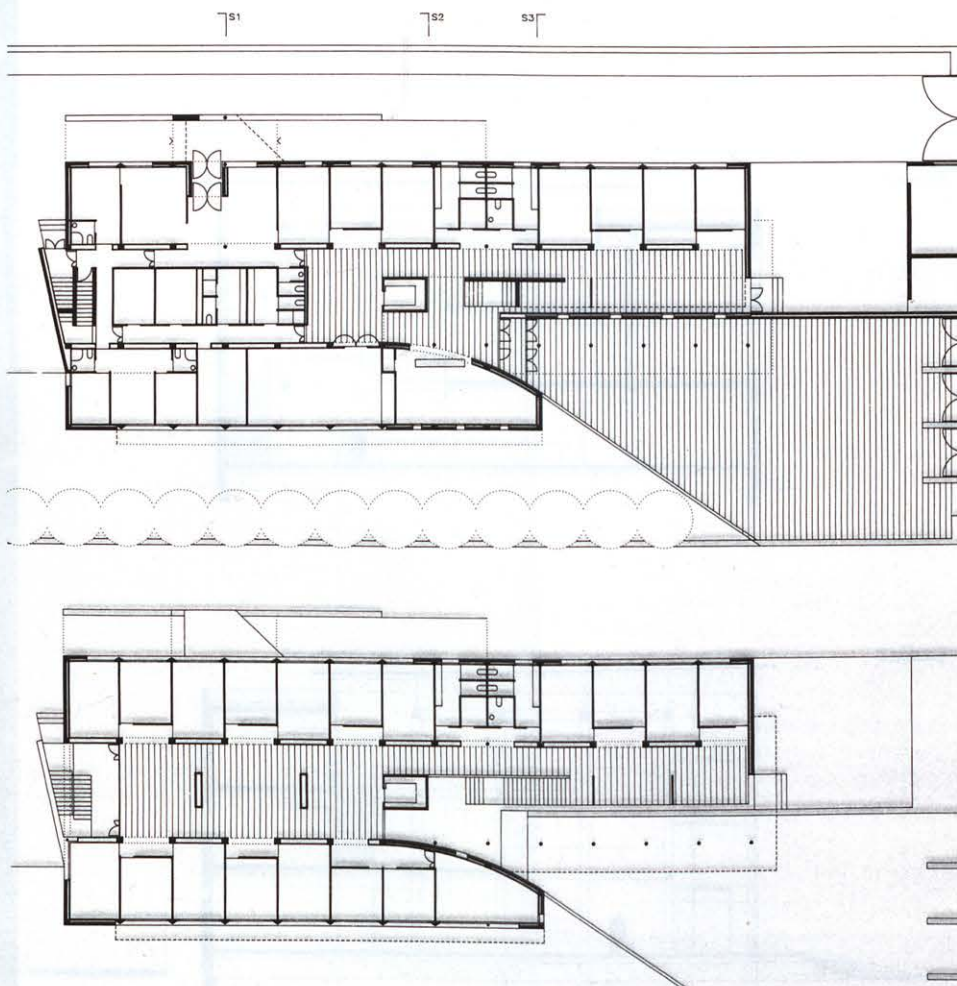
El edificio se construye con estructura metálica. Los cerramientos exteriores se realizan con fábricas de ladrillo visto y zócalos de granito. Carpinterías metálicas, en ventanales y muro cortina. Solados interiores, de terrazo; encintados y escalera, de mármol blanco. Zócalos interiores, también de ladrillo visto. Carpinterías y empanelados, de DM pintado.

La parcela se cierra en su totalidad con fábricas y mallas metálicas. El solado se encomienda a adoquines de hormigón coloreado y reja-césped en los aparcamientos. ■



Acceso

Planta baja y primera



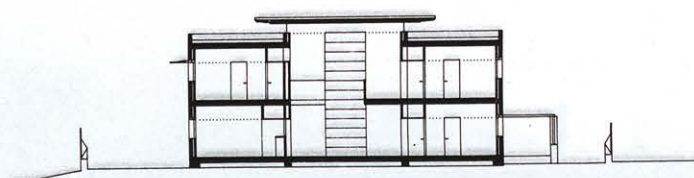


Fachada principal

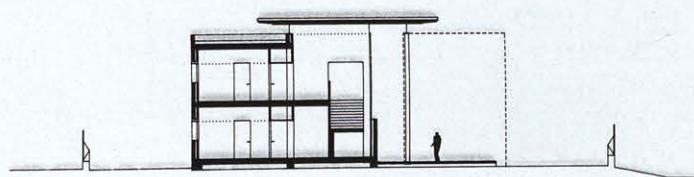
Secciones transversales



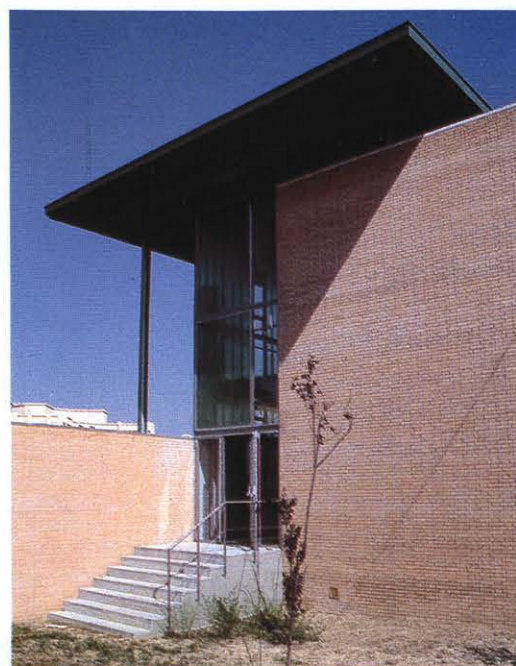
SECCION 1



SECCION 2



SECCION 3
0 5



Acceso a pediatría
Interior de la planta primera



Centro de Salud

CHIVA. VALENCIA

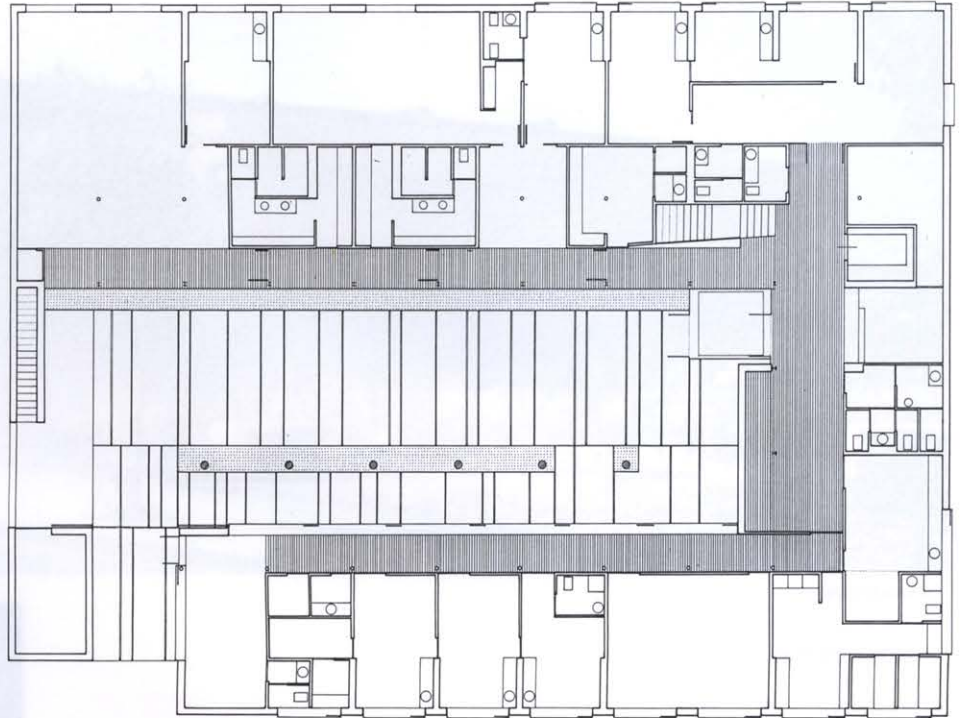
Arquitectos: Sergio de Miguel García, Eduardo Pesquera González y Jesús Ulargui Agurruza.

Colaboradores: Enrique Delgado Cámara, Juan Alonso Dorronsoro, Joaquín Antuña e Ignacio Avila, CIASA

Fecha de proyecto: 1993

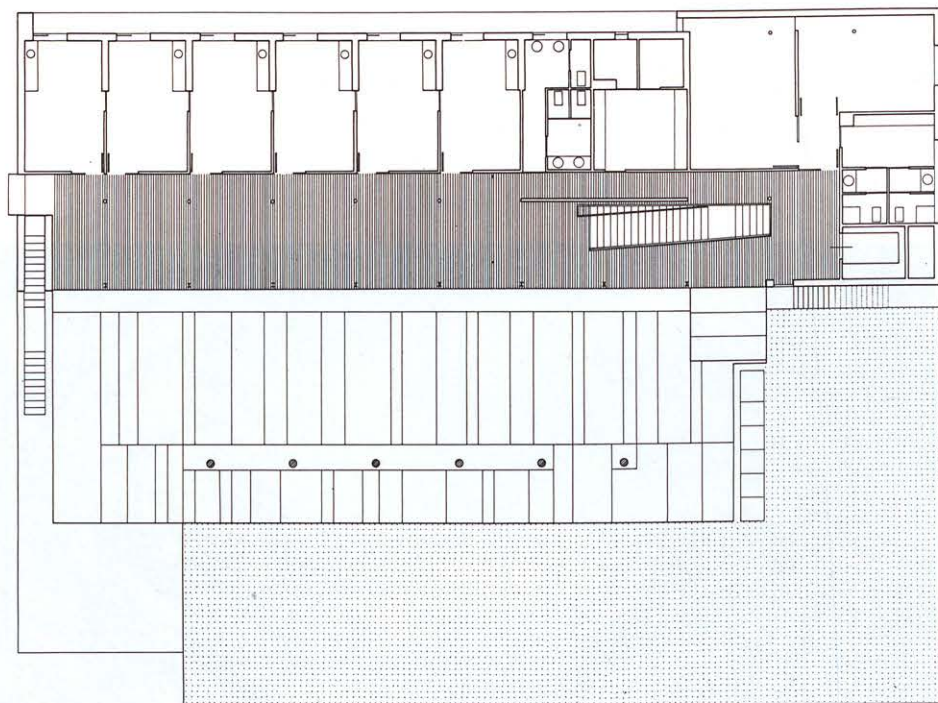
Fecha de final de obra: 1996

Aceptadas las condiciones impuestas por el solar, el proyecto se centra en la definición del carácter del edificio, cerrado hacia el perímetro exterior -ensanche urbano no consolidado- y abierto hacia un interior. Así se sitúan los espacios privados hacia el exterior con pequeñas aberturas, y los espacios comunes en torno al patio, entendido como vestíbulo del centro de salud. ■

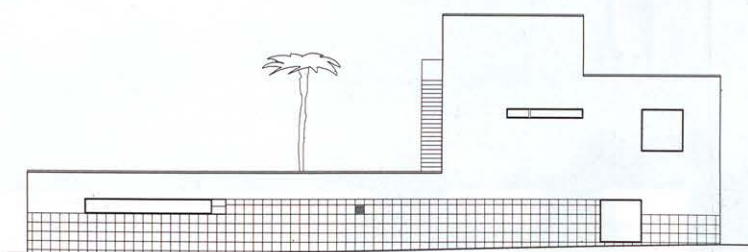


Planta baja

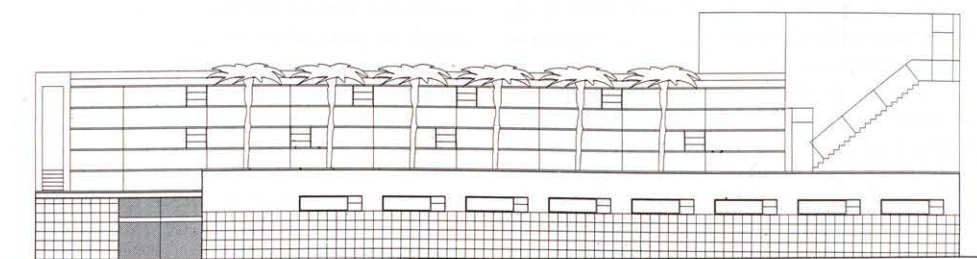




Planta alta



Alzado oeste



Alzado norte



Biblioteca universitaria

TAFIRA. LAS PALMAS

Arquitecto: Luis Martínez Santa-María

Colaboradores: Clara Mestre Galindo y Antonio Rubio Bajo (proyecto); Juan Carlos Reveriego (dirección de obra); José Luis Jiménez Saavedra (universidad)

Fecha de proyecto : 1992

Fecha final de obra : 1996

La primera elección es que la biblioteca sea de régimen abierto, que los libros pierdan su destino como objetos inertes de depósito y comiencen a tapizar las paredes. Como en los viejos talleres, las herramientas están expuestas en el recinto donde se las usa ejemplificando la voluntad y la necesidad que tienen de ser prendidas y aprendidas.

Se repite así el testimonio de bibliotecas anteriores que nosotros admiramos, como la de Louis Boullée, la Biblioteca Municipal de Estocolmo de Gunnar Asplund o la Sala Central de la Biblioteca del Museo Británico. Los libros ordenados por galerías escalonadas y al alcance de los lectores son textos en un tejido vivo.

Al margen de este principio, la forma de uso de la biblioteca se vertebra a través de un recorrido lineal. El recorrido del estudiante que deviene lector se realiza de una nave a otra, de una luz y una escala a otras, de un eco a otro eco. Esta itinerancia es una voluntad de aproximación hacia un final vacío.

El paso de una nave a otra se acentúa por medio de intersticios donde las paredes colaterales de una nave y la adyacente parecen querer tocarse. Así se explica un edificio que es suma de tres piezas; y se habla de naves y no de cuartos por tener en la memoria aquellos espacios de las catedrales o de las basílicas que siendo muchos son sólo uno. Se recupera el estricto significado etimológico de biblioteca pues teca es caja; la nuestra sería caja de cajas. Caja de cajas de libros.

Otro interés puede entenderse mediante las secciones transversales y longitudinales. Aquí, las tensiones que producen el uso y el contenido dan forma: las salas de lectura, en dirección ascendente; y los depósitos de libros, en dirección descendente. La estructura lineal del edificio queda acompañada por esta otra estructura de línea virtual entre la hondura terrestre y lo aéreo.

No puede hablarse entonces de lugares centrales, pues la estancia en uno implica la presencia del próximo. Pero si se nos preguntase por un lugar del edificio, diríamos que es la sala de lectura principal, un espacio de 3.200 m³, forrado de libros y de madera, una sala de consistencia vegetal en lo que a su revestimiento y significado se

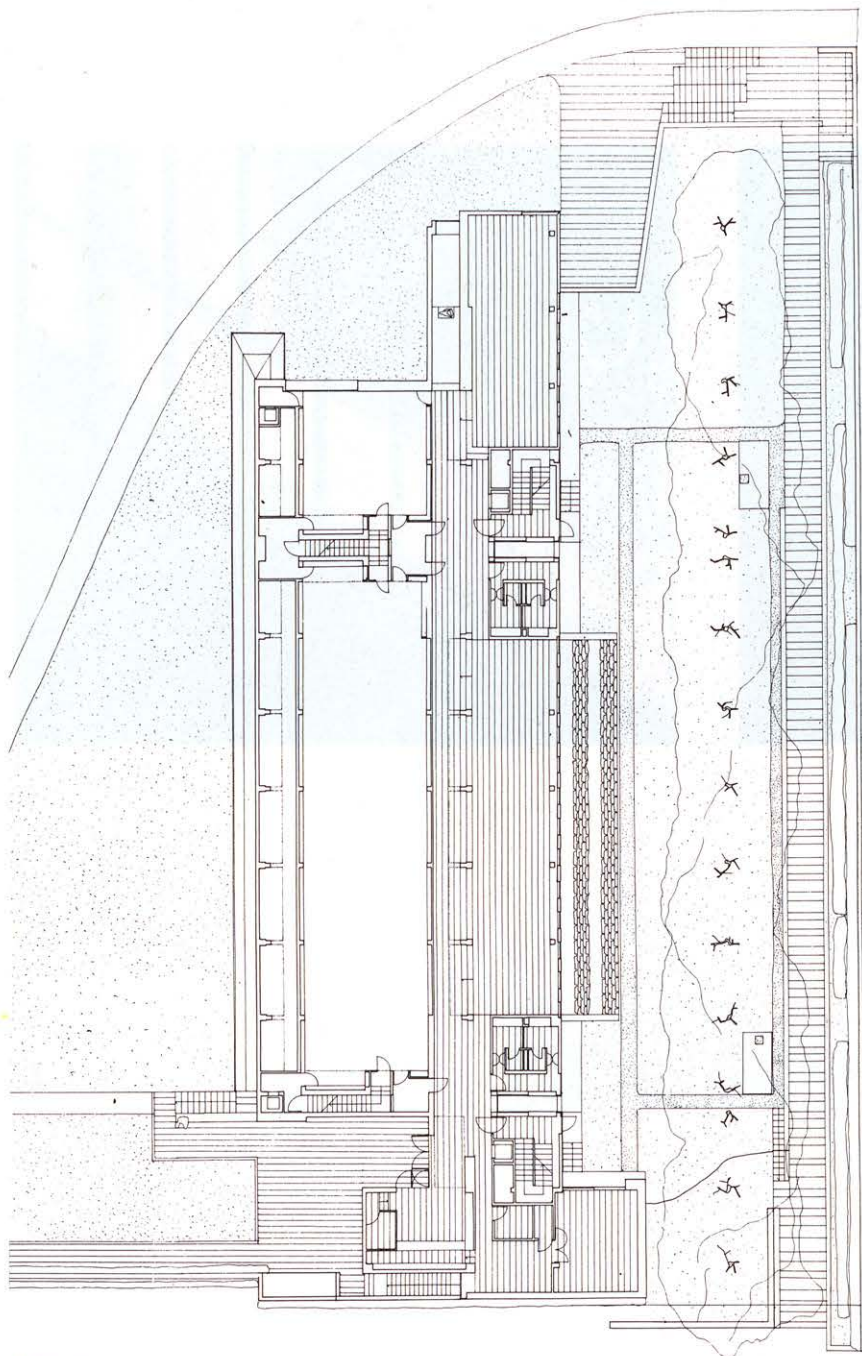


refiere, a esa suma de papel acumulado, a tanta espera y conocimiento almacenados en forma de hojas. Las piedras de la fachada dan seguridad y tiempo mineral a este tierno almacenaje que vegeta.

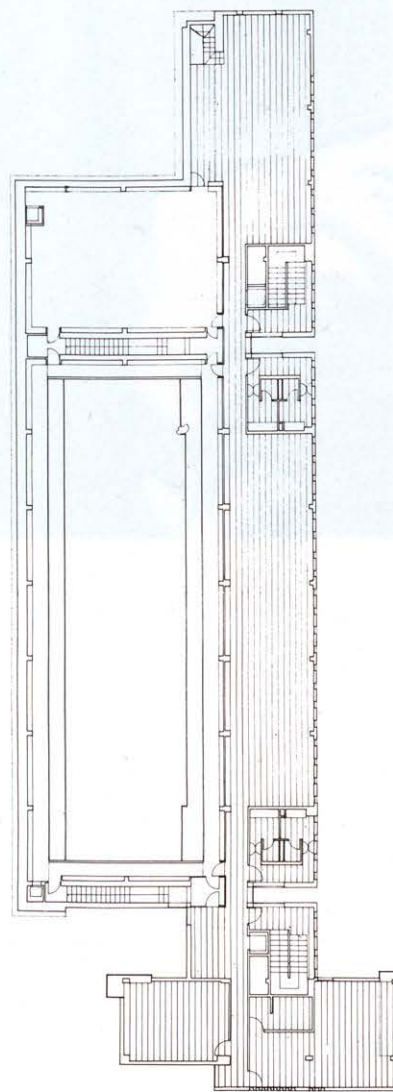
En este espacio que se entiende por su vocación introvertido, la presencia del mundo exterior, de la luz directa o de las vistas, se hace escueta. Entre las estanterías por ejemplo, aparecen ventanas de tamaño folio confundidas con las ordenadas filas de libros. En otras ocasiones las ventanas han

bailado sobre el lienzo de los cerramientos hasta encontrar algo que pudiera ser ofrecido como una lámina. Un paisaje que se adentra hasta la penumbra de la casa, capturado desde su distraído enraizamiento. En ventanas así, cuadrado y cuadro coincidirían.

Esta biblioteca contiene por último algunos objetos además de la extenuante presencia de los libros. Querrían aparecer con esa instantaneidad con la que el saber mismo viene a darse, después de ser largamente amasado. ■

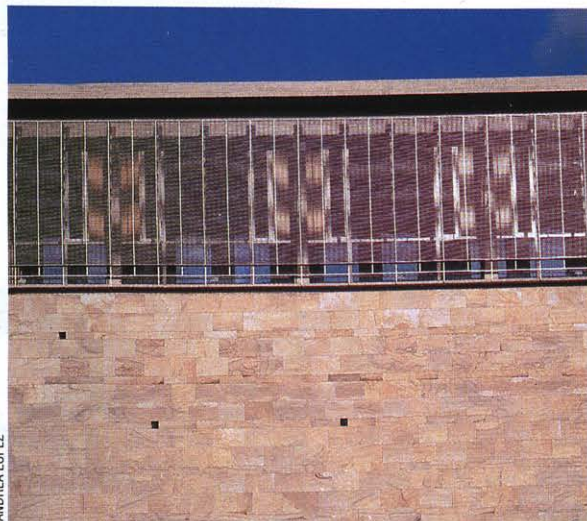
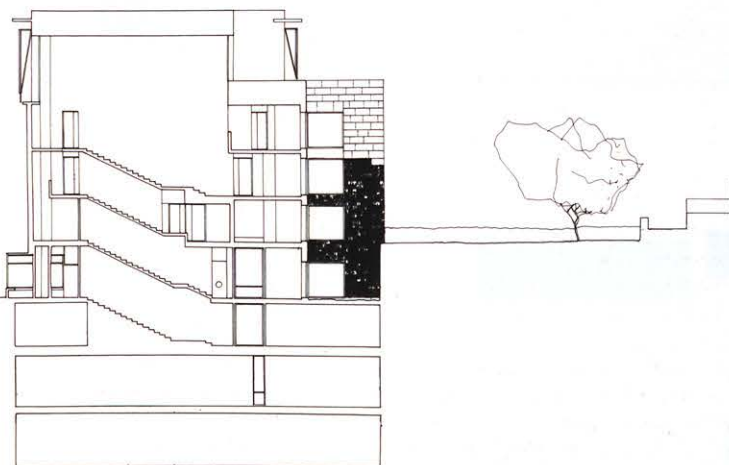


Planta baja



Planta primera

Sección



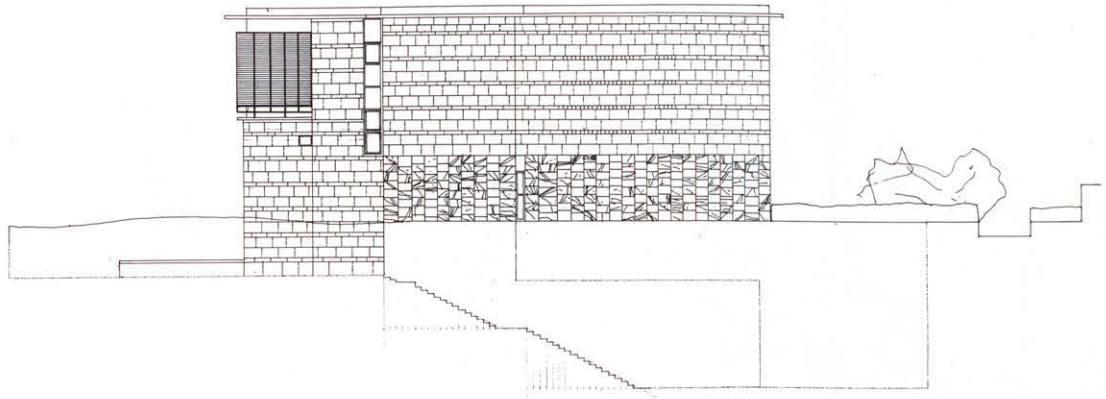
ANDREA LOPEZ



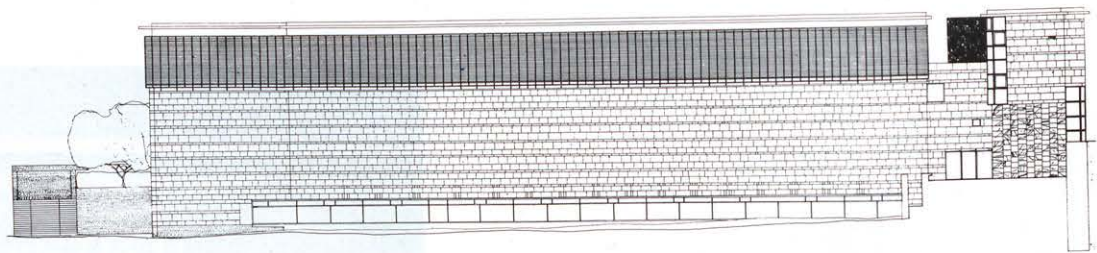
ANDREA LÓPEZ



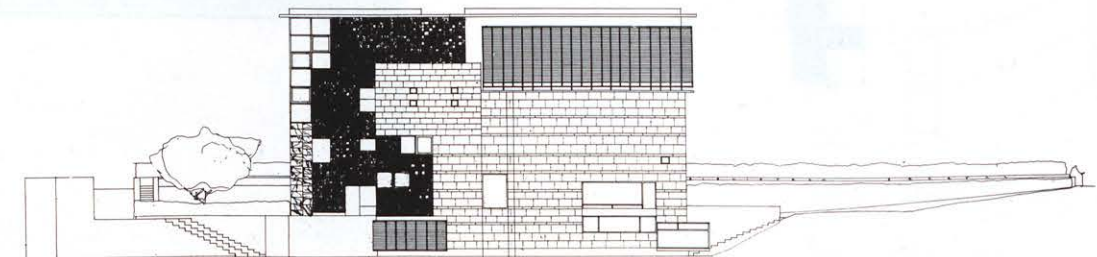
ANDREA LÓPEZ



Alzado sur



Alzado oeste



Alzado Norte

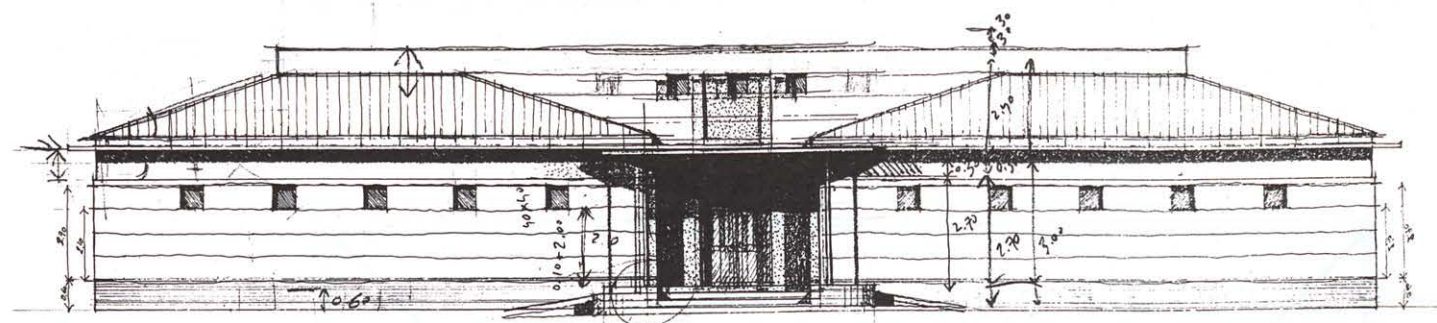
Centro de fondos arqueológicos

YACIMIENTO DE TIERMES. SORIA

Arquitectos: Francisco de Gracia y Francisco J. Ceña Jodrá

Fecha de proyecto: 1993

Fecha de final de obra: 1995



El proyecto que aquí se presenta, denominado CENTRO DE FONDOS ARQUEOLÓGICOS, constituye una segunda dotación edificatoria para dar servicio a las actividades arqueológicas que se vienen desarrollando de forma continua desde 1975 en el yacimiento arqueológico de Tiermes.

En 1980 se estimó conveniente la construcción de un edificio, dentro de cuya unidad morfológica se dispusieron tres áreas funcionales con cierto grado de autonomía:

- Museo para exhibir hallazgos arqueológicos.
- Área de trabajo e investigación arqueológica.
- Alojamiento para arqueólogos.

Esta CASA-MUSEO fue el resultado de una deliberada disciplina geométrica. A la yuxtaposición planimétrica y a la simetría con que se dispusieron los tres bloques funcionales, se añadía la sistematización modular. Ello nos permitió conseguir una forma rotunda y unitaria, a pesar de la relativa diversidad funcional que albergaba. La modulación, basada en una malla de 4,80 x 4,80 metros, debía traducirse al exterior mediante la presencia de columnas perimetrales organizadas a modo de un peristilo clásico.

La disposición del nuevo edificio viene condicionada en gran medida por la adoptada en su día para el anterior; y la complementariedad funcional entre ambos se expresa mediante la correspondiente congruencia formal.

EL CENTRO DE FONDOS ARQUEOLÓGICOS nace como consecuencia directa de la necesidad de almacenar los abundantes hallazgos arqueológicos, admitiendo a su vez la incorporación de algunas funciones comple-

mentarias, como son: sala de usos múltiples (aula), sala de exposición y laboratorios de restauración.

La intención ha sido concebir un edificio sencillo y económico con un alto aprovechamiento para su función principal, sin descuidar la posibilidad de servir como soporte de un ambicioso plan de actividades, cuyo horizonte temporal no puede preverse. De ahí que en el proyecto se contemplen de forma simplemente indicativa algunas ampliaciones posteriores, procurándose un conjunto de piezas rigurosamente ordenado, pese a que hoy desconozcamos su desarrollo definitivo.

Descripción del edificio proyectado

Una vez aceptada, como fundamento compositivo, la regularización geométrica derivada de la anterior implantación del edificio sede del museo, un sentido esquematizador ha dominado la concreción formal del proyecto.

Tanto la flexibilidad funcional como la economía han aconsejado no introducir trazados geométricos alejados de la más pura lógica operativa. En este sentido, el edificio se presenta sin alarde formalista alguno, incorporando la simetría como cualidad simplificada.

Se accede al edificio por una única entrada, situada al sur, y a través de un pequeño "atrio" sobre basamento. El vestíbulo y el hall central se disponen a continuación marcando el eje de simetría del edificio. Los laboratorios de restauración quedan al fondo de ese eje, como "opistodomos" del edificio, orientados al norte para evitar el asoleo.

En general, los espacios perimetrales están dedicados a depósitos, mientras que las dos salas centrales pueden emplearse tanto para funciones de almacenamiento como para las

que particularmente se proponen en el proyecto; es decir: sala de actividades múltiples y sala de exposiciones, respectivamente.

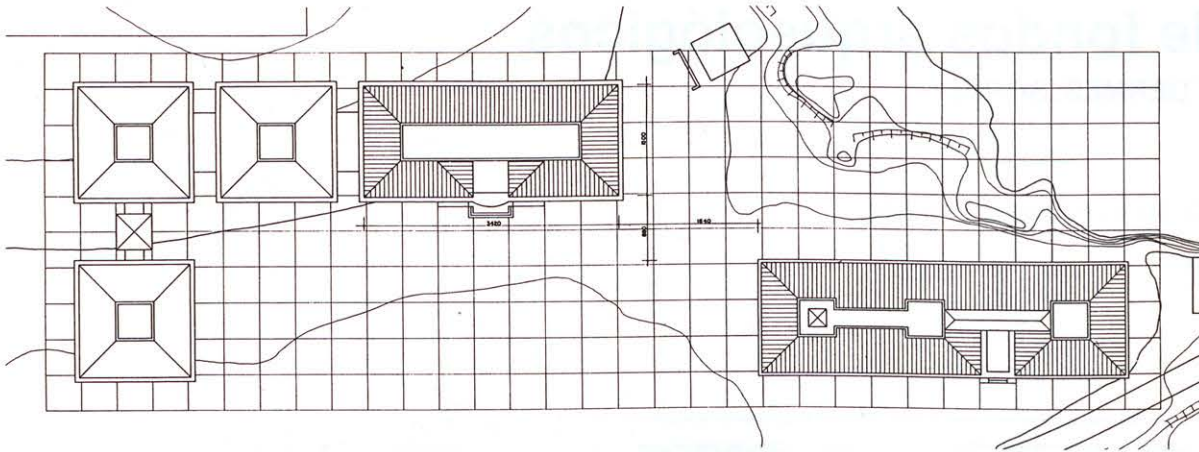
A la planta alta, toda ella dedicada a almacén de piezas arqueológicas, se accede mediante las escaleras que arrancan de los depósitos de la planta inferior. Un hueco horizontal comunica los dos vestíbulos de planta, lo que permite la utilización de un elevador hidráulico desplazable si fuera necesario situar en la planta primera ciertos objetos pesados.

Todo el dispositivo de estanterías de la planta superior está coordinado con la propia estructura mural del edificio; la conexión entre pasillos se establece mediante un corredor general de servicio.

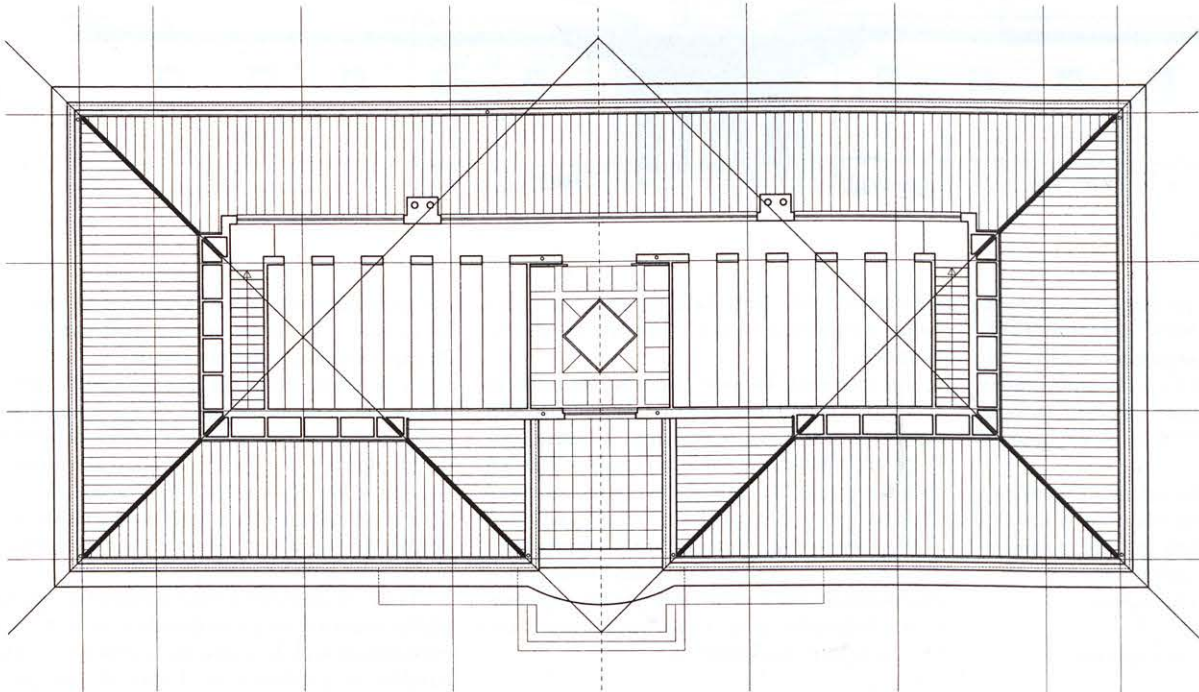
Puede advertirse que el edificio cuenta con un ventanaje más bien reducido. Los depósitos no deben disponer de mucha iluminación; en cambio los laboratorios sí, pero sin radiación solar; de ahí que tengan ventanas de mayor tamaño dando al norte. Las puertas-ventanas de los alzados laterales (este-oeste) permiten conexiones con pabellones anejos de futura construcción.

Todo el edificio posee un sentido clásico muy conciliable, por otra parte, con la CASA-MUSEO. Si en ésta pudo disponerse un peristilo de protección en todo su perímetro, en el CENTRO DE FONDOS ARQUEOLÓGICOS se proyecta una visera o voladizo que suple al peristilo en la función de proteger las fachadas; algo muy recomendable dadas las condiciones climáticas del sitio.

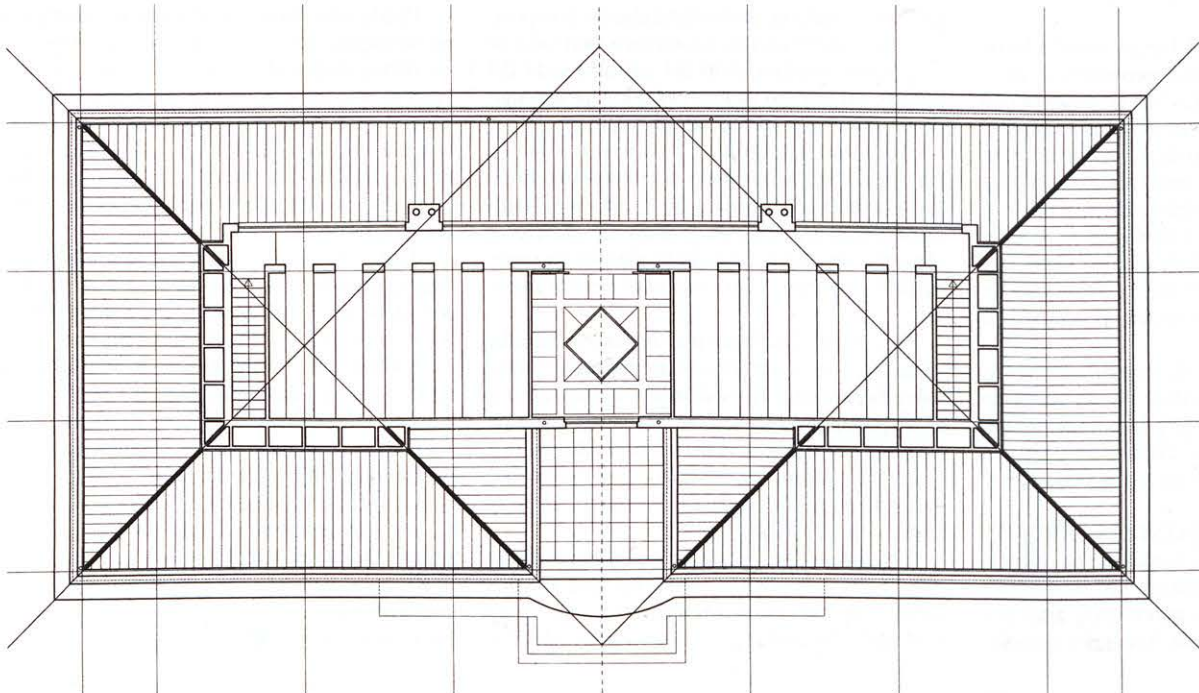
La solución eminente unitaria de la cubierta, con esos grandes faldones de teja, aun con tramos de cubierta plana, favorece una imagen alusiva a las viejas construcciones ganaderas (majadas) de la comarca, hoy en franco proceso de desaparición. ■



Emplazamiento del conjunto



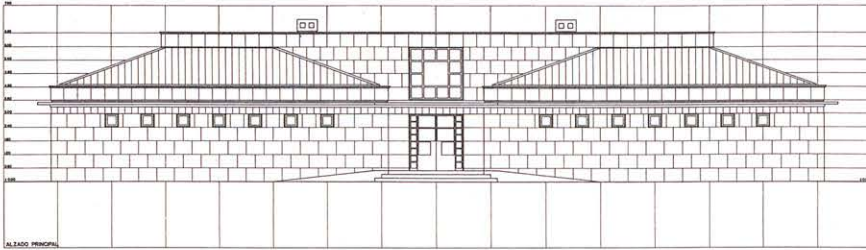
Planta baja



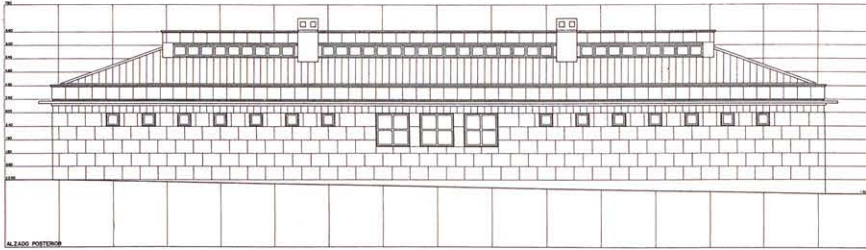
Planta alta



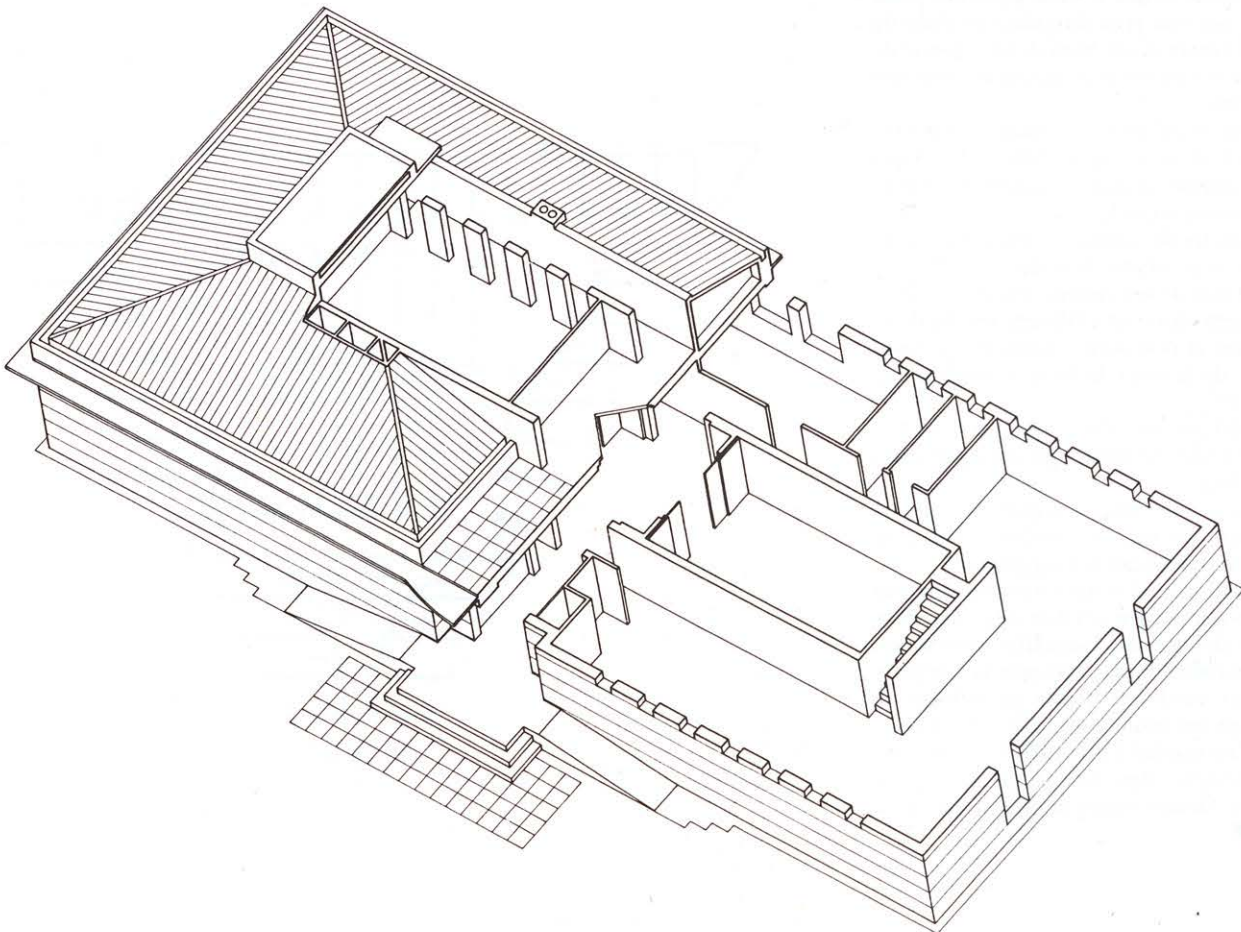
Fachada posterior



Alzados principal y posterior



Axonométrica



Residencia Universitaria "Fernando de los Ríos"

GETAFE. MADRID

Arquitecto: Francisco Rodríguez de Partearroyo

Colaboradores: David Márquez Latorre, Angel Martínez Díaz, Francisco Martínez Díez, Pilar Mateo Sánchez, Julian Matía Sánchez, Faustino Ocaña Vázquez, Pedro Sorribes Bayo, Rafael Sarmiento Luengo, Salvador Villanua

Fecha de proyecto: 1989

Fecha final de obra: 1995

El anteproyecto de Residencia Universitaria en la Universidad Carlos III de Getafe supone el desarrollo de un estudio de Ampliación de la Universidad que realizamos en Junio de 1990 y pretendía una Calle Madrid flanqueada por edificios singulares, que con unidad de material -el ladrillo- caracterizan la avenida de la Universidad.

El edificio que ahora se presenta -una Residencia Universitaria- viene a intentar resolver el problema de la vivienda para universitarios.

Se trata de un concepto más allá del Colegio Mayor: una especie de apart-hotel para estudiantes y profesores, con mínimo mantenimiento y algunos servicios comunes, como cafetería y lavandería. Podrían tener salón de actos y dos aulas o bien locales comerciales con fachada a la calle.

El edificio se plantea -en parte debido al solar triangular en que se sitúa- como una punta de lanza con una proa dirigida a la plaza de entrada a Getafe desde Madrid, una especie de paquebote o nave insignia que actúa como hito en la ciudad.

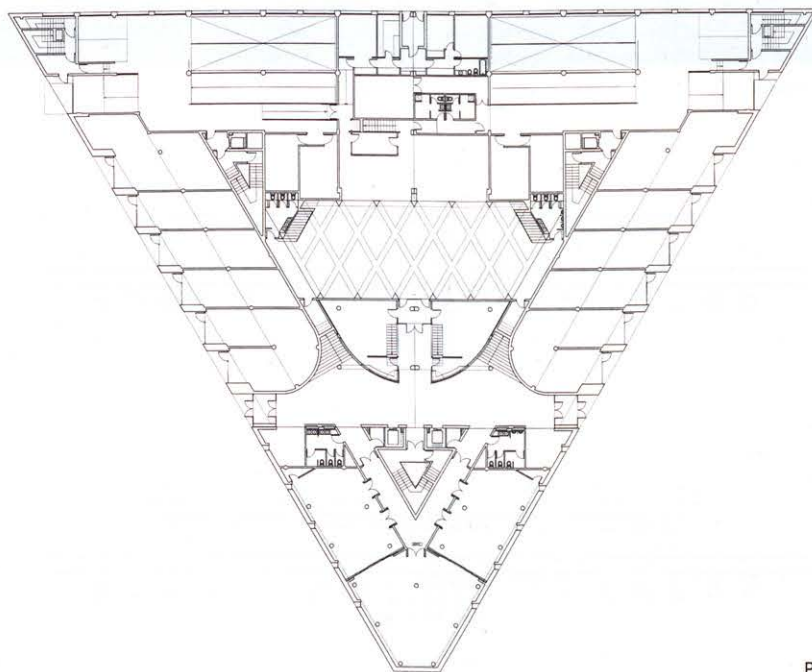
Los apartamentos se sitúan en las tres fachadas y alrededor de un patio, bajo el que existe el amplio salón de la cafetería, cubierto con un lucernario cenital.

La cubierta del edificio es escalonada para conseguir una quinta fachada utilizable. En efecto, se trata de una cubierta visitable y lúdica de pavimento horizontal filtrante, en donde se puede jugar al ping-pong, organizar una fiesta alrededor de la pista de baile o simplemente tomar el sol.

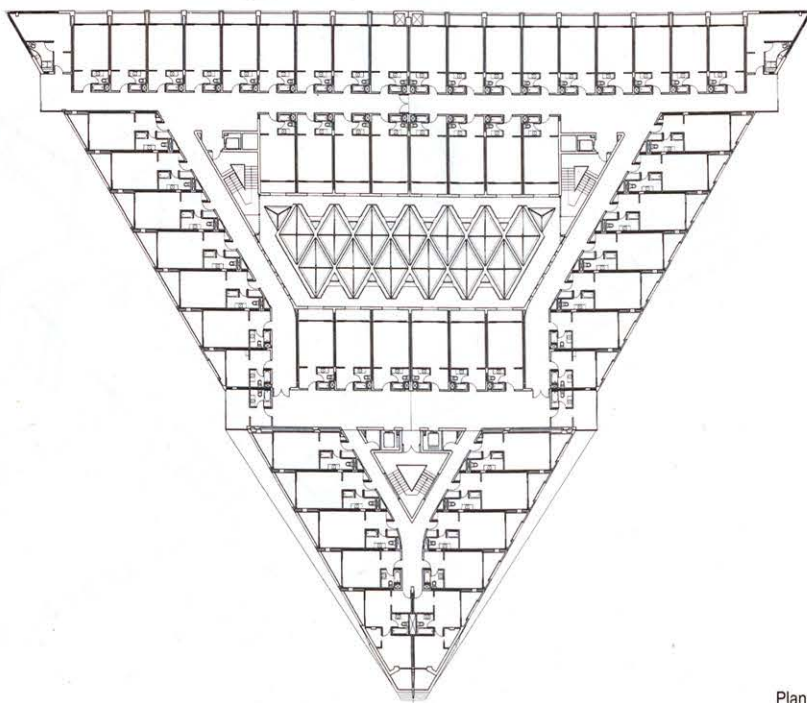
El apartamento resulta ser una vivienda mínima para dos personas, pero dotada de todos sus elementos.

La cocina, modular y prefabricada, tiene frigorífico, cocina, lavadora y fregadero, incluso con posibilidad de friegaplatos.

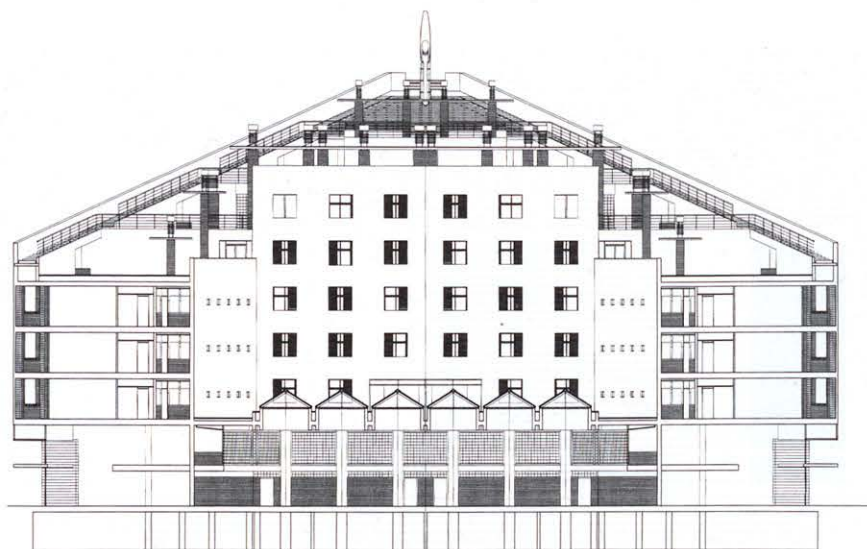
La zona de estar-dormitorio funciona con dos camas que pueden servir de sofás durante el día, separadas por unas estanterías y escritorios con una ala abatible para aumentar la superficie de trabajo, en donde habría posibilidad de conectar en red con el ordenador central de la misma Universidad Carlos III. Una pequeña terraza funciona como filtro solar, con huecos de distinto tamaño según la orientación de la fachada. ■



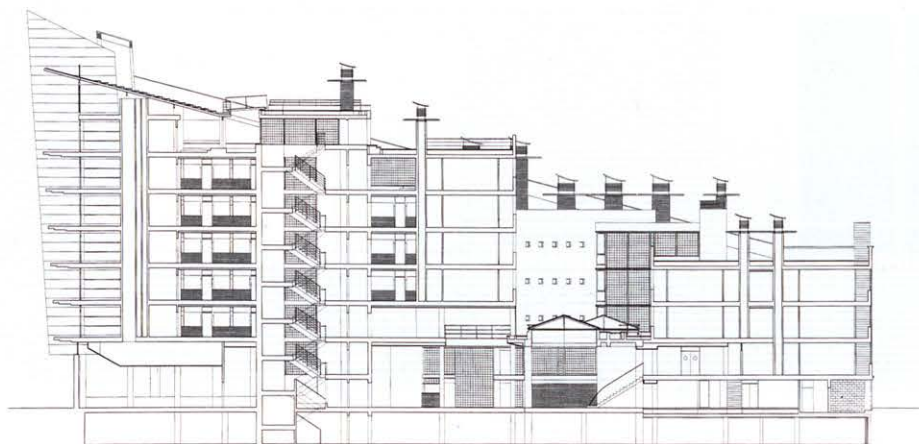
Planta baja



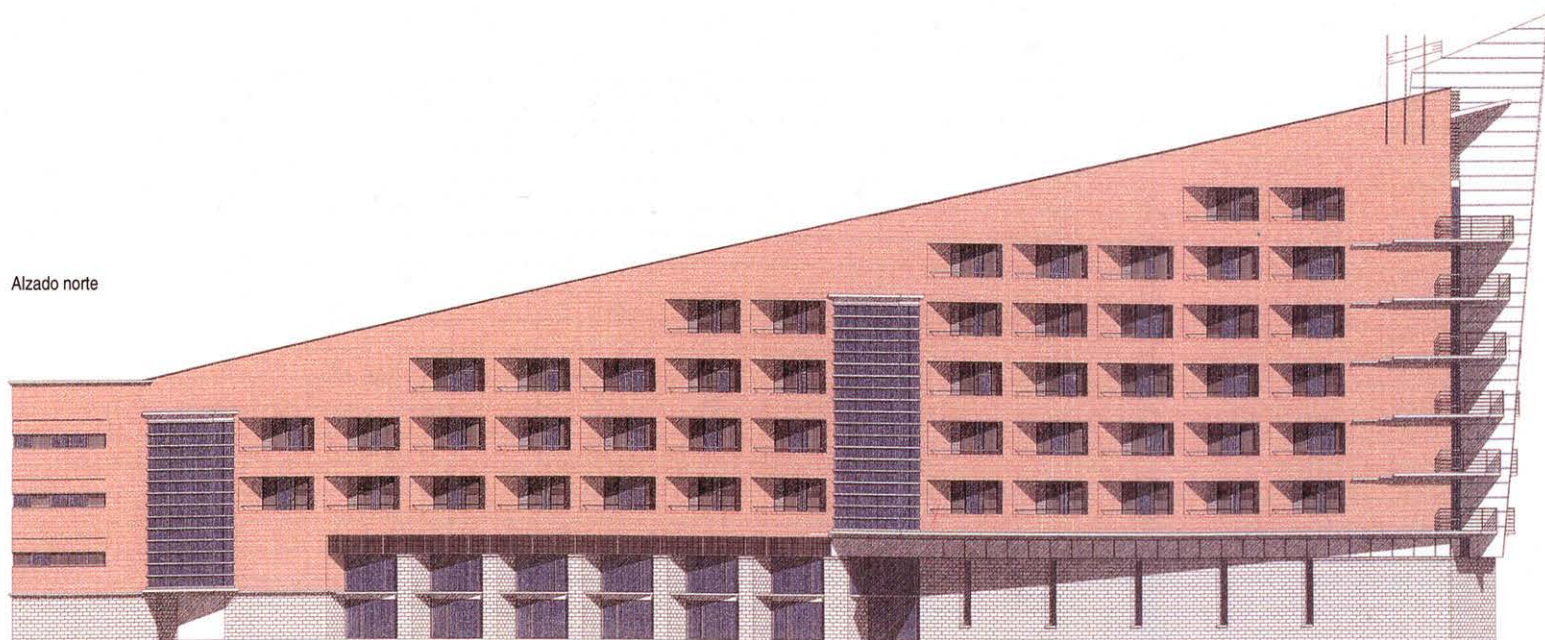
Planta segunda



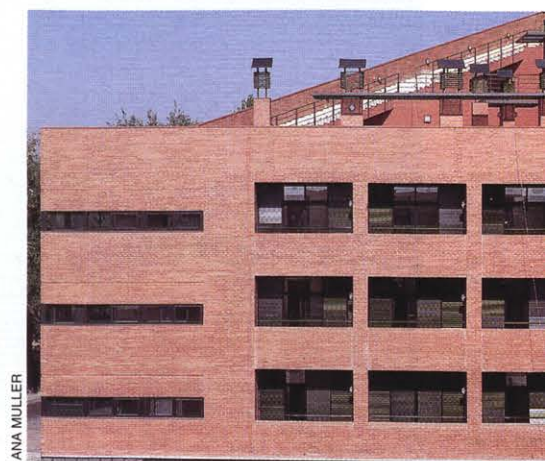
Secciones



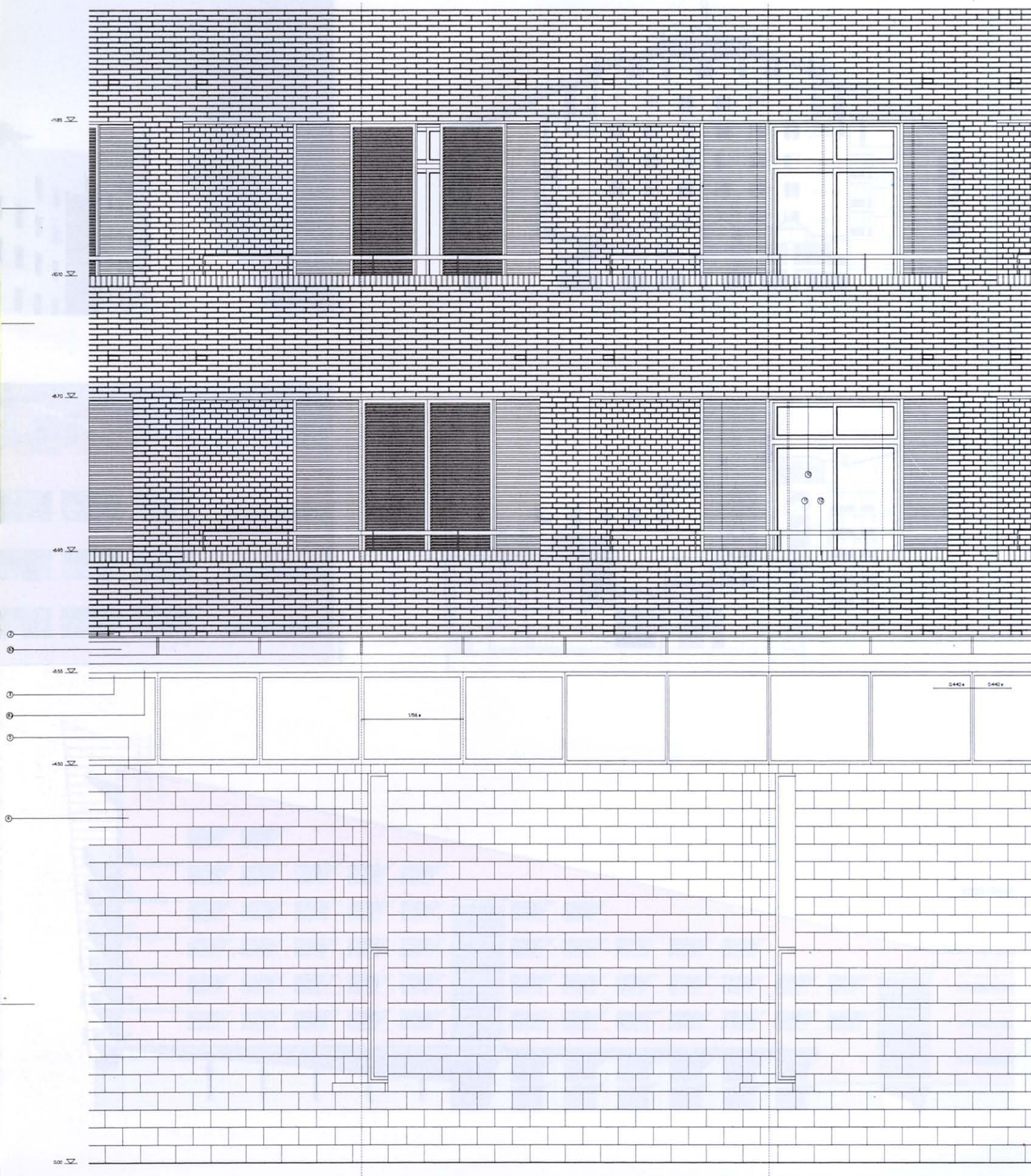
Alzado norte



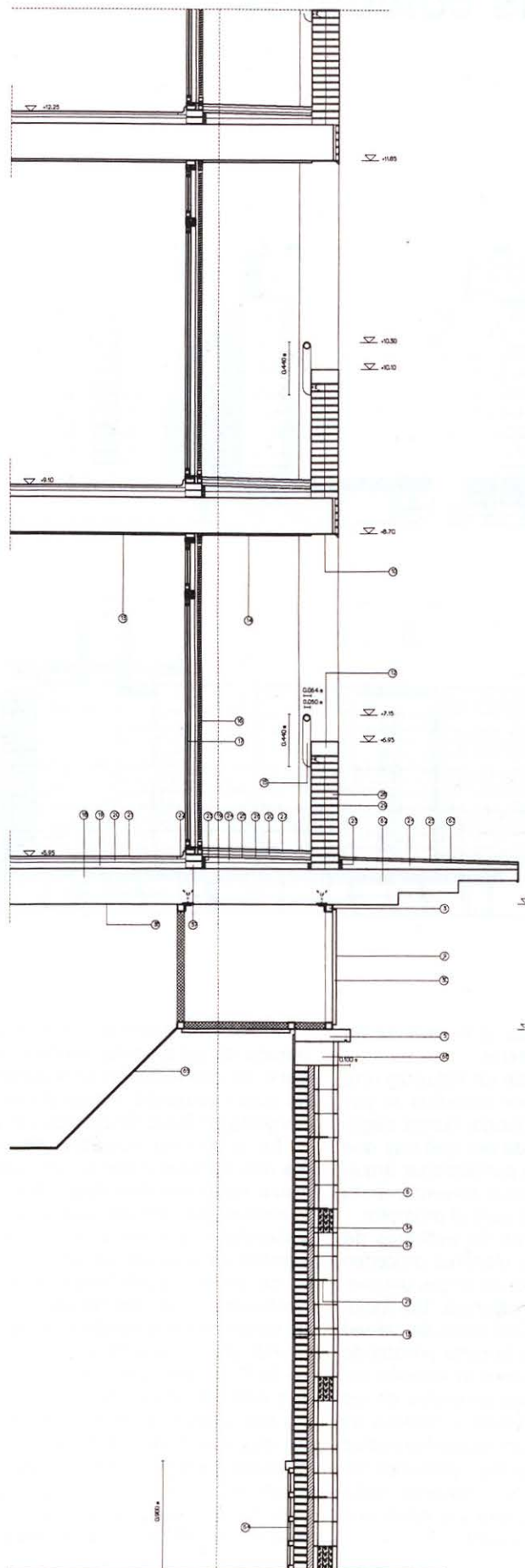
ANA MÜLLER



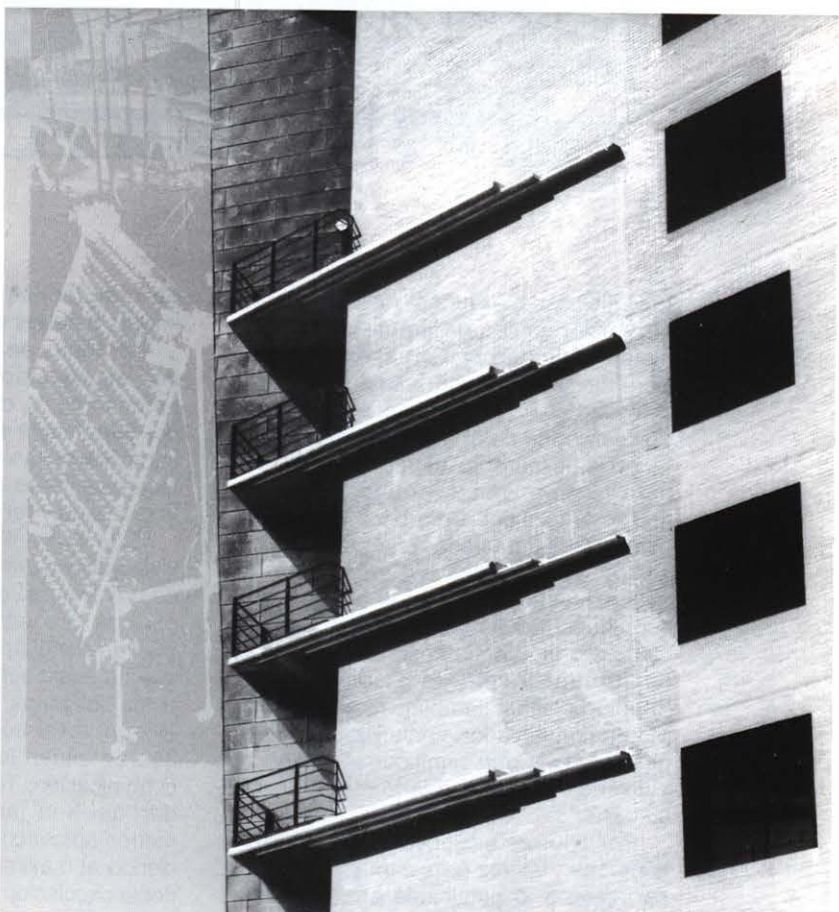
ANA MÜLLER



Sección constructiva



ANA MÜLLER



ANA MÜLLER

Dos proyectos de viviendas colectivas

ALCALÁ DE HENARES. MADRID

Arquitectos: Oficina de Arquitectura Urbana

Fecha de proyecto: 1995



79 V.O.P.



70 V.P.O.

La Oficina de Arquitectura Urbana, con un amplio equipo de arquitectos y urbanistas, dirigido por Fernando Caballero Baroque, ha centrado buena parte de su actividad en los últimos años en el sector de la vivienda de promoción privada.

En este campo, especialmente duro para la creatividad arquitectónica, los promotores exigen modelos de eficacia comercial contrastada, enarbolando eslóganes del tipo "los experimentos con gaseosa", es decir con el dinero de los contribuyentes en las promociones públicas, pero en ningún caso con el suyo. El comprador medio de estas viviendas "medio baratas" también responde a un patrón conservador, tipologicamente alérgico a todo lo que signifique investigación y diseño en cuanto a la forma de vivir en su casa.

Por ello, este "subsector" suele, con honrosas, tal vez heroicas, excepciones, ser ajeno a lo publicable en las revistas

de arquitectura, o sea, a lo que es de interés para los arquitectos.

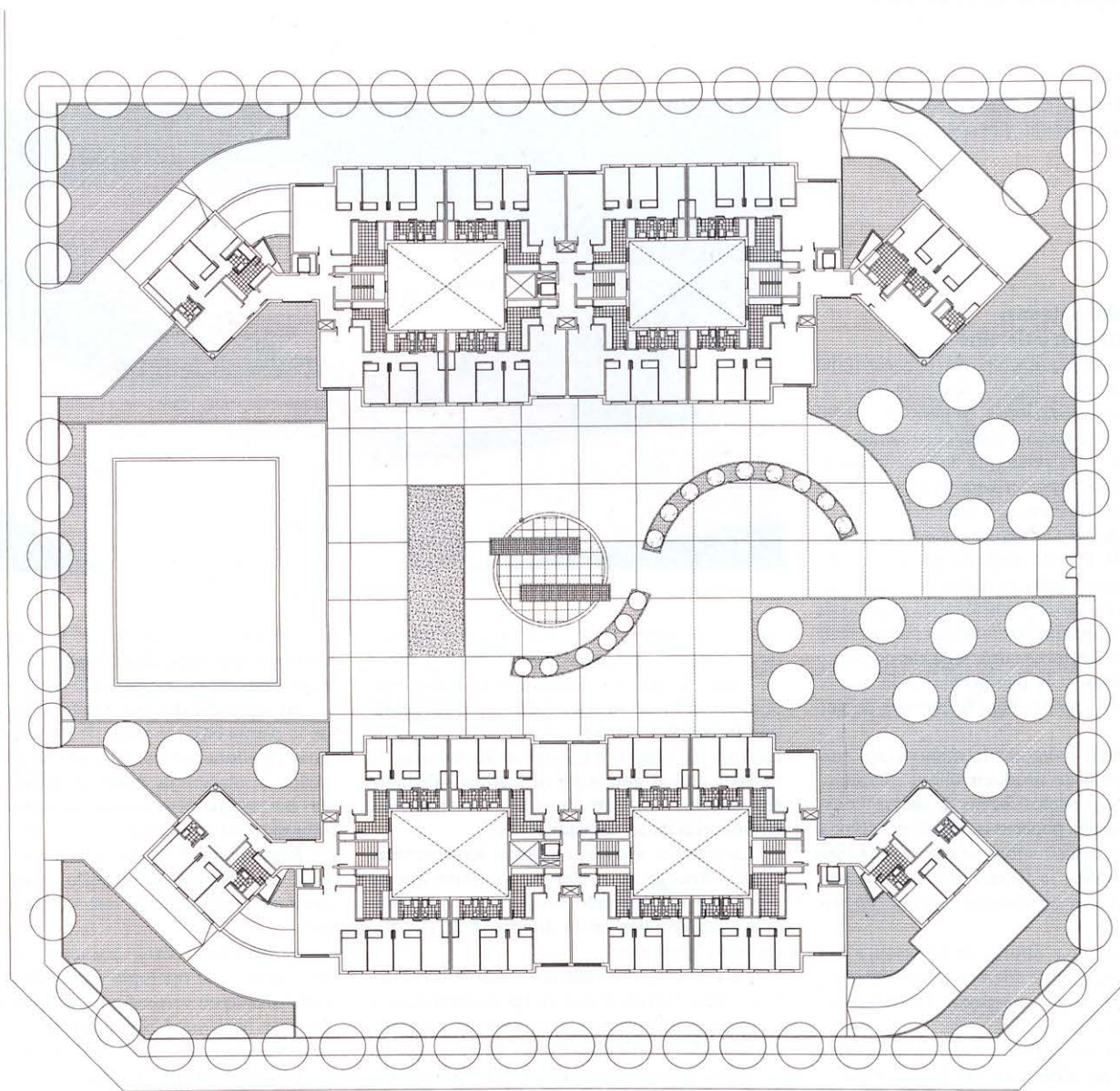
Por tanto, se trata de un esfuerzo rara vez agradecido, ni por usuarios ni por promotores; y, desde luego, nunca pagado, pues nadie entiende por qué hay que complicarse la vida en perfeccionar arquitectónicamente productos solventes para el mercado y rentables para el promotor.

Estos dos ejemplos de edificios de viviendas en Alcalá de Henares proceden de un concurso de suelo en el que obtuvieron una alta valoración técnica. De tipología tradicional aportan una dosis de calidad que no suele sobrar en la parte privada de estos polígonos. Utilizamos la solución del bloque lineal con patios centrales en los que se sitúan los servicios y núcleos de comunicación. Todas las piezas habitables dan así a la fachada. Se optimizan los metros aprovechables de la vivienda, reduciendo al máximo los pasillos al hacer una doble circulación Estar-cocina.

En ambos edificios se cuida que el remate de los bloques acentúe la unidad entre las dos fachadas principales, creando una secuencia visual entre ambas, apoyada en juego de colores y texturas.

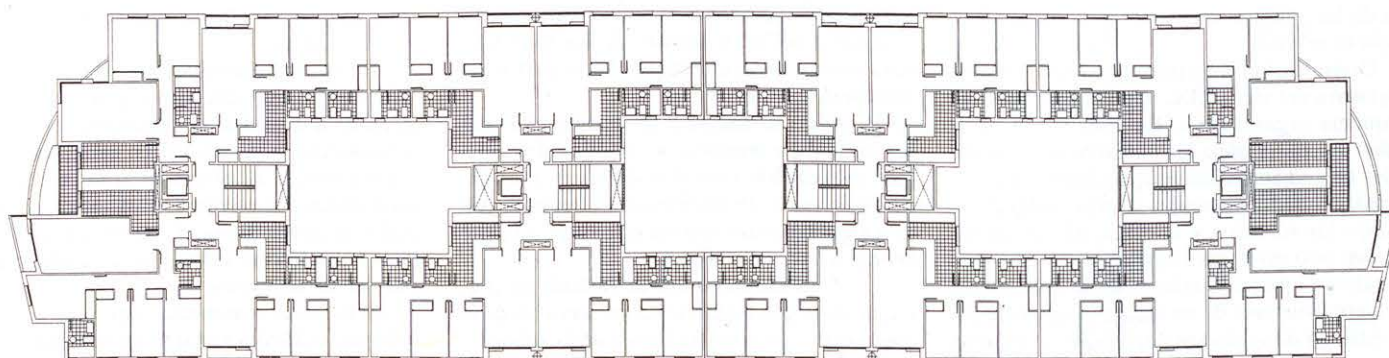
En la parcela cuadrada se enfrentan los dos edificios entre sí, insinuando una plaza mediante dos pequeños satélites laterales de remate que albergan las viviendas mayores. Los dos proyectos prestan un especial cuidado al tratamiento de los espacios libres de manzana, destinando todos los recursos posibles a su urbanización y ajardinamiento.

Por último queremos resaltar el interés de la Oficina en que el mantenimiento de sus edificios sea lo más reducido posible, no sólo porque el envejecimiento natural no degrade más allá de lo razonable el aspecto externo e interno después de sacar las fotos, sino para que los usuarios no se vean gravados con unos indeseados costos de mantenimiento. ■



79 V.O.P.

70 V.P.O.



Nueva estación de ferrocarril. PROPUESTA GANADORA 1995

CASTELLÓN DE LA PLANA.

Arquitectos: Alejandro Navarro Merino, Gianna Mossenta Martín y Felipe Nogal Bravo

Caja filtradora de luz.

Ahora ya, origen o destino

"Era deber de la arquitectura del ferrocarril dar seguridad al tímido viajero", decía un observador de las viejas estaciones. Seguridad y bienvenida, pues la estación podía considerarse ya una auténtica plaza protegida de las inclemencias del tiempo, lugar urbano por excelencia. Nuevas puertas de entrada a la ciudad.

La estación de Crown Street en Liverpool, allá por 1830, la más modesta precursora del tipo constructivo, tenía ya todas las características básicas en forma embrionaria: el patio de vehículos anticipando las avenidas cubiertas de estaciones posteriores, una sala de espera y venta de billetes, y la plataforma en la que se alcanzaban los vagones bajo la cubierta de una gran nave.

No es difícil imaginar la maravillosa sorpresa que debió de producir en su momento entrar en estos espacios: naves de metal y cristal de dimensiones poderosas, llenas de vapor y humos, arqueándose sobre vías y trenes. Sin duda corroboraban la llegada de la era industrial y constituían un notable ejemplo de sus posibilidades.

Situados aquí y ahora, de la lectura del lugar, entendido aquí además como infraestructuras propuestas, surgieron las primeras pautas de actuación.

Dejamos al descubierto las vías a su paso por la nueva estación tratando de acercarlas a ésta, haciendo que el sol inundara los andenes, interrumpiendo la monótona secuencia del túnel, interponiendo la gran nave como caja filtradora de luz, ahora ya "origen o destino", referencia que materializa la vocación de estación término, aun siendo tránsito, la nave cívica, el edificio definitivamente urbano y público, el umbral simbólico de la ciudad: la memoria de las antiguas estaciones y su experiencia espacial revivida.

Como aquella primera estación de la Inglaterra del siglo XIX, seguimos un sencillo esquema organizativo. En síntesis: la nave cubre las vías y aloja las plataformas transversales de comunicación entre andenes; una edificación lineal, siguiendo la misma directriz, recoge los servicios y oficinas. Al quedar las vías en otro nivel, los laterales se cierran atendiendo a la posición relativa de la estación en su entorno urbano, de un lado prolongada hacia la estación de autobuses a través de un espacio



abierto, de pasos, de comunicación y trasiego de personas y equipajes que cambian el modo de viaje. Al sur, una verdadera fachada, oblicua, hacia la plaza triangular, para solventar una lateralidad forzada, el acceso principal al edificio, al vestíbulo-balcón sobre las vías, la fachada con el gran reloj de cuartos saledizos, recordando los relojes de sol y la marquesina. Definitorios de su carácter cívico.

La nave es además una gran lonja mediterránea. Recoge parte del tejido viario que se adentra materializando los accesos y circulación transversales en la dirección de la calle Cronista Muntaner.

La Cubierta presenta dos caras. Una, exterior, plana, barrera física de las inclemencias y el sobrecalentamiento. Otra, interior, curvada, suspendida: la cubierta espacialmente útil. Es de chapa nervada de acero inoxidable, curvada para englobar al espacio que encierra, rasgada para filtrar la luz, también para difundir la que llega a través del muro tronera del oeste con grandes diafragmas.

Las cerchas metálicas aquí hacen la transición necesaria entre las dos cubiertas. Los nervios se evidencian en su encuentro con los soportes de la fachada hacia la gran avenida, acristalada también para hacer partícipe al viandante del gran agujero de las vías. Los parasoles y una celosía de chapa perforada matizarán la luz en altura.

Es difícil sustraerse a las imágenes grabadas en nuestra memoria de esos grandes espacios abovedados, cubiertos de hierro y cristal de dimensiones imposibles, casi flotantes con la luz desmaterializando la estructura a la que hace prácticamente virtual.

La sobriedad del muro de fachada de hormigón visto y del edificio de los servicios de la estación es la referencia básica de la solidez y

permanencia, el amarre de la estructura de cubierta, que tiene algo, también, de vela tensada, que trae el aire próximo de la costa.

Al separarse del uso intensivo y el desgaste de la planta baja, el muro de hormigón se traslada en altura con un aplacado de paneles acabados de madera de haya, aparejados en grandes piezas que desaparecen de nuevo al sobresalir el muro al exterior.

Estos paneles, junto con el solado, continuo, de coloración amarilla, contribuyen a dotar de comodidad al interior del gran espacio.

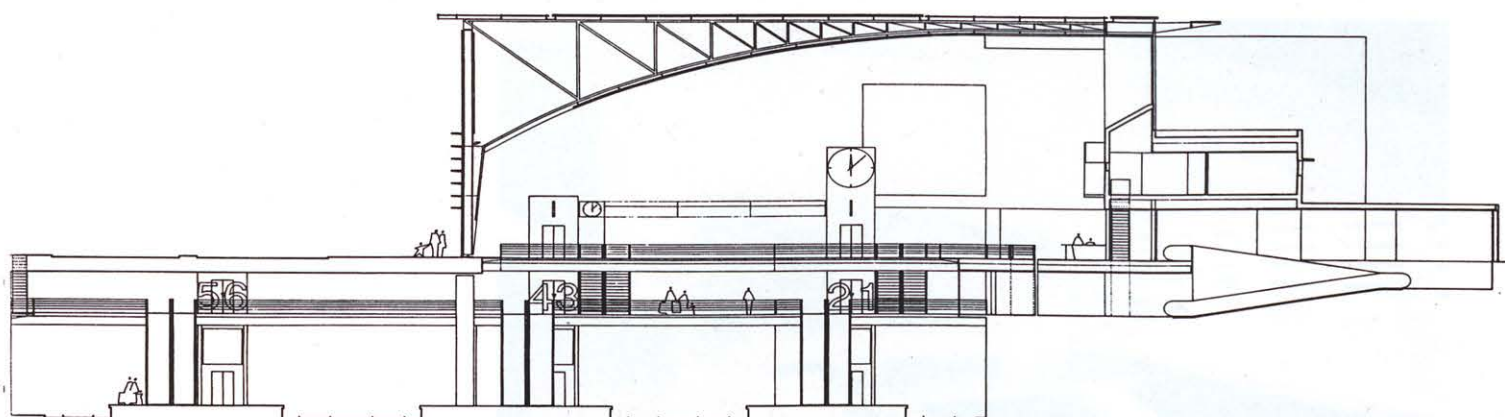
El programa de la estación se organiza atendiendo a la tipología que hemos expuesto: estratificado en vertical por los diferentes niveles y en horizontal por la diferenciación entre nave y edificio lineal de servicios.

La lonja, a modo de plaza interior, acoge el gran vestíbulo, las circulaciones principales, áreas de espera y paso, y los núcleos verticales de comunicación con los andenes abiertos en el forjado y formados por ascensor, escalera convencional y escalera mecánica.

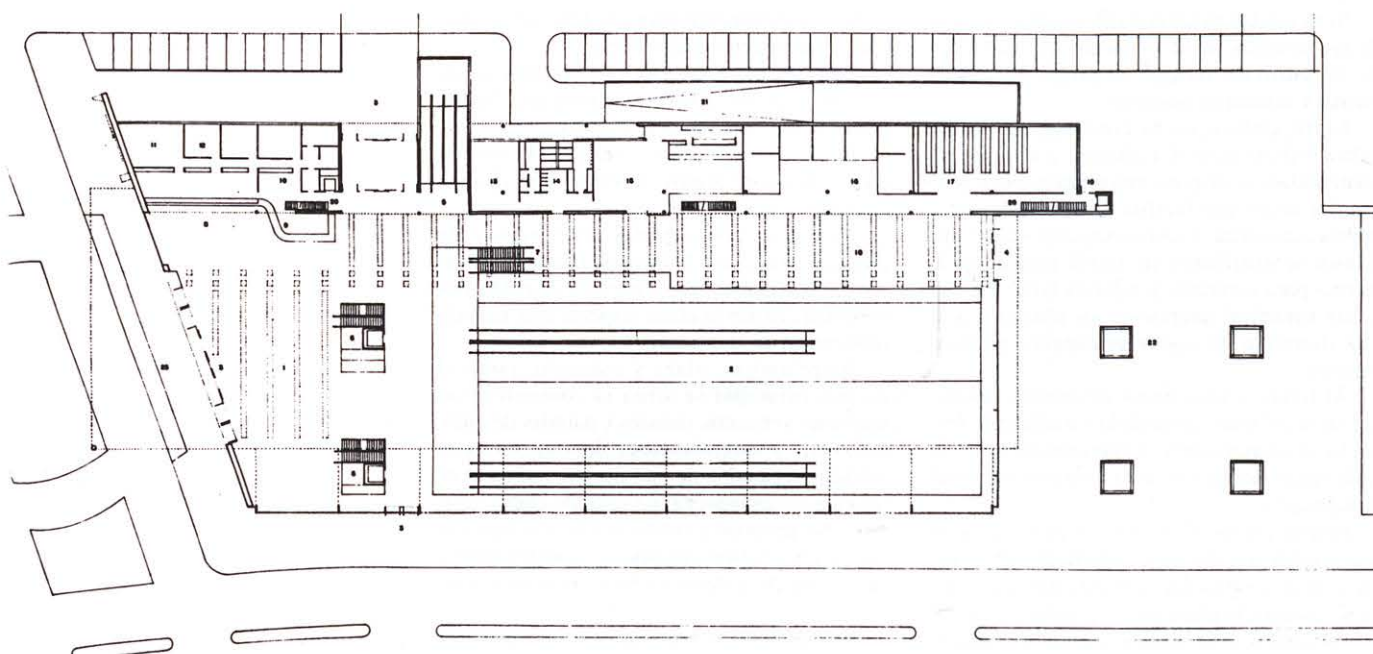
Este espacio es servido por la banda lateral que alberga las taquillas de expedición de billetes, despachos de jefes de terminal y estación, atención al cliente, que se corresponden con el vestíbulo.

Un acceso transversal en esta banda y la rampa principal que lleva a la plataforma repartidora de andenes se interpone entre estas dependencias y la sala VIP'S, núcleo de aseos y teléfonos, y en el extremo, las consignas automáticas. La cafetería y los locales comerciales se abren hacia el balcón-galería, que mira lateralmente a las vías y conduce a la estación de autobuses.

En la planta intermedia entre acceso y vías se localizan las dos plataformas repartidoras de



Sección transversal característica



Planta baja

andenes: una, de uso público con rampas móviles; la otra, de servicio interno especializado -paquexpres, fundamentalmente- con rampas para vehículos ligeros. En correspondencia vertical con la banda de servicios se localizan el gabinete de circulación, la guardería jurada, el gabinete sanitario, etc., además del paquexpres.

Finalmente, en esta misma banda de servicios, en planta primera se ubican las restantes oficinas: de operadores, archivos y salas de reuniones y formación.

La estación de ferrocarril en el contexto urbano

La estación es un edificio público y como tal debe ser entendido. Su diseño no puede limi-

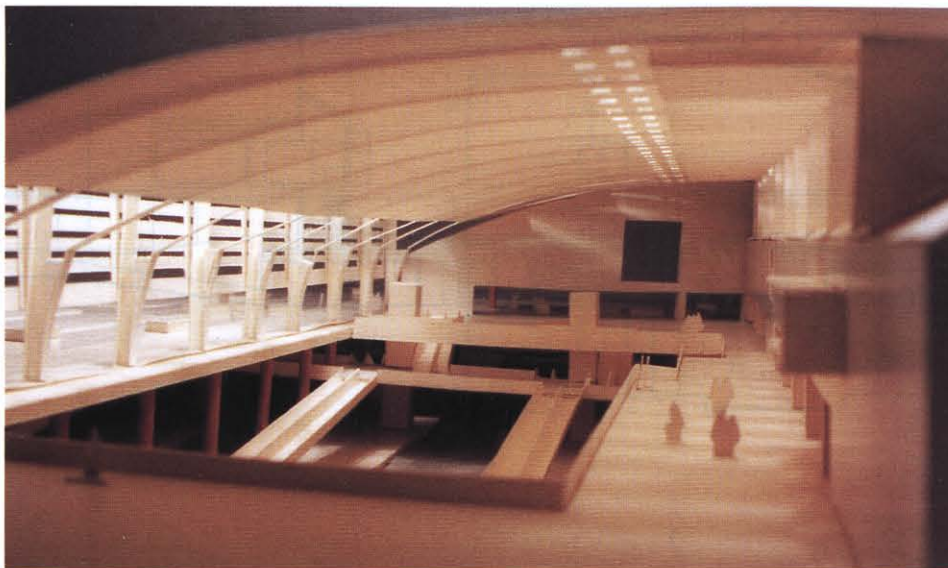
tarse a considerarla meramente como una infraestructura del transporte dentro de las dotaciones generales de la ciudad. Es, en sí misma, un ejercicio de intervención de escala intermedia, que supera el ámbito del propio edificio, hasta convertirse en verdadero hito civil de la colectividad: elemento revitalizador de carácter local y global. Debemos considerar, a este respecto, las áreas de nueva urbanización a realizar en la zona.

Su inserción en la trama urbana ha de contemplar estas premisas.

Así pues, proponemos una manzana de carácter especializado en el "transporte" -intercambiador modal- fuertemente peatonal para ayudar a una fácil movilidad entre opciones de los viajeros; pero muy permeable e interpene-

trado con el resto de la ciudad, mediante la realización de distintas operaciones de "sutura" con el tejido urbano del entorno en todo el perímetro de la actuación: tratamiento de la CN- 340, plazas en extremos de estaciones, formalización de viario de nueva creación, manzana para uso especializado, relación con viario transversal a CN-340, etc.

Los edificios del intercambiador se disponen según una banda longitudinal, alineados con la antigua CN-340, que por sus características y ubicación en la ciudad está llamada a convertirse en una vía de primer orden. Por ello, el volumen de la estación se acerca a la calle de forma intencionada para reforzar su carácter urbano integrándola con el resto edificado.



Si la unidad funcional del conjunto es una de las premisas, no lo es menos que cada uno de los edificios busque su propia identidad formal y urbana reconocible.

Entre ambos, en la confluencia de las calles Villafrancés y Cabanes, a las que da continuidad, se dispone una plaza pública peatonal a nivel que facilita la conexión entre ambas estaciones. Cuatro torres/faro de vidrio difusor se distribuyen de forma regular en la misma para centrarla y referenciarla. Llevan la luz natural al interior de los túneles y a la vez iluminan de noche el espacio público exterior.

Al fondo, varias líneas de árboles delimitan su lado oeste, cerrándolo visualmente respecto al aparcamiento e integrándola con la calle como expansión de la continuidad lineal de las aceras.

Podría complementarse en el futuro con una ampliación del área comercial de la propia estación, siguiendo la banda edificada que ya se asoma a la plaza en su esquina sur-oeste.

La vocación de singularidad de la estación le resulta inherente, como ya se ha dicho. Por eso el edificio no puede conformarse con alinearse a calle y gozar de una vista lateral exclusivamente. Busca su propio espacio y forma de relación con la ciudad, su propia fachada.

En cada uno de los extremos del intercambiador se propone una plaza que permita a cada una de las estaciones gozar de su propio ámbito.

Así, en su extremo sur se dispone una plaza triangular muy alargada, que remata de forma natural la adaptación de la manzana al entorno edificado que la rodea. A ella se asoma la entrada principal de la estación. Busca el contacto con la glorieta que conforma el encuentro de varias calles, algunas tan importantes con la Avda. de Alcora con al CN- 340.

Un bosque de palmeras en la franja oeste la apantallan. Son la fachada vegetal de la estación. La continuación blanda y natural de la fábrica de hormigón hacia la que nos dirige la

vista: concretamente hacia el final de la misma, donde mueren junto al reloj.

Bajo las palmeras está el aparcamiento de rotación, cercano a la entrada principal, ligeramente oculto tras líneas de bancos.

El resto se conforma como espacio libre de pavimento duro a base de ondas que quieren recordar el mar tan cercano.

Una actuación singular en el vértice de arranque (muro con la línea de fuentes y estanque) y las farolas que siguen la Avenida nos permiten centrar la plaza respecto a la fachada reorientada de la estación.

Entre ambas, plaza y estación, junto al acceso principal se sitúa la comunicación mediante vehículos rodados (paradas de autobús, taxis y carga/descarga de viajeros), con sentidos separados de circulación y remate en rotonda de distribución en calle de nueva creación. Se propone continuar este eje hasta la nueva zona verde cercana, lo que permitiría "abrir" la vista desde él hacia la nueva estación.

La espera se protege bajo la gran marquesina-vuelo exterior de la cáscara de cubierta.

El grueso de los aparcamientos de rotación adoptan la forma de paquete lineal en una posición discreta, la zona trasera de las estaciones, con una calle de circulación propia que evita un impacto excesivo de los vehículos en el entorno próximo.

El viario se completa con una nueva avenida que sigue perimetralmente el intercambiador por su lado oeste, desde el Paseo de Morella hasta la confluencia de la Avenida de Alcora con la antigua CN-340. Sirve a la estación y marca la relación con las nuevas manzanas residenciales del otro lado.

En su zona media se sitúa la rotonda antes mencionada.

A partir de ahí, se desdoblan los sentidos de circulación para dejar una manzana alargada frente a la plaza y la estación, que se propone para terciario de apoyo o "instalación hostelera", como mejor forma de completar/mejorar el funcionamiento del equipamiento.■

Concurso Internacional para la ordenación del Borghetto Flaminio

PRIMER PREMIO 1995

ROMA

Arquitectos: Ignacio García Pedrosa, Angela García Paredes y Antonello Monaco
Colaboradores: Manuel García de Paredes y Nuria Ruiz García

El Borghetto Flaminio –próximo a las puertas del centro histórico de Roma de Piazza del Popolo y al gran parque urbano de Vila Borghese– conserva, frente a la degradación ambiental y al desorden de las estructuras que hoy ocupan, la sugerencia de un paisaje originario, de un *genius loci* aún no alterado por las edificaciones que lo rodean.

La presencia de la masa arbórea de pinos de Vila Borghese, el carácter de vacío, de espacio abierto, reconocible desde las imágenes de antiguos grabados de trama agrícola continua marcada por una subdivisión de propiedades ortogonales a Vía Flaminia y la escala reducida de las construcciones existentes, definen esta área.

El proyecto recupera esta imagen, en el convencimiento de que los procesos de crecimiento urbano siguen un desarrollo continuo, donde el planteamiento originario se enfrenta y enriquece a lo largo del tiempo con los términos innovadores de nuevas propuestas. Se evita así una estructura compacta de fuerte impacto volumétrico, ajena al carácter del área, proponiéndose un tejido continuo de espacios y volúmenes de escala contenida, capaces de definir las relaciones espaciales con el entorno urbano edificado y con el envolvente paisaje natural. Este espacio entre la ciudad y los límites del parque de Vila Borghese se estructura ortogonalmente a Vía Flaminia, lo que permite una ininterrumpida continuidad física y visual desde la ciudad y una permeabilidad hacia el paisaje natural de la escarpada ladera de Vila Borghese.

Los diversos edificios proyectados alojan el programa sugerido: escuela de música, sala de audiciones para música de cámara, sala de exposiciones, biblioteca, talleres de artistas y artesanos, y un centro de información sobre los acontecimientos culturales y museos de la ciudad. Los volúmenes bajos y alargados de los pabellones formarán parte del sistema museístico de Valle Giulia.

Las piezas del futuro complejo Borghetto Flaminio están proyectadas en una gran zona verde que las envuelve y separa de Vía Flaminia, en cuyo borde se prevé que aparezcan importantes restos arqueológicos. Se ha evitado cerrar el límite con la Vía Flaminia, pero sugiriendo la continuidad de la alineación a través de una sucesión de puertas temáticas,

que materializan los distintos puntos de entrada al recinto, para definir un frente virtual en continuidad física con el eje de la calle.

El proyecto propone una estructura urbana unitaria pero asimismo articulada y flexible: un fragmento de ciudad construido por elementos claramente identificables, relacionados entre sí por dos directrices espaciales que definen la geometría de ejes visuales y de espacios abiertos: una ortogonal a Vía Flaminia y otra a la ladera de gran pendiente. Una amplia plaza longitudinal separa los edificios de la pendiente, delimitada su periferia por una edificación que alcanza cotas más altas de la colina con los recorridos peatonales sugeridos. La plaza recoge asimismo la antigua conexión que desde Vila Giulia llegaba a Piazza del Popolo dando acceso a los distintos pabellones. Bajo ésta existe un aparcamiento con acceso desde Vía Mariano Fortuny.

La composición del proyecto incorpora algunas construcciones existentes en el área: la

Casina Vagnuzzi, alineada con Vía Flaminia y con la sucesión de puertas temáticas, y dos pabellones de madera en el jardín interior, integrados en el conjunto de edificios proyectados. La construcción de una propuesta versátil y su adaptación a un proceso de sucesivas transformaciones consideran la probable dificultad en una simultánea y completa liberación del área de las estructuras actualmente presentes, así como de los imprevisibles restos arqueológicos presentes en el subsuelo.

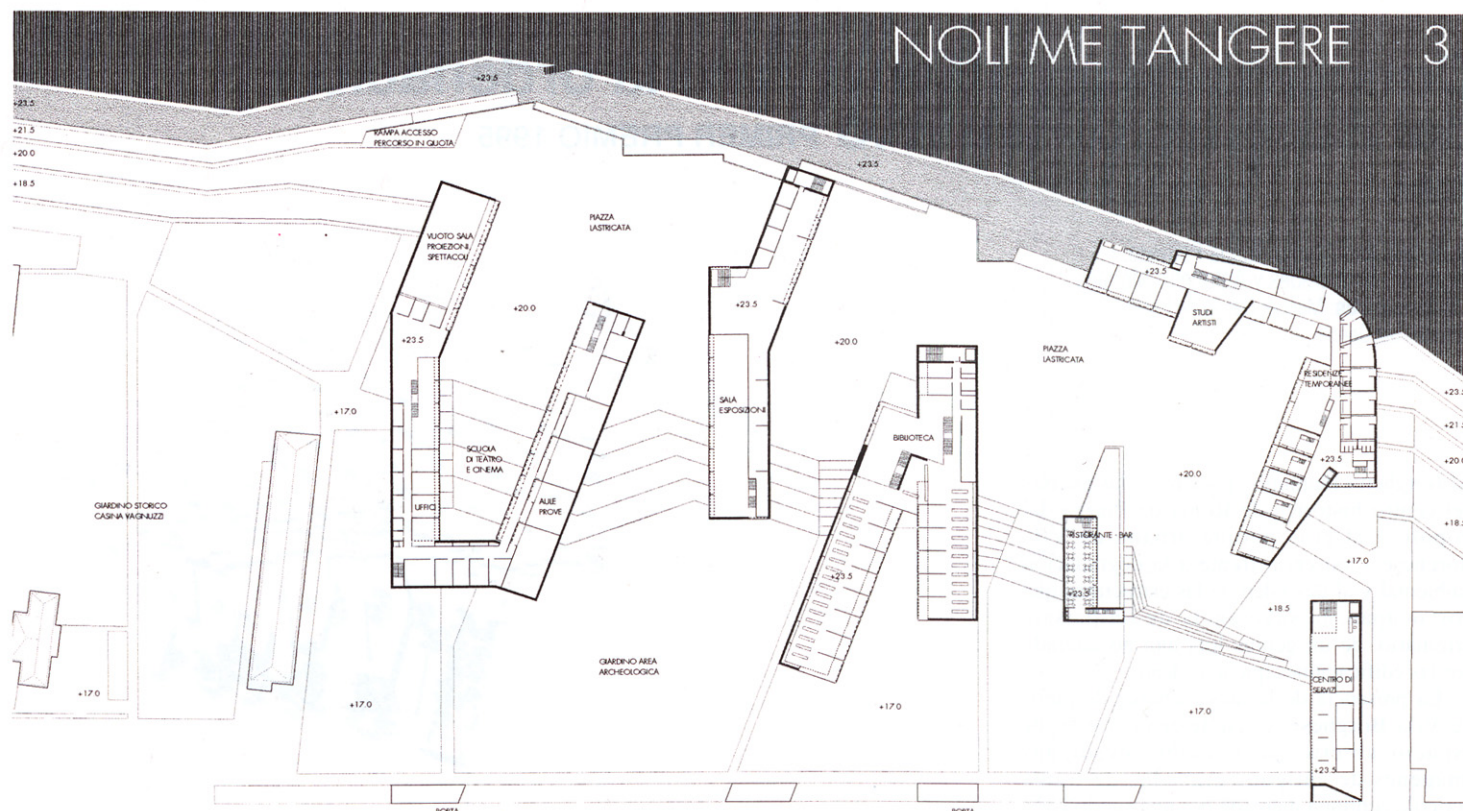
La franja arqueológica, localizada a lo largo de Vía Flaminia, se limita por los recorridos de entrada y por los planos verdes de vegetación, según un dibujo fragmentario y cambiante, en previsión de las variaciones en extensión de las excavaciones. De esta manera, la zona arqueológica, habitualmente vallada y oculta a la vista y a la utilización pública, se integra en el diseño y en la organización general del Borghetto Flaminio. ■



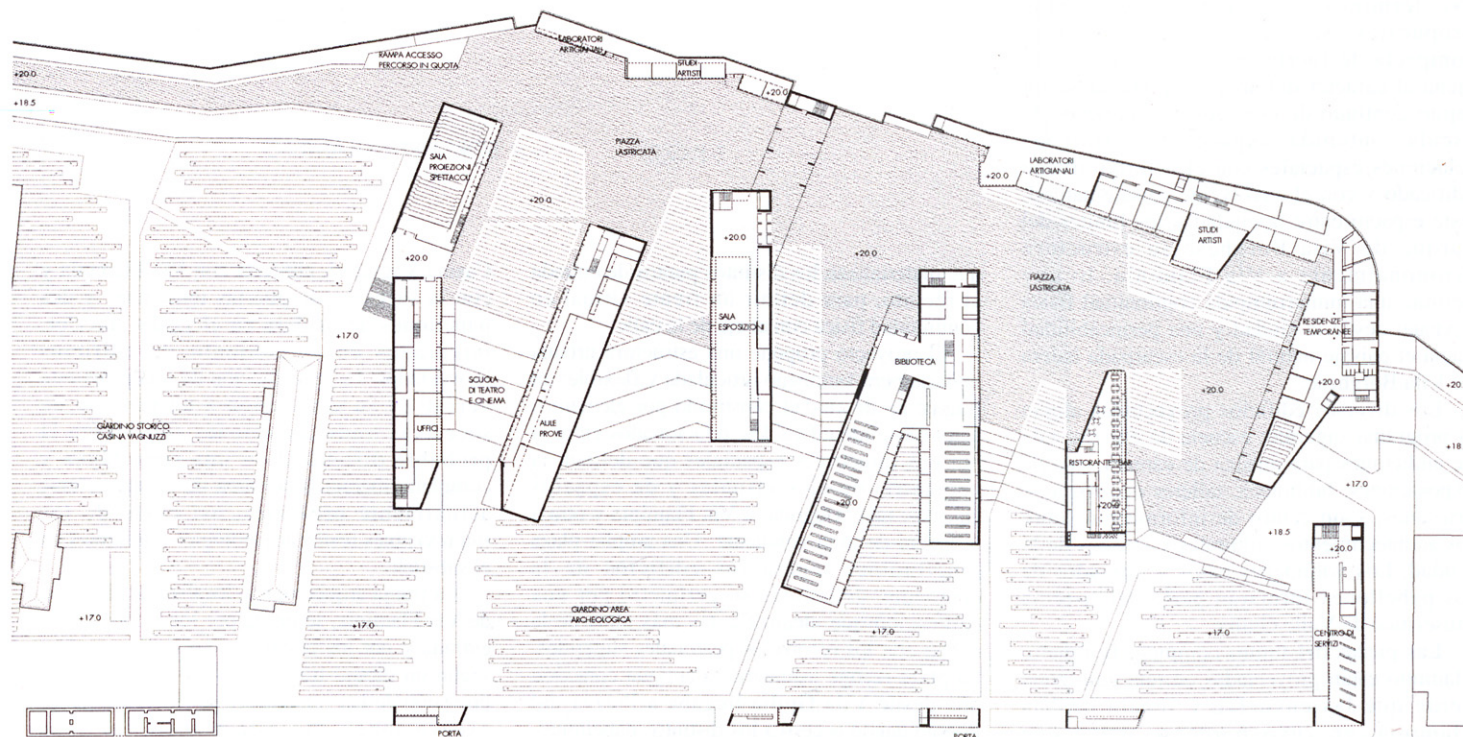
S.P.Q.R.

BORGHETTO FLAMINIO

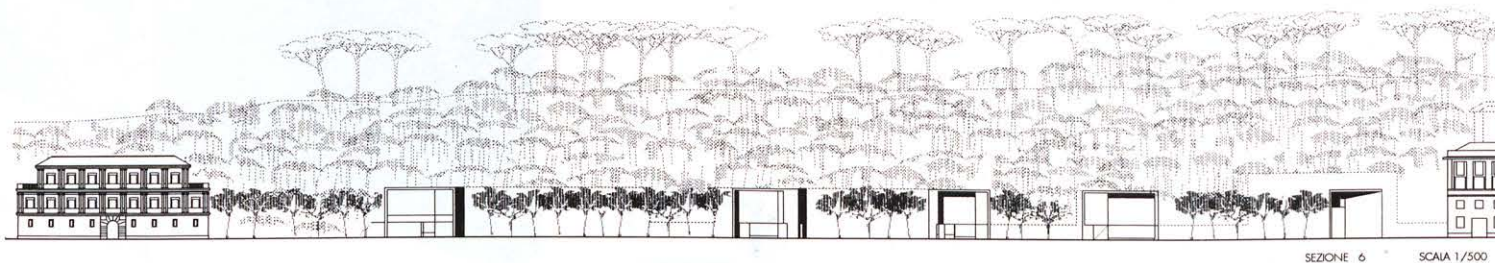
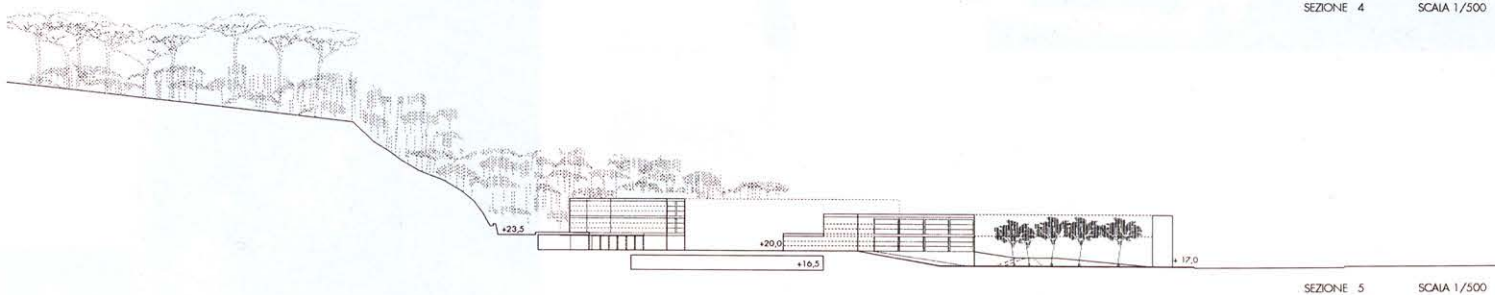
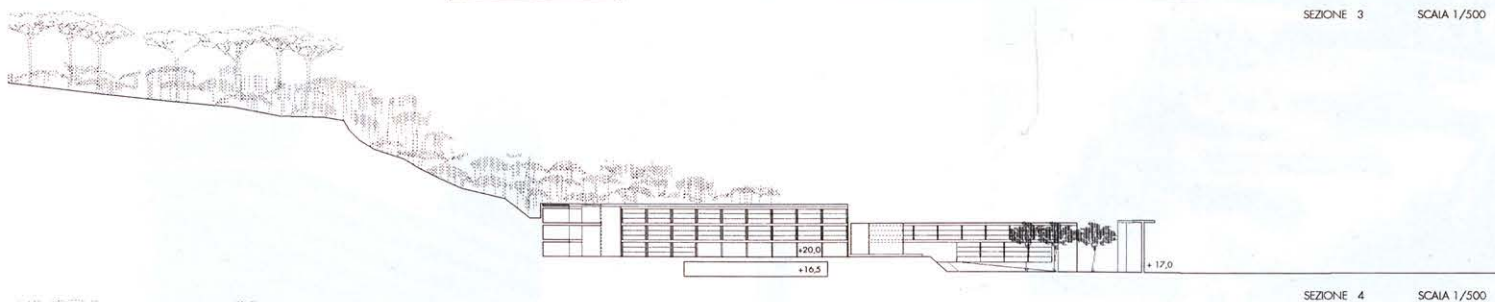
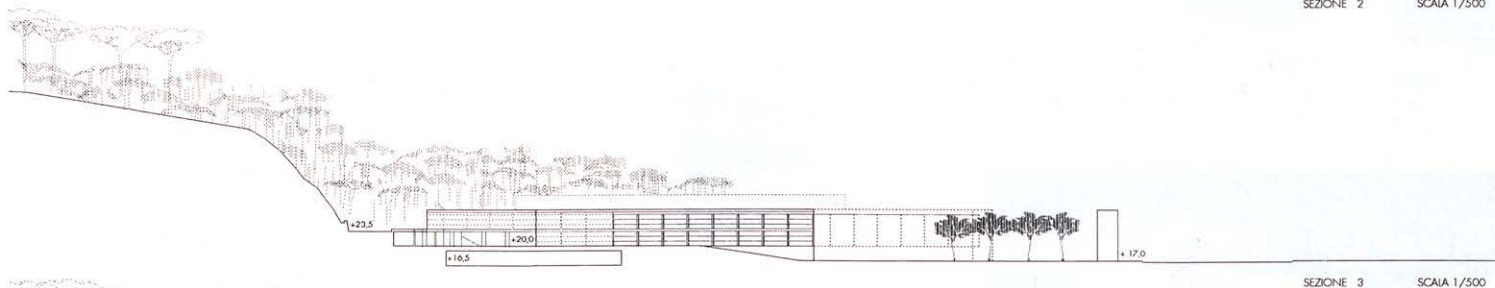
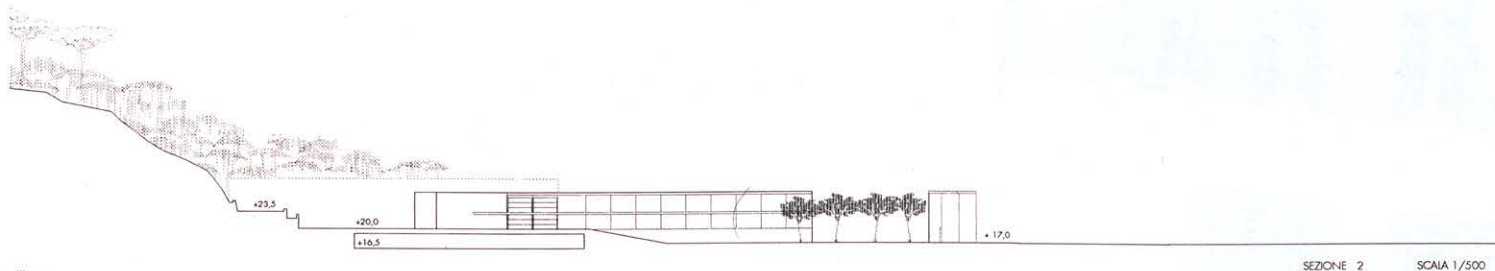
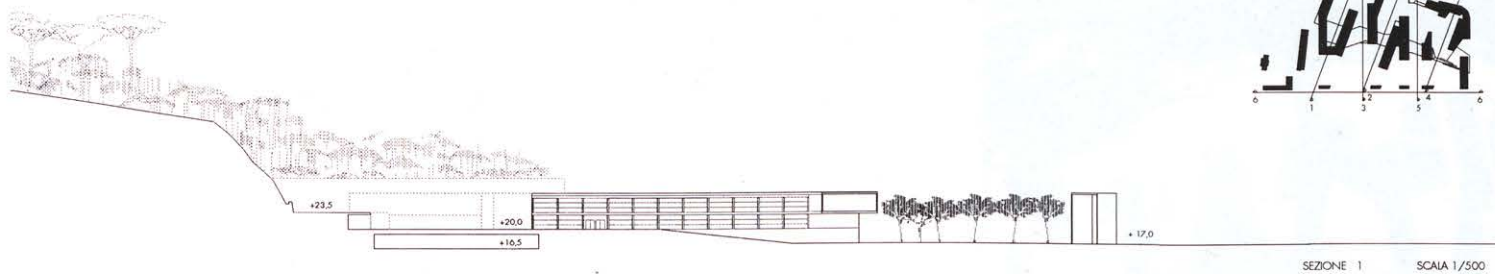
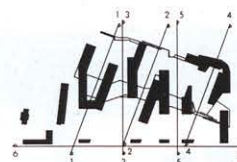
1995



PANTA LIVELLO 2: Scala 1/500



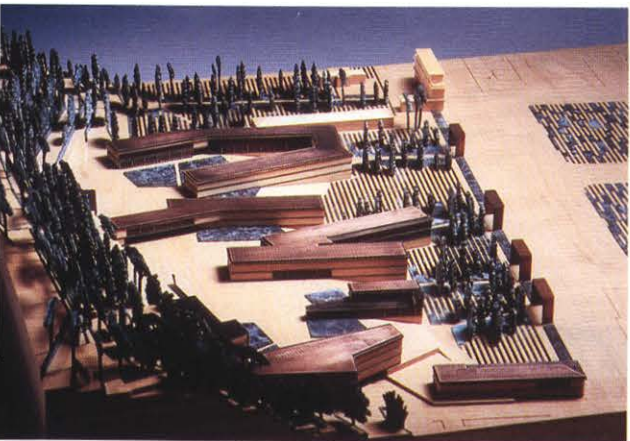
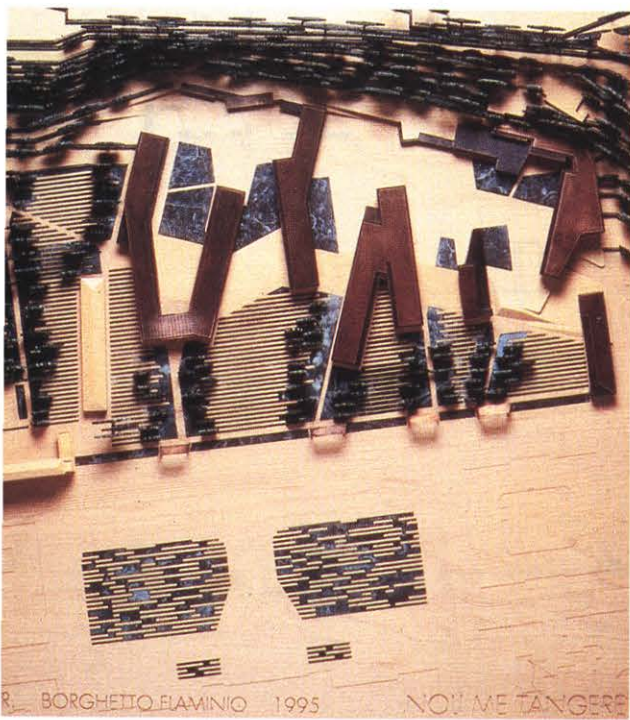
PANTA LIVELLO 1: Scala 1/500



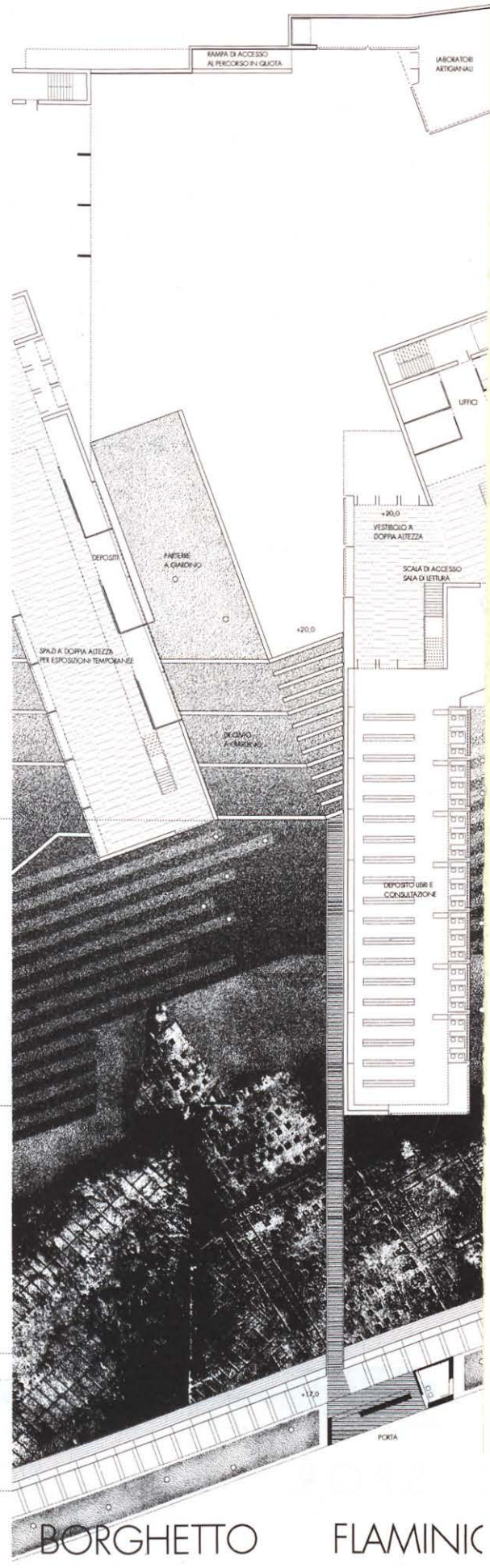
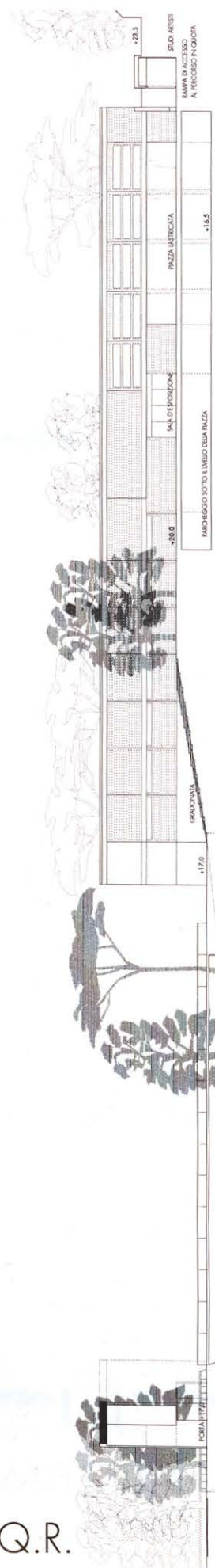
S.P.Q.R.

BORGHETTO FLAMINIO

1995



S.P.Q.R.



BORGHETTO

FLAMINIO

El cine cumple cien años: su patrimonio arquitectónico desaparece

Javier Gutiérrez Marcos

La industria cinematográfica está en auge, la celebración del Centenario anima la producción, vuelven las "superpelículas". De nuevo hay grandes cantidades de dinero para el cine, incluso las grandes compañías japonesas se adueñan de un patrimonio genuinamente americano. La amenaza que la televisión y el vídeo han significado, en tiempos aún recientes, parece disiparse y el público vuelve al cine, vuelve al espectáculo.

En este país el fenómeno se repite y se produce al mismo tiempo un resurgir del cine. La cinematografía española ya no sólo sueña con el "Oscar" sino que repite en su consecución. Hay más salas de proyección que nunca, se abren locales nuevos... Sin embargo, el panorama arquitectónico es otro: la arquitectura erigida para la mayor gloria del Séptimo Arte está desapareciendo, las salas cinematográficas de mayor calidad, las que constituyen uno de los elementos patrimoniales más significativos de nuestras ciudades están condenadas a su extinción... ¿Cómo se entiende esta paradoja? ¿Cuál es la solución del problema? ¿Verdaderamente existe un problema?

El fenómeno parece iniciarse en la década de los ochenta, el auge del vídeo doméstico vacía las salas cinematográficas, la pérdida de espectadores se hace patente y comienza el cierre indiscriminado de los locales; en primer lugar los de las periferias y los llamados de "reestreno" y, al poco tiempo, los del centro, algunos de los más significativos.

Las grandes salas de los años treinta que sobreviven presentan interiores desoladores y la respuesta de los exhibidores cinematográficos no se hace esperar; así, surgen los "minicines", locales agrupados que permiten dar programaciones muy variadas, unificar servicios y reducir personal y costes. De esta manera, las grandes salas quedan obsoletas y su adaptación a la nueva situación se plantea como un reto imposible. Los más avezados sugieren la citada reconversión de los contenedores en pequeñas salas "modernas" que se adaptan a las nuevas necesidades.

La ciudad de Madrid no es ajena a esta situación. Su patrimonio arquitectónico cinematográfico no escapa a los citados planteamientos y, además, el propio planeamiento vigente propicia lo que puede suponer para este patrimonio los efectos de una desamortización.

El Plan General de Ordenación Urbana de 1985 cataloga la casi totalidad de los edificios que albergan las salas de cine en el nivel dos de protección, pese a sus notables valores arquitectónicos. Este nivel permite incluso el vaciado interior del inmueble -el mantenimiento exclusivo de la fachada- cuando precisamente en estos cines, en la mayoría de los casos, la tipología arquitectónica afecta a todos sus componentes, alzados, planta, espacio interior, elementos decorativos; es decir, a su configuración integral. Estamos ante inmuebles proyectados y construidos por algunos de los mejores arquitectos madrileños del momento (Gutiérrez Soto, Zuazo, López Otero, Casto Fernández-Shaw, Pedro Muguruza, Teodoro Anasagasti, Luis Ferrero...), para dar cobijo al espectáculo de más futuro. Sin embargo, el Catálogo de Protección propicia su desaparición. La regulación de las actividades que el Plan prevé para las edificaciones de referencia tampoco va más allá; exige, en el mejor de los casos, el mantenimiento del uso mediante una pequeña dotación, que se reduce a la necesidad de proyectar una sala de escaso aforo que se integra en otras utilidades posibles, fundamentalmente, las comerciales.

Ante esta situación, al comienzo de la década de los noventa, la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de

Madrid se plantea la posibilidad de llevar a cabo una protección específica de los cinematógrafos y de sus salas de proyección, una protección que sobrepase la más genérica, otorgada por la delimitación de Conjunto Histórico de la Villa de Madrid en el marco de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español. Para ello se encarga un amplio y pormenorizado estudio al respecto, titulado "Inventario de salas cinematográficas de interés histórico-artístico de la ciudad de Madrid" por Manuel López Blázquez, licenciado en Arte (Dirección General de Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, 1990). El trabajo se presenta como un documento que puede servir de apoyo a una política de conservación de este tipo de locales y, en particular, de aquellos en los que se podrían significar valores históricos o artísticos.

En el estudio de referencia se acota la problemática detectada y se puntualizan, entre otros, los siguientes extremos:

El alarmante proceso de desaparición en el que se ven inmersos, desde hace años, estos edificios, así como el actual estado de deterioro que aqueja a gran parte de ellos no hace más que confirmar la necesidad de una política proteccionista por parte de la Administración. En los últimos tiempos han sucumbido bajo la piqueta edificios tan interesantes como los cines Apolo y Urquijo, y se han transformado sin ningún control otros, como el Palacio de la Música, el Metropolitano o el Ideal; en la actualidad se realizan obras de incierta fortuna en el Palacio de la Prensa y en el Conde Duque, y cines como el Europa, el Narvéez o el Salamanca se hallan en evidente estado de abandono y su futuro es de lo más preocupante. Incluso entre los que se encuentran en funcionamiento, tal es el caso del Bilbao, el Alcalá Palace o el Callao, se detectan las huellas de una negligente actitud de la propiedad, por no hablar de calculadas maniobras especulativas.

Entre el complejo entramado de causas que han propiciado esta situación, la más importante es, sin duda, un cambio en los hábitos de ocio de la sociedad. Tras décadas en las que el cine constituía uno de los principales espectáculos de masas, la competencia ejercida por otros medios, unida al desmesurado número de salas existentes, ocasionó una crisis, en la que los locales periféricos fueron las primeras víctimas. La escasa rentabilidad de muchos cines que sobrevivieron generó una dinámica con todos los rasgos de círculo vicioso: bajos ingresos que repercuten en falta de inversiones en el mantenimiento y promoción del local, deterioro del mismo con la consecuente pérdida de atractivo para los espectadores, disminución en los ingresos, etcétera.

La importancia de los aspectos económicos resulta evidente al comprobar la estratégica ubicación de muchos cines y la alta cotización de los solares en los que se levantan. La desaparición de un buen número de locales y la amenaza que pesa sobre otros está más unida a maniobras especulativas que la inviabilidad económica de la actividad cinematográfica.

En este sentido es preciso llamar la atención sobre la actitud de algunos empresarios frente a cualquier intento de investigación. En algunos casos se ha confesado el temor de los propietarios de que su local despertara un interés desde el punto de vista histórico-artístico. Otros, titulares de edificios de reconocido valor, han optado por abandonarlos a su suerte, han renunciado a cualquier obra de mantenimiento o han realizado intervenciones empobrecedoras para así desvirtuar el carácter original y justificar mejor su absoluta transformación o, "en el mejor de los casos", un productivo derribo. Por último, hay que denunciar en este apartado las actuaciones falsamente

conservacionistas que se han llevado a cabo -y que se plantean para el futuro-, consistentes en mantener algún aspecto significativo del edificio, generalmente decorativo, alterando radicalmente la esencia de la obra.

De la situación expuesta puede deducirse que las actuaciones de la Administración deben estar regidas tanto por la firmeza como por buenas dosis de imaginación. Este estudio demuestra que el solo impedimento de derribo o transformación de un local no es garantía absoluta para su supervivencia. Es necesaria, por tanto, una actitud más activa por parte de los estamentos oficiales, que tienda a favorecer (con subvenciones, apoyo técnico u otros medios) la conservación de esta importante parte de nuestro patrimonio.

El trabajo llevaba consigo la realización de un Catálogo de las salas más significativas de la ciudad de Madrid, con aportación de documentación histórica y actual, gráfica, fotográfica y bibliográfica, además de su descripción, un análisis de su estado actual y una propuesta para su protección individualizada.

En la actualidad, cinco años después del estudio de referencia, no ha fructificado la protección individualizada pretendida, si bien el trabajo citado está sirviendo de apoyo para la catalogación de las salas en el nuevo Plan General.

Se trata pues de evitar la puesta en el mercado inmobiliario de los contenedores que hasta el momento han tenido su valor como "solares" y no como un patrimonio arquitectónico susceptible de ser recuperado. La situación es más difícil, si cabe, debido a la posición que los dos grandes ejes cinematográficos -Gran Vía y Fuencarral- representan en el contexto comercial y por lo tanto especulativo de la ciudad de Madrid. Es evidente, por otro lado, ya que en su momento esta centralidad era fundamental para la consolidación de los "Broadways" madrileños, al erigirse el cine como el primer espectáculo de masas.

Pese a todo ello, en este período de tiempo, en algunos casos y cuando la operación inmobiliaria ha resultado imposible por la protección general del uso y del contenedor, se han buscado soluciones que trataban de satisfacer a todos y de paso "cumplir la normativa". Así, la solución se plantea mediante la división interior con pérdida total de los valores arquitectónicos, tipológicos, espaciales y decorativos. La gran sala con sus anfiteatros se convierte en un panel, se hace retícula; el patio de butacas se subdivide, los anfiteatros se independizan y, si se tiene la posibilidad de partición, también se lleva a cabo. El único impedimento que a veces se encuentra radica en las normativas de protección contra incendios y de espectáculos que, en la mayor parte de los casos, además presiona para que se modifiquen los núcleos de comunicación y de articulación de los edificios, que sirven para minar más aún, si cabe, su interés arquitectónico e histórico. Así, de un espacio único, coherente con su concepción estructural, surgen tres, cuatro, cinco o más pequeñas salas, que en el "mejor de los casos" intentan reproducir a escala reducida la decoración original del interior y hacer gran cantidad de caricaturas históricas, tantas como salas se plantean.

En el último quinquenio, y en relación con el estudio de referencia, el abandono se ha adueñado de algunas salas más, que presentan sus interiores y fachadas en precario estado de conservación. Basta recordar que, tras el mortal accidente provocado por la marquesina del cine Bilbao, se procedió por el Ayuntamiento a la revisión de los citados elementos arquitectónicos con la demolición de algunos de ellos. El panorama es desalentador: el Fígaro tiene un incierto futuro; el Pavón sigue sumido en su abandono; el Callao presenta un aspecto deplorable; el Narváez está cerrado, pendiente de un proceso de "remodelación" suspendido por el Ayuntamiento. El cine Salamanca desaparece para convertirse en centro comercial; el edificio pierde, además del uso, su estructura interior al horizontalizarse sus anfiteatros; eso sí, manteniendo sus superficies computables a efectos de edificabilidad. La sala Europa supone un caso muy singular, recupera su fachada original (lástima de las carpinterías en aluminio dorado) y su decoración anterior para pasar a

ser el "Palacio del Sanitario", un centro comercial dedicado a estos elementos. En este escalón de intervención están el propio cine Bilbao, convertido en sucursal de unos grandes almacenes bajo el pretexto de retomar su imagen original; y el Conde-Duque ha sido reedificado y transformado en apartamentos, oficinas y tres minisalas. En el mismo proceso de reconversión se encuentra el Alcalá Palace, cuya vocación es llegar a ser un centro comercial en no muy largo plazo. Al cine Avenida se le ha denegado recientemente la tramitación de un Plan Especial que también pretendía su reconversión en centro comercial.

Otro grupo estaría formado por aquellos cines que han sufrido una profunda transformación interior para adaptarse a los "tiempos modernos": el Gran Vía tiene ahora dos salas; el Palacio de la Prensa, tres; y el Ideal, ocho. El punto final de esta línea de actuaciones estaría en la sala Victoria, que se vacía interiormente para convertirse en "multicine". En este apartado cabría señalar que, en estos momentos, se intenta tramitar la fragmentación del cine Coliseum, división que hasta la fecha ha sido detenida por la Administración; pero su futuro es incierto. El peligro de transformación, pese a su condición de Bien de Interés Cultural, también se cierne sobre el Barceló, al cerrar la discoteca que lo mantenía, aunque fuese muy precariamente.

No siempre el resultado final tiene que acabar mal; el cine Capitol, y tras un intento de mutilación y fragmentación tramitado a comienzos de los años noventa, ha sido sometido a una intervención restauradora conservando la integridad de su sala. El Lope de Vega permanece como teatro. Se debería abundar aquí en la gran cantidad de pequeños locales para teatro alternativo que están surgiendo en nuestra capital, locales que no reúnen las mínimas condiciones técnicas y artísticas, que podrían tener cabida en multitud de salas de cine de barrio que se encuentran cerradas y sometidas al abandono más absoluto.

Éste es el actual panorama. Esperemos que este resurgir del cine en su Centenario sirva para tomar en consideración el patrimonio arquitectónico, que ayude a definirlo y a considerarlo, y que deje de tener sentido el entrañable poema de Juan Marsé y Joan Manuel Serrat, "Los fantasmas del Roxy":

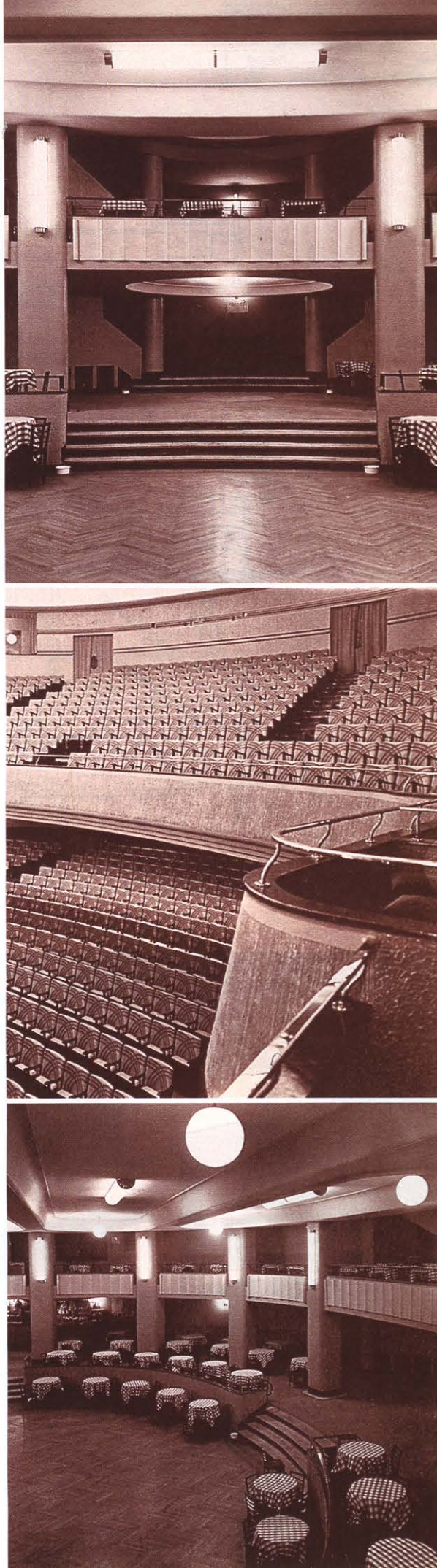
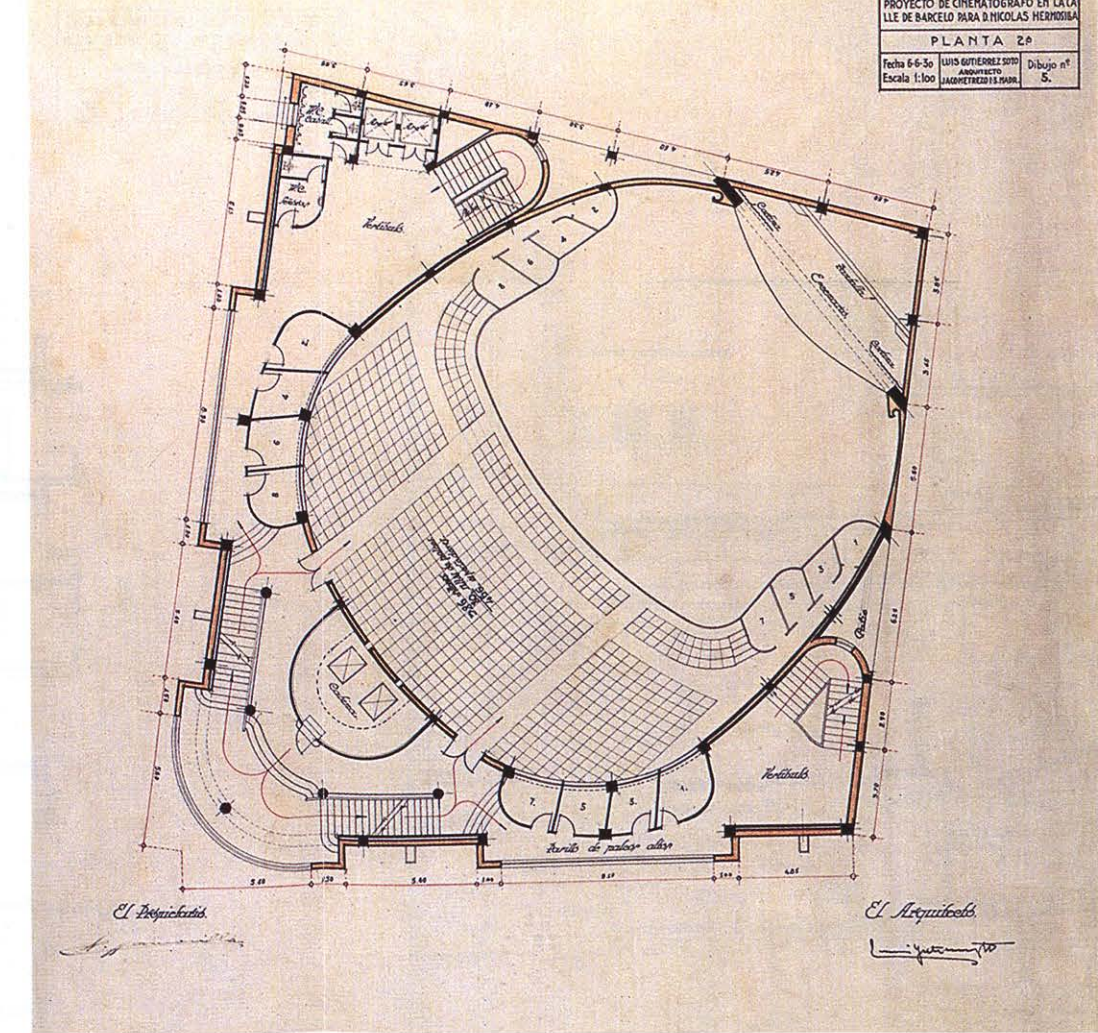
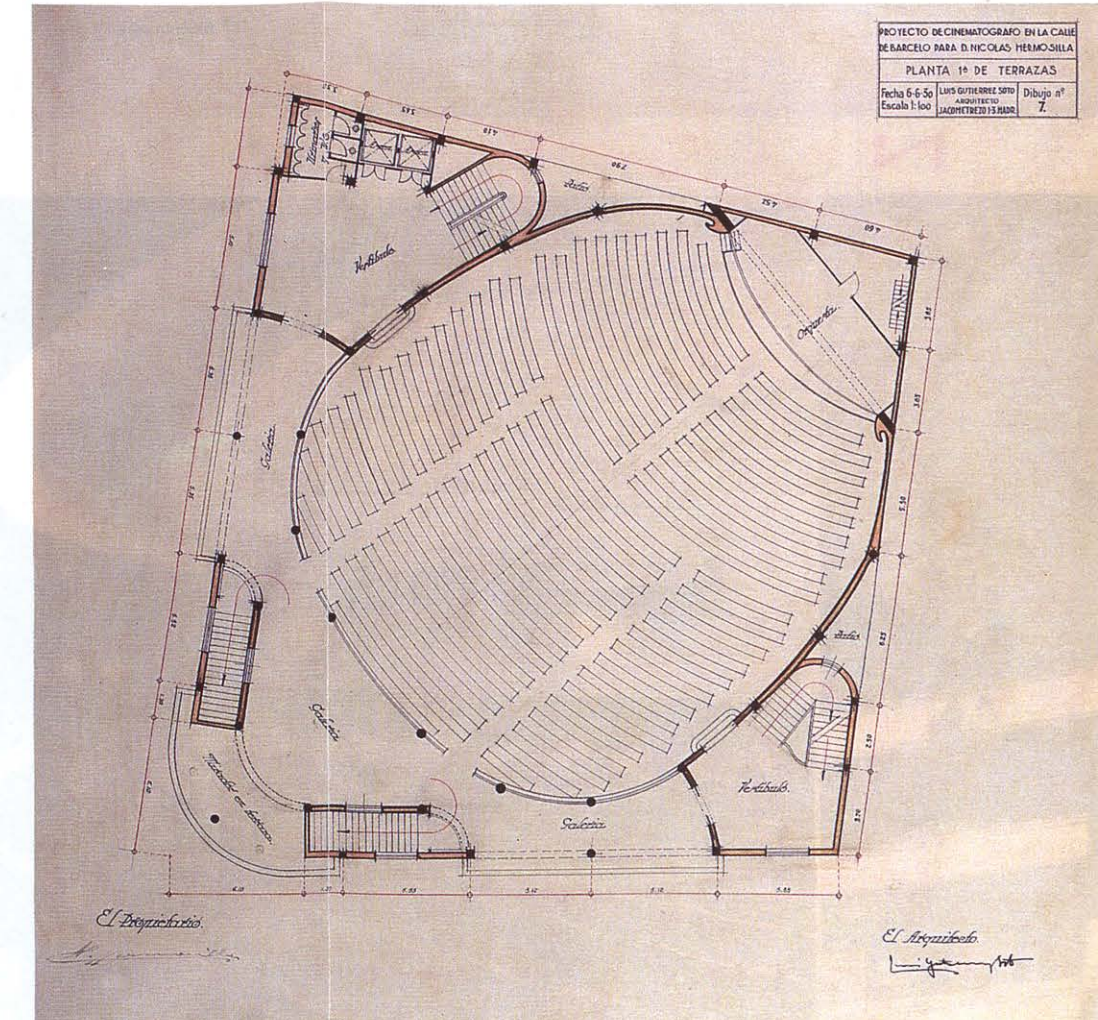
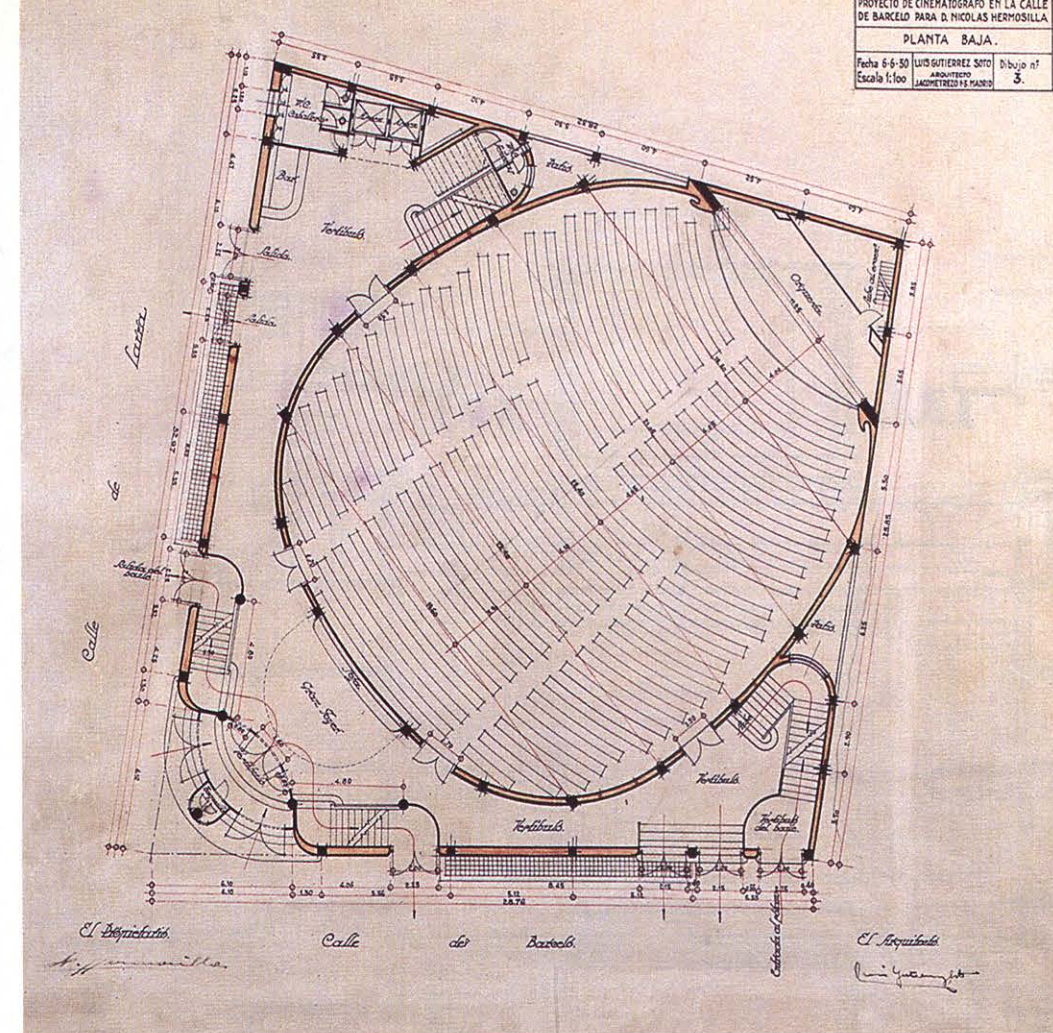
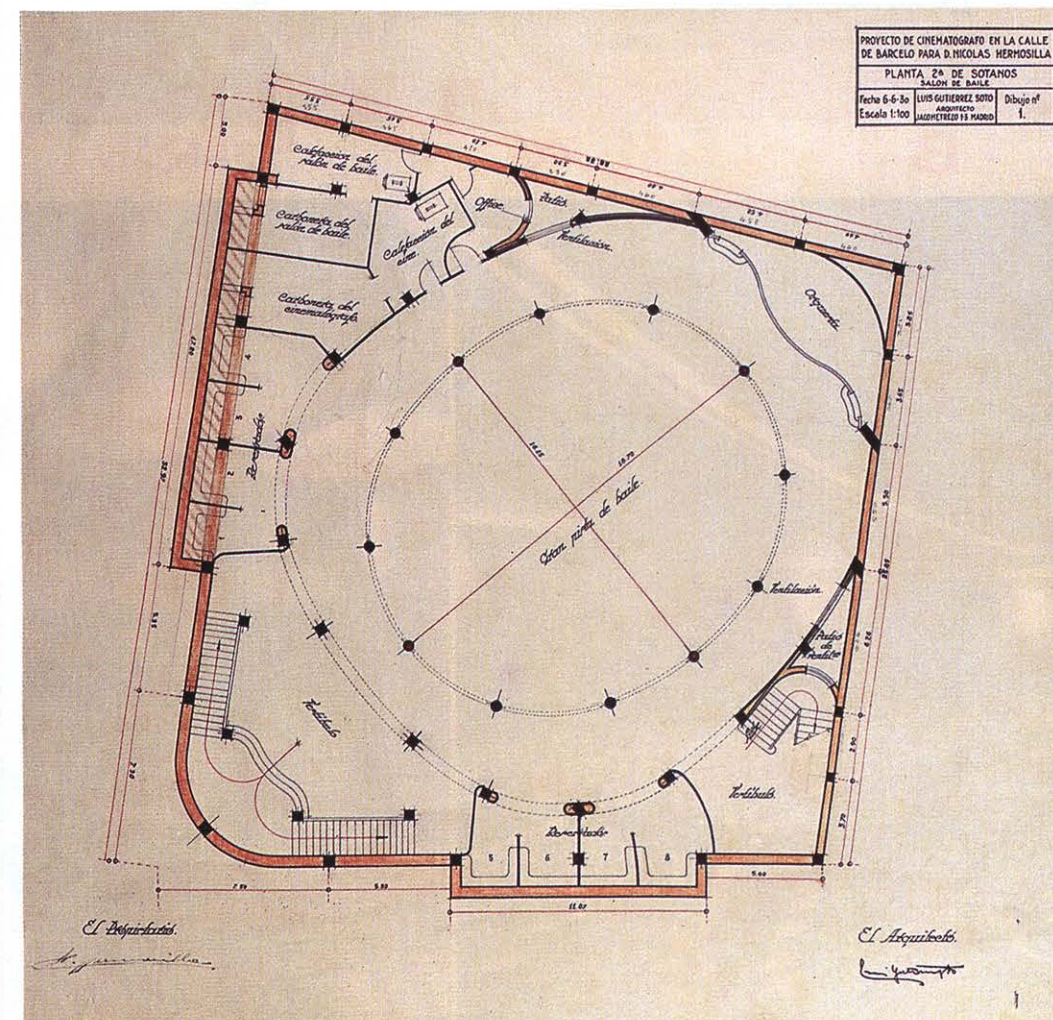
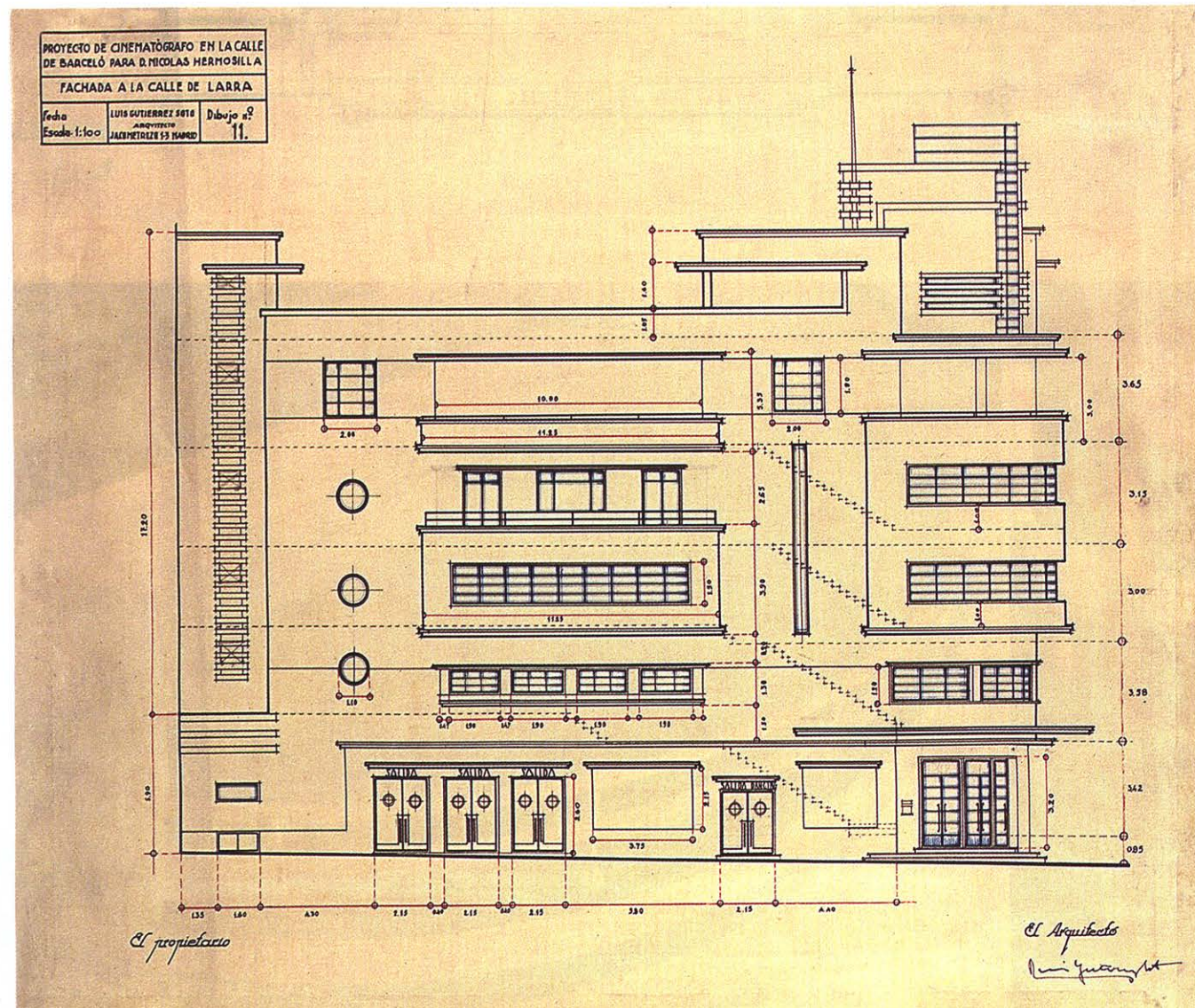
*"Sepan aquellos que no están al corriente,
que el Roxy, del que estoy hablando, fue
un cine de reestreno preferente
que iluminaba la plaza de Lesseps...
Yo fui uno de los que lloraron
cuando anunciaron su demolición
con un cartel de "Núñez y Navarro
próximamente en este salón"...
Y en su lugar han instalado
la agencia número treinta y tres
del Banco Central.
Sobre las ruinas del Roxy
juega al palé el capital...
Pero de un tiempo acá, en el banco ocurren cosas
a las que nadie encuentra explicación.
Un vigilante nocturno asegura
que un trasatlántico atravesó el hall
y en la cubierta Fred Astaire y Ginger Rogers
se marcaban "El Continental".
Atravesó la puerta de cristal
y se perdió en dirección a Fontana..."*

B I B L I O G R A F Í A

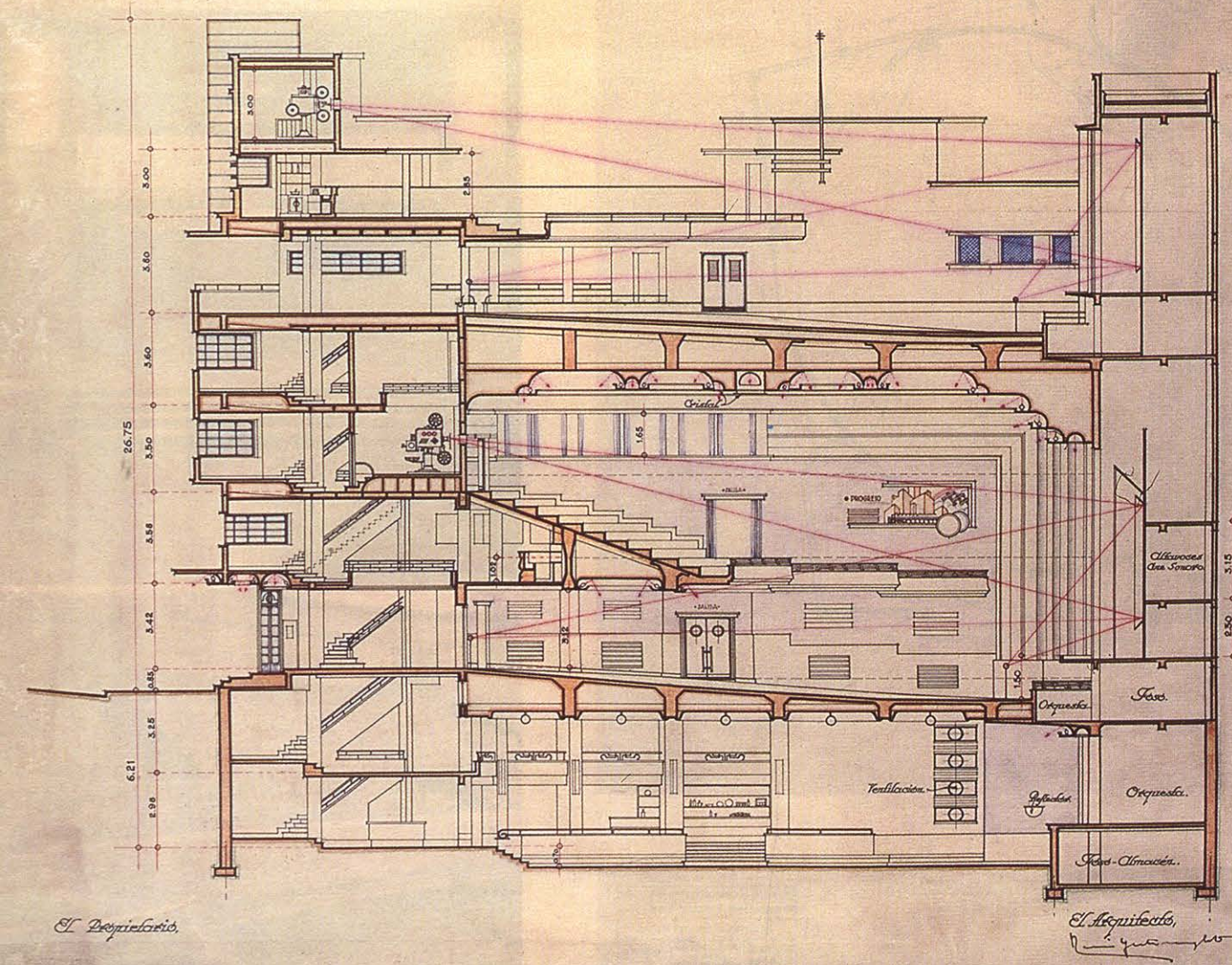
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier: "Los cines madrileños, del barracón al rascacielos". Catálogo de la exposición "El cinematógrafo en Madrid. 1896-1960". Ayuntamiento de Madrid, 1986.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: "Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo". Ed. Avapiés. Madrid, 1989.
- URRUTIA, Ángel: "Los cinematógrafos madrileños del primer cuarto de siglo", en "Establecimientos tradicionales madrileños", volumen III. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1982.
- "Los cinematógrafos de la Gran Vía", en "Establecimientos tradicionales madrileños", volumen IV. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984.
- SERRAT, Joan Manuel: Álbum "Bienaventurados", 1988.

CINE LUIS GUTIERREZ SOTO 1930 BARCELÓ

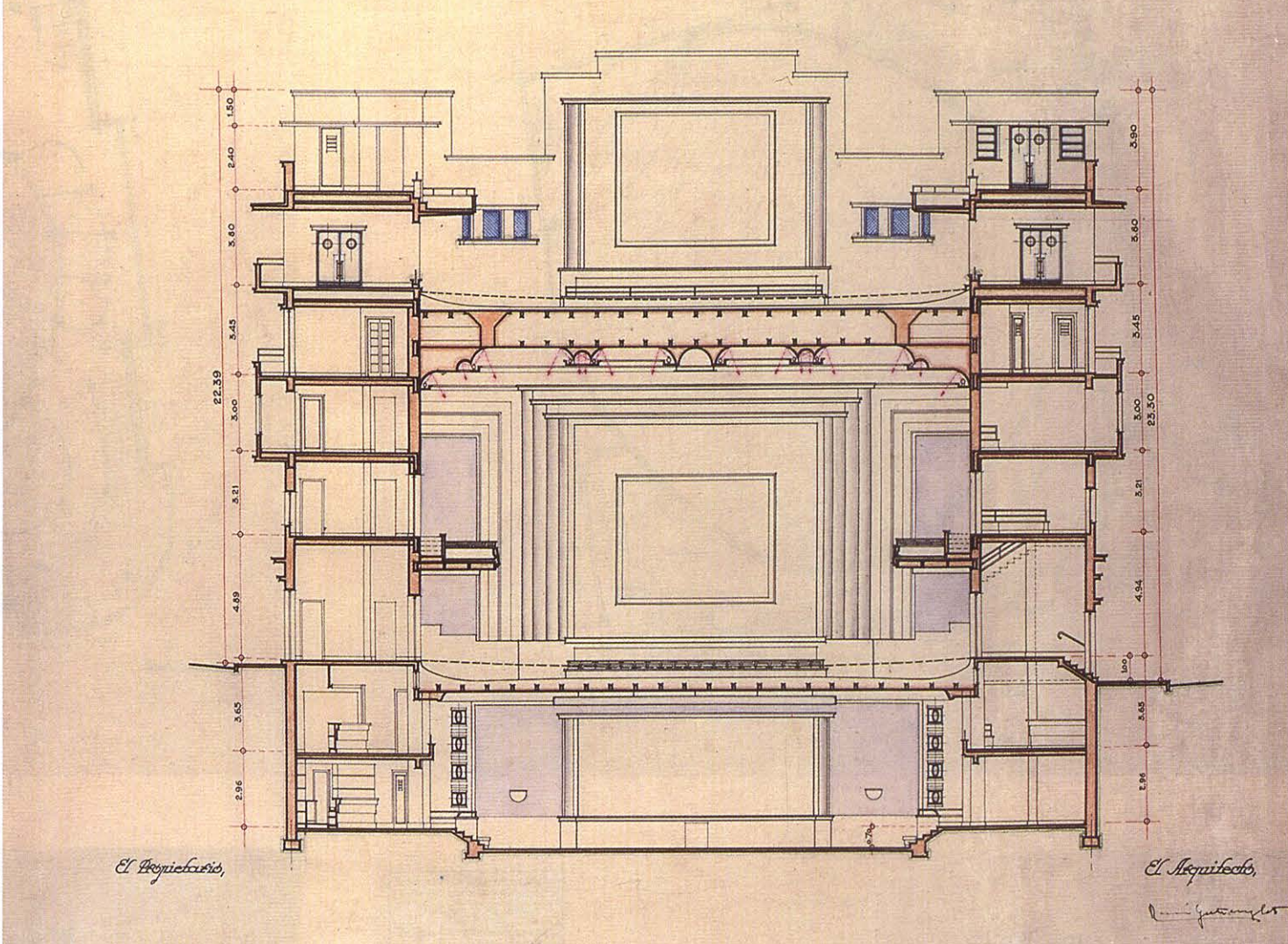
El Cine Barceló, hoy transformado, proyectado por Luis Gutiérrez Soto en 1930, protagoniza en esta ocasión nuestro desplegable. Se trata, probablemente, del más emblemático edificio racionalista dedicado exclusivamente a cine y sala de fiestas, construido en Madrid. El material que reproducimos corresponde al proyecto original, conservado en el archivo del autor. Las fotografías nos muestran el aspecto del cine en el momento de su inauguración.



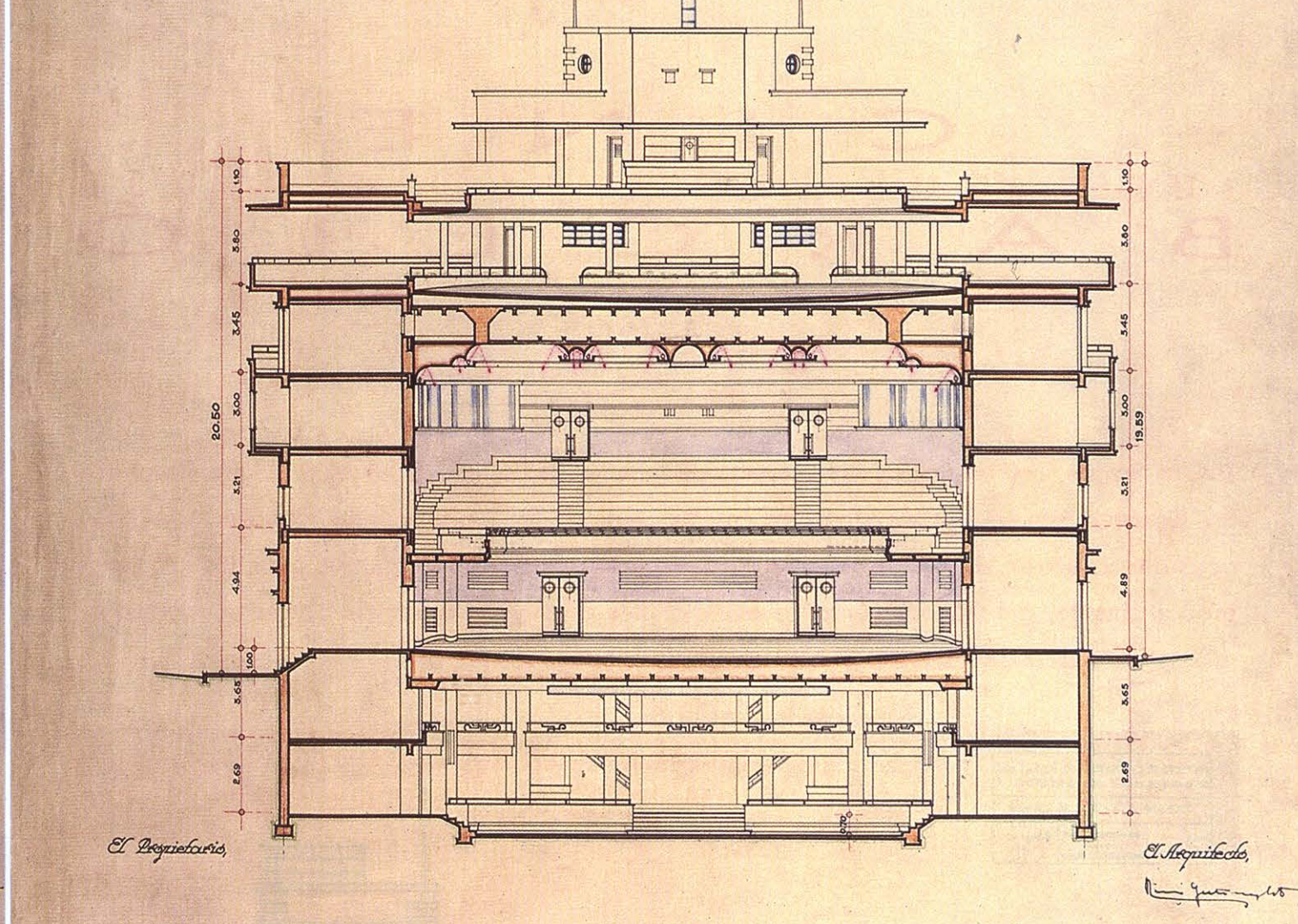
PROYECTO DE CINEMATÓGRAFO EN LA CALLE
DE BARCELONA PARA D. NICOLÁS HERMOSILLA.
Sección longitudinal.
Fecha: Luis Gutiérrez Soto. Dibujo nº 12.
Escala 1:100. Jacometrezo 1-3, MADRID.



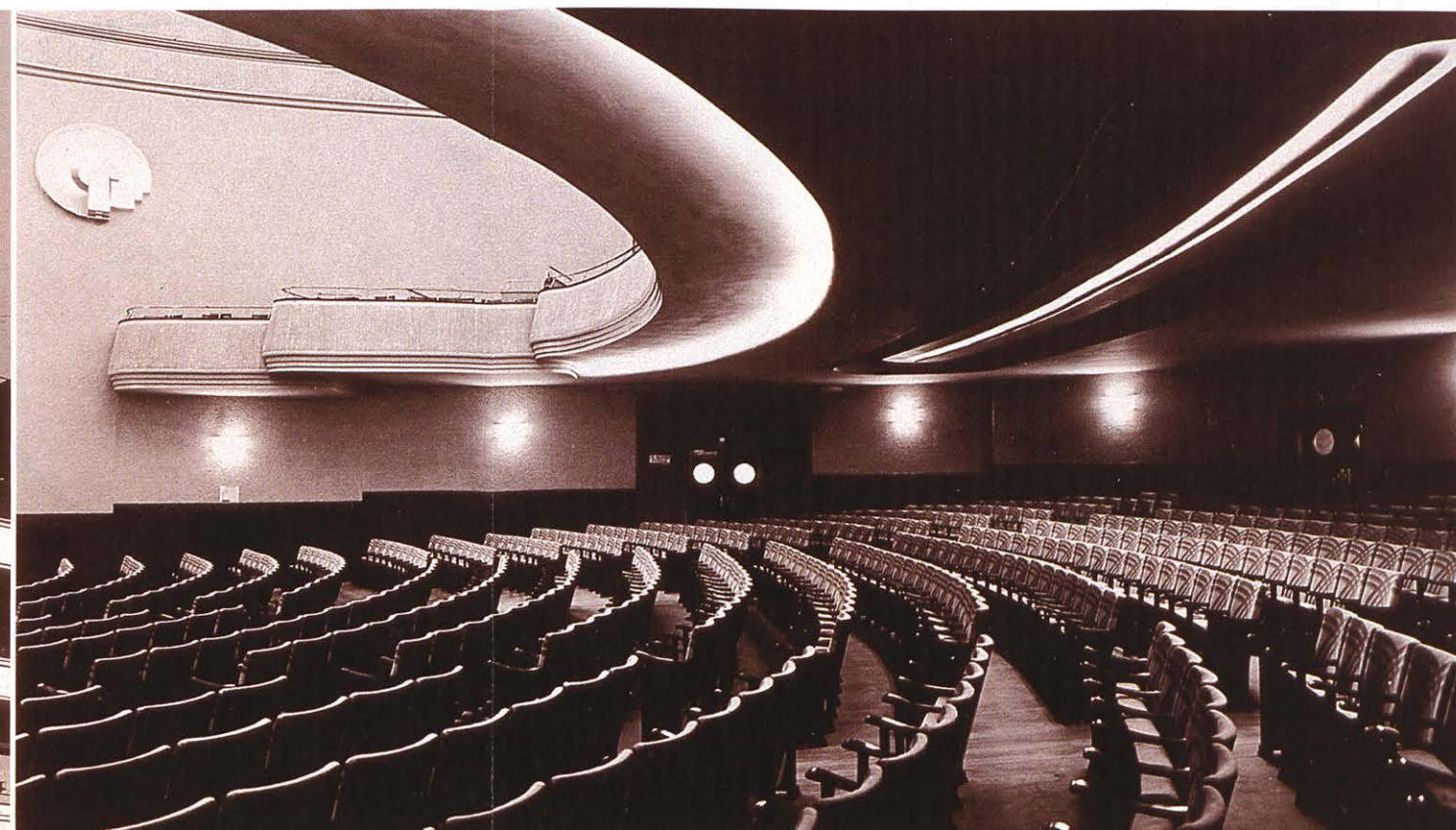
PROYECTO DE CINEMATÓGRAFO EN LA CALLE
DE BARCELONA PARA D. NICOLÁS HERMOSILLA.
Sección transversal.
Fecha: Luis Gutiérrez Soto. Dibujo nº 13.
Escala 1:100. Jacometrezo 1-3, MADRID.



PROYECTO DE CINEMATÓGRAFO EN LA CALLE
DE BARCELONA PARA D. NICOLÁS HERMOSILLA.
Sección transversal.
Fecha: Luis Gutiérrez Soto. Dibujo nº 14.
Escala 1:100. Jacometrezo 1-3, MADRID.



C I N E M A T Ó G R A F O



C I N E M A T Ó G R A F O
LUI GUTIERREZ SOTO 1930

ENCUENTROS

Alejandro de la Sota desde la palabra

El pasado día 20 de marzo en sesión de tarde y el 21 en las de mañana y tarde, se celebraron en la ETS. de Arquitectura de Madrid una serie de encuentros -"Conversaciones en torno a Alejandro de la Sota"- iniciativa promovida por diversos Departamentos pertenecientes a dicha Escuela y a las de Barcelona, San Cugat del Vallés, Granada, La Coruña, Pamplona, San Sebastián, Sevilla, Las Palmas, Valencia y Valladolid. La oportunidad e interés de tales conversaciones quedaron demostrados por la participación de un elevado número de profesionales y estudiantes de arquitectura que, de uno u otro modo, se consideraban receptores del magisterio de La Sota y deseaban ponerlo de manifiesto. El panel "oficial" de intervenciones incluía un amplio número de profesores pertenecientes a las Escuelas citadas y su acusada diversidad suponía una muestra evidente de que la estimación ante la figura del arquitecto iba más allá de cualquier tipo de límites, ya fueran geográficos, cronológicos o incluso "de tendencia". Alejandro de la Sota, a través de una trayectoria personal y profesional limpia, esforzada, comprometida y sin retrocesos, había logrado un reconocimiento multitudinario, cosa no tan habitual dentro de estos ambientes nuestros, con tanta frecuencia enrarecidos.

Los actos se iniciaron con una intervención del arquitecto Ricardo Aroca, Director de la ETSAM, participando entre ambas jornadas los profesores Francisco Alonso, Gerardo Ayala, Miguel Ángel Baldellou, Mariano Bayón, Antón Capitel, José Antonio Corrales, Luis Fernández-Galiano, Carlos Flores, Manuel Gallego, José Manuel López Peláez, Víctor López Coteló, Josep Llinás, Antonio Miranda y Carlos Puente, además de un elevado número de asistentes. La coordinación general estuvo encomendada al arquitecto Jesús Bermejo, profesor también de la ETS. de Arquitectura de Madrid.

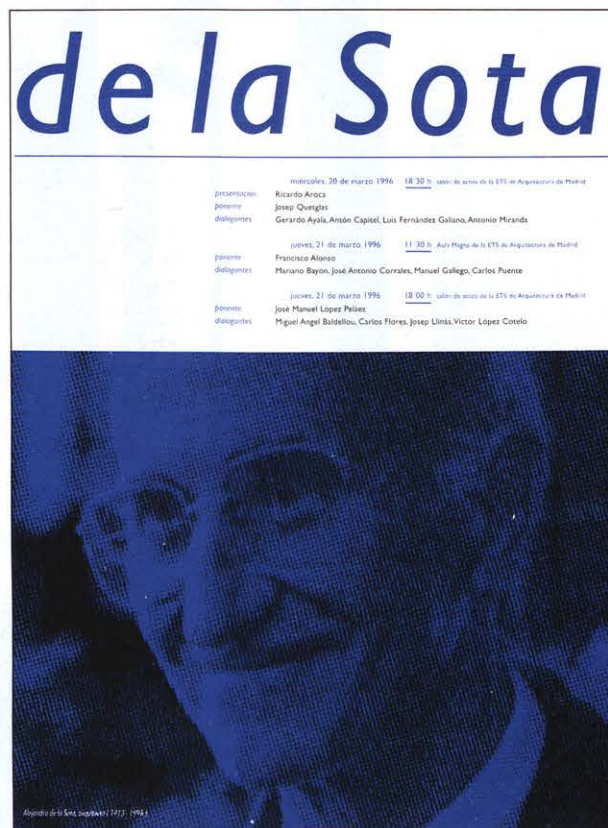
Con las diversas intervenciones -acusadamente entusiastas y cálidas- se irían perfilando los rasgos más

sobresalientes y comúnmente aceptados del maestro; pero también aquellos otros de importancia aparentemente secundaria, mínimos incluso, que permitían llegar a una visión totalizadora de Alejandro de la Sota en su significación tanto profesional como humana, propósito difícilmente accesible a través de discursos lineales o de interpretaciones unipersonales, por muy informadas o agudas que éstas fuesen. La personalidad poliédrica de La Sota, mucho más enrevesada y compleja de lo que su talante moderado o su arquitectura "sencilla" pudieran hacer creer, iría apareciendo, así, a través de aproximaciones sucesivas, de enfoques plurales y en algún caso hasta claramente contradictorios -¿era cierto que para A. de la S. suponía un motivo de satisfacción dejar transcurrir

largas horas conversando sobre temas arquitectónicos o por el contrario opinaba, como Gutiérrez Solana, que la pintura (en este caso, arquitectura) había que "hacerla", pero no "hablarla"?-. Estas visiones divergentes o coincidentes dejarían en el ambiente algo más que una simple evocación: la presencia viva aún en su obra y en nuestro recuerdo de aquella figura excepcional que acababa de dejarnos.

Finalmente, sería oportuno añadir que la "forma" en que fueron desarrolladas estas jornadas alcanzó siempre un tono contenido y moderado, exacto y preciso, sin excesos verbales. Aquel tono que Alejandro de la Sota hubiera deseado y que (además) merecía.■

Carlos Flores



EXPOSICIONES

ABRAHAM ZABLUDOVSKY

50 Años de ejercicio profesional

Dentro de las diferentes manifestaciones de la cultura mejicana, la arquitectura ocupa un lugar preponderante. Esta manifestación está cimentada en grandes y esplendorosas construcciones prehispánicas, las cuales aún podemos apreciar en el resto de las ciudades de la meseta, como Teotihuacan, Monte Albán y en el centro de la gran Tenochtitlán. La herencia cultural incluye ciudades mayas como Chichen Itza, Uxmal y Palenque. Son estos antecedentes los que fundamentan y dan expresión a la arquitectura moderna, a su vez influida por

diferentes corrientes de Europa.

Nuestro rico patrimonio arquitectónico puede dar testimonio fiel de esta relación de intercambio, que nos enriquece y nos da una vigencia participativa internacional. Por lo antes mencionado, es verdaderamente significativo para nuestra cultura arquitectónica que en estos días dos exposiciones sobre la obra antológica de los arquitectos mejicanos Luis Barragán y Abraham Zabludovsky sean presentadas en foros extranjeros.

La de Luis Barragán, después de su presentación en Madrid, Lisboa y Méjico, retorna-

rará a Europa para ser presentada en Berlín, Venecia, Milán y Helsinki, y después en otras ciudades como Tokio y Sao Paulo. Esta exposición surge de la idea y la iniciativa de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente de España en el año 1993. Su Departamento de Exposiciones ha tenido logros fundamentales dentro del panorama arquitectónico internacional al cumplir con la muy noble tarea de difundir la buena arquitectura de España y de múltiples arquitectos de diferentes países.

La exposición de Abraham Zabludovsky será inaugurada el próximo 9 de mayo en el Museo Diocesano del Pía Almoína de la Ciudad de Barcelona y permanecerá en exhibición hasta el 12 de junio del presente año. Todo ello, como producto de un grupo de profesionales que creen en la trayectoria del trabajo realizado por este arquitecto mejicano. En esta ocasión tan sólo se presentan setenta de sus más de doscientas obras realizadas durante sus 50 años de ejercicio profesional.

La exposición estará apoyada por la presentación del libro "Abraham Zabludovsky, Arquitecto (1979-1993)", que fue editado en español por Noriega Editores y que en su versión en inglés

"Abraham Zabludovsky Architect" es producto de Princeton Architectural Press. El prestigioso arquitecto catalán José María Botey se encargará del montaje y presentación de la exposición.

Abraham Zabludovsky, es titulado de la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Autónoma de México (1945-1949), donde recibe las enseñanzas de sus maestros Villagran, Del Moral, Pani y otros. Admirador de la obra de Mies Van Der Rohe y sensiblemente impactado por la obra de Nieme-

yer al presentarse en México la exposición "Brasil Construye", y con los antecedentes teóricos del constructivismo expresado por Le Corbusier, se inicia en la profesión de forma plena con el proyecto del Centro Deportivo Israelita (1945). Después vendrán proyectos interesantes, como los edificios de departamentos del Rincón del Bosque (1952) y de Schiller y Horacio (1959), y el conjunto habitacional de Torres de Mixcoac (1967), con el cual se inicia una sociedad por más de 23 años con el arquitecto Teodoro González de León. A partir de este momento realizan proyectos tan variados e importantes como museos, edificios recreativos, bancos, departamentos habitacionales y edificios gubernamentales, de los que destacan el Instituto Nacional de Fondo a la Vivienda de los Trabajadores (1973), el Colegio de México (1975) y el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo (1981).

Con el proyecto y la construcción de la Casa Sacal (1968) se conjugan sus ideas y su experiencia de constructor. Experimenta una vez más con los sistemas constructivos y con acabados en fachadas; y, como resultado de ello, al paso del tiempo le daría a él y a sus colaboradores una etiqueta distintiva de prestigio nacional e internacional.

Aún creyendo necesario consolidar su experiencia, realiza el proyecto y construcción de su casa (1969), a lo largo de 3 años, y termina por obtener una reputación de proyectista serio y consumado.

No dudo que el público entendido de la ciudad de Barcelona sabrá apreciar con detenimiento e interés la obra de tan respetado arquitecto mejicano. ■

Salvador Rodríguez

Edificio de departamentos. Torre Manhattan (1975). Arqs: Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León. Vista de la fachada sudoeste.



AGUSTÍN CELIS

Pintura y arquitectura

Pintura y arquitectura han sido dos mundos estrechamente ligados en la trayectoria personal y profesional de Agustín Celis, artista plástico y profesor de Análisis de Formas en la ETSAM. No es fácil encontrar en el panorama artístico actual, donde cada vez se evidencia más la fractura entre las distintas artes, una obra plástica involucrada en la iconología arquitectónica como la que nos presenta Celis en la sala de exposiciones de la Fundación Cultural COAM.

Desde el privilegio de la reflexión que otorga la pintura, Celis vuelve su mirada a las esencias de la memoria, retomando uno de los temas clásicos en la representación arquitectónica como es el género de las ruinas, quizás una de las poéticas figurativas más complejas y con más matices de la historia del arte, que comparten por igual arquitectos y pintores.

Desde las recuperaciones formales de la antigüedad de Mantegna, pasando por la Arcadia idealizada de los cuadros de Claudio de Lorena, Patel o Lemaire, la ruina ha sido, seguramente, el objeto arquitectónico que mayor fascinación ha despertado, y cuyo interés ha trascendido más allá de lo estrictamente disciplinar. Mucho tiene que ver con esta fascinación la gran cantidad de valores a ella asociados, valores que —como señalaba Riegl— abarcan lo histórico, lo estético y lo rememorativo.

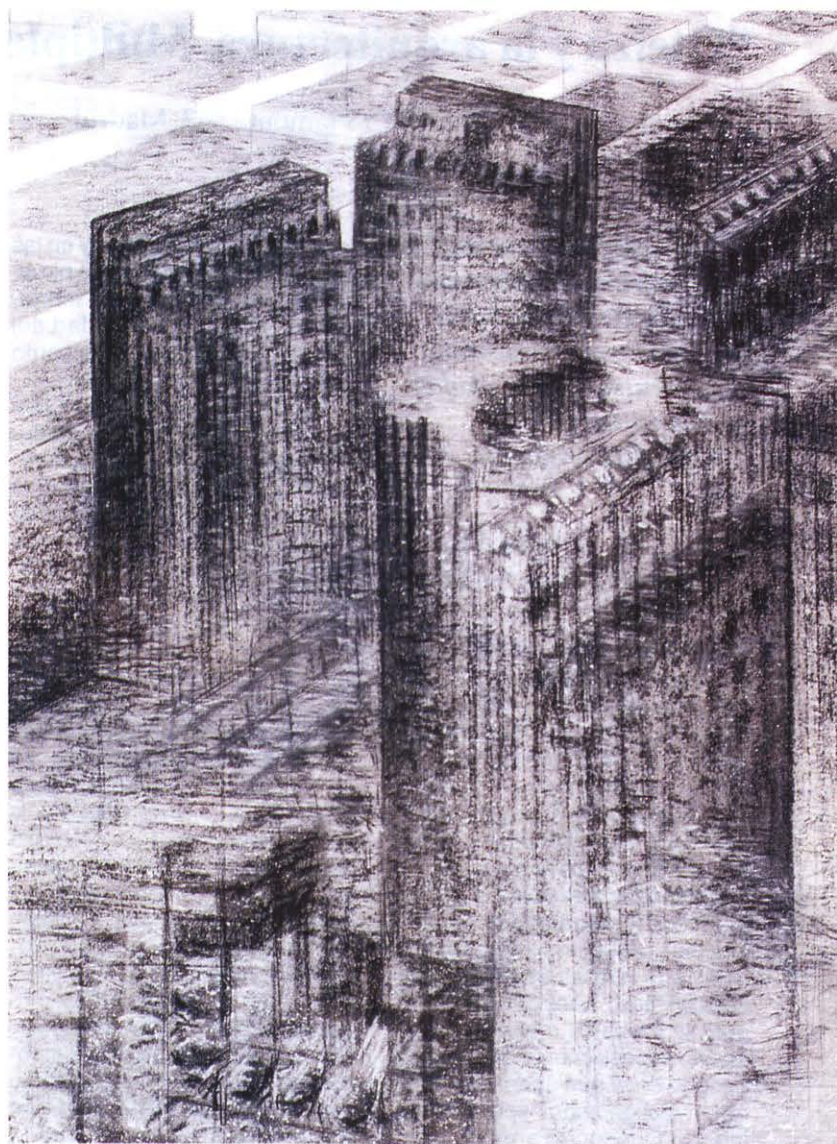
“¡Oh las hermosas, las sublimes ruinas! ¡Qué firmeza, y al mismo tiempo que ligereza, seguridad, facilidad de pincel! ¡Qué efecto! ¡Qué grandeza! ¡Qué nobleza!”, escribía Diderot en los Salones de 1767 describiendo las ruinas de Hubert Robert, en la misma época que Clefisseau y Robert Adam dibujan las ruinas de Spalato, que los alumnos de Panini —como Natoire, Vernet, Cochin o Barbault— dibujan junto a Piranesi los restos de Roma,

que arquitectos como Le Roy o Stuart recogen gráficamente las imágenes de sus viajes por Grecia. Aquellas representaciones, entre lo arqueológico y lo pintoresco, lo arquitectónico y lo pictórico, dejaron paso a la visión más íntima y sensible del romanticismo, a las ruinas solitarias de Friedrich o los paisajes tormentosos de Cozens.

Desde entonces, la representación de las ruinas se ha convertido en un acto fundamentalmente privado, ligado a la formación del artista. No pocos arquitectos, al igual que Le Corbusier o Kahn han cedido a la grata atracción de representar en un cuaderno de notas aquellos fragmentos de Roma o Grecia escogidos al azar entre un cúmulo de ruinas. En España, así como en otros lugares, la tradición del género de las ruinas ha sido poco influyente debido, entre otras cosas, a la escasez de restos suficientemente atractivos y abundantes de modo que puedan ejercer su influencia cautivadora. No es de extrañar por ello que las ruinas hayan sido uno de los géneros más ligados al viaje como instrumento de formación y generación de ideas.

La obra que nos ofrece Celis se entronca con esta tradición del artista nómada, recreador de formas y espacios cambiantes en sintonía con sus experiencias. La génesis de los cuadros que nos presenta hay que buscarla en su formación académica en Roma y en los muchos años de idas y venidas a ese contenedor de reliquias arquitectónicas. Memoria de un pasado milenario y memoria de una experiencia personal es la síntesis que Celis recrea en esta exposición, ingredientes que maneja y manipula para presentarnos una lúcida metáfora del presente.

Sí algo conviene destacar de esta nueva visión de lo viejo, que se nos brinda bajo el título de “Vestigia”, es la superación de la



Sin título. Papel. Técnica mixta. 100x70

mera figuración que el artista realiza de los fragmentos arquitectónicos, que se muestran en la colección de óleos (aunque bastarían por sí solos para merecer una exposición aparte), para presentarnos unos dibujos en donde la manipulación gráfica de la ruina la convierte en metáfora de un mundo contemporáneo, en el que la arquitectura pugna por tener una memoria. La ruina adquiere así su carácter más simbólico, fragmento atemporal de la experiencia humana. La manipulación de esos fragmentos y su transformación en elementos arquitectónicos de la ciudad (que acertadas las referencias figurativas a los pioneros de la visión urbana: Hilberseimer, Grosz, Lang, Poelzig) son un desesperado intento de fijar nuestro tiempo, un tiempo sin memoria, un tiempo sin ruinas.■

F.C. D'Amico

“Oteiza y la arquitectura. Múltiple reflejo...”

Fundación cultural COAM. C/ Piamonte, 23 Madrid
Abril-mayo 1996

“Como quería Mondrian, la colaboración del artista con el arquitecto es para hacer del espacio habitable de la arquitectura (y de la ciudad) una construcción espiritual pero sin obra de arte”

Jorge de Oteiza
“Quosque Tandem...”

Hace ya treinta años José M^a Moreno Galván expresaba públicamente su deuda con Jorge de Oteiza como la persona a la que debía más ideas, orientaciones y formación, no sólo en el campo de la teoría de la creación artística. Hoy quiero hacerlo yo, y no soy el primero que lo hace, desde el plano de la creación arquitectónica. Sus propuestas escultóricas, sus proyectos arquitectónicos y sus teorías estéticas han supuesto un apoyo intelectual para la obras de muchos arquitectos, especialmente en un largo período en el que apenas existieron investigaciones sobre la forma. El “Quosque Tandem...”, el “Propósito Experimental” (Nueva Forma), la “Ley de los cambios”, el libro de Pelayo Orozco... han sido publicaciones de constante consulta por varias generaciones de arquitectos. Pero sobre todo su concepción espacial —el vacío obtenido por desocupación, antecedente de tantas propuestas “minimal”, “land” o “conceptual” art, y el mismo concepto de desocupación como presencia activa de la ausencia (como obtención vacío)— ha abierto una vía experimental para muchos proyectos arquitectónicos. El vacío encontrado como final de su investigación abstracta, que “no se ocupa, no se pinta, se piensa”. El vacío estéticamente desocupado que, como espacio, es espiritualmente receptivo. El vacío como desocupación conclusiva de la expresión en arquitectura, en palabras de Juan Daniel Fullaondo. El vacío que al comienzo de sus investigaciones (“el futuro está en el origen”) le explicará el hueco del cromlech sagrado neolítico como

raíz de la identidad vasca y en las últimas, en una asombrosa pirueta filológica, le llevará del morfema arr (hueco, concavidad del cielo) a definir arquitecto como constructor de huecos, vacíos.

La relación de Jorge de Oteiza con la arquitectura se produce desde los primeros momentos de su instalación definitiva en España de vuelta de su largo viaje americano. Entre 1950 y 1954 realizará el monumental friso de los apóstoles para la Basílica de Aránzazu, que gana por concurso; aunque habrá de esperar hasta 1969 para que las esculturas de entonces, coronadas por una furiosa “piedad”, se coloquen en la arquitectura construida por los arquitectos Francisco Sáenz de Oiza y Luis Laorga. En los veranos asistirá a los cursos de arte de la Universidad Internacional Meléndez y Pelayo de Santander; y en 1953, Curso de Arte Abstracto, pronunciará la ponencia “Escultura Dinámica”. En estos cursos convivirá además de con los numerosos artistas y críticos asistentes, con los arquitectos preocupados por el debate artístico sobre lo abstracto, como J.L. Fernández del Amo, L.F. Vivanco, R. Aburto, R. Vázquez Molezún, etc., con los que compartirá planteamientos e iniciativas. En este año realizará la escultura que remata el ábside de la Iglesia del Colegio Apostólico de Arcas Reales, del arquitecto Miguel Fisac, y las de la fachada e interior de la Cámara de Comercio de Córdoba, de los arquitectos Rafael de la Hoz y José María García de Paredes, donde además creará el increíble mostrador-escultura de hormigón armado que divide el espacio único de vestíbulo y oficinas, y que podemos considerar como su primera propuesta arquitectónica.

Sin embargo el verdadero Oteiza arquitecto se iniciará en su propuesta para el Concurso Internacional para el Monumento al Preso Político, en Londres en este mismo año, en el que tres columnas, una de ellas tumbada, configuran un espacio interior, un vacío, “que es la sus-

tancia expresiva y trágica del monumento”. En el año 1954 realizará junto a los arquitectos Francisco Sáenz de Oiza y José Luis Romani uno de los ejercicios más interesantes y bellos de la arquitectura moderna española: la capilla para el Camino de Santiago, que recibirá el Premio Nacional de Arquitectura del año siguiente. Una estructura espacial regular y liviana como cubierta de un potente muro escultórico con relieves sobre la vida del apóstol.

Los años siguientes hasta el final de la década de los cincuenta, en que abandonará su actividad experimental serán el momento culminante de ésta; serán años de enorme actividad creativa en los que al final se concluirá su proceso escultórico; en ellos aparecerán propuestas arquitectónicas que abrirán caminos llenos de sugerentes posibilidades y, además, se gestarán un buen número de formulaciones teóricas sobre la creación artística.

En la escultura proseguirá insistiendo apasionadamente en la experimentación de la vía que le ha abierto el concepto de desocupación, (“me encontraba en mi escultura descontando expresión, silenciando lenguaje, como necesitando por inmovilización, de espacios vacíos, receptivos, sacralizados, de protección”), para llegar al hueco, al vacío, (“planteándome un vacío como obtención por desocupación espacial, frente al concepto de vacío en Malevich como espacio dado”). Recibirá el Gran Premio Internacional de Escultura en la Bienal de Sao Paulo de 1957, y dos años más tarde, en la plenitud de su prestigio internacional, abandonará su actividad como escultor al considerar concluido su proceso experimental.

En la arquitectura realizará la instalación expositiva del Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas, de los arquitectos R. Vázquez Molezún y J.A. Corrales, medalla de Oro de la Exposición en 1958; y construirá junto al arquitecto Luis Vallet la estela funeraria y Capilla-monumento al Padre Donosti

en un lugar mágico y significativo para él, junto a los cromlech de Aguiña en el inmenso circo formado por la Peñas de Aya, San Antón, Bianditz y otros antiquísimos montes del macizo de las Cinco Villas. Luis Vallet, arquitecto por ahora poco conocido, será, sin embargo, uno de los pioneros de la arquitectura moderna en Guipúzcoa; y será, por otro lado, el arquitecto elegido por Jorge de Oteiza y Néstor Basterrechea, después de un intento con Oiza según creo, para la construcción de su casa en Irún en un lugar igualmente significativo, a escasos metros del Puente Internacional sobre el río Bidasoa que une a España con Europa, (“animal fronterizo me declaro”), y con un hermoso y amplio panorama en la parte trasera sobre Fuenterrabía, el Jaizkibel y la bahía de Txingudi.

La vía experimental con que concluye su investigación escultórica se desarrollará en sus proyectos arquitectónicos en donde se pasará de una estatuaría relacionada con la arquitectura de los edificios, en los que se inserta al entendimiento de una única disciplina donde ya no hay obra artística ni arquitectónica sino una construcción espacial en la que el vacío es el protagonista, en donde el lugar de la escultura queda definido por su desocupación, y en donde toda expresión queda excluida de la arquitectura. Es el Oteiza arquitecto que ya en su memoria para Sao Paulo, “Propósito Experimental 1956-1957”, exponía además de su descubrimiento del hueco como forma desocupada, nuevas proposiciones conceptuales para elementos arquitectónicos, como la ampliación especial del muro, la pared-luz, la estela funeraria, etc. “Hoy oriento todo mi interés más que a la integración funcional de la estatua con la arquitectura y el mundo (...) a la determinación final de la obra como servicio metafísico para el hombre. Incluso como sitio sólo, espiritual, para el alma sola de espectador”.

La oportunidad de poder exponer estas ideas, iniciadas en el proyecto para el monumento al preso político, se la proporcionará el Concurso Internacional para un Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo. El proyecto realizado junto al Arquitecto Roberto Puig, que ganará el primer premio y que desgraciadamente no se

construirá, propondrá un gran edificio prismático, horizontal, sin formas, "minimal", cerrado al exterior aunque abierto a la luz cenital, elevado en la colina frente al mar, sobre un cuerpo bajo inexistente del que se prolonga un largo muro suspendido sobre un espacio desocupado. En la memoria del proyecto se expone todo un manifiesto de su pensamiento estético y arquitectónico.

"El hombre ha de participar activamente en la obra, caracterizada por su silencio espacial interno, receptivo, unitivo y reintegrador en la conciencia espiritual y política responsable con su tiempo". "Nos oponemos al arte actual de expresión, llamativo y formalista, con un arte receptivo y de servicio espiritual (...). En contra de un arte en que el artista -por desocupación espacial- en que el hombre se plantea y busca lo que le falta". "Entendemos, pues, la creación monumental como limitación abierta a un gran espacio vacío, receptor dentro del complejo dinámico y turbador de la ciudad que trata de aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, traduciéndola en razón existencial desde cuya intimidad se rehace la nueva conciencia espiritual y política del hombre". "Para Mondrián, la integración del arte con la arquitectura suponía una colaboración orientada a la construcción exclusiva del espacio de la arquitectura como creación espiritual, sin obra de arte. Para nosotros, en una etapa complementaria y final, se recupera la obra de arte desde ese espacio espiritual, pero con un arte igual a cero (cero como expresión final)".

Con toda seguridad es el proyecto arquitectónico más personal de Oteiza, además de ser una de las propuestas más sugerentes de las producidas en estos años en todo el panorama de la arquitectura nacional y que más influencia ha tenido para los arquitectos.

Los años sesenta supondrán para Oteiza un largo período de reflexión desde su refugio fronterizo de Irún. Abandonada la escultura, recopilará su más influyente obra crítica y teórica: "El final del Arte Contemporáneo", "Quosque Tandem..." (en donde sentenciará que la arquitectura contemporánea ha concluido su investigación), "La Ley de los cambios para el Arte",

"Ejercicios espirituales en un túnel" (prohibido entonces y publicado años más tarde), "Estética del huevo. Mentalidad vasca y laberinto",.... Pronunciará constantemente proyectos de integración artística y de integración entre artistas, y, radicalizado cada vez más en la antigua profundidad de sus orígenes ("defenderé la casa de mi padre", como Gabriel Aresti), tratará en todo instante de formar una moderna "escuela vasca": Proyectos como el instituto de estética comparada, como el grupo GAUR ("hoy"), etc., sólo darán un tímido fruto al final de la década en el malogrado intento de Deba. Pero sobre todo continuará su constante acción crítica y provocadora del mundo cultural del momento ("me paso a la ciudad").

Mis recuerdos adolescentes de Irún se centran en el Bar del Real Unión donde muchos días al caer la tarde se producía una tertulia improvisada en torno a Jorge de Oteiza, en donde él, con vehemencia, como un "basojaun" enfurecido, (o como un profeta, como diría Aresti), exponía sus ideas y sus opiniones, conspirando contra todo, dejándonos entusiasmados a los que la escuchábamos. Son también los años de la difusión completa de su obra, los números de la revista "Nueva Forma", el libro de Alfaguara, etc. El último año de esta década reflexiva volverá a la escultura para finalizar la estatuaría de Aránzazu. Por fin podrá componer el gran friso subiendo a su sitio a cada uno de los apóstoles, quince años arrumbados junto a la carretera; y además realizará la poderosa Andramari que corona el muro. Dos importantes proyectos arquitectónicos serán su aportación a nuestro medio cultural en estos años. Dos concursos fallidos para Madrid, el del Teatro de la Ópera, 1963, en colaboración con los arquitectos Ángel Orbe y Javier y Juanjo Barroso, con la maravillosa escalera-escultura homenaje a Epidauro y el de la Plaza de Colón, 1970, otra vez con Orbe, que ganará el primer premio y no se realizará.

Los años setenta supondrán la radicalización aún mayor de su retiro. En una intencionada vuelta a los orígenes, se instalará en un caserío aislado en Alzuza, cerca de Pamplona, ("hay noches o siglos enteros en

que uno no está para explicaciones"), en donde iniciará un prolongado retiro interior. Ahí comenzará de nuevo en la escultura prosiguiendo otro fructífero proceso, el laboratorio de tizas, iniciado en los últimos tiempos de Irún ("es preciso que uno se renazca a sí mismo, nos nacemos"). Algunos de estos ensayos de tizas junto con las pruebas desechadas en la Piedad de Aránzazu se reproducen en múltiples, en los primeros setenta, por una galería madrileña con la intención de extender su producción artística a un mayor número de personas, en una aventura que no acabará bien del todo. Aquí será mi reencuentro con Oteiza en el que conversaremos muchas horas en largas mañanas solitarias de galería, e incluso en el COAM, en las que aprenderé de su intensa sabiduría muchas de las cosas que posteriormente me han hecho comprender mejor la existencia (no he conocido a nadie tan profundamente trascendente como Jorge Oteiza) y él aprenderá, así me lo aseguró, que no todo lo que viene a Madrid es nocivo.

Después le visitaré una vez en su casa del puente internacional durante su traslado a Alzuza, y otra vez, fallida, en la que hablaría mucho sobre él con Andrés Basterrechea. En estos años se publicará el libro de Pelayo Orozco "Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra" que será además de una biografía un compendio de su filosofía de la vida. Los proyectos arquitectónicos de esta década serán de menor interés que los anteriores, como la propuesta para Roquetas de Mar, o serán auténticos fracasos, para desgracia de Madrid, como el del concurso de Altos Hornos, el del Edificio Beatriz, o el del Paseo de la Castellana junto al Museo de Escultura, donde, por cierto, y ahora para vergüenza de Madrid, no está representado. Solamente un proyecto de este momento, la Fundación Sabino Arana en Bilbao, realizado junto a Néstor Basterrechea, en el que partiendo de una imagen "splitting" de la casa natal del político vasco proponen una potente metáfora, volverá a suscitar la emoción de sus mejores propuestas; tampoco se construirá.

Los años ochenta y siguen-

tes serán los del reconocimiento público e institucional: Premio Euzkadi en 1983, Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes en 1985, gran exposición antológica "Oteiza. Propósito Experimental", organizada por la Caixa en 1988 en Madrid, Barcelona y Bilbao, con un espléndido catálogo resumen de su obra, etc. Dejará Alzuza como residencia única instalándose en Zarauz. Son años, también, de su mayor producción poética, que se recogerá al final de la década junto con toda su obra anterior en la antología "Existe Dios al Noroeste".

En los proyectos arquitectónicos de estos años se vuelve como modelo a su aportación más valiosa, el monumento a Batle, treinta años anterior. Así en la propuesta para el concurso del Cementerio de Ameztagaña en San Sebastián, en colaboración con los arquitectos Fullaondo, Herrada, Maiz y Muñoz, donde se ofrece "una construcción espacial y sagrada que simbolizaría religiosamente una estación de salida desocupada..." e igualmente en la propuesta para el Centro Cultural en el edificio de la Alhóndiga de Bilbao, junto a los arquitectos de los equipos de Sáenz de Oiza y de Fullaondo, en la que se propondrán dos cubos vacíos de diferentes dimensiones, dos grandes plazas cubiertas y vacías, atravesados por una pastilla prismática horizontal.

En la actualidad, entre Zarauz y Alzuza, e inmerso en sus investigaciones filológicas sobre el preindoeuropeo, este hombre que, según él mismo dice, ya no tiene tiempo de ser otro, sigue trabajando incansable, a sus ochenta y ocho años, en todos los frentes de su interés. Especialmente, apoyado por sus más constantes amigos Juan Huarte y Francisco Sáenz de Oiza, en un generoso proyecto que será la Fundación Oteiza, ampliación de su taller de Alzuza. Obra última de este gran maestro, uno de los pocos sabios que he tenido la suerte de conocer, que dona sus piedras a su pueblo, "harri eta herri", (otra vez Aresti), en un nuevo frenesí heroico de quien sabe profundamente que "...la muerte tampoco elige: hay que ganarla".■

**Alberto Humanes
Bustamante**

Hoy en día, en Viena: el IZD

Si se entiende la labor literaria como una consecuencia ("écrire est une conséquence" afirmaba Antoine de Saint-Exupéry), podemos adaptar dicha ocurrencia al proyecto del IZD (Internationale Zentrum Donaustadt) y a otros muchos cuya filosofía responde en gran medida a derivaciones legítimas o bastardas de nuestra profesión.

Este proceso intelectual, constructivo, organizativo y empresarial, ejecutado bajo la continua sombra de las normativas, etc, que desemboca en un resultado concreto, en arquitectura, se podría entender como una serie de etapas enlazadas y regidas por una estructura económica muy obvia: el capitalismo fin de siglo o, lo que es lo mismo, la gestión frente a la ideología.

Si estamos de acuerdo en esta visión, encontraremos sin apenas dificultad una estructura interna

que se implanta y se manifiesta. La obra de arquitectura responde en su programa, en sus contenidos, en su primera cimentación a una idiosincrasia de gestor, de grupo económico que organiza y da respuesta a diferentes necesidades: culturales, de servicios, empresariales, de alojamiento, institucional...

Hoy en día parece no ser posible financiar viviendas sociales si no van acompañadas de algún beneficio añadido y ajeno a aquel propósito primero, el de la necesidad y la ausencia de logros económicos inmediatos. Ninguna operación urbanística de cierta envergadura olvida sus "deberes" con los centros culturales o con el alojamiento de lujo y super lujo o con las superficies de oficinas en alquiler en edificios inteligentes. Hace ya algunas décadas que el zoning se ha perdido entre sus propios parches y

que pensar ciudad como una sucesión de territorios especializados no puede funcionar económicamente.

Hoy en día todo es todo. En los centros comerciales, por tomar un ejemplo como imagen, se sitúan puerta con puerta, las representaciones de inmobiliarias y los acuarios, las "boutiques" de bisutería dorada en forma de bombón con destartados locales de "oenegés", una terracita caribeña con la salida del suburbano. No debiera extrañarnos pues el concebir parcelas de ciudad como microorganismos ciudadanos, degradación actual de aquellas townships de mitad de este siglo. La idea de ciudad-estándar de Gropius se ha convertido en el zoning de las ciudades parche; todas ellas, acompañadas de la incertidumbre financiera que las pone en movimiento, van completando trozos de ciudad, intersticios en núcleos históricos, en los bordes y solares del extrarradio.

Qué lejanas parecen hoy las

palabras de Heidegger al hablar de un proceso ordenado que llevaba a construir, habitar y pensar.

Hoy en día, financiar-epatar-destruir, pudiera ser la revisada filosofía, la ofuscada adaptación a una realidad de mercado, de gestión, de técnicas, en donde plantearse la vivienda como símbolo de la lucha de clases (o cualquier otro concepto) no hace más que trasladar al atrevido parlante a las catacumbas de las charlas de café.

Por todo lo referido con anterioridad, encontrar operaciones urbanísticas que, aun estando sometidas a la ilógica de los tiempos, se muestren arquitectónicamente dignas de algún comentario no es cosa baladí. La continua necesidad por epatar como relación social, el ser capaces de adecuar los mecanismos de control que sobre la obra de arquitectura se abalanzan, el dejar a un lado la estética de lo financiero como guía para enlazar dos mundos, el económico y el proyectivo, suele ser una carga tan pesada que colapsa el interés de las propuestas.

Hoy en día, Viena, el paraíso de la decepción para aquellos turistas que buscan la Ciudad-Sissi, incorpora a su trama urbana un proyecto en el que las pautas antes señaladas intentan no ser las únicas tomadas en consideración. La propuesta, el IZD, se sitúa al noreste, en la Wagrammer Strasse, camino a Brno una vez cruzado el Danubio desde el corazón de la ciudad. Allí, junto al edificio de corte galáctico de la UNO City y a un barrio de viviendas aisladas sin carácter propio, arquitectos discípulos de Gustav Peichl desarrollan a modo de bricolage urbanístico un conjunto de torres de oficinas, hotel y apart-hotel, zona comercial, bloque de vivienda social, torres de viviendas, guardería y consultorio médico, además de otros servicios menores.

Se podría decir que el taller NFOG (Nigst, Fonatti, Ostertag y Gaisrucker), autor del proyecto (salvo el par de torres de vivienda del propio Peichl y de Coop Himmelblau) mantiene un lenguaje de conjunto que podría emparejar con aquel espíritu del Clásico Moderno de parte de la Werkbund del año catorce, que hoy, transcurrido el tiempo, se manifiesta como un Moderno Mediano sin excesivos alardes. Claro

Centro Donaustadt. Viena.



está también que de poco le sirve la tradición de los Höffe de la Viena Roja en cuanto a planteamientos generales y resultados formales.

El proyecto sí es un cuidadoso estudio de volúmenes y sobre todo un sencillo ejercicio de incorporación de algunas claves del contexto: las edificaciones de gran altura junto a la mole de la ONU y las viviendas de siete plantas próximas a la ciudad jardín. Tras éstas, las torres de vivienda aumentan en altura ya que lindan con un área deportiva existente. Concluido el diseño de cada una de las piezas, poco más le queda por hacer al taller vienés.

Sin entrar en juicios estéticos o formales sobre el valor de cada una de las arquitecturas, cuestión de indudable importancia y sobre la que mostramos cierta afinidad con la propuesta que nos ocupa, lo que parece evidente es que el papel del arquitecto se ha visto comprometido con este reparto de poder económico, en cuanto a la proporción de volúmenes y superficies construidas destinadas según fines de mercado. Se ve, por tanto, inmerso y obligado de antemano a aceptar un punto de vista acusadamente de mercadotecnia, que con carácter demoledor impone su propia ley, con lo que la incorporación a la tarea de proyecto se retrasa hasta una segunda o tercera etapa; además, posibles planteamientos diferentes en cuanto a usos o necesidades o provenientes de ámbitos distintos al triunvirato "financierogestorbusiness" se han oscurecido y relegado previamente de manera alarmante. Los estudios de arquitectos se encuentran obligados a favorecer y desarrollar cualidades de imagen, formales, pasajeras... Si además damos por hecho el relativismo como una constante temporal, esta especie de seguridad creciente en admitir y dar por adecuadas concepciones y puntos de vista exageradamente mediatizados no hace más que evidenciar la necesidad de revisar un comportamiento.

Este carácter gestor dominante marca una dirección que puede estar provocando miradas condescendientes en décadas venideras. Lo que es más alarmante es que esto sucede hoy en día.■

Carlos Flores Pazos



Visión general de la exposición en Roma. Paneles "flotando".

Campo Baeza en Roma

El 20 de marzo se inauguró una exposición sobre la obra del arquitecto español Alberto Campo Baeza en la Academia de España en Roma, en su sede de S. Pietro in Montorio, con una conferencia del arquitecto. La exposición estuvo abierta durante todo el mes de abril.

Campo Baeza, catedrático de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid desde 1986, es uno de los arquitectos españoles con más prestigio internacional. Ha sido profesor en Zürich, en Dublín y en Philadelphia. Y este año ha dado clases en Virginia y en Copenhague.

Su obra arquitectónica se caracteriza por su gran claridad conceptual, lo que él llama "ideas construidas", y por su sobriedad formal, lo que él ha dado en llamar el "más con menos". En su arquitectura esencial destaca el tratamiento certero de la luz natural, que él considera como "material básico" para la construcción del espacio, como si se tratara de la misma piedra.

Acaba de aparecer un libro con sus textos publicados, editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en su colección "Textos Dispersos". Y está a punto de aparecer otro sobre sus obras. Entre

éstas hay que destacar las más premiadas como el Colegio Público en S. Fermín, Madrid, de 1985, o el Colegio Público "Drago" de Cádiz de 1992; y la casa Turégano de Pozuelo, Madrid, de 1989, o la famosa casa Gaspar, en Cádiz, de 1992. Este año empezarán las obras de sus más recientes proyectos, ganados en sendos concursos públicos de gran concurrencia: un edificio de oficinas de alta tecnología para el C.D.E.R. del Gobierno Balear en Inca, Mallorca, y la sede central de la Caja General de Ahorros de Granada en esa ciudad.

Esta exposición en San Pietro in Montorio en la Academia de España en Roma mostró las obras más significativas de Campo Baeza mediante fotografías y dibujos originales del arquitecto.

El catálogo que se editó para esta ocasión, muy cuidado, recoge alguna de estas obras y unos interesantes textos de Antón García-Abril, Valter Bordini, Charles Poisay y Juan Domingo Santos, y un precioso escrito de Jorn Utzon sobre la arquitectura de Campo Baeza. Próximamente se podrá contemplar en las salas de la Fundación Cultural del COAM.■

C.J.

TEXTOS RECUPERADOS

LA CRÍTICA ARQUITECTÓNICA DE THEO VAN DOESBURG

La arquitectura española de final de los veinte

Carlos Sambricio

Durante todo el primer tercio del XX, numerosas publicaciones periódicas españolas ofrecieron al lector información sobre la realidad urbanística y arquitectónica europea. Abandonando la referencia a un posible "estilo nacional", la realidad de aquellos años, la experiencia de la reconstrucción tras la Guerra, la política de vivienda, las opiniones sobre la "llamada al orden" o las referencias a la "Nueva Objetividad" tuvieron un más que singular impacto, publicándose artículos de (y sobre) los protagonistas del debate arquitectónico. Primero en Civitas, editada por Montoliu en Barcelona, poco más tarde Arquitectura en Madrid y luego en una larga serie difícil de enumerar, la actividad de la vanguardia europea fue poco a poco dándose a conocer en España. Sabemos, además, que como consecuencia de la actividad de Mercadal en Madrid, la Residencia de Estudiantes fue punto de encuentro entre el público madrileño y Gropius, Le Corbusier, Mendelshon, Luthyens... y recientes investigaciones han estudiado el impacto que tuvo su presencia. Pero frente a aquellas visitas, existe una pregunta. Y ellos, los que vinieron a Madrid y Barcelona, ¿qué vieron de la realidad española?; ¿qué opinión sacaron tras aquellos viajes y cómo comentaron lo visto?

La mayor parte de los que vinieron tenían obra propia, bien conocida, publicada desde hacía años en distintas revistas: pero de entre todos los que viajaron a Madrid y Barcelona, uno de ellos, Theo van Doesburg, desarrollaba además en esos momentos una activa labor de crítico. Llegado a España en 1930 para pronunciar una conferencia en Madrid y Barcelona sobre "L'Esprit fondamental de l'architecture contemporaine" (publicada en 1974 por Baljeu), Van Doesburg tuvo en el ambiente arquitectónico madrileño una fuerte presencia, a causa sin duda de haber publicado en Arquitectura de Madrid, a lo largo de 1927 y 1928 y en distintos números, un largo trabajo sobre "La actividad de la arquitectura moderna holandesa", profundizando en ideas y conceptos que Sánchez Arcas había ya dado a conocer por vez primera poco antes -en 1926-. La importancia de su figura se reflejó, por ejemplo, al hacerle figurar La Gaceta Literaria en la famosa encuesta publicada en 1928, en la que se difundían las opiniones sobre la arquitectura moderna de los protagonistas del momento (Le Corbusier, Van Doesburg, Mellet-Stevens...). Publicado no sólo en las revistas madrileñas sino también en La Veu de Catalunya o en L'Amic de les Arts, durante su estancia en Madrid y Barcelona, Van Doesburg toma contacto con la realidad arquitectónica española y, a la vista de lo que se le enseña, marcha con una singular opinión; y la da a conocer en la revista Het Bouwbedrijf, en la que está realizando una importante labor de difusor -para el lector holandés- de la realidad europea de aquellos años.

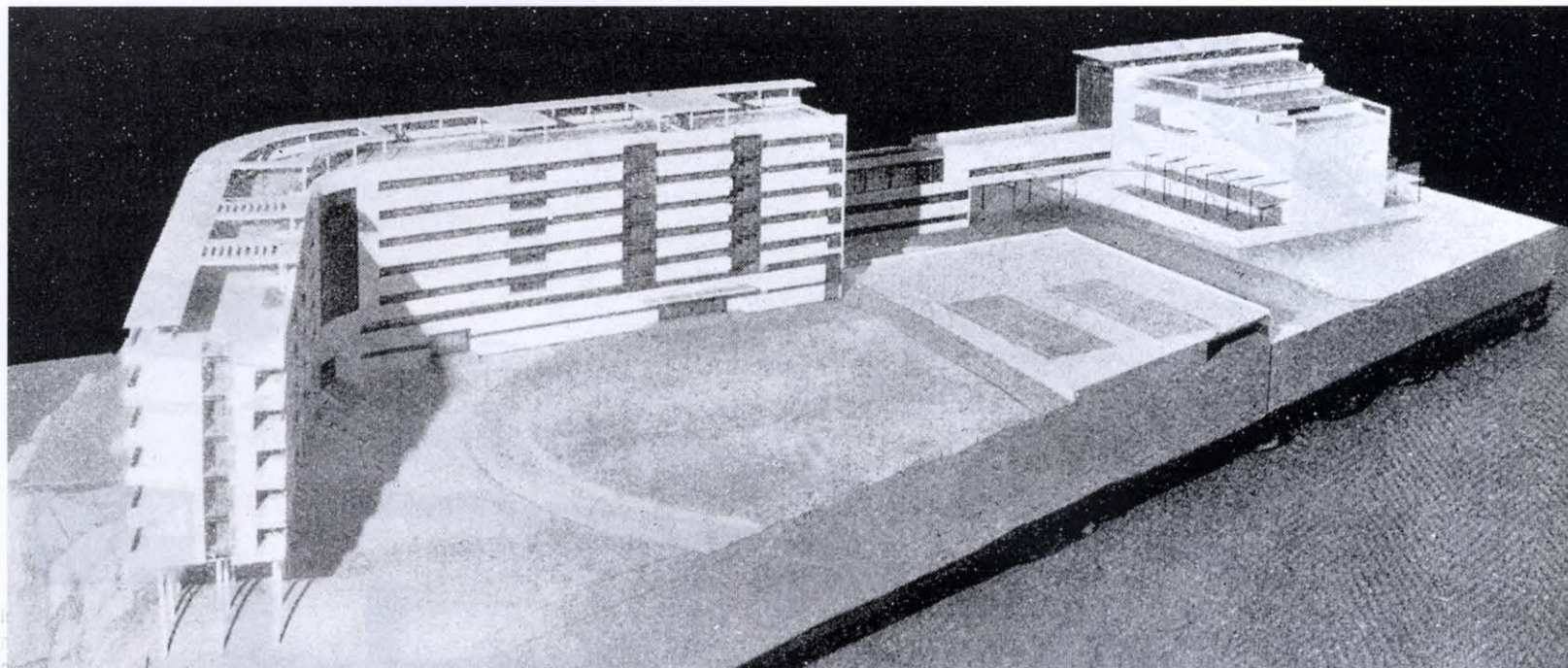
Van Doesburg había dado a conocer en Holanda, en la revista Het Bouwbedrijf, los proyectos de Perret y Freyssinet, las ideas urbanas de Le Corbusier, las propuestas de Hilberseimer, los nuevos ejemplos checos, la realidad italiana de Sant'Elia o del Gruppo 7 de Milán, la arquitectura de Tatlin, Lissitsky y el programa constructivo del OSA, así como las más importantes publicaciones de Moholy-Nagy. Perfecto conocedor del debate europeo en aquellos años, además de artículos sobre estos arquitectos (y otros sobre la realidad en Francia, Italia, Alemania y Austria, Yugoslavia y Polonia, URSS y Checoslovaquia), Van

Doesburg publica -entre 1929 y 1930- cinco trabajos sobre la arquitectura que ha visto en España, sobre su carácter y sentido, sobre la vanguardia arquitectónica de Madrid y Barcelona.

Las referencias a arquitectos españoles que aparecen en esos cinco trabajos son concretas (Bergamín, Blanco Soler, Levenfeld, Mercadal y Fernández-Shaw, en Madrid. Aizpurúa y Labayen, en San Sebastián. Y Churrua, Sert, Torres Clavé y Fabregas, en Barcelona) y los proyectos publicados ni reflejan todos ellos una misma línea ni una similar calidad. Prescindiendo voluntariamente de Mercadal -al que había conocido en París y, luego, encontrado en La Sarraz-, las imágenes que ofrece de la nueva arquitectura corresponden a las propuestas de Sert y Torres Clavé para el Sanatorio, la extraña estación de servicio de Fernández-Shaw en Madrid, junto a la pequeña casa para el Marqués de Villora, de Bergamín, el Náutico de San Sebastián o la ordenación del centro urbano de Larache de Blanco Soler. Pero si las ilustraciones son desconcertantes -en su selección-, más lo resultan todavía los textos, donde Van Doesburg asume una sorprendente visión romántica de la España mística.

En sus artículos, Van Doesburg desarrollaba dos ideas esenciales: destacaba, en primer lugar, cómo la arquitectura española debía enfrentarse a la pesada herencia de una tradición pseudoreligiosa, gótico-árabe (!), entendiendo como ejemplo de ésta la Sagrada Familia de Gaudí, obra que le produciría un reiterado rechazo en varios de sus escritos; y, en segundo lugar, censuraba el carácter mismo de la vanguardia arquitectónica. En su opinión, la adopción mimética de los esquemas formales de la modernidad lleva al desarrollo de soluciones carentes de contenido, donde -como planteó en su día con Mercadal, al tildarlo de "ultraísta"- la voluntad por ofrecer una nueva imagen dominaba sobre la reflexión en el proyecto. Por ello, si bien señalaba que era en Barcelona donde se encontraba la arquitectura más próxima al Movimiento Moderno, no dudaba sin embargo en criticarla, destacando cómo "...en vez de arabescas decoraciones ornamentales...los jóvenes arquitectos catalanes exigen "una gracia puramente arquitectural", una belleza que dependa por completo de la correcta aplicación de los recursos arquitectónicos. No nos enfrentamos por tanto a una arquitectura constructivista o puramente funcionalista, sino más bien a una arquitectura "figurativa", creadora, en la que el espíritu se eleva por encima de la materia...", añadiendo que "...en Barcelona aún no existe claridad acerca de la realización de aquella idea, muy sana por cierto, queda acreditado por el proyecto de un edificio de la industria aeronáutica, concebido en forma de avión, proyecto éste con muchos aspectos que merecen reconocimiento...".

Consciente de cuanto la moderna arquitectura española es formal y mimética, entiende que la responsabilidad de tal actitud se debe a las mal comprendidas enseñanzas de Le Corbusier "...se debe a la influencia del expresionista suizo Le Corbusier que aquí todavía se preste atención a tales factores secundarios. De Le Corbusier se conoce que, tanto en los aspectos tecnológicos como en los estéticos, ha pasado de imitar los paquebotes, los enormes transatlánticos". Su crítica es similar a la que, en esos mismos años, expresa Lacasa en la encuesta que realiza La Gaceta Literaria al señalar cómo él está más próximo a un Tessenow, arquitecto humilde, que a Le Corbusier, periodista y



Sert y Torres Clavé. Sanatorio en la costa alicantina.

charlatán. Si Lacasa es contrario a quienes expresan/entienden la arquitectura con consignas imprecisas, con frases escuetas donde ideas mal resumidas se sintetizan en eslóganes coreados por quienes reclaman la modernidad por encima del silencio, Van Doesburg -consciente del riesgo que implica mal entender- no duda en señalar, lapidariamente, cómo "...la influencia de Le Corbusier sobre la arquitectura española es de lamentar".

De entre el pequeño grupo de arquitectos barceloneses que valora como posible punto de partida de una nueva objetividad, sólo cita un nombre: el de Ramón Sastre. Autor, señala, de una brillante introducción para una exposición de arquitectura en Barcelona (¿se refiere al catálogo de la exposición del GATCPAC [Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea] realizada en las Galerías Dalmau?). Sucede, sin embargo, que el Ramón Sastre al que hace referencia ni era arquitecto de formación ni había tampoco nunca concebido un solo proyecto. Periodista, autor de artículos sobre arquitectura editados en medios no especializados (publicó, por ejemplo, en la revista Joia de Badalona, en abril de 1928, un artículo titulado "Arquitectura: Reflexions entorn a les teories de Le Corbusier"), aparentemente su texto impactó al holandés, que cita una y varias veces sus comentarios "...la nueva arquitectura que generaremos desde la fuerza de nuestra raza sólo nos satisfará si se filtra a través del espíritu moderno, lo que, en último término, significa que impresiona por su belleza geométrica". Valorando entonces la arquitectura catalana como una síntesis entre la materia y el espíritu de la mediterraneidad, entiende lógico que ésta se diferencie de la alemana como de la soviética.

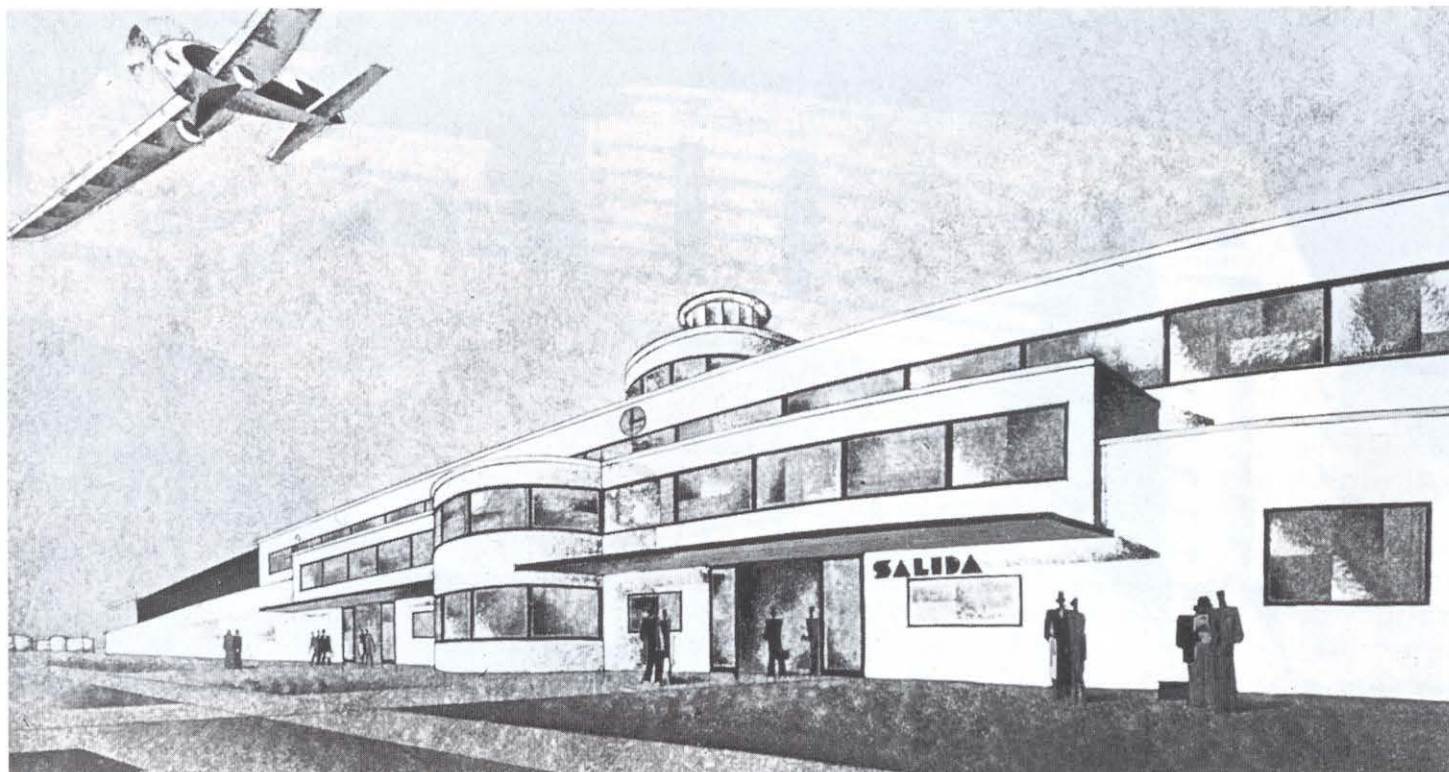
Nada dirá Van Doesburg en sus artículos del GATCPAC; no cita a Sert ni nada comenta tampoco de Torres Clavé; consciente de cómo su actitud radical implica problemas de aceptación por parte del "gusto" oficial -de los encargos públicos-, su comentario último, al tratar de la arquitectura madrileña, es significativo. "Como se ve claramente en las ilustraciones, la arquitectura española tiene hasta la actualidad un carácter más o menos clásico. Aunque el grupo de arquitectos de Barcelona ...va en cabeza en lo que se refiere a la "arquitectura moderna", el clasicismo de la escuela madrileña ofrece, tanto en edificación de viviendas como en urbanismo, mejores posibilidades de ejecución" ■

N O T A S

Los artículos publicados por T. Van Doesburg fueron "Mística y melancolía; sobre la mentalidad española", en el nº de septiembre de 1929, pp. 401-404; "Una gracia puramente arquitectural", en nº de noviembre de 1929, pp. 472-474; "El cemento romántico; Antonio Gaudí hiperbarroco", en enero de 1930, pp. 60-62; "Una correcta obra artesanal", en el nº de marzo de 1930, pp. 145-49; "Madrid: el aeropuerto de Bergamín, Soler y Levenfeld", en mayo de 1930, pp. 219-22. De ellos no existe referencia bibliográfica en la obra de Evert van Straaten publicada en Milán, 1993, pp. 221.

La referencia que se hace a La Gaceta Literaria corresponde al nº 32, del 15 de abril de 1928, que ha sido recientemente reproducida por A. Pizza en la revista 3ZU.

Los trabajos sobre T. Van Doesburg publicados en Cataluña lo fueron en L'Amic de les Arts, nº 25. Sitges, mayo 1928; La Veu de Catalunya, nº 1.266, 1929. Sobre las conferencias pronunciadas por Van Doesburg en Madrid y Barcelona, ver La Construcción moderna, 1930, pp. 158 y El Matí del 18 de mayo de 1930, así como La Vanguardia del 13 de mayo de 1930, p. 11. La revista Arquitectura de Madrid publicó la necrológica de Van Doesburg en el nº 144, pp. 145-46. Y AC daba, en el nº 5 (p. 28) una referencia sobre sus opiniones y obras (pp. 28).



Bergamín, Blanco Soler y Levenfeld. Proyecto para el concurso de aeropuerto en Madrid.

MÍSTICA Y MELANCOLÍA Sobre la mentalidad española

Het Bouwbedrijf

6º Año. Nº20. Septiembre 1929, Págs.401-404

La arquitectura española, cuando se encuentra libre de influencias árabes, muestra en cada detalle el sufrimiento interno, la autoflagelación, lo místico de la mentalidad española. Esa mentalidad, tan distinta de la italiana, hay que haberla visto en los cuadros de El Greco para poder reencontrarla en la arquitectura. Ningún otro arte, ni el Giotto, ni el de Fra Ángelico, que reflejan por primera vez la mirada interior, "dramatizada" y no simplemente plasmada, ha mostrado tanta madurez interna como el arte español, y sobre todo el de El Greco. La arquitectura, dada su falta de medios, nunca llegó a alcanzar este nivel, si bien cuando mostró mayor moderación también supo transmitir algo de madurez.

Una cultura mediocre, o más exactamente, uniforme, nunca puede albergar en su seno la promesa de grandes innovaciones. La mentalidad española, sin embargo, conoce contradicciones que no se encuentran en ningún otro pueblo. Una vez iniciada la decadencia, como sucede hoy con la arquitectura pseudo - religiosa gótico - árabe, los resultados son completamente repulsivos (¡piénsese en la nueva catedral de Barcelona!). Los variopintos elementos, tanto de la construcción como de la forma, se unen en un todo barroco visualmente desagradable y desequilibrado. Al lado de esa acumulación monstruosa, que se muestra en la nueva catedral de Barcelona, la arquitectura barroca italiana parece casi "púdica".

Por otro lado, el temperamento español, muy acostumbrado a los extremismos, se presta magníficamente a la realización de un nuevo arte de construir, cuyos primeros indicios ya son perceptibles. Los arquitectos Don Rafael Bergamín y García Mercadal son los primeros que se enfrentan al problema de esa

nueva arquitectura. Dicha renovación se basa en los resultados ya obtenidos en todos los demás países. Mientras la joven Italia, ya desde 1925, comenzó a proclamar nuevas exigencias para la nueva arquitectura, España se adhirió mucha más tarde, en 1928. Así, no se puede olvidar que el genio de Sant'Elia antecedió a todos aquellos intentos de una renovación completa del arte de construir inspirados en una arquitectura metropolitana centrada en las circulaciones. Aunque en España la arquitectura no tiene un antecesor tan genial, sin embargo el espíritu creador de la nación, ya en fechas muy tempranas —hacia 1909-1910—, había renovado la pintura y dictado en toda Europa y América los principios de una nueva cultura de las formas.

Además de España, Holanda, que ha jugado un importante papel en el conjunto de los intentos de renovación, es la mayor potencia en el campo figurativo. La cuestión sobre quién precede es absurda, y solo sirve a los oponentes como argumento de ataque. En cuanto aquí tan solo importa el resultado, carece de relevancia quién haya sido el primero en cualquier ámbito de la renovación. Wright fue el primero que, en arquitectura, realizó atrevidas construcciones de hormigón; sin embargo, en la actualidad ha caído en el arcaísmo y en un decorativismo bárbaro (restaurante Midway Gardens, en Chicago; Maison Millard, en Pasadena - California; etc...), sin el más mínimo interés hacia la arquitectura elemental de nuestros tiempos. Los "primeros" no siempre serán los "últimos", y mucho menos los más constantes. El caso de Sant'Elia se ha destacado porque aquel joven arquitecto tocó un tema que hoy resulta actual, siendo en consecuencia algo más que un interés individual suyo. La innovación de la arquitectura en España no ha hecho sino comenzar, y por tanto resulta incomprensible que en la misma aún se pueda apreciar una fusión con el paisaje. El melancólico paisaje español, con sus tenebrosos colores, su gris oscuro, sus verdes, semejantes al fósforo, su tupido negro y su marrón rojizo, exige un elemento dominante. Aquí, el ladrillo no es de ninguna manera pertinente y, no por casualidad, la arquitectura vasca, aunque en lo rural, como contraste con el paisaje, introduce la casa blanca.■

UNA GRACIA PURAMENTE ARQUITECTURAL

Conceptos radicales en la arquitectura catalana

Het Bouwbedrijf

6º Año.Nº 24.Noviembre 1929.Pags.472-474

En España, el movimiento moderno en arquitecturas se concentra sobre todo en Cataluña, especialmente en Barcelona, donde las tendencias artísticas, aunque básicamente orientadas hacia Francia, son más intensas y vivas. La España del Norte, Cataluña, marca la pauta. También los pintores y escultores que trabajan en París vienen de Cataluña. "Nuestra arquitectura catalana", escribe el joven arquitecto Ramón Sastre, "tiene su origen, tanto como nuestra pintura y escultura, en el entusiasmo vivo hacia una severa, casi científica disciplina, cuyos factores determinantes son la lógica y la ingeniería industrial. Queremos desarrollar estos factores, en lo que se refiere a la arquitectura, hacia un sistema constructivo". Para aquellos que en el arte únicamente ven una expresión salvaje e incontrolable de una espontaneidad confusa es interesante e instructivo que precisamente de las profundidades inescrutables del espíritu latino surja un deseo tan orientado hacia la disciplina y el orden científico. También en pintura y escultura, los jóvenes catalanes dan la espalda a cualquier espontaneidad y observan con asco y vergüenza las mas recientes y descabelladas expresiones de sus compañeros, los así llamados "neofauvistas" (* Nota: "Fauvismo" se llamó a la última y más salvaje rama del impresionismo; "neofauvismo" es una tendencia que hoy día en Francia tiene multitud de seguidores y que propugna la máxima espontaneidad en pintura).

Eso mismo es así en arquitectura. La anarquía que imperaba desde hace tiempo (incluso disfrazada de arquitectura "nacional"), y cuyo testimonio más singular es la nueva catedral de Barcelona, tenía que provocar una resistencia notable en un pueblo con tan extraordinaria madurez humana. Bajo este aspecto hay que ver en primer lugar los intentos de renovación más recientes de la arquitectura española. No sin razón hablan

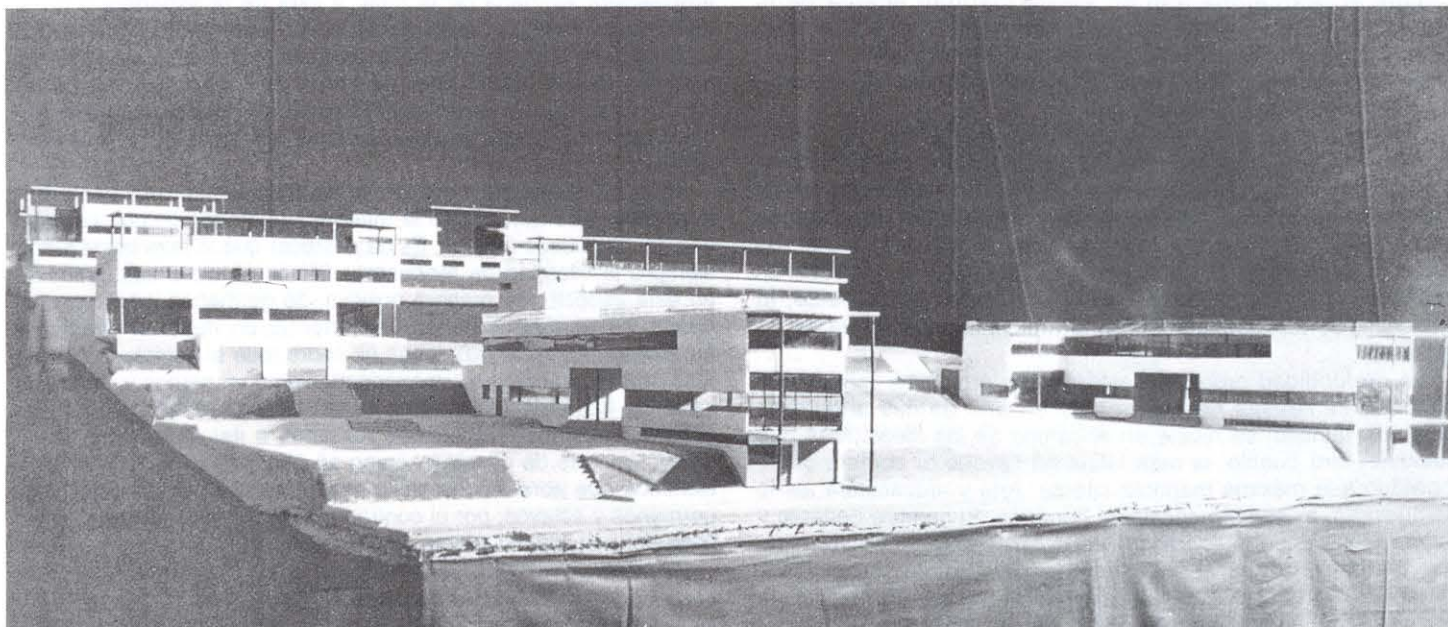
por eso los jóvenes arquitectos de "parálisis de la arquitectura tradicional" y "extravagancia individualista del vacío pomposo", refiriéndose a la tremenda patraña tan corriente en España antes de la influencia de los nuevos sobre otros países europeos.

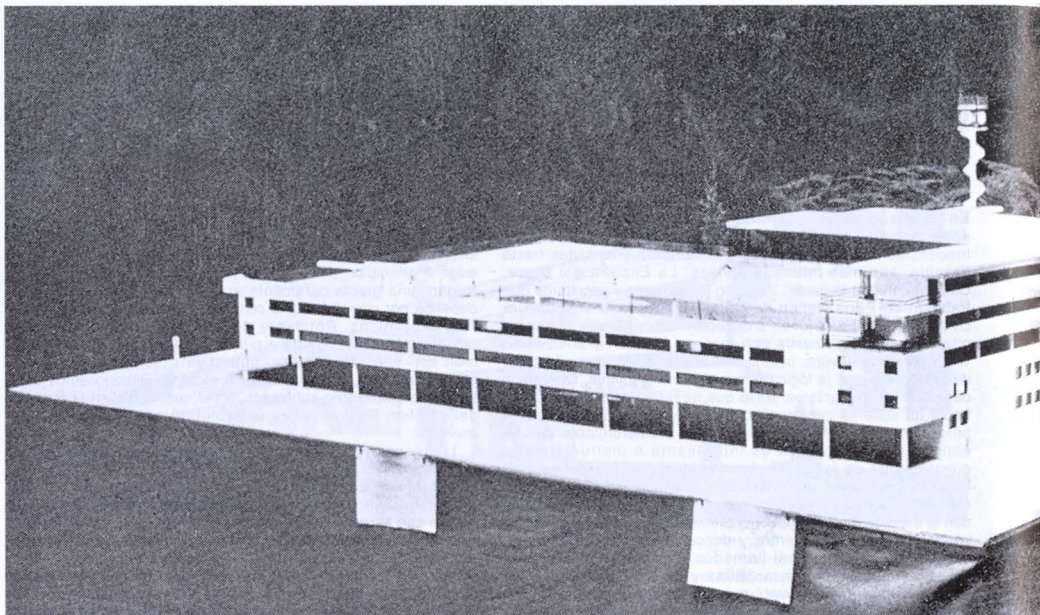
Qué hay más hermoso que con entusiasmo infrenable descubrir la desviación de una forma de construir anterior y exigir una arquitectura más humana, elemental y lógica. Pues bien, la España actual se encuentra en ese estado. También aquí, por fin, se abre camino una nueva mentalidad y un pequeño grupo de inteligentes e intrépidas fuerzas se percatan de un nuevo futuro.

"Terminemos con las virguerías ornamentales de la academia y replacémoslas con la desnuda belleza de una construcción elemental". En vez de arabescas decoraciones ornamentales, en auge a principios de siglo, los jóvenes arquitectos catalanes exigen "una gracia puramente arquitectural", una belleza que dependa por completo de la correcta aplicación de los recursos arquitectónicos. Por tanto no nos enfrentamos con una arquitectura constructivista o puramente funcionalista, sino más bien con una arquitectura "figurativa", creadora, en que el espíritu se eleva por encima de la materia. Reconocemos aquí un nuevo catolicismo sublimado, en el que, como en la filosofía del católico Ball, el principio espiritual adquiere un acento universal.

Los españoles son conscientes de que las posibilidades creadoras están limitadas por la materia, aunque las limitaciones de los medios arquitectónicos puros son precisamente las que aseguran un estilo disciplinado. Aquellos arquitectos españoles opinan que la resistencia que el material opone aumenta incluso la intensidad de la configuración arquitectónica, en vez de reducirla. En la nueva y futura arquitectura que, según ellos, encarna la "síntesis del arte", el espíritu ha de dominar la materia tanto como en las demás formas de arte. Aquellas ideas que presentan múltiples coincidencias con los principios propagados en Holanda diez años antes son en su mayor parte aceptables. En líneas generales conducen a que en el arte libre y creativo, tanto como en arquitectura, todos los factores secundarios sean desplazados, al tiempo que el uso del material está en armonía con la función y la belleza. El punto de vista adoptado por Ramón Sastre y sus compañeros en cuanto a las artes plásticas, incluida la arquitectura, es positivo en todos los sentidos, y responde a los modernos deseos estéticos y prácticos. La

R.Sastre. Exposición de arquitectura de Barcelona de 1929. Conjunto de Villas para estación-balneario.





3) R. Sastre. Exposición de arquitectura de Barcelona de 1929. Conjunto de Villas para estación-balneario.

imitación, el ilusionismo o naturalismo, o como quiera que se le llame, no solo se rechaza, sino que incluso se considera corrosivo para el desarrollo de la arquitectura. Aquel ansia de imitación, cuanto menos en España, ha creado esas ilusiones monstruosas y grotescas decoraciones, de las cuales hoy le cuesta librarse. La arquitectura desnuda, basada únicamente en sus propios elementos, será más bella que cualquier arquitectura decorativa.

Que en Barcelona aún no existe claridad acerca de la realización de aquella idea, muy sana por cierto, queda acreditado por el proyecto de un edificio de la industria aeronáutica, concebido en forma de avión, proyecto éste con muchos aspectos que merecen reconocimiento.

¿No resulta eso más impresionista que elemental? Se debe a la influencia del expresionista suizo Le Corbusier que aquí todavía se preste importancia a tales factores formales secundarios. De Le Corbusier se conoce que, tanto en los aspectos tecnológicos como en los estéticos, ha pasado a imitar los paquebots, los enormes transatlánticos. También eso pertenece a lo que estamos acostumbrados a llamar expresionismo. En este aspecto, la influencia de Le Corbusier sobre la arquitectura española es de lamentar.

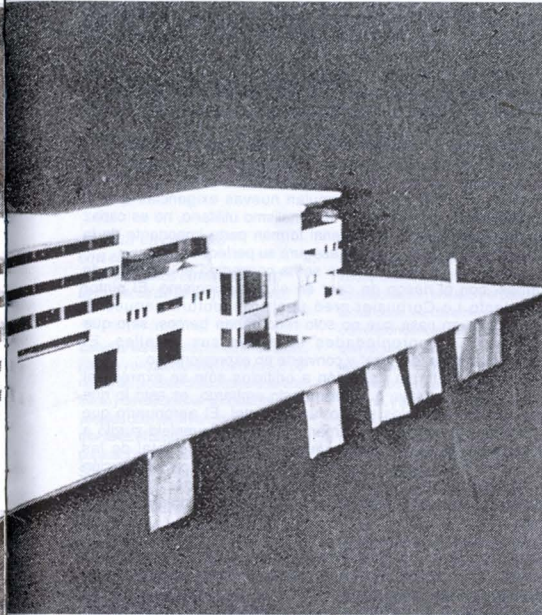
La profundidad propia de este pueblo orgulloso, cuyas más importantes causas he enumerado en uno de mis anteriores artículos, también se revela en el campo de las ideas. Más que cualquier otro pueblo, la raza latina ha llevado al hombre como individuo a la máxima madurez interior. Arte y arquitectura así lo demuestran. El hombre construye como es. El hombre pedante y de corazón pequeño expresará esos caracteres en su vivienda, por ejemplo, mediante habitaciones pequeñas, cerradas y estrechas, de escasa iluminación y planta confusa. El hombre de gran corazón y mente generosa, en cambio, tenderá a desarrollar

su vivienda sobre una planta clara y sencilla. Lo mismo puede decirse de un pueblo o de una raza. El arte libre tiene en común con la arquitectura, atada a la función, que ambos con expresión del hombre en su totalidad. Si comparamos los intentos de innovación de los últimos años, nos damos cuenta que a pesar de las coincidencias en la forma externa, constantemente se aprecian diferencias fundamentales. Qué diferente es, por ejemplo, la arquitectura alemana de la rusa, y ésta de la española o de la holandesa. Aunque hasta ahora se ha construido poco, estos proyectos de los arquitectos españoles expresan una madurez interna, una tensión, que echamos de menos en las obras alemanas (con una única excepción) (Nota: Aunque allí efectivamente se apunta más hacia un equilibrio entre materia y espíritu.)

Esa madurez no sólo se refleja en unas proporciones acertadas, sino también en la manera juguetona con que se hace uso de los nuevos medios. Es de destacar que la raza latina tenga siempre la vitalidad de renovarse, diferenciándose culturalmente en este aspecto, de manera positiva, de germanos y eslavos. En donde los germanos tienen una orientación material práctica y "funcionalista", en la raza latina es sobre todo el espíritu el que da a su obra un acento de superioridad. Como ya hemos visto en los italianos, los artistas latinos no evitan los problemas geométricos constructivos. Debemos a los romanos e italianos, tanto en el ámbito del arte de construir, como en pintura y escultura, la base científica que abrió al desarrollo esas enormes posibilidades. Los germanos y eslavos, por el contrario, se pierden en el caos, como demuestra el expresionismo eslavo-germano.

Aunque generalmente se acepta que la nueva arquitectura tiene su origen en las necesidades de los tiempos modernos y, por tanto, sólo se puede realizar en unión orgánica con la moderna

"CONTEXTUALISMO Y ABSTRACCIÓN"



MADRID: ARQUITECTURA DE CIRCULACIONES EN LA IMAGEN CLÁSICA DE LA CIUDAD

Un aeropuerto de Bergamín, Soler y Levenfeld

Het Bouwbedrijf

7º Año. Nº 11. Mayo 1930. Págs. 219 - 222

El problema urbanístico en realidad se ha convertido en un problema de circulaciones y, por tanto, será necesario estudiarlo en primer lugar desde el desarrollo del tráfico. En casi todos los países este problema está a la orden del día. ¿Acaso podría ser de otra forma? ¿En algún momento ha sido tan dominante como hoy el tráfico económico y privado? Las grandes ciudades están al borde de la catástrofe, sin que se haya encontrado un medio eficaz de integrar orgánicamente el tráfico en la planificación urbanística. La causa es el aumento constante del tráfico mecanizado.

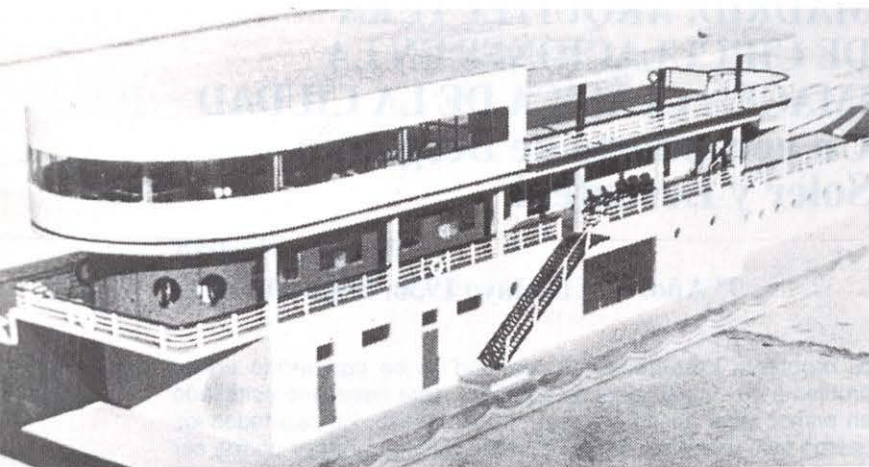
Nuestras grandes ciudades -me refiero principalmente al urbanismo de los países latinos- no están concebidas para ese intenso uso derivado del tráfico. Están planificadas demasiado concéntricamente, con carácter estático, mientras la vida moderna, en los últimos treinta años, se ha desarrollado dinámicamente, no siendo ya posible ponerlo en consonancia con el urbanismo estático (tanto en Madrid, como Roma o París). El conflicto entre la imagen de la clásica ciudad estática y las modernas circulaciones dinámicas no se aprecia tanto en los países nórdicos como en los del Sur, ya que en el Sur, la imagen urbanística tradicional (la llamada "ciudad con corazón y arterias", corazón=plaza y arterias=calles) se ha mantenido durante mayor tiempo. La ciudad, por tanto, no mutó en la misma medida y velocidad que el tráfico. Los factores que han influido fundamentalmente en el desarrollo de las ciudades, como el desarrollo social, la industria, el tráfico, el deporte, el ocio, la higiene, etc., son básicamente distintos de los elementos que influyeron en ciudades como Atenas, Roma o Madrid: sensibilidad respecto a la belleza urbanística, convicciones religiosas, armonía o amor hacia la naturaleza, etc...

Los cambios urbanos debidos a la industria también tenían que traer consigo un cambio del cuadro urbanístico y este cambio afectaba fundamentalmente al tráfico. Este hecho no significaría nada por sí solo si la ciudad no hubiera cambiado exclusivamente en función de las exigencias modernas. Pero esto sólo era posible en parte. De ese modo la imagen de la ciudad se resolvió en un compromiso entre lo antiguo y lo nuevo y mantuvo un borroso recuerdo del pasado. Para muchas personas carentes de comprensión arquitectónica, no sólo en lo moderno sino también en lo general, ese compromiso entre estaticismo del pasado y dinamicismo del presente puede parecer atractivo, aunque desde el punto de vista arquitectónico práctico, tal contraste chillón, no sólo molesta sino que incluso muchas veces resulta deprimente. Roma, en este aspecto, es todavía más decepcionante que París o Madrid; a pesar de un elevado número de modernizaciones, a pesar de todos los esfuerzos de una generación de jóvenes arquitectos para conseguir cambios y mejoras en todos los ámbitos, en Roma, el autobús circula por estrechas callejuelas sin aceras, mientras el imposible montón de pedruscos del Foro romano ocupa un espacio desproporcionado frente a las primitivas vías y centros de tráfico. Roma, sin romanticismo, Roma, sin ruinas envalladas, podría ser una ciudad moderna, pero...

Lo mismo se puede decir de Madrid. Ciudades tan aferradas a una planta clásica sólo se pueden cambiar con dificultad. El

técnica, en España, la nueva generación de arquitectos le da un significado distinto que los de Alemania o Rusia. Para los jóvenes españoles que se manifestaban hace poco, por primera vez en público, en la Galería Dalmau en Barcelona (mediante maquetas, bocetos, manifiestos, etc.), el factor más significativo para una nueva cultura se encuentra en nuestra orientación moderna geométrica-abstracta y en el deseo de una máxima perfección en cada campo. Según su opinión, la nueva arquitectura debe expresarlo: "la nueva arquitectura que generaremos desde la fuerza de nuestra raza sólo nos satisfará si se filtra a través del espíritu moderno, lo que, en último término, significa que impresiona por su belleza geométrica" (Ramón Sastre). Todo lo demás les parece una "rutina lamentable". La arquitectura rutinaria de los técnicos oficiales, que se basa en una belleza "óptica, sensualmente perceptible" es duramente atacada por ellos: "La opinión que tenemos sobre aquella arquitectura se refleja en que nos ceñimos a la mayor sencillez posible. Por necesidad industrial queremos ver eliminada toda la flora y fauna de nuestra "moderna" arquitectura oficial" (de una brillante introducción de Ramón Sastre para una exposición de arquitectura en Barcelona).

Se comprende que, en España, donde las innovaciones arquitectónicas aún no han sido puestas a prueba en atrevidas realizaciones, una posición tan radical encuentre fuerte oposición. En España, la diferencia entre la construcción tradicional y el espíritu arraigado en los modernos proyectos es mucho mayor que en Holanda, Francia o Alemania. Hay que tener clara esta relación: incluso en el Renacimiento, Italia construyó con más lógica y, por tanto, en cierta manera, más moderno que la España impregnada de influencias árabes, aunque aquellas construcciones llevaban la etiqueta de "modernas".■



Aizpurúa y Labaye. Náutico de San Sebastián.

pasado estático y el presente dinámico siguen estando en abierto contraste. El cuadro urbano estático era "frontal", es decir, que se generó fundamentalmente desde las fachadas y, por tanto, con "calles encerradas". El tráfico, en consecuencia, tenía que adaptarse a la organización de las calles y sólo era bidimensional. Los ejes circulatorios apuntaron hacia la plaza, centro de la actividad: iglesia, mercado, cafeterías, etc... Sólo en este lugar, desde donde las calles se extienden en forma de estrella, el tráfico adquiere un carácter más espacial o tridimensional. Así, no es de sorprender que el tráfico moderno hay nacido a partir de esta estructura. Hoy, en cambio, cuando el tráfico se sigue desarrollando en todas las direcciones, la imagen frontal de la ciudad se ha vuelto inservible. Este conflicto se aprecia cada vez más, sobre todo, en las grandes ciudades, y no es casual que los jóvenes arquitectos se abalancen sobre este problema para hallar una solución que es necesario realizar en un futuro próximo.

Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler, Alberto Levenfeld y otros perciben la necesidad de resolver el problema de las circulaciones de una forma moderna, partiendo de un tráfico aéreo creciente. Francia ya ha realizado el taxi aéreo apto para largas distancias. Tanto como el coche ha creado la línea recta, el avión tomará como punto de partida para un mejor control del tiempo y el espacio como base para el tráfico rápido. El pensamiento urbanístico moderna diferencia el tráfico de larga distancia (coche, tren, avión) del tráfico de corta distancia (taxi, autobús, tranvía, metro). El proyecto de un aeropuerto era un ejercicio útil para una percepción espacial del tráfico. Las líneas rectas transmiten una idea de esta zona de tráfico aéreo rectilíneo. El proyecto de los arquitectos antes mencionados se considera la base del futuro desarrollo de las circulaciones y es evidente que estas nuevas posibilidades urbanísticas apuntan directamente al centro del problema. En ese centro de tráfico adquiere importancia, sobre todo, la disposición descentralizada de las pistas de aterrizaje. La situación geográfica de la mismas está calculada para la llegada tanto con viento fuerte como moderado. El complejo está pensado de manera totalmente funcional, dándose una interrelación orgánica entre el terreno del aeropuerto, las edificaciones vecinas, los hangares, las zonas para automóviles y aviones, etc.... El edificio principal, situado en el centro, refleja una arquitectura acorde a los principios modernos, aunque la silueta arquitectónica, justo como en la maqueta del último artículo publicado (pag. 261) ha tomado como modelo la forma de un avión.

En el ámbito de la forma aún existen grandes malentendidos. ¿Tal vez se entremezclan los conceptos de funcional y expresionista? Aquellos que primero introdujeron la expresión de modelación funcional (Hábing Scharoun, Mies van der Rohe) lo

entendieron como una forma surgida orgánicamente y a posteriori de la finalidad y el material, dando gran importancia a la economía. La forma no era punto de partida, sino, por el contrario resultado. Fuera del hecho comúnmente reconocido en la actualidad de que la mayor economía de espacio y material no siempre es práctica y estéticamente satisfactoria, ese principio, específicamente alemán, no ha sido capaz de influir productivamente durante mucho tiempo. Así, desapareció el principio funcionalista como guía. La práctica nos enseña que tanto nuestro nervio como nuestro espíritu (nuestro sentimiento creativo y contemplativo) formulan nuevas exigencias que el funcionalismo, al igual que el racionalismo utilitario, no es capaz de satisfacer. Función y material forman parte importante de la (nueva) arquitectura, pero no asegura su perfección.

A menudo, el funcionalismo se ha convertido en un juego de formas, con el riesgo de caer en el expresionismo. El pintor arquitecto Le Corbusier creó una arquitectura paquebot, consistente en casa que no sólo recordaban barcos, sino que reflejaban sus propiedades en todos sus detalles. El funcionalismo se "estetiza" y convierte en expresionismo.

Al pasar la forma del avión a edificios sólo se expresa el función, pero no sirve a la misma; sin embargo, es esto lo que importa. Los servicios son lo fundamental. El aeropuerto que diseñaron los arquitectos Bergamín, Soler y Levenfeld surgió a posteriori, no intencionadamente, del complejo total de las funciones. Visto como una unidad, este proyecto, cuya ejecución es previsible, es totalmente funcional y, por tanto, no expresionista, ya que no alberga ninguna intención estética prefijada.

En el edificio principal, sin embargo, se emplea una forma de avión, tomada a priori que, como la simetría, no ha surgido de la función. Pero pasamos por alto esa menudencia ya que existen muchas buenas ideas en la disposición, planificación y uso de los materiales. El edificio principal presenta una organización amplia con vestíbulo espacioso y galería, con los que lindan las salas de espera, cabinas de pilotos y todas las salas secundarias y departamentos de servicios. Para este edificio se empleó un sistema constructivo tradicional, aunque justamente aquí un sistema de pilotis de hormigón hubiera respondido mejor al problema, ya que la estructura y particiones hubieran sido más independientes, lo que hubiera permitido un uso más consecuente de amplios ventanales, suelos continuos, terrazas y balcones a lo largo de toda la fachada.

El sistema de "pilotis libres" que se emplea cada vez más, incluso en la construcción de viviendas, me parece uno de los resultados más importantes de los intentos de innovación después de Wright y, sobre todo, en los últimos diez años. Esa forma de construir no sólo permite un tratamiento completamente independiente de la estructura interna respecto a los suelos, ventanas y paredes, sino que señala el camino hacia un tipo de vivienda completamente nuevo, práctico y económico. Este tipo de vivienda jugará un papel importante en el urbanismo moderno, ya que aquí no hay mejora posible sin la renovación radical de los factores principales: la vivienda y el tráfico. En España no se ha llegado aún a ese resultado, compartido con nosotros sólo por los arquitectos rusos. El uso de hormigón armado todavía no tiene significación cultural. En Alemania no sólo se ha renunciado al funcionalismo (se comprende como dirección principal), sino que en la construcción de viviendas se ha dado preferencia al acero. También de ahí pueden obtenerse ventajas, que no ofrece el hormigón, para el urbanismo.

Como se ve claramente en las ilustraciones, la arquitectura española tiene hasta la actualidad un carácter más o menos clásico. Aunque el grupo de arquitectos de Barcelona, que han sido objeto de mis últimos artículos, va en cabeza en lo que se refiere a la "arquitectura moderna", el clasicismo de la escuela madrileña ofrece, tanto en la edificación de viviendas como en urbanismo, mejores posibilidades de ejecución.■

"CONTEXTUALISMO Y ABSTRACCIÓN. INTERRELACIONES ENTRE SUELO, PAISAJE Y ARQUITECTURA"

José A. Sosa Díaz-Saavedra

Ed. I.C.A.P. Gobierno de Canarias

y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Las Palmas. 1995.

Al estar en contacto con el entorno encontramos camino hacia la esencia de la arquitectura.

JÖRN UTZON

Estudiar las interrelaciones entre suelo, paisaje y arquitectura en los diversos períodos del proceso cíclico contextual-abstracto y de ello obtener conclusiones proyectivas que nos sirvan para nuestro momento es el objetivo de esta interesante publicación del arquitecto y profesor José Sosa. El trabajo, derivado de su tesis doctoral leída en la Escuela de Arquitectura de Las Palmas, se estructura en cinco capítulos, que vamos a tratar de analizar a continuación.

En el primero de ellos se exponen una serie de consideraciones generales sobre la arquitectura en relación con el paisaje y con el suelo en que se apoya, estableciendo la premisa de que en éstos se encuentran pautas y parámetros proyectivos que determinan la forma arquitectónica. Ahora, el objetivo del trabajo será averiguar de qué modo es condicionada la forma definitiva, y la posición, del edificio por referencia al territorio, y de detectar aquellas pautas proyectivas conformadas por el asentamiento de la obra arquitectónica en él.

A continuación, otras consideraciones sobre el paisaje, fundamentadas en la intensidad con que lo vive Ortega como factor cultural, llevan a concluir en la nueva premisa de que todo paisaje es cultural.

Otra serie de consideraciones sobre contextualismo y abstracción, partiendo de la tesis de Worringer de la recurrencia, en el análisis histórico del arte, de un ciclo en el que se van intercalando unos períodos en los que existe un "impulso a la abstracción" en los que se procura eliminar lo superfluo (estilo) y se tiende a lo esencial, llevan a José Sosa a establecer una doble premisa. Por un lado a adoptar el ciclo de Worringer en su estudio relacional entre paisaje-suelo y arquitectura; y por otro, a determinar que la necesidad de contextualización o de abstracción respecto a un entorno concreto será la que condicione el mayor o menor grado de complejidad formal del objeto.

En el segundo capítulo se repasan diversos períodos arquitectónicos analizados desde el enfoque específico de su relación con el suelo y el paisaje, detectándose, efectivamente, un ciclo, en correspondencia con el de Worringer, que regula estas relaciones y que oscila entre planteamientos universalistas y abstractos de la arquitectura respecto al entorno, y otros contextualistas y de diálogo con él, demostrando que cada uno provoca en la obra arquitectónica respuestas formales concretas que trascienden los estilos.

Los patrones que se detectan en los períodos más abstractos se radicalizan y evidencian en la arquitectura del Movimiento Moderno, a cuyo estudio se dedica el tercer capítulo. Las observaciones de Worringer de que la abstracción en el hombre primitivo está ligada con su "angustia cósmica" y de que la geometría es el único instrumento capaz de ordenar el caos se interpolan al momento de la modernidad interpretando, a la par con Subirats, que la angustia ante una realidad compleja y caótica es igualmente la que impuso la abstracción a principio de nuestro siglo. Para José Sosa es además el paisaje el que va a determinar el grado de abstracción al que llega la arquitectura moderna, y aporta interesantes observaciones. Por un lado, la nueva arquitectura se ha independizado del suelo, de su plano de apoyo, que se resuelve con autonomía formal respecto a los edificios. Por otro, los volúmenes arquitectónicos se relacionan por referencia a aspectos como la orientación, la posición o sus proporciones relativas; y adquieren de nuevo importancia las cuestiones topológicas ("se ha recuperado el valor de lo posicional de la referencia cósmica que poseía la obra prehistórica"). Esta voluntad de resaltar lo posicional conduce irremediablemente a una mayor esencialidad formal, a una mayor abstracción. Finalmente se analizan bajo esta orientación varias obras de Mies Van der Rohe y de Le Corbusier, especialmente el Capitolio de Chandigarh, donde se aporta una espléndida fotografía desconocida de Corbu sobre la cubierta del Palacio del Secretariado, en la que parece estar "proyectando" el nuevo orden espacial para la llanura que se

extiende, a sus pies, entre éste y la cordillera del Himalaya.

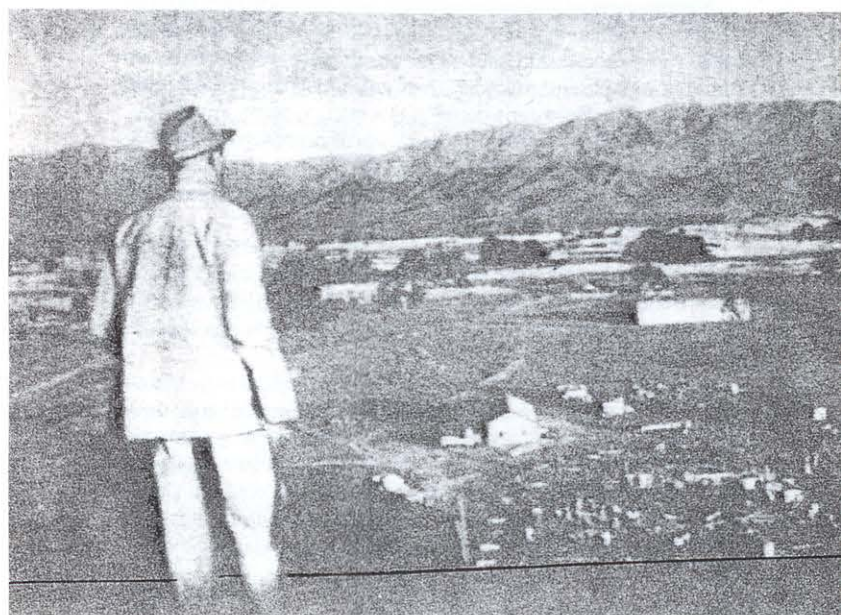
A continuación se abre un paréntesis, el capítulo cuarto, en el que, en correspondencia con las teorías de Roland Barthes, se trata de establecer un grado cero de la arquitectura. Es decir, se trata de descubrir las estructuras formales profundas, de encontrar los lenguajes eternos, las formas megahistóricas que de manera soterrada han coexistido con los estilos.

En el último capítulo se indagan las aportaciones de los últimos movimientos artísticos a la relación paisaje-suelo y arquitectura. Se parte de la evidente similitud de planteamientos entre la arquitectura y alguno de estos movimientos (conceptual, minimal y land-art), y de que el proceso de reducción formal de la arquitectura moderna permite cada vez una más nítida lectura abstracta de sus edificios. La desobjetualización como proceso en desarrollo, en favor del concepto, es más patente en otras artes que en arquitectura, y además conlleva una pérdida de valores ligados a la pieza que en las arquitectónicas son más difíciles de eliminar. Sin embargo, se han producido ensayos arquitectónicos de gran interés en este sentido; y sorprende (es mi único reproche al trabajo) que no se haga ninguna referencia a las experiencias escultóricas y arquitectónicas de Jorge de Oteiza en las que desarrolla el concepto de desocupación, los espacios vacíos, no ocupados, como presencia activa de la ausencia. Por otro lado, ya se ha visto que la progresión en la reducción de formas en la arquitectura provocaba un incremento del valor de lo topológico, lo que se hace más patente en las piezas de arte minimal a las que se pueden asimilar, en su reducción máxima, las arquitectónicas. Por último se analiza el tiempo, el movimiento del propio observador, co-

mo pauta proyectiva en el paisaje (movimiento continuo, "promenades").

En conclusión, se confirman las tesis de partida, especialmente la existencia de un ciclo relacional que oscila entre lo contextual y lo abstracto en los condicionamientos de forma y posición de los edificios respecto al paisaje de referencia y al suelo de apoyo. Los períodos en que esta relación tiende a la abstracción se caracterizan por el predominio de la idea. Adquiere importancia fundamental lo topológico, la dimensión del objeto, su peso, su relación posicional, ..., que lleva implícito una progresiva reducción de sus formas. "La arquitectura emerge, se clava, se hincia o se posa sobre la tierra..." cuya superficie se resuelve con independencia respecto a las formas arquitectónicas. Los períodos en que la arquitectura se relaciona con el territorio mediante su contextualización evitan el contraste brusco entre lo artificial y lo natural; la interrelación suele estructurarse mediante la geometría, y "la integración, la adaptación y la continuidad encuentran forma en zócalos, basas, plataformas, muros de contención, ...". Finalmente se concluye que la desobjetualización, o conceptualización, provoca en arquitectura el fin del estilo; que la mayor rotundidad en los asentamientos paisajísticos provoca una inevitable esencialización en las formas arquitectónicas; y que esta reducción formal provoca, a su vez, un aumento de su valor topológico, es decir, de su capacidad de ordenar lo circundante. Por lo que "la rotundidad conceptual y abstracta de una propuesta implantada en el territorio posibilita la aparición de un sistema, estableciendo una señal identificable que facilita la lectura global y total del paisaje". ■

Alberto Humanes.



MANUEL MEDRANO HUETOS, ARQUITECTO 1860-1906

Miguel Ángel Baldellou

Colegio Oficial de Arquitectura de Castilla-La Mancha.
1996

La Delegación en Guadalajara del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha junto con la Diputación Provincial continúan con este título la colección que se inició con el trabajo del arquitecto Enrique Martínez Tercero sobre el renacimiento alcarreño.

De la labor continuada de investigación que se viene fomentando desde el propio Colegio, tanto en solitario como en colaboración con diversas administraciones locales, se vienen produciendo una serie de trabajos sobre el patrimonio arquitectónico de la provincia, que afortunadamente ven la luz, a los que se suman tanto las publicaciones editadas por Aache como las oficiales editadas por la Junta de Comunidades; incluso han traspasado los temas ya clásicos del románico rural alcarreño y de la arquitectura renacentista vinculada con los Mendoza en esta provincia.

La publicación sobre Medrano de la que es autor M.A. Baldellou, debe entenderse en este contexto pues es, en buena medida, consecuencia del libro "Tradición y cambio", publicado a finales de 1.989, donde ya se recogía la producción arriacense de este arquitecto, y la presencia e influjo sobre la ciudad de una serie de personajes de importancia en el contexto de la época. En lo social y político, por una parte: Romanones, a caballo entre la capital del reino y sus amplios intereses en la provincia de Guadalajara, y en lo profesional por el otro: Ricardo Velázquez Bosco, a caballo también entre sus obligaciones profesionales y docentes de la capital y sus encargos privados en la ciudad del Henares.

En esta publicación se recogen las dos facetas de la obra de don Manuel Medrano Huetos, cuya actividad profesional se desarrolla entre 1885 y 1906, fundamentalmente en Madrid y Guadalajara, su ciudad natal.

De la mano de Romanones llegó a ser elegido Concejal y, más tarde, Teniente Alcalde del Ayuntamiento de Madrid. Simultáneamente sería designado Consultor Honorario del Ayuntamiento de Guadalajara.

Su muerte en 1906 interrumpió su etapa más prolífica y madura, que se inicia en torno a 1902 y que tiene mucho que ver con el éxito obtenido en sus primeras obras de carácter residencial en Madrid y su acceso al entorno de los marqueses de Villamejor y sus hijos, los Condes de Romanones y de Tovar, para quienes proyecta algunas de sus más conocidas obras; éstas abarcan desde los edificios residenciales realizados en Madrid, al notable Panteón de los Marqueses de Villamejor en el cementerio de Guadalajara, cuya consideración como monumento de la ciudad proviene de los tiempos inmediatos a su realización.

Baldellou analiza la labor proyectiva de este arquitecto formado en uno de los momentos álgidos de la Escuela de Madrid. Compara sus trabajos en una y otra ciudad, situándolos en su respectivos contextos, de forma que a la vez que se analiza la evolución propia del arquitecto en lo que supone de proceso de maduración, que discurre desde un primer período con atisbos modernistas de deliberada discreción, hasta un estilo más clasicista y monumental, también se estudia la necesaria datación de su trabajo, al diferente entorno que caracteriza las dos ciudades en que se desarrolla la mayoría de su obra.

De este modo, al situarnos correctamente en uno y otro contexto contemplando su obra como el resultado de un trabajo proyectivo adecuado a unos fines y presupuestos concretos, realizado para una clientela extraída de dos niveles sociales y económicos diferentes, podremos llegar a comprenderla en su totalidad.

Manuel Medrano, cuyo trabajo fue elogiado públicamente tras su muerte por Repullés y Vargas, es autor del edificio donde tiene su sede el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid y cuenta con una calle que lleva su nombre en la ciudad de Guadalajara, circunstancia que Baldellou describe como "un infrecuente ejemplo de agradecimiento a uno de sus más destacados hijos de la ciudad, lamentablemente fallecido cuando mejores frutos podía producir". ■

J.A. Herce

PREMIOS COAM 1971-1993 (ARQUITECTURA, URBANISMO, DISEÑO, INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIONES).

Fundación cultural COAM.

Madrid, 1995.

La fundación COAM ha publicado recientemente un importante volumen en el que se recoge documentación esencial sobre las obras que a partir del año 1971 fueron galardonadas con los correspondientes Premios Anuales COAM. La edición de este libro ha estado a cargo del arquitecto Alberto Humanes, hombre de múltiples saberes, cuya extensa e importante labor en relación con la arquitectura y con la cultura arquitectónica española no ha sido aún debidamente reconocida y valorada. Humanes es, también, autor de un texto introductorio, en el que se expone una valoración crítica de buena parte de los trabajos incluidos, tanto en lo que se refiere al campo de la arquitectura como respecto del urbanismo y el diseño:

"Con esta publicación -afirma Humanes- pretendemos reavivar la memoria (...) reconstruir un proceso histórico que a pesar de ser breve y cercano ha sido difícil de recomponer" y asimis-

mo "promocionar unos premios que no obstante su indiscutible calidad y prestigio han sido muy poco conocidos".

La documentación de las obras premiadas se extiende a lo largo de casi doscientas páginas y finaliza con un epílogo de Ariadna Cantis, que da cuenta de las no escasas dificultades que fue necesario superar hasta lograr tales documentos.

El volumen se cierra con un apéndice biográfico de autores premiados, de indiscutible utilidad, dada la absoluta penuria bibliográfica existente en España en tal sentido respecto de los profesionales graduados en las Escuelas de Arquitectura durante los últimos cincuenta años.

Es un libro importante como obra de consulta, cuyo contenido queda expuesto a través de una edición tan cuidada como atractiva. ■

C.F.

TECTÓNICA: LA PRÁCTICA DE LA ARQUITECTURA

En una reciente entrevista, el arquitecto Mariano Bayón echaba de menos el establecimiento de un cierto cuerpo transmisible de conocimientos útiles para construir. Debe ser una carencia presente en las mentes de muchos arquitectos, porque hace más de un año que un grupo de profesionales coincidimos con esa misma apreciación y creímos necesario cubrir tal laguna con un nuevo producto editorial que atendiese, tanto al concepto arquitectónico global de cada proyecto, como a los procesos constructivos que explican y dan sentido a las obras que se hacen actualmente. Con esta vocación y con la intención de crear una herramienta ágil y de fácil lectura se crearon los cuadernos monográficos TECTÓNICA, cuyo objetivo es cubrir, poco a poco, todas las facetas del hecho constructivo.

Como en una prospección geológica, y en correspondencia con el significado de la raíz latina "tectus", que alude tanto a lo oculto como a lo cubierto, hemos empezado por la superficie esas facha-

das que van dejando de ser un muro de cierre, para concebirse más bien como cáscara o envolvente. Después, otros temas irán completando los distintos capítulos que afectan a la construcción de un edificio, hasta formar un compendio que recoja la mejor arquitectura de cada momento y las técnicas y materiales que han permitido que se hiciera realidad. No obstante, el factor primordial para que se hayan concretado en un producto tangible todas estas intenciones ha sido la coincidencia en TECTÓNICA de una serie de profesionales con una amplia experiencia en el difícil empeño de comunicar la arquitectura. El resto de la historia pertenece ya a los lectores, a su apoyo y a sus sugerencias. Ellos son finalmente, con su inquietud, los que mantienen en pie un sector editorial que sorprende por su calidad y variedad, y en el que TECTÓNICA ingresa ofreciendo además del atractivo, la utilidad. ■

V.P.

HISTORIA URBANA Y ARQUITECTURA EN GUADALAJARA DURANTE EL FRANQUISMO (1939-1959)

Javier Solano Rodríguez

Colegio Oficial de Arquitectura de Castilla-La Mancha. 1996

El presente libro es fruto en este caso de la colaboración del Colegio Oficial de Arquitectos con la Caja de Ahorro provincial de Guadalajara. No obstante merece hacerse mención del papel desempeñado por el diario local "Nueva Alcarria", que no sólo ha constituido una de las fuentes más útiles para el desarrollo de la investigación del libro, sino que ha publicado en fascículos buena parte de esta publicación, recogida bajo el título "Historia Urbana y arquitectura en Guadalajara durante el franquismo (1.939-1.959)".

Esta circunstancia bien puede haber incidido en el modo de presentación de la publicación y en su estilo, con clara intención divulgativa; y reafirma el interés y la atención prestados por esta publicación a los asuntos relacionados con la arquitectura y el desarrollo de la ciudad, en particular, y la actividad y el patrimonio artístico, en general.

Javier Solano recoge en su libro las polémicas publicadas por estos años en "Nueva Alcarria" entre Layna Serrano —destacado erudito, cronista oficial y autor de numerosos libros sobre el patrimonio artístico provincial, publicados en buena parte por el C.S.I.C. y aún hoy reeditados— y Labrada Chércoles, arquitecto, restaurador de la catedral de Sigüenza continuando los trabajos iniciados por Torres Balbás, de Sta María de Huerta y, tras una evolución personal, defensor de los postulados del movimiento moderno a partir de la década de los cincuenta.

Las tres primeras partes aparecidas fueron:

"Historia urbana", "Cronología comparada" y "La construcción y el desarrollo de la ciudad: los protagonistas". El título que ahora comentamos incorpora la cuarta parte: "obras de arquitectura y urbanismo".

La primera parte se ocupa de la historia urbana de la ciudad a partir de los primeros momentos de la sublevación de 1936 y alcanza hasta 1959, año en que Guadalajara es elegida como "núcleo urbano preferente para la descongestión de Madrid". A pesar de dedicar un interés preferencial al período de la guerra civil, notablemente ilustrado gracias a los fondos locales y los disponibles en el AGA, Solano retrocede a los orígenes del período de decadencia de la ciudad en nuestro siglo, centrado en torno a las desapariciones de la Academia de Ingenieros, tras el incendio de 1924 y la emblemática factoría Hispano-Suiza en 1936.

En otros aspectos recoge la creación

de la Comisión de Monumentos y el papel desempeñado por el citado Layna Serrano, dando testimonio del deplorable estado en que quedan buena parte de los monumentos emblemáticos de la ciudad y, en concreto, de la patética destrucción del Palacio de Infantado.

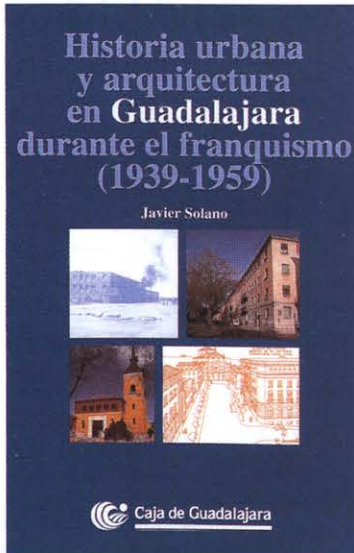
El lento desarrollo de la ciudad en este período queda reflejado en las imágenes y los textos de este capítulo; se destaca la labor proyectiva de arquitectos como Labrada, José Luis Valcárcel, Antonio Batllé e incluso García Mercadal, entre otros.

"Cronología comparada" pone en orden los acontecimientos locales en sincronía con los avatares del país en este período. Cambios de denominación de calles y plazas, y cualquier detalle o actividad que tenga que ver con el desarrollo de la ciudad tienen cabida en este capítulo, que concluye a finales de 1959 con la referencia al desbloqueo de los impedimentos que impiden acometer la reconstrucción del palacio del Infantado. Este año de la designación de la ciudad como núcleo de descongestión de Madrid y del comienzo de las obras de la variante de la Nacional II justifica el final de un período para la ciudad.

Una serie de perfiles biográficos sobre contratistas, arquitectos, aparejadores, periodistas, políticos y otros protagonistas excepcionales, vinculados al desarrollo de la ciudad en estos años, constituye la tercera parte del libro:

Antonio Batllé i Punyed, arquitecto afincado en Guadalajara entre 1941 y 1962, homenajeado en 1992 en su ciudad natal, Tarragona, por el conjunto de su obra. Aurelio Botella Enríquez, cuyo trabajo en el campo hospitalario, premiado en 1945 por el I.N.P., está extendido por todo el país. Fernando García Mercadal, Antonio Labrada y Jerónimo García Onrubia —autor del primer plan General de la ciudad y colaborador de Pedro Bigador en los primeros intentos de la definición de futuro corredor Madrid-Guadalajara— y José Luis Valcárcel —arquitecto y constructor de parte de las facultades de la Ciudad Universitaria de Madrid y diversas sedes del Banco de España, antes de la guerra— aparecen en esta relación, junto a legisladores como José García Hernández, con un papel destacado en la elaboración de la Ley del Suelo de 1957, y políticos locales y alcaldes de la ciudad, entre los que merece destacar a Pedro Sanz Vázquez.

"Arquitectura para después de una guerra. Los años oscuros 1939-1959" es



el subtítulo de la última parte del libro de Javier Solano. En ella repasa lo más destacado de la producción en la ciudad, la serie de obras de corte clasicista de Batllé o los proyectos de Labrada y Valcárcel, junto a la obra más moderna y organicista de Onrubia. Se incluyen en este capítulo, junto a intervenciones del Banco Zaragozano de R. García Ochoa de 1.940, el Gobierno Civil de Enrique Huidobro, la Delegación de Hacienda de Arturo Contreras de 1946 y, sobre todo, las obras de García Mercadal en la ciudad: Residencia Sanitaria y Delegación del INP, realizados entre 1947 y 1957.

El capítulo se remata con una relación de los proyectos más importantes redactados durante el período 1939-1959, proveniente de los fondos de archivo municipal, siguiendo una tradición que ya se inicia por M. A. Baldellou en "Tradición y Cambio en la arquitectura de Guadalajara 1850-1936" y que posibilita al colectivo de los profesionales que desarrollarán su trabajo en la ciudad, disponer con facilidad de los antecedentes de las obras realizadas durante el período que estudiamos; esto no es sino reflejo de la accesibilidad y colaboración que presta a cualquier investigador el actual archivo municipal, cuyo ejemplar funcionamiento tiene mucho que ver con los trabajos de investigación sobre la ciudad que vienen apareciendo de un tiempo a esta parte.

De la biografía personal de Javier Solano Rodríguez merece destacar su amplia capacidad de trabajo, que le ha llevado de la administración pública a una notable y reconocida actividad profesional dentro del ejercicio libre de la profesión, simultaneada con la actividad política, que le permite alcanzar el acta de senador durante el período 1982-86. En la actualidad es miembro de la Institución Cultural "Marqués de Santillana" y preside la Delegación del Colegio de Arquitectos en Guadalajara. ■

J.A. Herce

FIGURAS RESCATADAS

Heinz Hosdorf

Pepa Cassinello Plaza

Al igual que Torroja, Nervi o Ove Arup, Hosdorf pertenece a un reducido y brillante grupo de profesionales de la ingeniería civil que dedicaron su vida al diseño, cálculo y construcción, de muy distintos tipos estructurales, contribuyendo con su investigación científica y su obra a que los años 50 y 60 tomaran especial significado en la Historia de la Arquitectura Contemporánea.

Como uno de los pocos representantes vivos de esas sorprendentes generaciones de ingenieros que lograron ser eslabón entre la ingeniería y la arquitectura, Hosdorf -a sus setenta años de edad y retirado en gran parte de sus actividades profesionales- continúa investigando sobre la aportación del ordenador al mundo científico, campo en el que ha participado en algunos de los más relevantes avances de las últimas décadas de nuestro siglo.

Su relación con Torroja

En 1954 se convocaba en Suiza un concurso para la realización de un nuevo puente, próximo al histórico de San Gothardo. Hosdorf (con sólo 26 años y prácticamente sin experiencia profesional) no se presentó al concurso: pero puesto que se trataba de un tema de actualidad e indudable importancia, al conocer los proyectos presentados remitió su idea a una revista técnica, que no dudó en publicarla. Inesperadamente recibía, al poco, una carta de Torroja que, admirado por su propuesta, le felicitaba y cambiaba impresiones sobre ella.

Hosdorf contestó a Torroja presentándose en Madrid e inició así un largo intercambio científico, a través del Instituto, con todos aquellos jóvenes técnicos de distintas nacionalidades que por aquel entonces iniciaban con su maestro un importante recorrido en la evolución estructural y constructiva del mundo de la ingeniería civil y la arquitectura.

El conocimiento de la obra de Hosdorf -así como de sus importantes aportaciones científicas en el desarrollo de nuevas técnicas de ensayos con modelos- se inició en España a través de la revista "Informes de la Construcción" publicada por el Instituto Eduardo Torroja, que por entonces protagonizó la difusión técnica y científica que estaba revolucionando el mundo de la construcción con la aparición de nuevas formas estructurales, técnicas de pretensado, métodos de cálculo, ensayos sobre modelos....

La incansable iniciativa de Eduardo Torroja de intercambiar conocimientos con el resto del mundo científico y de difundirlos, así como su excepcional capacidad de convocatoria, atrajo a España a los personajes más representativos de unas indudables "décadas doradas". Wright, Le Corbusier, Neutra, Hass, Nervi, Esquillan, Olszak, Parme, Rühle, Baker, Jackobsen, Popov, Tsuboi, Hosdorf.... participaron en los Simposios, Coloquios, y Publicaciones que Torroja dirigió no sólo desde el Instituto sino desde las asociaciones internacionales que fundó (como la Asociación Internacional de Estructuras Laminadas), cuyos boletines recogían

periódicamente los últimos avances en obra construida como también en el desarrollo y continua transformación de métodos de cálculo, ensayos sobre métodos...

Ligado a todas estas actividades generadas por Torroja desde Madrid, Hosdorf desarrolló en Basilea una vertiginosa carrera técnica conjugando, al igual que su maestro, la actividad investigadora con la de proyectar y construir su propia obra.

Obra construida

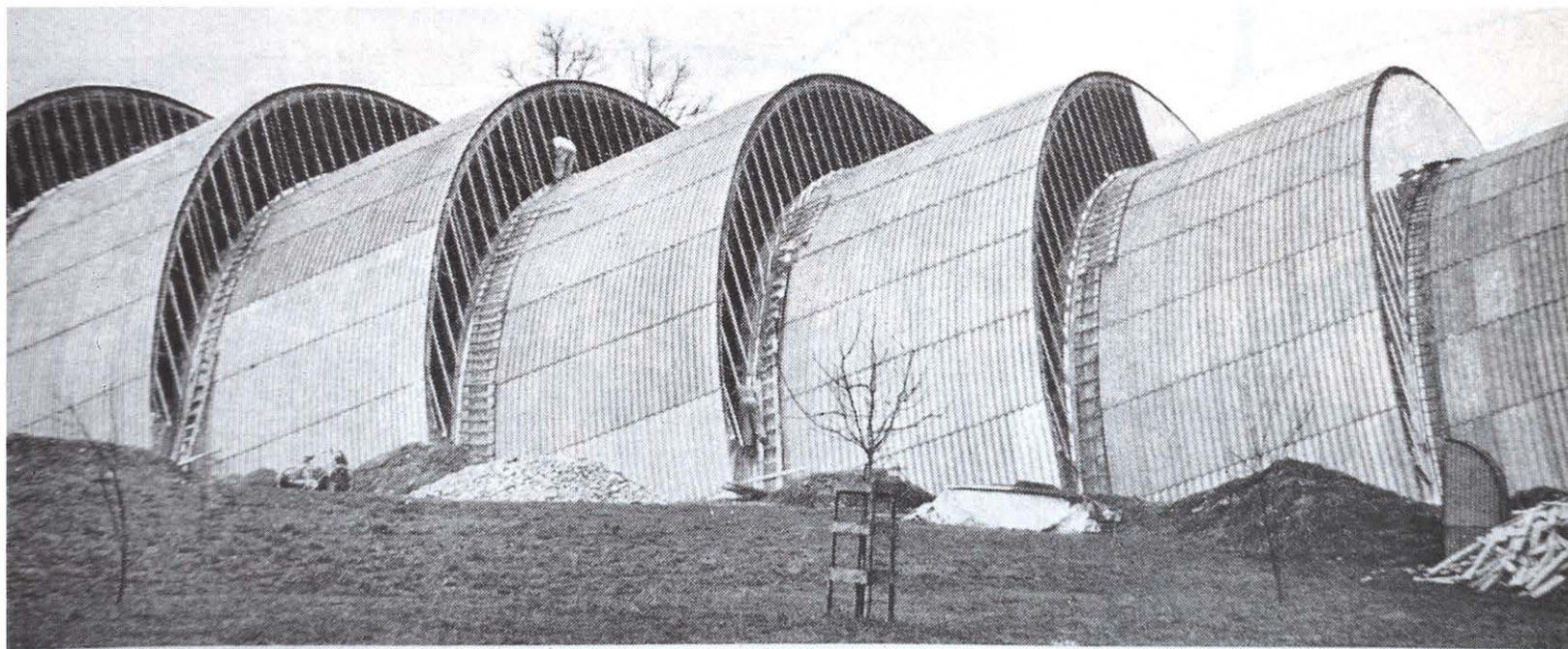
Parte de la obra construida por Hosdorf está incluida hoy en el inventario del Patrimonio Cultural y Arquitectónico de Suiza, dada su indudable relevancia en la historia evolutiva de las formas estructurales y los procesos y técnicas constructivas. Sin preferencia por determinados tipos estructurales ni materiales constructivos, a lo largo de su vida profesional ha diseñado, calculado y construido gran diversidad de formas singulares, utilizando a menudo "nuevos materiales", que además le aportaban la oportunidad de investigar sobre sus posibilidades estructurales en el mundo de la Arquitectura.

Además de desarrollar sus propios proyectos, ha colaborado con importantes arquitectos suizos, entre los que se encuentran: Danzeisen, Senn, Gutman, Ernst Gisel, Betrix y Consolasscio. En 1957 fue invitado por el Senado de Berlín a participar junto con Otto H. Senn en la "Internacionales Bau-Ausstellung de 1.957 (IBA-57)", colaborando en la remodelación del Hansaviertel con arquitectos como Walter Gropius, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Arne Jacobsen....

Como demuestra su obra construida, el pensamiento creativo de Hosdorf ha conjugado siempre tres aspectos fundamentales: adecuada forma estructural, sensibilidad en la imagen arquitectónica y racionalización de las técnicas y procesos constructivos, dando lugar a la creación de "continuas innovaciones".

En 1954, en el inicio de su carrera profesional, construyó la famosa, y hoy catalogada, Nave Industrial de Gossau (Suiza), proyectada por los arquitectos Danzeisen y Voser. (2) (4). La sucesión de láminas cilíndricas de eje inclinado que generaban la "forma" se unían entre sí por medio de los lucernarios laterales orientados a norte. Con una luz entre apoyos de aproximadamente 30 metros, parecía insalvable la esbeltez de las piezas proyectadas, por cuanto adquirirían un mínimo de 30 cm. de canto al dimensionarse como estructuras abovedadas de hormigón armado. Y así, el canto no sólo cegaría parcialmente la luz natural procedente de los lucernarios, sino que deformaría la imagen arquitectónica proyectada.

Con el fin de reducir el canto de las láminas de hormigón, Hosdorf introdujo unas cerchas metálicas en los bordes, que, con reducida cantidad de material, servirían de armazón a los lucernarios configurándose en parte integrante del canto total resistente del conjunto laminar, reduciendo el canto de hormigón de 6 cm. de espesor en la clave y 12 cm. en los



Nave industrial de Gosau (Suiza) proyectada por Danzeisen, Voser y Hosssdorf.

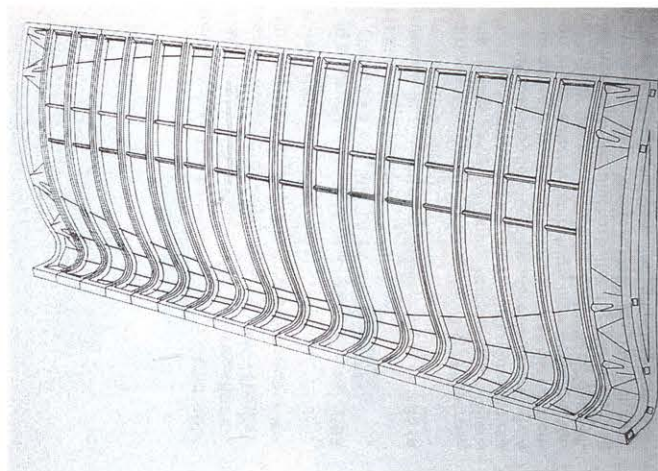
apoyos. Y este recurso estructural de generar cantos mixtos integrados en la imagen arquitectónica de superficies laminares de hormigón armado sería también utilizado por Félix Candela en algunas de sus más famosas construcciones realizadas en Méjico, como es el caso de la iglesia de San Pedro.

Una constante en la obra de Hosssdorf es cuanto no se limita al correcto conocimiento del funcionamiento estructural de las formas sino que sensible ante las mismas, es capaz de integrarlas en defensa de la imagen arquitectónica.

Innovación importante en la técnica de postensado fue la que introdujo en el proyecto que realizó en 1964 para la Shed laminar del Almacén Central del Consorcio Wagen en Suiza, incluida en el citado Catálogo del Patrimonio Arquitectónico Suizo (2) (7)(8). En este caso, Hosssdorf diseñó unas piezas prefabricadas de hormigón armado de 8,40 x 1,40 metros, con las que cubría toda la planta de la nave y construía la totalidad de la estructura laminar de la cubierta. Las piezas tenían los bordes con canto en resalto hacia la cara superior, con la triple finalidad de situar el postensado "fuera del canto hormigonado de la pieza", absorber flexiones y servir de apoyo al recubrimiento final de la cubierta. El espesor de las piezas prefabricadas de hormigón armado era de 4,5 cm.; y la luz, salvada entre apoyos, de aproximadamente 25 metros.

La "forma" curva de la pieza hacía posible una nueva técnica de postensado, mediante la cual se puede reducir el espesor total de la estructura laminar de hormigón, realizando la junta de las piezas en seco y garantizando su colaboración mecánica tan solo por la fricción entre sus cantos. Hosssdorf consigue con esta solución, no solo una importante e innovadora adaptación de las técnicas de postensado aéreo, sino también una adecuada racionalización del proceso constructivo, optimizando el funcionamiento estructural del conjunto laminar proyectado, en el cual la ejecución en obra se simplifica y abarata, al no necesitar las piezas prefabricadas armaduras en espera para posteriormente hormigonar las juntas.

Si Freyssinet tecnificó y diseñó piezas de anclaje para los cables de pretensado, haciendo posible una controlada creación de tensiones artificiales en el interior de la masa de hormigón, Hosssdorf ha contribuido sin duda al desarrollo racional de postensado aéreo. Este es otro de los casos en los



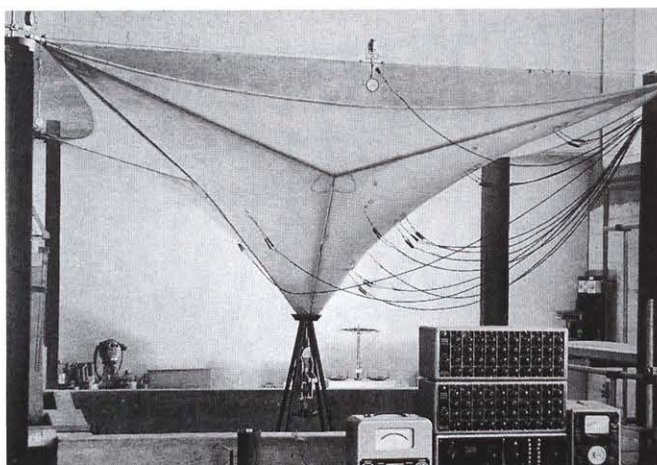
Shed laminar del almacén central del Consorcio Wagen en Suiza (1964). Sistema de postensado aéreo en las piezas prefabricadas de cubierta.



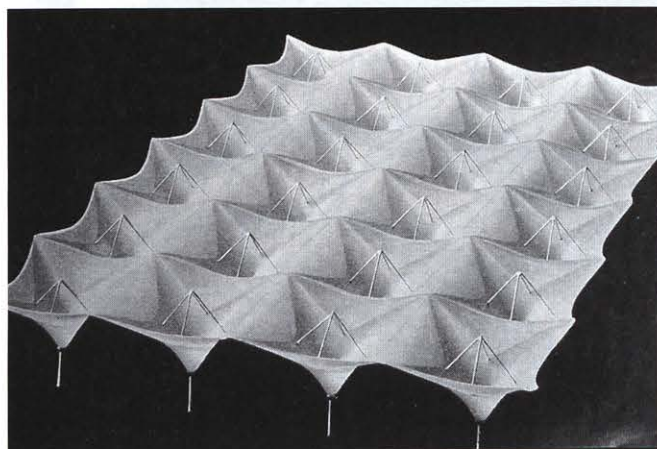
Interior de la catalogada nave industrial de Gosau. Reducido canto laminar formando sección resistente mixta con los entramados metálicos. Estructura proyectada por Hosssdorf en 1954.



Pabellón de la Exposición de Intercambio Comercial celebrada en Lausana en 1964. Diseñado por Hossdorf.



Análisis sobre modelo de uno de los elementos modulares tipo hongo pertenecientes al Pabellón de Lausana de 1964. Realizado por Hossdorf en su laboratorio de Basilea.



Modelo del Pabellón de la Exposición de Intercambio Comercial celebrada en Lausana en 1964. Diseñado por Hossdorf.

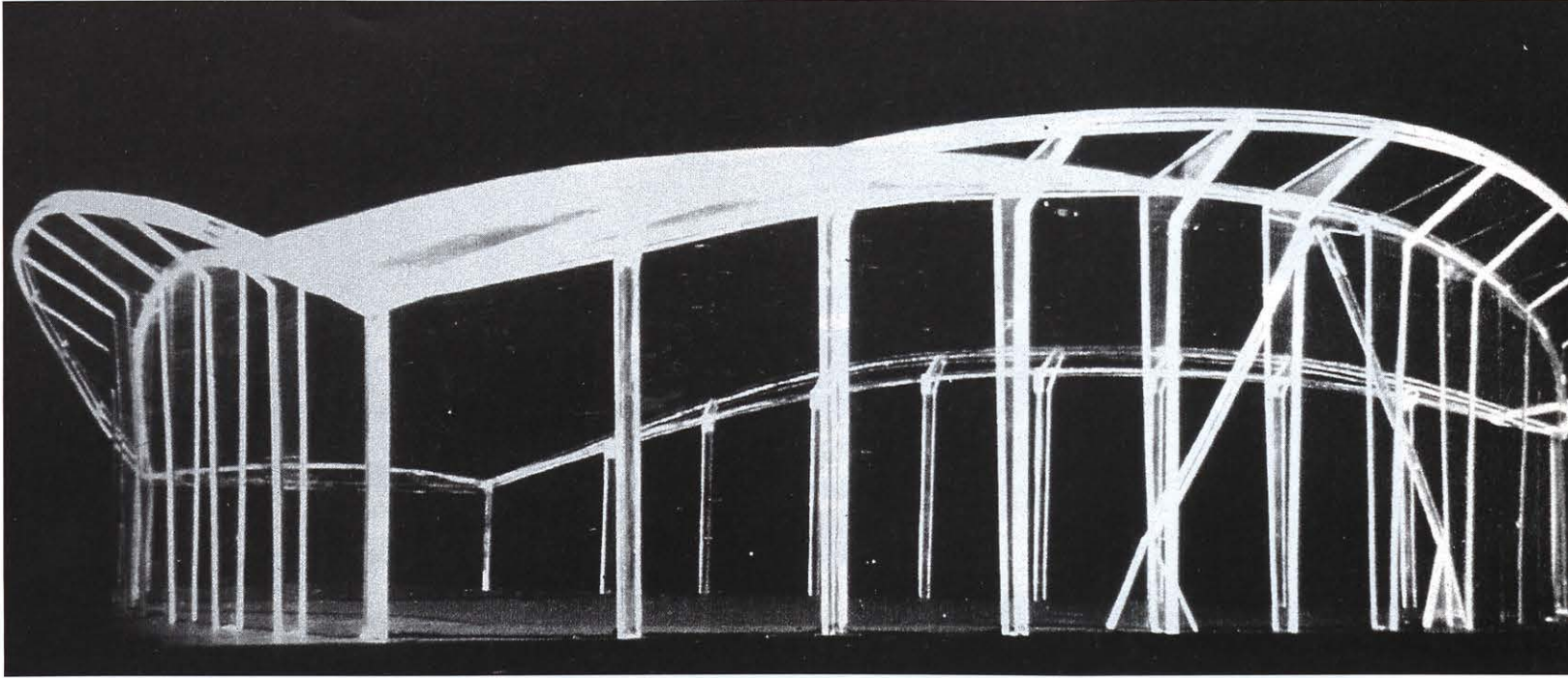
cuales Hossdorf recurre a la técnica de ensayo sobre modelo reducido para acercarse al conocimiento real del comportamiento mecánico de la estructura proyectada, caso en el que además introduce una nueva técnica de simulación de cargas.

A la década de los años sesenta pertenecen algunas de sus más conocidas obras de hormigón con muy diferentes formas estructurales y técnicas constructivas; la original cubierta del Teatro de la Ópera de Basilea -concurso que ganó conjuntamente con Guttman- formada por una gran estructura laminar de planta irregular, obtenida como fragmento de un cuerpo de revolución y doble curvatura, salvando una luz de más de 60 metros (2) ; la Biblioteca de la Universidad de Basilea (2) (7), donde realiza una ingeniosa solución integrando nuevamente estructuras metálicas con laminas de hormigón; o la Central de Clasificación de Áridos de Gunzgen, ejecutada con una sencilla y racional modulación de pórticos prefabricados, muros y superficies plegadas. (5)

Pensar correctamente, dice Hossdorf.... "Pensar correctamente es más importante que tener experiencia". Nada aporta la repetición continuada de pensamientos erróneos... y sin embargo pensar correctamente nos acerca al conocimiento de nuevas formas y nuevos materiales. Cuando Nervi preside en Madrid en 1.959, el solemne acto de celebración de los 25 años de existencia del Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento, defiende este mismo pensamiento.... "La innovación de las formas estructurales y los procesos y las técnicas constructivas arquitectónicas no están basados en la experiencia sino en la inspiración que inevitablemente produce el correcto conocimiento estático de las formas y de los materiales..."

Y Hossdorf, movido siempre por esta "inspiración inevitable", convierte cada una de sus obras en una innovación que impulsa el avance tecnológico de "formas" y materiales, imponiéndose tras él el cambio y adaptación de Normativas específicas y procedimientos tecnológicos.

Sí Maillart fue el primero que recurrió a la forma fungiforme de los pilares, retomándola posteriormente Wright y luego tantos otros... Hossdorf fue el primero en "especializar" cada



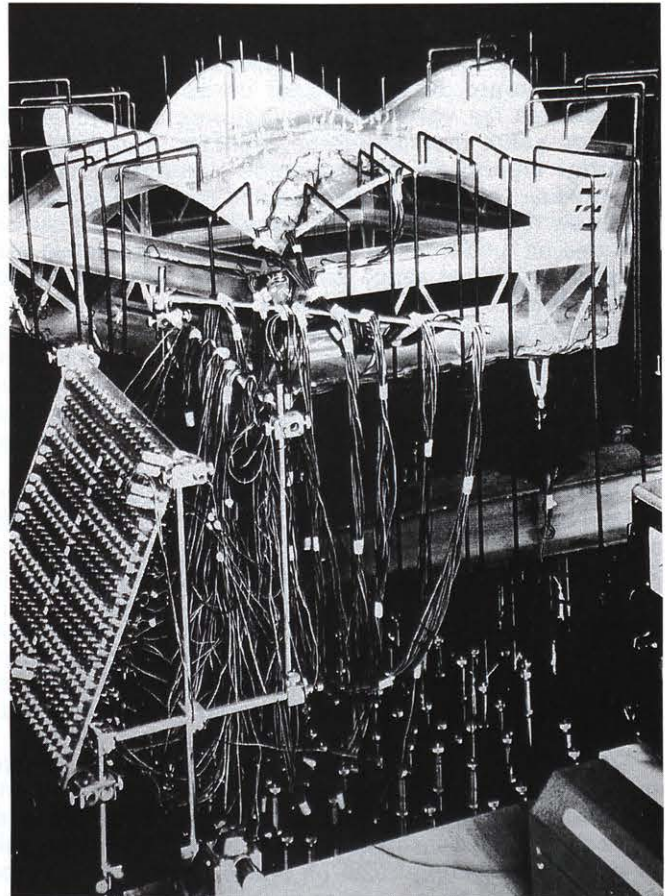
Modelo estructural laminar realizado en el laboratorio de Hossdorf en Basilea.

una de sus elementos estructurales, recurriendo a una también especializada selección de nuevos materiales en su construcción. Este fue el caso del Pabellón que realizó para la Exposición de Intercambio Comercial de Lausanna en 1964, proyectando una estructura laminar pretensada de poliéster reforzado con fibra de vidrio. (1) (6) (7). Esta fue la primera vez que un material como el poliéster se utiliza con una clara función estructural, trabajando toda su superficie a tracción.

El Pabellón para la Exposición de Lausanna se concibió como una construcción temporal, Hossdorf proyectó un pabellón abierto, sin ninguna clase de cerramiento perimetral, con una cubierta modular formada por 24 "mushroom" o elementos en forma de hongo formados por un pilar central de chapa de acero, una estructura laminar en poliéster reforzado con fibra de vidrio de 3mm. de espesor y un armazón metálico definiendo las aristas que generan su plegada forma espacial: al ser tensado como un paraguas, se garantiza la estabilidad estructural del conjunto y la correcta colaboración de todos y cada uno de los elementos proyectados.

Dado que la utilización del poliéster como material estructural no era frecuente, Hossdorf realizó un ensayo sobre modelo, analizando los resultados de su comportamiento estructural combinando diferentes composiciones de material con la misma forma proyectada, hasta llegar a aquella cuyo módulo de elasticidad le permitió obtener los resultados buscados. Por su originalidad en la nueva técnica, por la novedad de sus elementos estructurales y por su singular imagen arquitectónica, el Pabellón se convirtió en la más representativa de las realizaciones de la Exposición, siendo seleccionado -por el atractivo y versátil impacto que produjo entre los técnicos participantes- para ocupar las portadas de las publicaciones oficiales.

Esta idea de proyectar cada elemento estructural con un material diferente -por su función estructural específica dentro de una misma forma arquitectónica-, así como la pretensión de utilizar elementos estructurales plásticos penetrables a la luz, sería retomada en la década de los ochenta por arquitectos como Renzo Piano en algunas de sus más conocidas obras, como es el caso del Pabellón de la Exposición Itinerante de IBM



Modelo reducido de la estructura de la Biblioteca de la Universidad de Basilea, realizado por Hossdorf en su laboratorio.

Investigación
En calidad de
siempre por su
siempre un investigador



Interior de la Biblioteca de la Universidad de Basilea.

construido con aluminio, madera laminada y policarbonato.

En el intento de seleccionar obras de Hosssdorf que representen las variadas innovaciones que Hosssdorf ha aportado sobre muy diferentes aspectos, sería importante recordar alguno de los proyectos -lamentablemente no construidos-, como el Pabellón suizo para la Exposición de Sevilla de 1992. Basado en una estructura móvil, que cambiaba de forma en función de la posición del Sol -generando así un espacio habitable al abrigo de la radiación solar directa- sobre una superficie central fija, de planta circular, se levantaba una estructura hueca de hormigón armado que albergaba la sala de control y programación, servía de apoyo a la estructura móvil formada por una especie de paraguas de aluminio, cuyas varillas y plemento eran capaces de girar en planos ortogonales y oblicuos al eje de la estructura de apoyo, y de desplazarse simultáneamente hacia arriba o abajo.

Una estructura programada y controlada por ordenador no sólo para arrojar sombra en la posición adecuada, sino también para impulsar los sistemas de refrigeración con una intensidad directamente proporcional a la cantidad de calor desprendido por las radiaciones solares, que, en caso de lluvia, se desplegaba sirviendo de cobijo a los visitantes, convirtiéndose por la noche en todo un espectáculo de luces y formas cambiantes. Una estructura, en definitiva, capaz de adaptarse a la multifuncionalidad del edificio mediante una sistema de automatización con modernas tecnologías.

Todas estas obras y proyectos son tan solo una pequeña muestra de la prolífica faceta creadora que Heinz Hosssdorf ha desarrollado a lo largo de su vida profesional, en la que ha sido capaz de diseñar desde una nueva adaptación de las técnicas de postensado aéreo, hasta un nuevo sistema de grúa para carga y descarga en los muelles de China.

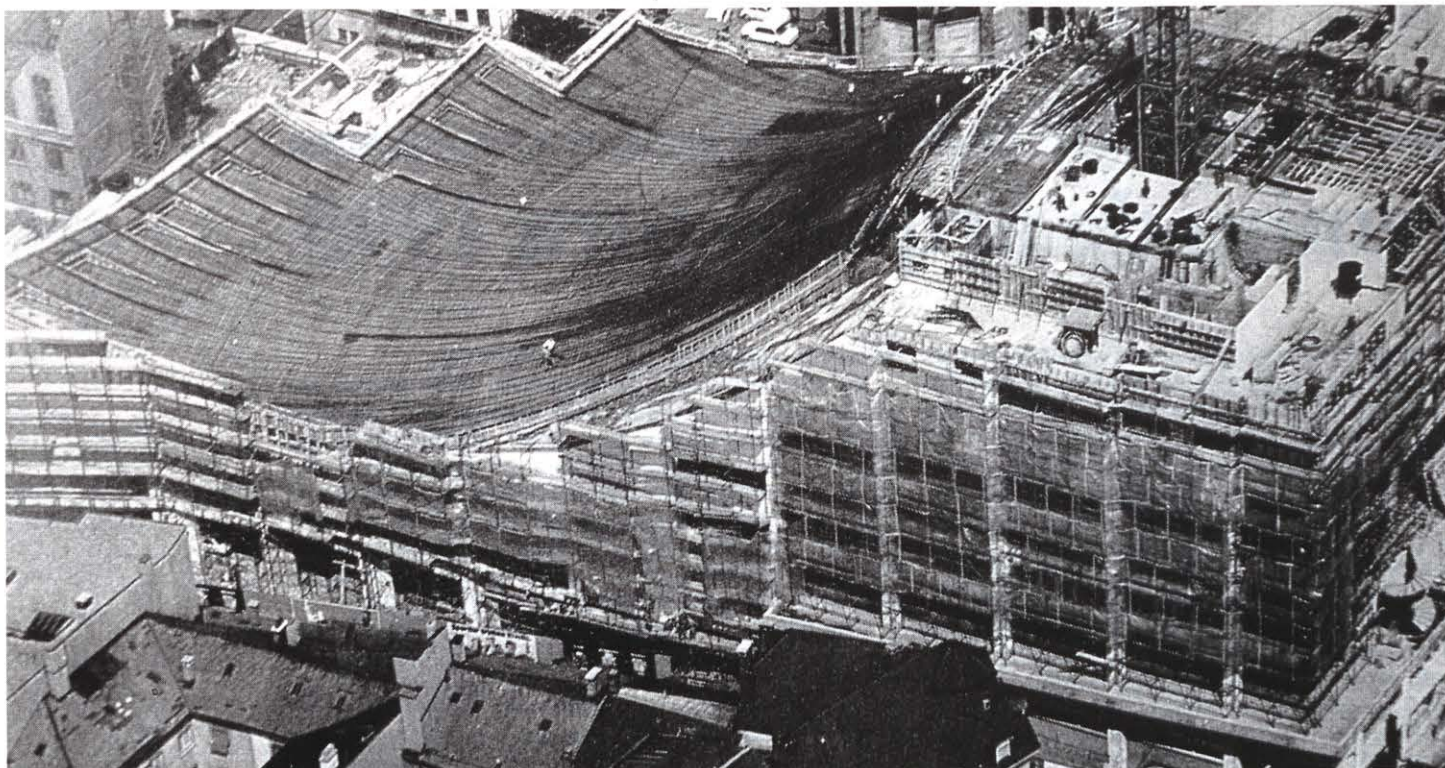
Investigaciones científicas

En calidad de observador de la naturaleza, e interesado siempre por su conocimiento cognitivo, Hosssdorf ha sido siempre un investigador nato, que lleno de sensibilidad analiza

las relaciones entre las leyes de semejanza de la naturaleza y la arquitectura. "La semejanza geométrica está en contra de la Naturaleza"....afirma Hosssdorf. La arquitectura es la única que a lo largo de la historia se ha preocupado por establecer este tipo de semejanzas basadas en las proporciones geométricas, pero en la naturaleza las leyes de semejanzas están basadas en la física.

Fundó su primer laboratorio en Basilea a principios de los años sesenta y durante dos décadas realizó en él ensayos con modelos reducidos fabricados con muy diferentes materiales y técnicas, no sólo de sus propias obras sino de algunas de las más representativas de aquellos momentos (7). Los ensayos sobre modelos han estado siempre dirigidos a conseguir la mayor semejanza de comportamiento físico-mecánico posible con el prototipo, con toda la dificultad que este hecho puede generar en algunos casos, como por ejemplo el de obras de hormigón con postensado de cables, cuya construcción en el modelo reducido entraña gran complejidad. Hosssdorf aplicó una nueva técnica de simulación de cargas exteriores para reproducir el efecto de cualquier grupo de cables de pretensado sin llegar físicamente a construirse estos en el modelo. Esta aportación, de indudable importancia, ha servido posteriormente para proyectar puentes con esta técnica, como es el construido sobre la M-30 madrileña, realizado por José Antonio Torroja y ensayado en el laboratorio de Hosssdorf en Basilea.

Si Roesset fue el primero, en 1965, en elaborar un programa que intercomunicaba un modelo a un ordenador que se ocupaba de medir los esfuerzos, fue Hosssdorf, dos años después, el primero que aprovechó la aparición del ordenador para automatizar la totalidad del proceso del ensayo; desde la medición de los esfuerzos hasta el sistema de puesta en carga del modelo. Aunque sin duda, la aportación de Hosssdorf más destacable en el campo del ensayo sobre modelos, es la de los denominados por él "Ensayos Híbridos", en los cuales integra en el ordenador dos tipos distintos de lectura; una analógica y otra digital. (7)



Estructura laminar de la cubierta del Teatro de la Ópera de Basilea. Proyecto ganador del concurso realizado por Guttman y Hosssdorf.

La "Razón" que le lleva tanto en sus proyectos arquitectónicos como en sus investigaciones científicas a la "inevitable inspiración" que, como decía Nervi, desemboca en continuas e importantes innovaciones, constituye el eje de su pensamiento. ¿Tendría sentido desechar la permanencia de los sistemas analógicos de medida, dadas las vertiginosas ventajas de rapidez y exactitud de los sistemas digitales, pese a que el hecho de medir en sí mismo es un proceso analógico? Indudablemente no. Su permanencia es necesaria porque nos mantiene unidos a la realidad, recordándonos que la "exactitud" es tan sólo el resultado de otro "modelo" creado por nuestro pensamiento, cuyo más primitivo representante es el número.

"A veces -decía Cross- olvidamos que lo que necesitamos no es un minucioso cálculo numérico, sino una estructura estable...". Hosssdorf no lo olvida..., y aún interviniendo de forma activa en la evolución científica del ensayo sobre modelos, es consciente de que por perfecto que éste sea, tan sólo podrá llegar a ser "semejante" a la realidad y nunca ocupará su "exacto" lugar en la naturaleza.

Lejos de que esta inexactitud signifique una prioridad del nuevo método de cálculo de los elementos finitos sobre el ensayo sobre modelos, ambos son métodos aproximados y ambos dependen del futuro que las nuevas aplicaciones del ordenador les pueda proporcionar. Cada uno puede ser más adecuado en un determinado caso, pero es difícil predecir si llegará antes la automatización de la construcción de modelos con nuevos e ideales materiales elásticos o la automatización de la actual "manualidad" que requiere subdividir en casi "infinitos" elementos finitos la estructura del prototipo para asegurarnos de la máxima aproximación de resultados.

Con una visión que se adelantaba a la situación actual, Heinz Hosssdorf realizó la configuración de modelos de representación tridimensional por medio del ordenador, interviniendo como técnico asesor de algunas de las empresas de "software" más importantes del mundo, como Hewlett Packard y Prime, participando además de forma activa en el desarrollo de algunos sistemas de cálculo de elementos finitos.

El apasionado interés de Heinz por el desarrollo de las aplicaciones del ordenador en el mundo científico y técnico en muy diferentes campos fue la razón principal por la cual poco a poco fue abandonando tanto la dirección de su laboratorio en Basilea como su despacho profesional de proyectos y obras.

Hoy, trasladado definitivamente a España, lugar que conoció atraído por Torroja, se dedica casi por completo a la reflexión científica, y cada día.... ordena y escribe sus pensamientos, llenando las páginas de un libro, que sin duda estará lleno de interés.

No sólo por la inevitable admiración que siento por Heinz, sino también por otras entrañables y nostálgicas razones..., me llena de satisfacción repetir aquellas primeras palabras que escuchó hace casi cuarenta años en el hotel Savoy.....¡Bienvenido a España, Enrique! ■

B I B L I O G R A F Í A

- (1)- Bulletin of the International Association for Shell Structures. "Design of a polyester pavilion reinforced with glass fiber for the 64 Swiss Exhibition". Heinz Hosssdorf. Ingenieur SIA. (B. nº 19 Octubre 1.964. pág. 17 a 32)
- (2)- "Construcción: Hormigonería". Fernando Cassinello Pérez. Editorial Rueda S.A. Madrid 1.974. Capítulo 22 Estructuras Laminas (pags 512, 513, 560, 596, 597) Nave Industrial ene Gosau, Shed laminar pretensada, Teatro de la Opera de Basilea. Heinz Hosssdorf.
- (3)- "Construcción: Carpintería". Fernando Cassinello Pérez. Editorial Rueda S.A. Madrid 1.973. Capítulo 10. Cubiertas. (pags 209, 228, 253, 254) Cercha Suiza en Peffingen. Cubierta de madera laminada con cables pretensados en Basilea. Cubierta paraboloide hiperbólico en madera laminada. Ensayo sobre modelo reducido. Heinz Hosssdorf.

- (4) (5)- Informes de la Construcción. Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y el Cemento: nº 119 (marzo 1.960). "Arquitectura e Ingeniería, arte y técnica". H.Hosssdorf nº 155 (noviembre 1.963) Central Hormigonera en Gunzgenso. Heinz Hosssdorf
- (6)- "Eine Ausstellung Bauen". A. Camenzind. Librairie Marguerat S.A. Lausanne 1.964 (pags 132 a 135.)
- (7)- "Modelos Reducidos. Método de cálculo". Heinz Hosssdorf. Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento. Madrid 1.972. Traducción realizada por Carlos Benito Hernández.
- (8)- "Raumlliche Drachragwerke Konstruktion und ausführung". Ruhle. VEB Verlag fur Banwesen Berlin. 1.969. (pags 263 Schalen-Shed-Dach) Heinz Hosssdorf.

PREMIOS

OTORGADOS POR EL COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CASTILLA-LA MANCHA

Premios de arquitectura 1995

Los premios de arquitectura convocados por el Colegio Oficial de arquitectos de Castilla-La Mancha se suman al conjunto de certámenes ideados desde los propios colectivos profesionales, con el fin de destacar públicamente aquella arquitectura que consideramos de interés dentro del ámbito de la demarcación correspondiente, en medio de un ambiente general y local distanciado de estos temas, donde parece resultar inevitable el actuar como juez y parte.

Como puede comprobarse por las modalidades convocadas y por la relación de premiados, junto a los profesionales afincados en la propia Comunidad, trabajando en un ambiente general caracterizado por unas condiciones notablemente restrictivas en cuanto a consideraciones económicas y de casi cualquier otra índole, aparecen nombres conocidos en el panorama nacional, con diversos trabajos premiados o seleccionados; la mayoría de ellos proceden de

encargos realizados por la administración.

Es de desear que la actitud de esta última, de cuyos encargos proceden una gran parte de los trabajos de interés que se bienen realizando en la región, no se modifique a la baja, con los actuales criterios de contratación mediante concursos económicos de proyecto; se espera que ello no sea a costa de pasar por alto cualquier interés porque se produzca buena arquitectura con el dinero público en todos los campos en los que ésta tiene competencias.

Los trabajos premiados constituyen un reflejo del heterogéneo panorama que caracteriza esta región, con una mayoría de profesionales procedentes de la Escuela de Madrid, cuyo trabajo se desarrolla en un extenso paisaje de ciudades medias y pequeñas en crecimiento, después de décadas de atonía y emigración. ■

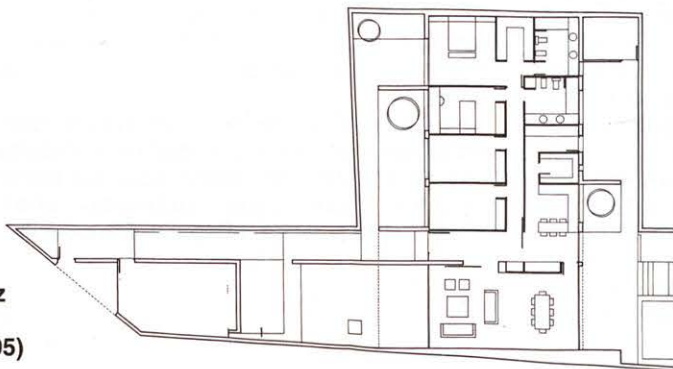
Javier Hecce

ÁREA DE EDIFICACIÓN DE NUEVA PLANTA.

Vivienda Unifamiliar.

■ Premio: Vivienda entre medianeras en la Plaza de los Almendros. Casa Molina. Alcázar de San Juan.

Autor: José A. Fernández Pacheco.
(BAU nº 12. Febrero 1.995)

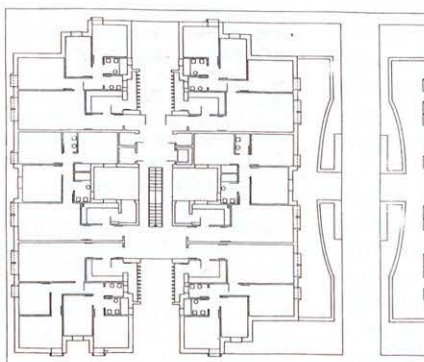


Vivienda Multifamiliar

■ Premio: Edificio de 36 viviendas

en el Polígono "La Granja". Ciudad Real.

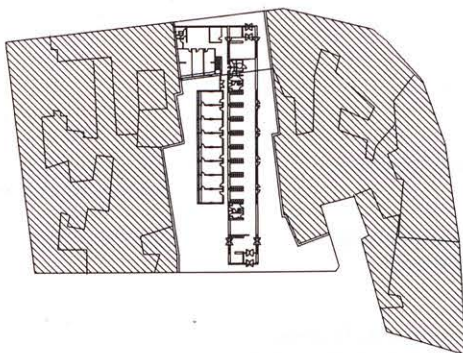
Autores: Francisco Bernalte Bernardo y Francisco Javier Bernalte Patón.



EDIFICIOS PÚBLICOS Y ADMINISTRATIVOS.

■ Premio: Centro
de Salud en la Roda.

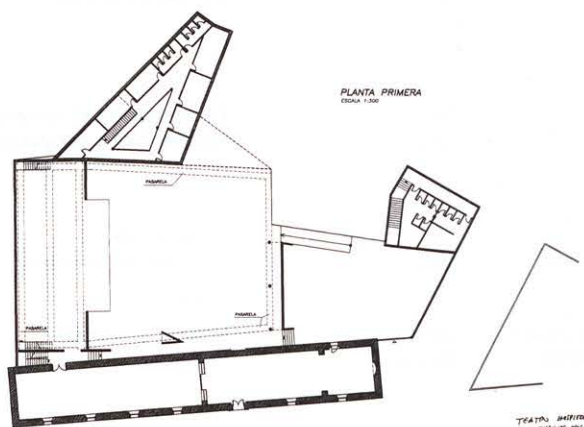
Autor: Francisco
Candel Jiménez.



ÁREA DE RESTAURACIÓN Y REHABILITACIÓN.

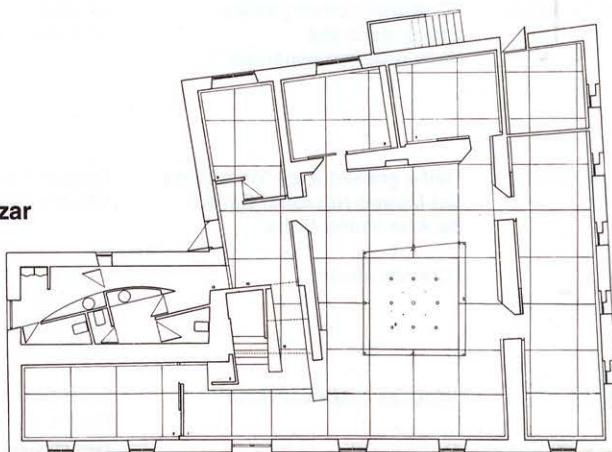
■ Premios: Teatro "Hospital de San Juan de Dios"
en Almagro.

Autores: José Rivero Serrano
y Edurne Altuna Simón



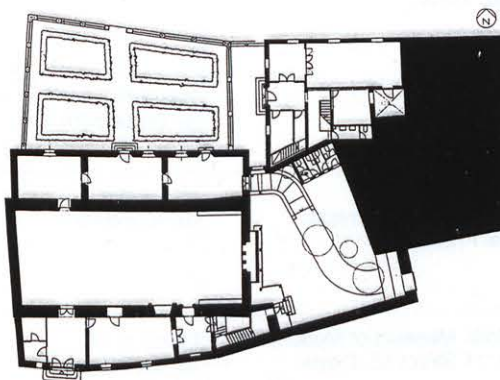
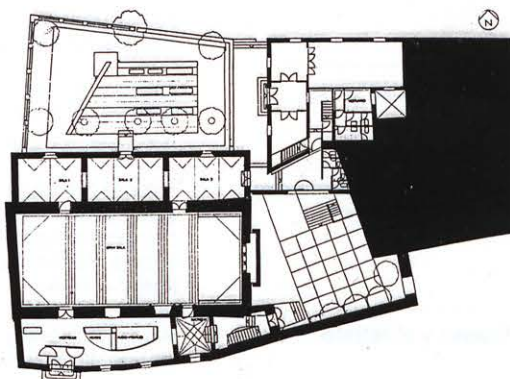
■ Rehabilitación de Edificio
para Centro Cultural
en c/ Pedro Arias. Socuéllamos

Autores: José Antonio Ramos Abengoza
e Ignacio Vicens Hualde.



■ Restauración del museo
Sefardí. Sinagoga del Tránsito.
Toledo.

Autores: Carmen Bravo Durá
y Jaime Martínez Ramos.



CALENDARIO

Arquitectura

Padua (Italia). Pallazo della Ragione.	Mes de junio.	"Santiago Calatrava"	Exposición antológica en la que se recogen maquetas, esculturas, bocetos y otras obras del arquitecto valenciano.
Barcelona. Palau de la Música Catalana. Sant Francesc de Paula, 2.	1 y 2 de julio.	"Congreso Nacional de Arquitectos" .	Reunión de arquitectos españoles convocados por el C.S.C.A.
Barcelona. Palau de la Música Catalana. Sant Francesc de Paula, 2.	Del 3 al 5 de julio.	"XIX Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos" .	Reunión internacional de Arquitectos, convocados por la U.I.A.
Madrid. Ministerio de Fomento. Sala de Exposiciones de los Nuevos Ministerios. Paseo de la Castellana, 67.	Hasta el 14 de julio.	"Corrales y Molezún" .	Exposición de la obra completa de estos excelentes arquitectos, tanto de forma separada como conjunta. La exposición cuenta con 120 trabajos, entre planos, dibujos originales, maquetas, etcétera, de los casi 400 proyectos realizados por Corrales y Molezún.
El Escorial (Madrid). Cursos de verano de la Universidad Complutense.	Del 15 al 19 de julio.	"La herencia del racionalismo. Arquitectura y proyecto" .	Curso organizado por la Fundación Cultural COAM (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid) sobre la influencia del movimiento racionalista en la forma de abordar los proyectos arquitectónicos. Intervienen arquitectos, profesores y periodistas especializados.
El Escorial. Cursos de Verano de la Universidad Complutense.	Del 22 al 26 de julio.	"La vivienda: un problema europeo" .	Jornadas que abordan el problema de la vivienda desde todas las perspectivas: urbanismo, diseño, especulación del suelo, legislación, préstamos bancarios, etc.
Almería-Málaga. Cursos de verano de la Universidad Complutense.	Del 15 al 19 de julio.	"Habitar la ciudad" .	Arquitectos que desarrollan su trabajo en Madrid, Barcelona, Oporto y Zurich analizan la habitabilidad de las ciudades actuales y los caminos que deberán seguir arquitectura y urbanismo en el futuro.

Varios

Nueva York (EE.UU.). Museo de Brooklyn.	Hasta el 14 de julio.	"Culturas convergentes: arte e identidad de la América española" .	La exposición muestra 250 objetos dedicados al arte producido en los virreinos de México y Perú entre los siglos XVI y XIX.
--	-----------------------	---	---

Pintura

Dublín (Irlanda). National Gallery.	Del 11 de junio al 28 de julio.	"Miró grabador en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía" .	Exposición de un centenar de obras del artista catalán organizada por el MNCARS con la colaboración del Instituto Cervantes de Dublín.
Viena (Austria). Galería Austriaca Belvedere Superior.	Hasta el 16 de junio.	"Claude Monet" .	Primera exposición monográfica de Monet en Austria integrada por más de 100 obras, que muestra los periodos de creación y los lugares en los que residió el artista, prestando mayor atención a las obras tardías, creadas en Giverny.
Madrid. Palacio de Velázquez. Parque del Retiro.	Hasta el 23 de junio.	"Nuevas abstracciones" .	Exposición organizada dentro de la programación del Reina Sofía que muestra, a través de 60 obras de 29 pintores internacionales, entre ellos siete españoles, la variedad de las nuevas formas de abstracción en esta época pluralista y posmoderna.
Barcelona. Museu Picasso. Montcada, 15-19.	Hasta el 21 de julio.	"Futurismo" .	Muestra de 60 óleos, 30 dibujos y 60 documentos (cartas, fotografías y libros) de los artistas impulsores de este movimiento básicamente literario y artístico surgido en Italia, en 1909, como antítesis violenta al arte oficial y al verismo humanista de la época.
Valencia. IVAM. Centro Julio González. Guillem de Castro, 118.	Hasta el 1 de septiembre.	"Manolo Valdés" .	Exposición de alrededor de 40 pinturas y esculturas realizadas por el artista valenciano, que formó parte del Equipo Crónica, realizadas desde 1981 hasta la actualidad, con especial atención a los trabajos de los últimos años.
Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Paseo del Prado, 8.	Hasta el 8 de septiembre.	"De Canaletto a Kandinsky" .	Selección de alrededor de 90 obras de las casi 400 que forman la colección privada de la baronesa Thyssen-Bornemisza, centrada principalmente en el periodo que va desde el siglo XVIII a principios del XX. Obras de Canaletto, Gauguin, Pissarro, Monet, Sisley, Toulouse-Lautrec, Sorolla, Zuloaga y Rusiñol, entre otros.
Nueva York. Museum of Modern Art (MOMA). 11 Street 53, Oeste.	Hasta el 17 de septiembre.	"Picasso y el retrato" .	Más de 130 pinturas y un centenar de dibujos y grabados en los que quedan reflejados todos los periodos y estilos del artista malagueño.



PREMIO PRITZKER
DE ARQUITECTURA 1996

Rafael Moneo

Nuestro compañero Rafael Moneo recibió el pasado 12 de junio, en el Centro Getty de Los Ángeles (EE UU), el Premio Pritzker de Arquitectura, que está dotado con un medallón de bronce y 100.000 dólares. Unos meses antes, en abril, cuando se hizo público el nombre del ganador, Jay A. Pritzker, que estableció dicho premio en 1979, describió a Moneo como "un arquitecto con un alcance tremendo, cuyos edificios son únicos por separado, pero, al mismo tiempo, singularmente reconocibles como parte de su obra". Rafael Moneo es el primer español que recibe este importante premio, considerado como el máximo reconocimiento a un arquitecto.

XIX CONGRESO DE LA UIA Y CONGRESO ESPAÑOL DE ARQUITECTOS

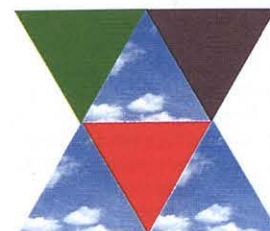
Barcelona será la capital mundial de la Arquitectura

El XIX Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos se celebrará en Barcelona, durante los próximos días 3 al 6 de julio. Bajo el lema "Presente y futuros. Arquitectura en las ciudades", esta reunión de profesionales abordará el papel que desempeña la arquitectura en la transformación de las ciudades contemporáneas. El programa de esta reunión internacional incluye diversos debates y varias exposiciones, dos de las cuales se consideran "centrales" y en ellas se

presentarán ponencias de más de 50 arquitectos de los más significativos del momento.

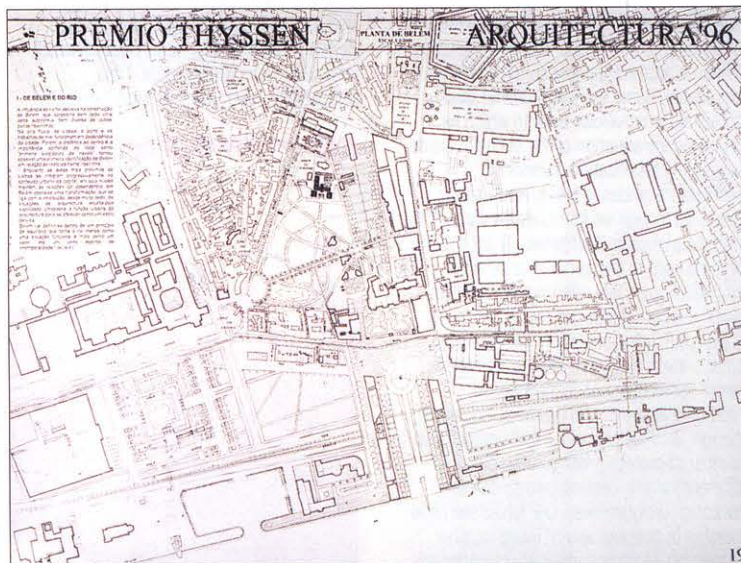
Se calcula que miles de arquitectos de todo el mundo (ya hay inscritos más de 4.000) participarán en este Congreso, que no se celebrará en un recinto cerrado, sino en todo el centro histórico de la Ciudad Condal utilizando diversos espacios arquitectónicos alrededor de la Rambla de Barcelona.

Durante los días 1 y 2 de julio —antes del comienzo del Congreso de



UIA Barcelona 96

la UIA—, tendrá lugar, también en Barcelona, el Congreso Español de Arquitectos. Con el lema "Proyectar el futuro sostenible: Arquitectura y sociedad", reunirá a los profesionales españoles que plasmarán las principales novedades e inquietudes de la arquitectura de nuestro país.



PREMIOS THYSSSEN DE ARQUITECTURA

El pasado 18 de abril tuvo lugar en Lisboa (Portugal) la entrega de los Premios Thyssen de Arquitectura 1996 de propuestas de ideas para la remodelación del espacio existente frente al Palacio de Belem, residencia del presidente de la República.

El primer premio —dotado con tres millones y medio de pesetas— fue para el equipo de arquitectos formado por João de Vasconcelos y Carlos Severo, que ya en 1988 obtuvieron un galardón por un proyecto relativo al espacio lisboeta frente al río Tajo, objeto de grandes transformaciones en estos años previos a la celebración de la Expo'98. El segundo premio —de un millón seiscientos mil pesetas— correspondió a Alberto de Souza Oliveira.

LA FERIA DE MADRID CON LA ARQUITECTURA

Con motivo de las ferias relacionadas con el mundo de la arquitectura y la construcción (DECOTEC, VETECO, OFITEC y PIEDRA, celebradas del 8 al 11 de mayo), Feria de Madrid ha querido potenciar los premios que, tanto el Ayuntamiento de Madrid como el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), otorgan anualmente a las obras más importantes (desde los puntos de vista constructivo, decorativo, urbanístico, divulgativo, etcétera), mediante una serie de acciones.

Una de ellas ha sido la publicación de unas fichas (se han editado ocho hasta ahora) de algunos de los premios del Ayuntamiento y el COAM. Compuestas por memoria, dibujos de plantas y alzados, y fotografías de cada obra, se han enviado a los arquitectos de Madrid.

Otra de las iniciativas de Feria de Madrid con respecto a la arquitectura se vio plasmada en DECOTEC, en forma de dos exposiciones: una, sobre los 20 años de Premios COAM; y otra, de los últimos cuatro años de Premios de Urbanismo, Arquitectura, Gerencia y Obra Pública del Ayuntamiento de Madrid.

ENGLISH

English translation by Paula Olmos

The milky way

Miguel Ángel Baldellou

The "Dream Factory" provided us, mature and future architects, with fascinating models. We, then just children, occupied our seats impressed by that Gary Cooper, an architect capable of building and destroying whole skyscrapers just for the sake of his creative volition. Those images of the architect/totem, mounted on top of his enormous, apparently endless, tower under construction, surpassed by far any other contender on screen.

There was something rather unreal, though, in all those images. Everything was somewhat excessive. The piece of architecture the architect felt so uncritically proud of did not seem to justify our main character's heroism. Its style was suspiciously obvious.

The film's main issue was, nevertheless, the possibility of an exceptional behavior, a passionate life devoted to a single, and apparently simple, "mission"; that of practicing our individual freedom. This particular aim seemed to find some kind of affinity in the intense sense of revelry so common then among architects and so necessary for our own self-respect.

Those cinematographic images and others which followed them, others which emphasized some particular aspects of them, others we even had to fight against, were, in some sense, a fundamental part of our "Sentimental Education" as architects. Some of the architects belonging to the latest generations have been to a certain extent guided in their "vocation" by some Film Stars. This, if none other, is a sufficient reason to examine in a careful way the enormous phenomenon originated by motion pictures. This question about the professional orientation based on cinematographic fiction and the problems derived from it is not a trifle one. In the particular case of architecture, one of the world's oldest professions and one of the least known by the general public, the distance established by the screen is as good a pretext as any other to create mythical images of these professionals who unfailingly appear as egocentric.

Our list of models provided by the film industry, a rather varied one as should be expected from the enormous diversity of scripts and directors, presents, nevertheless, a common attribute: the completely unrealistic characterization of the authentic architects regardless the fact that some might feel that the heroic attitude and inner conflicting thought of the film stars are their own. From the days in which the leaders of the historic avant-garde proposed, as others rather efficiently had already done, a rupture which the models of the past, architects have gradually modified their manners and appearance in order to obey the market's

requirements.

Some gestures like dispensing with the sack coat (but keeping the bow tie) or trying to maintain the countenance of a "free man" just attached to the prairie and the "lost horizon" made of people like Le Corbusier and Wright authentic "film heroes". Although Mallet-Stevens just mocked at the Swiss' "machine à habiter" in his "L'inumane" and Roark was a visible farce of our Talliesin master in "The source", the intransigent mystification of egocentrism as synonymous to genius is something unbearably evident in "The architect's belly", something conceded without reflection and precisely applied to an art which is, almost by definition, subsidiary. The real situation has really nothing to do with films. Leaving aside the possibilities of using the architect's image in a sociological or anthropological film script, nowadays it seems that our profession has lost the aura it enjoyed not so much ago. From heroes to "men with no particular characteristics", our descent has been traversed too quickly to have been properly assimilated.

The cinematographic image of the architect is, nowadays, so chimerical, that any attempt to imitate it becomes almost comic and fairly unsuitable. Some years ago, Xavier Sust, published a marvelous book in which he proposed the adoption of the Michelin Guide system of classification in modern architecture guides to cities. Nowadays it seems as though we had to do the same thing with the architects themselves. A good friend of mine used to talk about "five pencils" architects obviously referring to the hotels classification system. But this question of classifying architects (with pencils or any other criterion) is, nevertheless, something rather opposed to our acknowledged "corporative spirit". We had to do something, though, with the enormous and uncontrolled number of professionals coming out of so different training centers (and so different education programmes). Our future seems to threaten or peaceful way of living together, something which is completely characteristic to us in the present society. The "Hermandad" (Medical Society for Architects) seemed to understand it when it modified its principles to adapt them to our tough reality. Our professional colleges, though, are yet trying to resist the apparent attempt of the central power to divide and defeat them, "old vestiges of past authorities", in order to establish modernized social structures once the present ones dissolved.

But, in spite of the evident character of the present situation, many architects seem to be yet willing to be considered "five pencils" professionals. This cultural inertia is,

nevertheless, rather contradictory to the also very fashionable search for notoriety by means of the widespread use of the most obvious tricks, precisely practiced by those who pretend to be singular. It is also true that the present state of concurrence forces professionals to strive for recognition among the multitude, but the curious result of all this is the reproduction of the same unifying gestures.

In the pages of this same magazine Alberto Campo Baeza invited us to "resistance". But this resistance might well lead us to a narcissist and unreal isolation that might well end in self-destruction.

In any case the only possible way to "salvation" seems to be in "sacrifice". A sacrifice that means renunciation, better still, silence. Renunciation to the adulation of society. Because we do not agree with that society's aims, if they exist at all. And a thunderous renunciation might well disturb our reason, if not take it away from us. Passive resistance might, on the contrary, stop their yelling. There is so much confusion. Shooting stars are just able to remain in our firmament if they follow a common path. Integrating ourselves within a "milky way", and inevitable tradition, can be our only solution.

Now that the century is finishing we can see that a certain period is about to end; the period commanded by some masters which now seem untouchable to us. Their substitutes, which will inevitably be elected

among us, are not yet defined. We can mention some names capable of being the figures in this change, but it is our opinion that their works lack the inner coherence of those who just try to perfect themselves secluding their labor from outer confusion. If we consider the silences, which are more significant than the outstanding manifestations, we must say that our guiding stars for the next millennium are yet undefined. Their qualities are probably those of the long distance runner, who goes completely concentrated straight towards a distant finishing line, administering his resources, perfecting himself minute by minute. In any case, they are surely working now, unaware of ephemeral mirages. If we recall the diverse heroic attitudes proposed by film makers for the image of the perfect architect and assuming the necessary effort employed in the architectural practice nowadays, I must say that the athletes of "Fire Chariots", excelling themselves once and again, are the closest portrait to my own model.

I would even like to affirm that when we employ little effort in making our merits known it is because we are employing it in acquiring them. That is what reflection means and that is what justifies it. This is a call to labor, to silent labor as the only way to become something. I now that, giving the circumstances, this challenge will be most probably unheard. And yet it must be throw out. ■



Dangerous Liaisons

José M^o Fernández Isla

Are film makers really so blind not to see architectural matters with a bit of insight? It seems that, at least in this country, they are. From newspapers to the highest authorities of cultural diffusion, not forgetting the most active and wealthiest contractors, nobody seems to be interested deeply enough in architecture. The representatives of the Seventh Art had no reason to be an exception. In the Centenary history of film making there are, in fact, very few examples in which architecture appears on screen in a coherent and unprejudiced way. Only a few authors (Lang, Hitchcock, Antonioni and Ivory could be the most representative) have been able to have a personal view of the matter, daring to explore the power of architecture in the conception of their stories.

That is probably why there are so very few examples to be remembered in which architecture (more precisely "architectural language") is used with enough equanimity. The most significant ones, though, seem to be TV productions. But these are, also, the least interesting because they are, generally, more related to documentary works than to narrative fiction. So far, the most coherent work from this particular point of view is that of the late Renato Castellani, an architect and film director connected to Neo-Realism, whose most famous work, "Romeo and Juliet" (a real piece of art not to be mistaken for Zeffirelli's clumsy version) was, precisely, the end of the mentioned movement. Form the privileged point of view of his camera's lens, Castellani takes advantage of the opportunity of working for a powerful company, the R.A.I., to create a "cultural landmark" by taking us inside the Sixtine Chapel in an almost fifty minutes voyage around Michelangelo's architectural discourse.

Another example is "Le Corbusier. The Ville Savoye" a short film shot by Nick Levison for another TV Broadcasting Network, the B.B.C. (meanwhile our T.V.E. is lost "who knows where"). This documentary production analyzes in a most skilful way this famous architectural work. But film making spirit has not, even in this example, seemed able to reveal architectural essence. It just tries to reflect in a learned and efficient way Le Corbusier's ideas as they appear in his own texts. But always with a most detached and dispassionate attitude which penetrates the images which could have formed a vibrant sequence and are just a correct succession showing one of the key works of modern architecture. It cannot satisfy architectural nor even film enthusiasts.

We can conclude that either there is a problem of communication between both arts (one of Antonioni's (the only one who deserves to be called "Michelangelo" among us, according to Rosellini) main concerns) or film makers just show themselves simply unable to get closer to architectural matters in a more satisfying way, transcending the mere idea of scenography. Because they have just confined themselves to show architecture as a mere object, impersonal and manageable as any other one, completely detached from its own expressive capacities.

The coincidence in time of the beginning of film making and modern architecture, seemed to announce a closer relationship

between this two twentieth century cultural landmarks. If our kind readers would allow us, we would like to review some aspects of this primeval times of both arts in order to clarify some dark points of our own discourse.

1895 was a troubled and exciting year. At the end of a century, society seems to be involved in violent changes. Everybody talks about Progress in intellectual circles and also in other completely different realms. Progress is a word which can sum up many things and can be used to explain almost everything: from the invention of the first tires to the construction of Kiev's Channel or the mysterious discovering of the also mysterious X-Rays. In this fabulous current of the machinery civilization, the city of Lyon witnessed the birth of a machine "to impress life", according to L'Herbier, which was to create a fabulous world of myth and dreams.

Louis Lumière was the first one to "impress" films, together with his father Antoine and his brother Auguste who run a photographic atelier in Lyon. Persuaded by the success of their first attempts, they decided to held a public presentation of their invention in the capital city. The date selected for this event was the 28th of december 1895. The programme included ten really short films of just seventeen meters which showed everyday life scenes and ingenious images among which the famous "Sortie des ouvriers".

There was nothing new nor extraordinary shown in this first exhibition, but the seed was planted and evolution would not be delayed. Film making was to be transformed into the most widespread mass means of expression of the twentieth century.

We have already mentioned, about the "ville Savoye" short, how his director confined himself to reproduce architectural space without any commitment with the building's own meaning, conferring it a kind of immutable quality. But the basis of cinema as an expressive art (not a simple means of reproduction) was precisely the annihilation of the "fixed space" (the theatrical scenery which was, at the beginning, the only object the camera was "impressing"). It was necessary to "invent" the montage technique and the new figure of the design craftsman, a man capable of building a story with just shots. The idea was not anymore shooting a scene, but a sequence of different instants of that scene: approach the camera, magnify the figures on the screen when necessary, or make them smaller, replace the theatrical scenery with a visual ground selected by the director which actors enter and leave. So far, cinema was just motion photography. But since that moment its basis would be the succession of shots.

During the shooting of one of his most famous films, "Intolerance", Griffith, moved by the beauty of his main actress (the incredible Lillian Gish who once tried to be herself a film director and then abandoned saying it was not a job for a lady), decided to repeat a shot by putting the camera closer to her face and then inserting that image in the main sequence. That was the beginning of the close-up. This anecdote shows us how this master of silent films progressed in film making without trying to disturb the actors' playing, just modifying the size of their image on the screen and, thus



changing their relationship with the spectator. In this way, a hitherto unnoticed possibility was revealed; that of including the passive element (the spectator) within the action, offering him different points of view in spite of the fixed camera and the unchanged ground.

This succession of different shots (that is, the independence of the cameraman in relation to his object) made possible the use of film shooting as a means of artistic expression. From this moment the image (the succession of deliberate and meaningful images) was able to replace observation with election.

We have seen now how the bi-dimensional projection of images over a white cloth became a mass phenomenon. Can we establish, then, some relation between this factory of dreams and the search for a new reality undertaken by the architects of this same period? Let us see what is happening in this different field at the end of the late century.

The germ of modern architecture was the English "Arts and Crafts" movement commanded by William Morris. Its first significant example would be Philip Webb's Red House, William Morris mansion. In "The French Lieutenant's Woman" (Karel Reisz 1981) we can see a lucid homage to this movement and to building craft in the last sequences. The Red House was like a manifesto of the movement's principles. They supported a return to purity in artistic expression and to craftsmanship in order to avoid the threat of the machine.

At the end of the 19th century, the crisis of the visual arts coincided with the beginning of an era of technology with the invention of new materials and the substitution of the so far accepted models. According to Benevolo's "History of Modern Architecture": "...our age has economic and social needs rather different from those of the past; in our times, the housing block has replaced the castle, the palace and the temple, and new buildings so far unnoticed as the hospitals, stations, factories and skyscrapers have taking the place of the old monumental structures..."

We can see the strong contrast between the beginning of modern architecture and that of film making. Modern architecture began as a reaction against technology (Morris and his supporters proposed a "revival", "looking backwards" attitude) and then became a desperate search of "functionalism" based on the new discoveries. Cinema, instead, was a product of machinism that gradually got independent from it, trying to transform reality by building a more aerial world with a mix of fantasy and imagination. But let us follow the steps of modern architecture. After Morris'

death, the English group gradually lost its leading position: now the initiative would be in the rest of Europe and the U.S. Progress was now mainly understood as something related to technology, and the latter was mainly symbolized by the machine. Machines would not be anymore aggressive and dangerous objects, but even beautiful works.

This new Gospel was proclaimed by a selected group of intellectuals; mainly writers and poets: Zola in his novels and Walt Whitman in his odes expressed their admiration for the progress of civilization and the modern industry. The first architects to praise machines and understand their main role in progress as well as the close relationship between design and architecture were two Austrian, two Americans and a Belgian: Otto Wagner (1841-1959), Adolf Loos (1870-1933), Louis Sullivan (1856-1924), Frank Lloyd Wright (1869-1959) and Henri Van de Velde (1863-1924). We should also add the name of the Irish poet Oscar Wilde (1854-1900), although his appreciation of machinism could be considered one of his many tricks for "épater la bourgeoisie" which he subsequently loved and loathed. In 1882 he would, nevertheless, say that "Any machine can be a beautiful thing, even if it has no trace of ornament. Let us not try to decorate it; beauty is just possible when power and creation work together".

Of all the mentioned names, Louis Sullivan, with his sentence "form follows function", was probably the most influential in this sense.

Now, if we analyze the different ways in which both means of expression advanced, we will notice how, in spite of their coincident birth, each took a completely different road. Architecture became tri-dimensional, spatial, in its particular search for functionalism, which, in time, would be its main aim and relate it to a pragmatic and objective reality. Film making, instead, would become a kind of magic lamp, capable of realizing every dream, of taking us beyond every frontier in spite of our own fixed location; just by means of the projection of bi-dimensional images in a well determined screen, detaching ourselves from everyday life.

The former applies to your brain, the latter to your instinct. So when films try to show the essence of architecture, it is always for their own benefit and not with the intention of penetrating its deepest sense; just taking in account their own priorities of expression.

That is why it is so difficult to find in the movies a language based on a translation of the architectural means of expression. Theirs is a dangerous liaison. ■

Outdoors/indoors

Javier Macua

Those who read for the first time a film script are usually surprised by a certain particularity of this type of texts: the narrative material in them is organized in such a way that it is the unity of place, above the other classical ones of action and time, which is clearly prevailing. That is precisely the meaning of the cinematographic "sequence".

Our virgin reader will surely become more stupefied when he would realize that every unit/sequence -in addition to its ordinal number and a summarized reference to the particular place ("Someone's Bar", "Empty ground", "Someone's House"...)- unfailingly bears a typical twofold attribute. From the very beginning, even before the real description of the scene, we (supposedly professional readers confronting the script: one of the fundamental pieces of the cinematographic process) must know if the sequence occurs in the night/outdoors, the day/outdoors, the night/indoors or the day/indoors. Such labels are, obviously easy tokens in order to facilitate the subsequent labor of those taking part in the whole process, because each one of the four cases requires different shooting equipment and strategies. But it is a rather remarkable fact that, from the very beginning, the question of the in or out is something which determines to a great extent the nature of the film process.

This particular paradigm is also architecture's *raison d'être*. If we listen to Le Corbusier's words, architecture just divides real space into an outer and an inner sub-spaces. Better still, architecture erects walls (with or without holes/windows) and lays roofs to reduce inclemency, that is, create closed atmospheres, shelters, indoor spaces.

The unroofed interior and the "shrinking man" effect

This classification of sequences into those shot in roofed and unroofed spaces is one of the fundamental elements of the cinematographic technique. We usually relate it to the alternate use of artificial or natural light. But the relation between these two attributes is not always so simple as in the equations

roofed=artificial light, unroofed=natural light. Let us examine two points.

(1) The usual link between indoors sequences and artificial light can be modified by the presence on the walls of holes connecting the interior and exterior spaces (doors, windows, clerestories, etc...). These let the natural light in and provoke the coexistence within one single take of the two types of space (indoors/outdoors) which our first classification tried to separate. The simultaneous presence of both types of light in the sequence results in serious technical problems which the set designer and the lighting technician must solve. In most cases they just try to avoid them by means of shutters, curtains or any other thing secluding the inner set from outer infiltrations. But sometimes, they decide to represent this transition, this contrast, and they must make use of sophisticated procedures which are costly and take their time.

It has always been cheaper to shoot an indoors sequence from outside than vice versa. In economical productions (of any quality), when a camera is placed inside and in front an indoors set with a window and a landscape in

the rear, the operator has no other choice but to choose between both fields and focus on one of them. If he chooses the interior, the outer landscape becomes a mere blotch of light with no clear definition, something which has nothing to do with what a real eye would see if placed there.

(2) We must also keep in mind that, in the first motion pictures, indoors sequences were shot with faked walls but without ceilings (indoors with outdoors light), because natural light was the only one capable of impressing the yet insensible celluloid. So, curiously enough, the first interior sequences where shot in unroofed inner spaces, the view of the ceiling was impossible because it did not exist. The situation persisted even when the film sensibility and the lighting devices were improved, because the unroofed sets provided an ample extra space above to place lights and microphones. Nowadays we are still shooting in "natural interiors" because the missing ceiling is always the perfect place for all type of devices that must not in any case be spotted by the spectator... (we should notice, among other aesthetic novelties, the continuous presence of the ceilings in *Citizen Kane*)

That is how the basic paradigm of architecture (in/out) is apparently assumed by film makers, but just to subvert it, to reduce it to mere simulation. They just need the walls to build an interior.

This unroofing procedure applied to cinematographic interiors becomes a practical solution if we take in account the form and dimensions of the classical framing. This is not the place for a detailed analysis of the canonical oblong rectangle (chosen instead of the circle, the pentagon, the trapezoid or any other geometric shape) used in movies (and also in painting but not in such an unfailing way). It is clear, though that the prevailing horizontal character of the image simplifies the vanishing of the ceilings into the off-space above. We must notice that the dimensions of real buildings are approximately the opposite to those of the sets. We usually see vertical rectangles with the smaller size as base in real architecture, while in cinematographic architecture the horizontal lines prevail.

Moreover, in the classical Hollywood studios, and in many films shot nowadays, the unroofed sets have also another strange characteristic: the walls are strangely higher than they should, they are oversized, there is a voluntary misrepresentation of the scales. The height of the set walls is rather superior to that of a normal interior wall, what makes of the actors strange inhabitants of an oversized space while they keep their usual size. The Hollywood classical movies present, therefore, a certain distortion which we can call the "incredible shrinking man effect" which is, nevertheless, almost annulled by the spectator/consumer's habit.

The process of replacing the studio sets with natural locations has not eliminated this "shrinking man" effect. Every film maker knows how difficult it is to shoot realistic images in the houses of the poor. The scarce distance between walls frustrates any play with the camera. Distortions can just be avoided with deformed angle objectives. In a small house, you just can take close-ups. That is, in a poor

house it is impossible to take general shots. So when film directors try to locate natural interiors for their shootings, they usually chose something larger than what they want to represent: a small interior is always shot in a bigger place. (Those interested in this particular question of the artificial and natural sets sizing, refer to chapter entitled "La distancia" from my book "El Docudrama, en las fronteras de la ficción", published by Cátedra in the "Signo e Imagen" collection).

Interiores

In modern films, as Buster Keaton in "Sherlock Holmes Jr." and Woody Allen in "The Purple Rose of Cairo", we always feel as though we were inside the space represented on the screen. No matter how many shots compose the sequence, we feel ourselves complete, always in the same place, motionless, centered, without perceiving any shaking effect, any break in spite of the changes in the frame, identical to ourselves, skipping over the discontinuous quality of the cinematographic language. But, how is it possible to create, by means of the montage technique, this sensation of being "inside" (inside a two-dimensional surface!), in which the "motionless traveller" (in Burch's words) becomes ubiquitous and can locate himself in any position without feeling any de-centering effect?

In the brief history of cinema the position of the spectator has not always been that of the motionless traveller which is now the norm. In the first period (what Noel Burch calls Primitive Representation Mode, P.R.M.), motion pictures were made out of completely autonomous, individual shots. Like vignettes. There was no intention to create a continuum, an imaginary space in whose "interior the spectator would live, in a placid way, the proposed adventure". In the first stages of film production, the spectators just "entered" the screen and "went out" of it in every subsequent shot; like a salmon fish, they got into and out of the narration just by leaps. Their immense credulity was constantly betrayed. They thought the train was coming out of the screen, it would be derailed and sweep them away. They were probably terrified and crouched under their seats. They let themselves go in the confusion of images and reality. But they were immediately banished from the screen in each cutting and invited again to join the action (just when they were descending onto their real seats) to be propelled into a nuptial suite.

But instead of this Salmon/spectator of the P.R.M., what we have today is the I.R.M. spectator (Institutional representation Mode in Burch's classification; or just Hollywood mode to make ourselves clear). He goes through the narration, instead, in a single dive, from the beginning up to the very end, without being diverted between shots. He is completely trapped, hypnotized, magically immersed (magic understood, as Piaget does, as one of the children's phases in the development of intelligence). He cannot keep his distance (in Brecht's sense).

But let us go back to our question. How is it possible for Hollywood Mode films to create faked interiors from real (studio or natural) sets?

By means of the montage technique, putting together pieces of impressed film.

The cinematographic interior is just a mirage composed of minimum pieces of interiors (interiores) juxtaposed according to

different "racord" laws, which make possible for today's spectators to become motionless travellers.

The film industry creates its own space, its own interior, with pieces, with minimum fragments, which can even be taken from distant places, have diverse and rather heterogeneous origins. The cinematographic indoors space is like Frankenstein's monster, a brick-a-brack made out of architectural carcasses found in rather distant cemeteries.

Every film maker knows how he has to shoot the different takes of a single indoors sequence in different dates and even using different real sets (the takes will be juxtaposed in the montage process). When an actor opens a door and enters a room out of sight and then we meet him again on the other side, what we see is something that was not, in most cases, behind that door. It is another set, located somewhere else, in some distant place.

Thus, our cinematographic indoors space is just a mechanism which does not necessarily coincide with real space. In fact it is usually a correction, an amendment of the real space. Set designers combine images from completely different real sets in order to build a new design. The indoors space of the movies is, almost by definition, a "virtual" space created by means of the montage technique.

The best way to understand it is examine the way in which film sets designers work. The good ones know very well that the "set" is a collection of differently lighted fields; he does not have to design the set as a whole, but fix it bit by bit; the sum of all these fragments will build the final result: the cinematographic indoors set, a virtual reality which does not exist as a whole, not even as a faked space.

An interior designer: Hitchcock

Some film makers work with full framing, shooting exterior or interior pre-existing architectures which they deprive of certain characteristics which are not suitable for their own aims. That is the case with Rossellini. The other extreme is that of the directors who work with empty framing as Alfred Hitchcock. In this latter case, it is easy to notice the artificial character of his interiors. Hitchcock was probably among the best cinematographic architects.

Not just because of his apparent capacity to maximize the possibilities of pre-existing architectures, as in his spectacular action scenes (North by Northwest is possibly the best catalogue)... Not only because of his love for scale models of exterior sets announcing gloomy interiors (as Manderley's scale model in *Rebecca*)... But, fundamentally, because of his own concept of movie making.

As everybody knows, Hitchcock's idea of the perfect film was that of a movie shot and processed without his contribution. Once the script and the story-board created, once the work organized: actors, operators, designers etc... all of them would be the real realizers of his plans, a labor in which, everybody obeying, he was completely dispensable.

Hitchcock's attitude was surely rather similar to that of an architect. As any architect, Hitchcock worked, first of all, on paper, on a surface; he worked on the script, on the story-board; he imagined the film (an object that, as opposed to the architect's buildings, would be developed always in a two-dimensional support), a film that, once the material selected, others would build under his supervision. ■

A room With a view

Victor López Lucas

"This is a simple job, you just have to get your lines by heart and try not to stumble over furniture"

Spencer Tracy

1. Space

"Mr. Arkadin", a film directed and produced by Orson Welles in 1954, is easy to remember for two things: the amazing fable of the scorpion and the frog and the moment in which Paola Mori, pointing at the Alcazar of Segovia tells Robert Ardan without a blush: "That's my father's castle".

Her father, and then husband, was, of course, Arkadin who, besides producing a film in Spain, was then living that part of his own biography in which, as an Emperor after a Conquest, he had to clean and rewrite his past in order not to lose the magnificent and glamorous things he had surrounded himself with.

This line of dialogue reveals Welles' attitude towards the settings which he selected to shoot his films in and also their unavoidable decay along the shooting. His hunger for creation took him to a constant pilgrimage, constant exile, in search of better conditions to set sail, as his beloved John Silver, or experience the touch of the mud obstructing the wheels of Fastaff's and his Prince's wagon.

World has been his subject. Arrested by night, contemplating the lights of a feast beyond the lake: a prey for an adolescent hunter.

Just when the spectators shrank to let the workers get out of their factory, movies entered our Romantic imagination with the promise of a futuristic holographic perfect reproduction: the artistic performance of the 360 degrees.

A home built just on the Elephants' Way suggests, more than progress and colonial conquest, a strange dream about the duplication of matter, a relaxed fantasy too close to unconsciousness. An impudent bubble floating among the heavy objects. In this sense, the movie setting is somewhat of an excavation in an opaque matter which permits us to reproduce, in the obscure ambience of a movie theatre, the giddiness of a switchback.

Movies have silent films as a premise as well as theatrical scene; that is probably why the essence of cinematographic space seems to be always out of the camera's range, somewhere among premonitions and memories, and the nature of its rhythm recalls us the interval between two clouds. The presage about the possibility of real space returns now in the form of a solid body of dense matter and not anymore as a box of light or a depot of images. It is something that presses us, causing uneasiness, weariness; something with a massive quality, a ballast, sometimes fatal, as the pressure driving Hayworth (or Gilda) towards her downfall, just while she leaves the scene to merge within an invisible Buenos Aires.

There is something rather strange but powerful, as a viper hidden in the cavity of any tree, which alters, in a fatal way, the course of

events. The place where these things happen is like a crowd which swallows you. Tourists getting dizzy at Pompeii. World is never as distant as when we look at it.

2. Scenery

The necessity of controlling, of selecting images has prompted us to create a parallel world in which to shoot films. This need has multiple answers; there have been outstanding interiors built, streets, fake wildernesses, even whole cities. In "2001" the whole Universe had to fit into Pinewood Studios and, in this way, we began to travel beyond our own galaxy.

But it is not always necessary to built new places reproducing the main traces of their real models; sometimes we can just simplify the matter offered by natural locations and try to reduce to a minimum the heavy shooting paraphernalia.

These two extremes are the limits between which movies have been born and could even serve us to establish a scale in which to trace the different tendencies along film-making history. The different doses employed of the Mèlie component and the Lumière one, the portion of effort dedicated to create and film what does not exist and that employed in reproducing reality.

When films began to show fiction stories, sets had to be furnished. A domestic garden and a hose-pipe could serve at the beginning, but soon it was necessary to increase the "atrezzo". Soon enough they needed someone to think about the modern aspect of the furniture to match Myrna Loy's tailored dress, or the correct appearance of Bagdad to match Maria Montez's eye shade.

In spite of the camera's exactness, movies where never strictly realistic (Cecil B. de Mille's bathtub is a good example) and, from the beginning, set designers decided to control the chromatic effect of the objects on scene (also in black and white films), to place them in such a way as to harmonize with the actors' movements and soon enough to distort the real aspect of a Tudor refugee or the proportions of Lana Turner's plain apartments. Always for drama's sake. The space of the movies, though maintaining some of its conventions, cannot be considered a simple reproduction of theatrical space.

Although the classical Italian scene "overflows" the stage at its sides, theatrical reality is always a frontal view and depth in it is just an effect of relief, as in the superimposed backdrops of the gridiron. The spectators' lack of anonymity sets some limits to the quantity of realism that can be born. Although actors are real, their presence becomes an isolated act, petrified by the convention of their very words. Even in modern "action" performance in which the parts are reduced almost to mere noise, the actor's physical puissance cannot avoid the powerful attraction of the scene.

The scene which is the minimum unit of the drama's scenery, a concrete point in the whole performance. In the theatre, real space is just something which is recovered behind the stage (movies have showed it so many times), in the runnings towards the dressing rooms, in the producer's nerves, as in an engine room, life is then spent in order to achieve the necessary energy for the performance, in order to achieve a moment of silence before the applause.

In 1948, Hitchcock shot a real experiment, "The rope", in just one take. The intellectual duel between the killer students and their teacher, played by James Stewart, John Dall and Farley Granger can be compared with the strange dance of the mobile point of view of the camera as opposed to the continuous theatrical presence and action of the actors. Each movement of the camera, which implied rearrangements in the set and lightings during the shooting, is finally perceived as the somewhat awkward movements of an astronaut outside his capsule. It seems as though, the real drama were not the inner fight in the killers' minds but their own physical uneasiness showed by their clear inability to stay in the lateral rooms, being once and again propelled to the central scenery in whose centre, taking the place of an imaginary spectator, lays the corpse.

In spite of the frenetic mobility endured by the apartment's elements and furniture during the shooting sessions, the spectator just perceives them as mere fixed circumstances, a datum within an unsolved problem.

Most of the novels are narrated by a grammatical third person, but in the movies we usually find screenplays with at least two different stories which, depending on the point of view, make us transcend the idea of absolute time and life. We can say that, most cinematographic stories have an inside view and an outside view; two worlds contemplating each other. Basically, and trying to go beyond a rudimentary theory of story telling technique, according to which the supposedly secondary elements, as the music and artistic direction, should just emphasize the diverse aspects of the main drama, we affirm that the setting is perceived as the physical counterpart of the very actors and that the later create their personages in their personal confrontation with these elements, which are finally destined to destruction.

This state of confrontation and destruction can imply just a subtle alteration of the atmosphere, as the unexpected pass of the crows over a wheat field driving Van Gogh to suicide or, on the contrary, might well end in a dramatic devastation as in the case of Atlanta's fire or San Francisco's earthquake, all in just one afternoon. Film makers have carefully devoted themselves to destroy most of what they had erected, just for the sake of dramatic expression.

A small "cottage" cannot oppose the madness of Laurel and Hardy. From the very beginning, comedy settings had to bear attacks probably conceived by a Swiss watchmaker, terrorist mind. The power of destiny, on its part, burnt to ashes the mansions of melodramas and the frightening and dreary castles of suspicious scientists, even the sophisticated metaphors built by Dr. NO's breed were successively bombed, in a most frigid way, by Her Majesty's Intelligence

Departments. The powerful river of life destroyed weak old hulks, sank whole fleets, engulfed whole islands and brought their ruins to a distant beach.

Film settings act as living, sometimes aggressive, animals. Sometimes they obstruct any possible exit, as in the pharaoh's pyramid or they appear in the form of a simple banana peel under Margaret Drummond's shoe; we have no choice but get them by surprise. The same strange yearning of becoming a shipwrecked person, encourages Enmanuelle Riva in Hiroshima's lost afternoons and Superagent 007 in his classical ends, when he switches off all his connections with M, every possibility to go back home.

But it is in the real scenery of destruction, in post-war Berlin, Rome or Vienna, shook by the images of Concentration Camps and the desperate run of Ana Magnani pursuing a truck, that film setting attains its adulthood. Open spaces had been used in film making from the beginning but the shooting conditions and production decisions had taken it towards strictly controlled interiors and even fake urban exteriors in which lighting and photography technicians exerted their dictatorship. The influence of Caligari and Expressionism had imposed the cult of image and everything seemed to be too conventional. Just in the comedy, probably the most durable silent genre, actors had to confront a somewhat rebel scenery. In this sense, the most interesting film makers have always been those who have led their actors towards the boundaries of the setting, that immense, concave gadget.

3. The architects and the cinema

As compared with the inescapable charm of the law agents (in either side of the law), the everlasting allure of emergency medicine and the villain magnetism of lawyers, architects are among the less available professionals on screen characters, our possibilities in a casting session are almost none. We must, therefore, talk about our presence as authors of the buildings sometimes used by setting designers. But when they made a direct use of Wright's Johnson building, though, producers transformed it into a sinister office in which poor Jack Lemmon made extra hours while others occupied his apartment.

The International Style was just an excuse when it was necessary to create a modern prison or the frosty and inhuman atmosphere of future times. Gilded prisons, including Shangri-La. Tati made a satire about us in "Mon Oncle" and we have just proved ourselves able enough to decorate that enormous Art Deco vestibule in which most contemporary films seem to have been shot up to coloured films. Just villains and really frivolously unoccupied people seem to have shared our taste. "Noblesse oblige" us to mention James Mason in "North by Northwest", with his magnificent Wright style villa at the foot of the Rushmore hills or the complete Caribbean Mafia, owners of most of the interesting houses published by the G.A. magazine and happily slaughtered by Don Johnson in Miami Vice.

In any case, architects make a really short list as first characters and, in most cases, these are redoubtable guys, as the terrible Howard Roark, played by Gary

cooper, in "The Source" or that Benito of "Huevos de Oro". A really dangerous path based on the principle that a dramatic film must begin with something like a train crash and then go further.

That is probably the reason why the architects' revenge was to take a more visual and less dramatic turn during the late modernity while "weaker" thought took the lead and became fashionable. Just imagine. Hope in pastel colours as in Edward Scissor-hands. The tactile sense of Win Wenders' Paris-Texas and the legendary comfort of Woody Allen's apartments might modify in some way the prevailing idea among film makers about the tyrannic and brutish brain of the architect driving humanity to an unvarying Metropolis. In this particular point they agree with Prince Charles, another fanatic adversary of our profession.

It seems as though no good manner could be imposed without a touch of intolerance; it is true that, for the sake of a clean air, we are capable of putting smokers up against a wall. We cannot be amazed by the fact that common people (the perfect comedy character, simple people who ignore the terrifying intellectual depths of modern architecture or just hide such worries away, where they keep their manure or the

children's pram) should be not just insensitive towards the radiant visions of, let us say, Lubetkin, but even should contemplate the figure of a demanding architect, midway between distrust and admiration, as a mere curiosity, a megalomaniac, a Hannibal Lecter without his wit.

Those clients who would voluntarily endure any torment before leaving their lots in such inspired hands as those of Morphosis or Enric Miralles were already warned, in a most severe way (even with bombs), by Gary Cooper of the weakness of their position. Without embracing such extreme attitudes (taking into account that we lack Patricia Neal's magnificent support), the only truth is that time cannot be stopped and that film makers have not been able to avoid the connections between modernity and the image of the big cities. There has been a film shot about every street profession (taxi drivers, constables, gamblers, Red Cross Ladies, simple Ladies etc...), about every particular type of building (big hospitals, big hotels, Pennsylvania Station or the Eiffel Tower), and they have had no remedy but showing, in a most frivolous way, the charming comfort and happiness associated to Doris Day's kitchen cabinets. ■

In favor of essential architecture or Alberto Campo Baeza's architecture

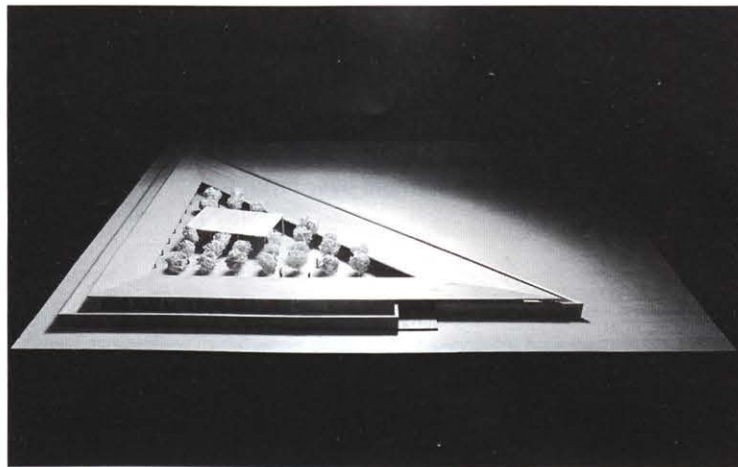
Colette Jauze

This self-confident and convincing, radical and profound architect is like the spit of a volcano, like a troubled stream. Slow but burning, as magma going down a slope, this architect traverses the many paths of Architecture. With leisure and yet with enough energy. And, at the same time, as fresh and juvenile as a rushing stream. Flooding. He can charm his pupils and fascinate all those who attend his lectures. He just accepts the commissions he really wants to work on. And wins all the awards. Not just because of his brilliance, he always tries to be simple, but because of his powerful and convincing arguments. Weighty and mature. As a burning spit of magma, bit by bit, he will completely cover the slope.

Exactness.

If we should choose a single word to describe Campo Baeza's architecture, we

would have to say that it is exact. Exactness is what defines the ideas behind and beyond it. Exactness is present in the way he manages light. Exactness, in the structures he builds. He is an exact architect. Some have classified him among the Minimal designers. But he has always made clear he is not a Minimalist nor his architecture Minimal. But he likes to talk about exactness instead. He likes to make use of the "exact number of strictly necessary elements" in his built architecture. Sometimes, this strictly necessary elements are really very few. He builds his architecture with so little. Almost nothing. The cathedral square in Almería, with just a few palm trees hovering over a white marble pavement, was, in this sense, an amazing work that earned him Moneo's praise and his vote while a member of the jury in a 1977 Competition. As amazing as the also very few orange trees planted in a travertine marble case opened



Mallorca

towards the sky in his beautiful project for Mallorca for which he was awarded by not other than Olza. But this exactness, this strict sense in architecture is not an obsession on detailing nor a perfectionist mania. On the contrary, his architecture can admit a certain amount of inexactness. A concept to which he is particularly devoted, as he has made clear in his text: "A praise to inexactness".

Timelessness

Campo Baeza's architecture, with both its inexactness and exactness at the same time, seems to be willingly out of any precise time. It seems to resist time. I remember one day, not long ago, when I saw a small piece of paper on the architect's board on which there was a word written in large characters: Time. And, along with it, another word: Silence. I asked him about the meaning of these words, and he talked to me about his willing his architecture to resist the pass of time. His determination to achieve that quality that makes buildings appear as real archetypes and not just particular solutions to concrete conditions. Open responses, general, universal statements valid for a wide range of programmes and specific situations. That is why it is possible to trace in Campo Baeza's architecture close relations, both transparent and mysterious, between, for example, the Turégano House and a Palladian Villa, between the Gaspar House and a Roman House. Between the Caja General Building and Granada's Cathedral or between his last project in Mallorca and the spatial structure of Saint Melezi's Monastery. He makes types out of his projects, although he does not like to talk about typology.

Essence. Gravity, Light, Measure.

Campo Baeza's aim is always trying to achieve architectural essence, the very core

and heart of architecture. And he finally gets at it in a most natural way. His natural quality is as easy as bare logic. This is what he calls essential architecture.

And regarding Gravity, the structure is what builds and organizes the space in his works. Although it well might not be visible, as in the Turégano House or really apparent as in the Majorca project. Gravity builds space, says the architect.

And he adds, Light builds time. Time that makes space alive, strains it for the man who inhabits it. Light is the Central Theme in Campo Baeza's architecture.

But, in order to achieve this very core of architecture, in order to control that gravity which builds the space and master that light which builds time, he reveals us how architects must also dominate measure, dimension, scaling: "to think and measure, to measure and think".

Thus, light, gravity and measure are Campo Baeza's basic tools in designing his "more with less" architecture whose beauty is a present for humanity.

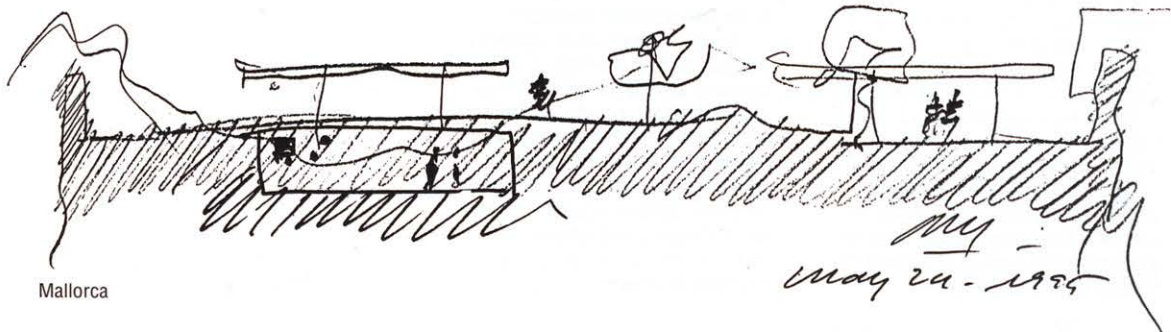
Works

But. What are Campo Baeza's works like? Or better: What are his works? Which are those ideas he says to have built? What is the relation between his ideas and his works?

Our architect likes to synthesize in a few words the deepest meanings of his works. Thus, the Gaspar House is an "hortus conclusus" and Majorca's building a "secret garden". The Caja General Building in Granada, a "light impluvium". And, thus, with every single work, not many, just one every year, following the tradition of those he wants to name his masters: Le Corbusier and Mies van der Rohe. They accomplished just a few works and they were influenced by their own profound architecture. "Each project has its own time and tempo". Always an educator, he adds some gastronomic examples: "rice must be cooked not less than 20 minutes nor more than 30". Now we can understand the enormous influence of Campo Baeza's few works in the architecture of the younger generations.

Boxes, cases, chests

It seems as though the architect would carefully put all those wisely distilled ideas into boxes. For his works are just boxes, cases, cubes... As Lubetkin, the London based Russian architect, so cherished by Campo Baeza, who, at the end of his career,



Mallorca

on the occasion of receiving the R.I.B.A.'s Gold Medal, said he thought all he had done where just shoe cases. Campo Baeza seems to be doing the same as the architect of the English penguins.

For the Turégano House is a cubic white box, and the Valdemoro House an elongated one and the Gaspar House a lower and flatter case. The Caja General Building in Granada is a big golden box bursting with light, that same light whose many shades colour all his tense architectural boxes.

Like Le Corbusier's "boîtes à miracles". For: the very Pantheon, isn't it a box? And La Tourette and the Savoie Villa, aren't they boxes? And what about the divine box which is the Farnsworth House? And the marvelous stone boxes which made up Utzon's House in Majorca? And Tadao Ando's works, what are they but boxes? And Barragán's softly shaded boxes? And Melnikov cylinders, as enormous cigar cases. Boxes, boxes, boxes. Boxes, cases and chests.

Publishing

Thomas Reese, in an article about the image of Spanish Architecture in foreign issues, names him as the most mentioned architect. Not in Spanish magazines, though. Because Campo Baeza has always been a rather independent professional. Probably too independent. He has not indulged in any temptation nor obeyed anyone. The price he has paid is that of not being mentioned as he should have been in Spanish issues. It is rather surprising to learn that San Fermin's School, one of his most praised projects (COAM Award, Madrid's City Council Award, exhibited in Paris and Bourdeaux, published in Taschen's History of Architecture, front cover in Rizzoli's book on Architecture and Design, etc...) has never been published in a Spanish Architectural magazine. This curious situation, though, is somewhat counterbalanced by the widespread diffusion of his works abroad. In magazines as well as books. We can take as an example John Welsh's recent and rather well known book published by Phaidon which includes his latest and most representative houses. His Gaspar House, showed on the front cover, is present at the showcase of almost every bookstore in Paris.

Texts

Campo Baeza writes a lot and writes well. Clear and loud. Very educational. As a real teacher. He is, clearly persuaded about the soundness of his own ideas and can easily persuade us. One notices at once his educational commitment in the way he analyzes the works of other architects. He hits at the specifically architectural aspects of their work. Moreover, his texts are legible, neither boring nor simplistic, nor, what is rather worse, complicated, as they usually are in my own country. He always tries to include really graphic exemplary images, even in his most abstract texts. A good example is that of "Bernini's Light Charts" in his well known text on Light. Or the deeply committed and provocative essay on Restoration in which he boldly calls ignorant and wicked all those who criticized the labor of the architects working on the Sagunto's Roman Theatre restoration project. Or the recipe for the French Omelette included in a recent essay on young Swedish architecture.

His strong determination to transmit his

interest in architecture to society makes him send every year a communication to "EL PAIS" Year's Book. And numerous articles to different newspapers as the rather well known about the future of architecture entitled "One minute before the last Explosion", published by Diario 16 which has been recently translated into English and reproduced in several media.

Campo Baeza claims that an essay is like a project. You must know what you want to say and how you want to say it. And then "build" it with words. We, that make our living on writing, know it but too well. And he builds it with an technique learnt, according to himself, from poetry. And, as poets, as good poets, he works on his texts up to exhaustion. He corrects them up to seven times. He goes back to them and muses upon them. As with his projects. Without haste.

And finally, the Madrid's College of Architects has decided to publish his "Uncollected Texts", a rather good and well organized collection of essays published under the title: "The Built Idea: Architecture under the light of words". I cannot but recommend it.

Education. Lectures.

He has devoted himself in these latter years to make his ideas circulate, his built ideas, as he likes to call them. Firstly from his post as "gastdozent" in the prestigious ETH in Zurich, during the 89/90 Academic Year, which he punctually attended every week. Then in his periodic lectures in Philadelphia, Dublin or Naples. His conferences in Cornell, Strassburg, Darmstadt, Aagen, Milan, London or Lausanne. And even Ljubljana where he even had an exhibition displayed at the Dessa Gallery.

In his public lectures, instead of just describing his own works as other architects do, he tries to analyze them with a surprisingly strong logic as translations of his own ideas. As the built expression of the ideas which have generated them. This original approach (he likes to say it is not a question of originality but radicalness-rooting, which is and always has been the basis of architecture) is the cornerstone of his educational and convincing power.

Campo Baeza is a born educator and he acts accordingly from his post as Professor in Madrid's School of Architecture. He used to be the youngest professor there. During his pupil years, he was lucky enough to have Alejandro de la Sota as a teacher. And he fell architecturally in love. His first project in the Master's class was already a glass cube for a house by the sea shore. Sota told him, then, that he would be an educator but also that he should spend at least five years outside the School once his studies finished. In order to mature, to toughen himself. Campo Baeza complied with this careful programme. He reentered the School in 1976 under Olza's patronage after getting himself rid of some who were already annoying him. He has always been good at escaping. And then, without haste, at his own pace, he became professor in 1986, sooner than any other in his generation. As if it just were to comply with Sota's designs. And he is still one of the most demanded teachers, and one among the most beloved.

He has achieved a perfect, and for him irreplaceable, balance between teaching and designing. Being able to explain his ideas,

display his own personal means for analysis and synthesis, and even built them. I have already mentioned how he amazed his Zurich comrades with a Swiss punctuality so unexpected in an Spanish subject. Well, he is as punctual at Madrid's School. Although many may think his attitude is just provocation. He is able to combine his classes with a rather active life abroad. His only condition for his foreign mentors is that they would respect his weekly classes at Madrid's School. His pupils have the sensation he has nothing else to do but take care of them. That is what they say.

An end with Light

We finally would like to find a single characteristic to define Alberto Campo Baeza's architecture. And we can easily name Light. Every time I have read in his texts or hear him say his motto "more with less", I have think about the appropriateness of replacing it with

a more adequate "more with light".

His master treatment of light and his always explicit determination to use light as another building material, the most important material, in fact, in Architecture are rather apparent. He is not only a theorist of light, of its materiality, its body quality, the adequacy of its control; his works are, moreover, experimental and visible demonstrations of all this. Light slips into the Turégano House as in Rembrandt's paintings, but in a more vivid way. In the Gaspar House, the morning bluish white light fills with calmness that quiet space. And, thus, we could mention all his works.

Because, this lover of poetry would like his works to be living examples of Blake's proposal:

*To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.*■

The essential and the consistency On architecture of Alberto Campo Baeza

Charles Posay

"Je suis peut-être enfoui au sein des montagnes. Solitaire, comme une veine de métal pur"

R.M. Rilke

The Essential

In "Le Chef d'Oeuvre Inconnu" by Balzac, a marvellous little story full of wisdom, Maire Freinhofer addresses Nicolas Poussin in the following terms :

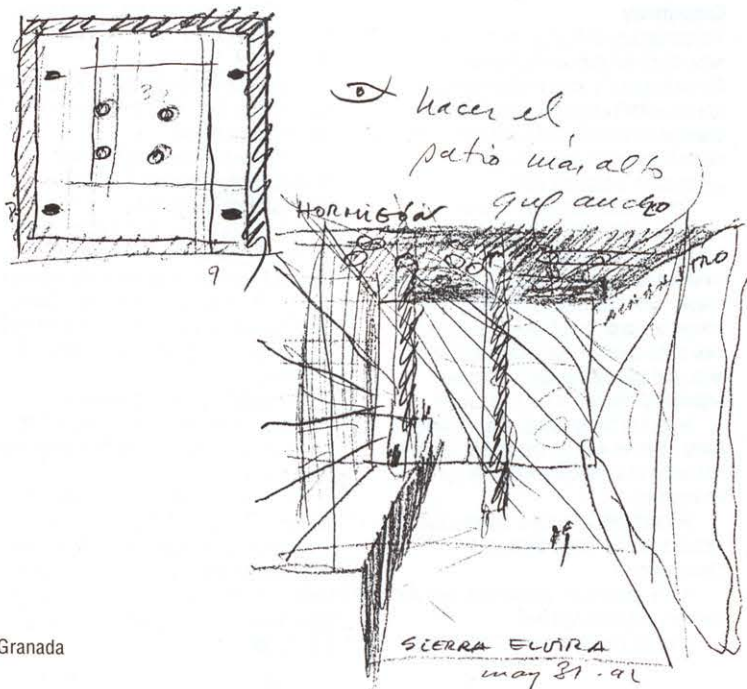
"To be a great poet, it is not necessary to know your syntax in depth, nor write without mistakes. An artist's mission is not to copy nature but interpret it."

Rare is the poet today who does not let himself be distracted by current trends and

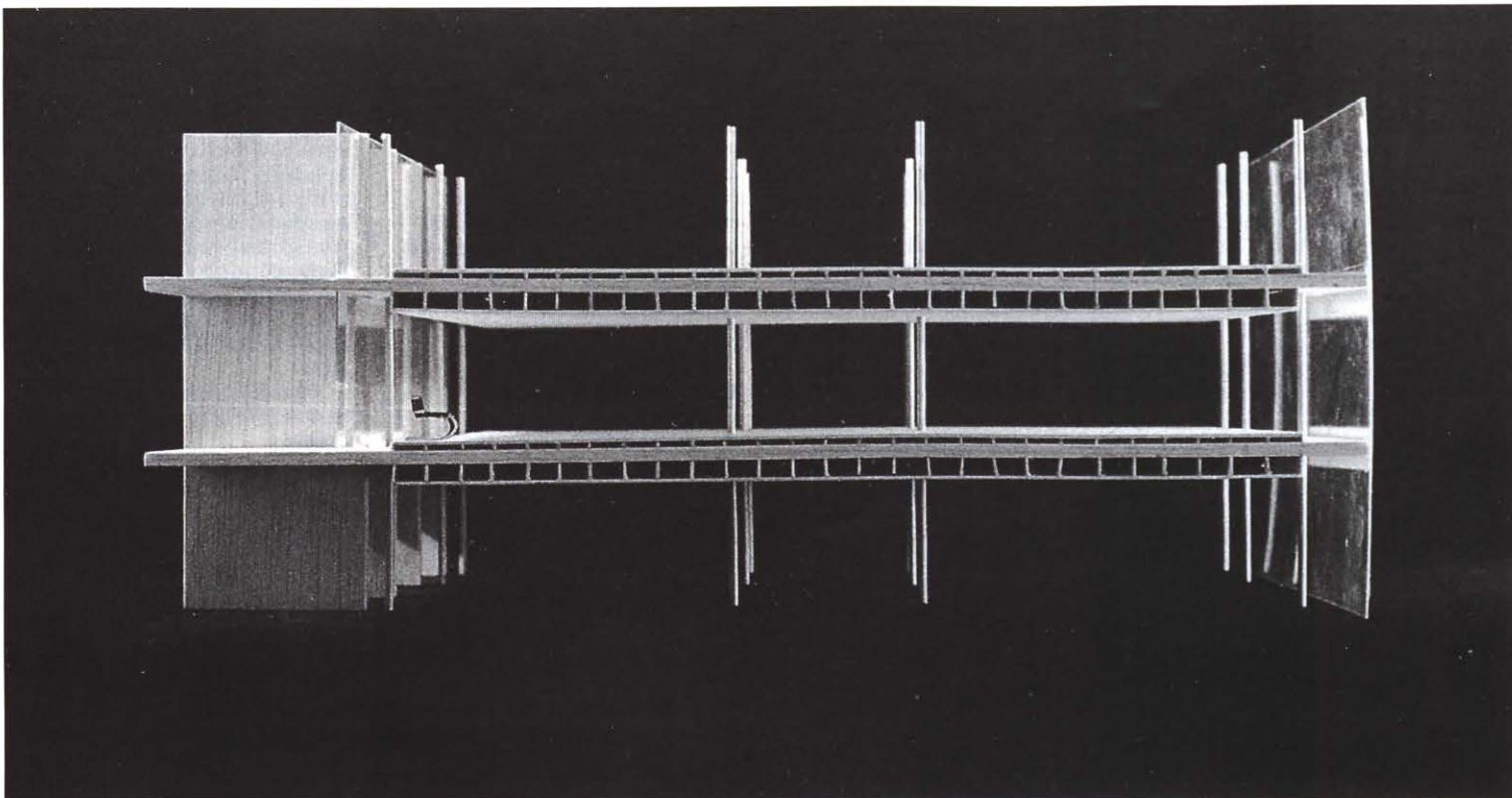
who, in pursuing his passion invested with an inexhaustible energy, seizes, in the lucidity of his vision the spirit of all time and all things : the Essential ; and then transmits it to us.

The work engaged upon by Alberto Campo Baeza is entirely in this vein. Putting aside all subterfuge, turning its back on clichés and fashions, his architecture is formed of poetry, appositeness and emotion.

It is not nourished by a romantic formalism nor a particular esthetic, but rather



Granada



Granada

by pure emotion driven by unsubordinated passion, clear reflection and critical reason.

We are led to think of these timeless creations which subjugate us: the Pantheon in Rome, the Pavilion of Barcelona, the Malaparte house, the church of Ronchamp... or perhaps the "Caja Metafísica" of Oteiza and the works of Caro or Chillida.

He, who transforms passion into poetry, space into emotion, an act of the present into history, thought into architecture; is truly an marvellous alchemist.

These essential works, are they not those which resume, in their way, history, adding their minute variations, sometimes imperceptible, but always fundamental.

Consistency

The architecture of Alberto Campo Baeza is a work nourished and built by thought.

By "architecture" I mean mental explorations that come from a rigorous procedure which develops the founding IDEA and transforms the architecture into more than just a construction: a resonant object.

The architect elaborates his work in the same way as Wim Wenders, whose each films engages us in an intense reflection on construction and the consistency of things and images. With their underlying affinity they interpellate us on the perception and point of view of the observer, the "promeneur" of the work, and also the manner in which we organize our space and live in our world.

In each of his buildings, Alberto Campo Baeza redefines with his implacable logic the edification of architecture and of all our environment.

His architecture is not a "constructive" architecture. It is neither tectonic nor stereotomic.

It is a "diachronic" architecture, fluid and resonant, luminous and free.

They are constructions of Time-Space,

fragments of voids and solids, linked and folded together.

All is condensed by a minimum of effect and words, where each line and each movement is measured and purified.

He creates the maximum of tension which is necessary to achieve equilibrium and serenity.

The buildings of Alberto Campo Baeza are like Haiku, like the traces and signs of Tapiès.

The materials that he uses are of course physical states rather than just visual imagery.

His chosen materials are SPACE, expanded or compressed; LIGHT, fluid or concentrated; MATTER, dense and heavy or light and suspended; and also the MEASURE of time and space; that is to say, conscience.

A. Machado has said that: "there are two modes of conscience: one is light and the other patience."

The slogan of Alberto Campo Baeza, "Idea must generate form" finds substance in his each and every project.

But beware of confusing form and formalism; there is a world of difference between feeling and formula.

The Gaspar House, the Turegano House, the library of Orihuela..., or the bank in Granada could never have existed as resonant objects without the preliminary and founding IDEA, and without the calling into play of these reactive materials: SPACE, LIGHT, MATTER and MEASURE.

Heidegger in "Building-Dwelling-Thinking" defines the act of building as that which edifies the place, founds and assembles a space, with thought and in measure.

"Poetry is born when the poet takes the measure" and restores man's respiration.

Alberto Campo Baeza brings Architecture to its supreme expression, and by this path, leads us to reflect upon the creation of an Idea-Place (Idea); the art of creating and that of thinking. ■

Theo Van Doesburg's architectural criticism on late 20's spanish architecture

Carlos Sambricio

During the first thirty years of the present century, most of the Spanish reviews published thorough information about the European urban planning and architectural trends. Leaving aside the current debate about a supposedly "local style", it was the European situation of those years, the reconstruction works after the war, the housing policies, the different attitudes towards the general "call to order" or the theories about the "New objectivity" that had a real impact in our country. Thus, we had many articles published both written by and about the main characters of the architectural debate. First of all in the "Civitas" magazine, published by Montoliu in Barcelona and, after a while, in "Arquitectura", Madrid's architectural issue. The current activity of European avant-garde was gradually acknowledged in Spain. Moreover, thanks to Mercadal, the people of Madrid could even meet some figures as Gropius, Le Corbusier, Mendelshon or Luthy at the Students Residence... and recent research has revealed us the enormous impact produced by their visits. But, thinking about those personalities who visited Madrid and Barcelona, we can wonder about how did they find our Spanish reality?, what were their conclusions after those visits and what did they tell their country fellows about it?

Most of them had already many works built. Well known and widely published in different magazines. But one among those who came to Madrid and Barcelona was also an active theorist dedicated to architectural criticism: Theo van Doesburg. He came to Spain in 1930 to read a conference in Madrid

and Barcelona under the title "L'Esprit fondamental de l'architecture contemporaine" (published in 1974 by Baljeu). Van Doesburg's was a rather expected visit in Madrid's architectural world, mostly because he had already published in Madrid's architectural magazine, "ARQUITECTURA", a long essay about "Modern Architecture in Holland" in 1927 and 1928. This text was a deep commentary about the architectural ideas and concepts which Sánchez Arcas had already exposed in 1926. A hint of Van Doesburg's importance in Spain during those years can be seen in the fact that he was included in the famous inquiry published in 1928 by "LA GACETA LITERARIA" about the new European architects (Le Corbusier, Van Doesburg, Mellet-Stevens...). During his visit, he was able to publish some articles and interviews in Madrid's magazines as well as in Barcelona's LA VEU DE CATALUNYA and L'AMIC DE LES ARTS. So Van Doesburg came clearly rather in touch with the Spanish architectural world and was, therefore, able to give his Dutch readers a learned opinion about it in HET BOUWBEDRIJF, a magazine through which our architect had already provided the Dutch public with thorough information about the European activities of those years. Van Doesburg had previously published, in this same HET BOUWBEDRIJF, Perret's and Freyssinet's projects, Le Corbusier's urban planning proposal, some examples of the new Czech architecture, the new Italian currents promoted by Sant'Elia or the Milan based "Gruppo 7", Tatlin's and Lissitzky's architecture and the O.S.A.'s building programme, as well as

Moholy-Nagy's most fundamental texts. So he had a perfect knowledge about the European current architectural debate. Then, in addition to all these articles about the mentioned European leading architects (and many others from France, Italy, Germany and Austria, Yugoslavia and Poland, the U.S.S.R. and Czechoslovakia), he began to publish (between 1929 and 1930) five long essays about the Spanish architecture and Madrid's and Barcelona's avant-garde architectural world.

In these five articles, he tried to center on particular architects (Bergamin, Blanco Soler, Levenfeld, Mercadal and Fernández Shaw, from Madrid; Alzpurúa and Labayen from San Sebastián; Churruga, Sert, Torres Clavé and Fábregas from Barcelona) and not on any supposedly general current nor outstanding group. He decided not to mention Mercadal, whom he had met in Paris and afterwards in La Sarraz. The images accompanying the texts included Sert and Torres Clavé's Sanatory, Fernández Shaw's peculiar Gas Station in Madrid, the small house for the Marquis of Villora, by Bergamin, the Nautical Club in San Sebastián and the urban redevelopment plan for Larache's city center, by Blanco Soler. His selection of images was, therefore, rather peculiar, but not so much as his own text in which Van Doesburg seemed to assume an amazingly romantic vision of the mystic Spain.

In these articles, Van Doesburg develops two fundamental ideas: on one hand, he assumes the fact that Spanish architects must confront their old, pseud-religious heritage of gothic-arab (!!!) tradition. As an example of this interaction, he names Gaudí's Sacred Family Shrine, a work he deplored once and again in successive texts. On the other, he criticized the dull character of Spanish avant-garde architecture. According to Van Doesburg, the mimetic assumption of Modernistic formal schemes results in vacuous solutions in which the main aim is to offer a new image avoiding any deeper architectural commitment. He had already assumed this position in previous discussions with Mercadal, whom he considered an extremist. So, although he mentions Barcelona's architecture as that most related to the European Modern Movement, he has no fear to criticize it saying that "...instead of arabesque ornament... our young Catalan architects demand 'pure architectural grace', beauty just based on the correct use of architectural elements. So we are not dealing with constructive nor functionalist architecture, but with a clearly formalistic approach in which Spirit prevails over Matter...", and adds "... in Barcelona there is not yet a clear idea about this most healthy architectural conception. This circumstance can be noticed, for example, in a recent aircraft-shaped project for an aeronautics factory. A project which is, nevertheless, interesting for more than one aspect..."

Persuaded about the formalistic and mimetic character of Spanish modern architecture, Van Doesburg blames the shallow way in which Le Corbusier's new ideas have been assumed: "... the influence of the Swiss Expressionist, Le Corbusier, has resulted in a notorious attention paid to these secondary aspects of architecture. It is well known that Le Corbusier has tried to imitate the technology and aesthetics of packet boats and huge transatlantic ships. His critique is, nevertheless, rather close to that of Lacasa who, in the famous inquiry published by LA GACETA LITERARIA, confessed he had more things in common with Tessenow, 'a somewhat humble

architect", than with Le Corbusier, 'a talkative journalist'. Lacasa tried to defy those who mistook architecture for a bunch of dubious, unclear slogans expressing confused ideas, those who demanded for modernity just to avoid silence. Van Doesburg, on his part, persuaded about the disastrous consequences of this confusion, did not hesitate in stating that "... Le Corbusier's authority in the Spanish architectural world is rather regrettable..."

Among the small group of Catalan architects whose work he praises as representing the looked for "New Objectivity", he just names Ramón Sastre, the author, according to Van Doesburg, of a brilliant text introducing an architectural exhibition that had taken place in Barcelona (possibly the catalogue of the GATCPAC (Group of Catalan Architects and Technicians for the Progress of Modern Architecture) exhibition, hung at the Dalmau Gallery). But the truth is that Ramón Sastre was not an architect nor had ever designed anything. He was a journalist who had published some articles about architectural matters in non-specialized issues. He was the author of, for example, an article published in 1928 by Badalona's magazine "Joia" whose title was "Architecture: reflections on Le Corbusier's theories". His texts had a strong impact on our Dutch friend who even quoted some paragraphs: "...the new architecture engendered by our powerful race will just be satisfying if it is born out of a Modern Spirit, that means, if its value is based on geometric beauty alone..."

Catalan architecture is here considered a synthesis of a supposedly Mediterranean spirit and matter and, therefore, as something rather independent from the German and Soviet models.

Van Doesburg did not even mention the GATCPAC in his articles. He said nothing about Sert or Torres Clavé. He was, probably, but too conscious of the radical character of such views, clearly opposed to the "official taste". His final commentary regarding Madrid's architecture is rather significant: "Then, we have seen that Spanish architecture tends to be rather classical. There is a group of Catalan architects who has taken the lead of 'modern architecture', but Madrid's classical approach to housing programmes and urban planning seems to be rather more practical and effective" ■

N O T E S

The mentioned Van Doesburg's articles were:

- "Mystic and Melancholy; on Spanish mentality", Sept. 1929, pages 401-404.
- "A purely architectural grace", Nov. 1929, pages 472-474.
- "Romantic cement; Hipster-Baroque Antonio Gaudí", Jan. 1930, pages 60-62.
- "A correct artisan production", Mar. 1930, pages 145-149.
- "Madrid: the new airport by Bergamin, Soler and Levenfeld", May 1930, pages 219-222.

Not mentioned in Evert van Straaten's Bibliography, Milan 1993.

The issue belonging to LA GACETA LITERARIA is N° 32, 15th April 1928, recently reproduced by A. Piza in his 32U magazine. Van Doesburg's texts published in Catalonia can be found in "L'Amic de les Arts" N°25, Sitges, May. 1928; "La Veu de Catalunya", N° 1266, 1929. Van Doesburg's lectures in Madrid and Barcelona were reviewed in "La Construcción Moderna", 1930, page 158; "El Matí", 18th May 1930 and "La Vanguardia", 13th May 1930, page 11.

Madrid's architectural magazine "ARQUITECTURA" published Van Doesburg's obituary in its N°144, pages 145-146. The "AC" magazine, N°5 (page 28), published some notes on his views and works.



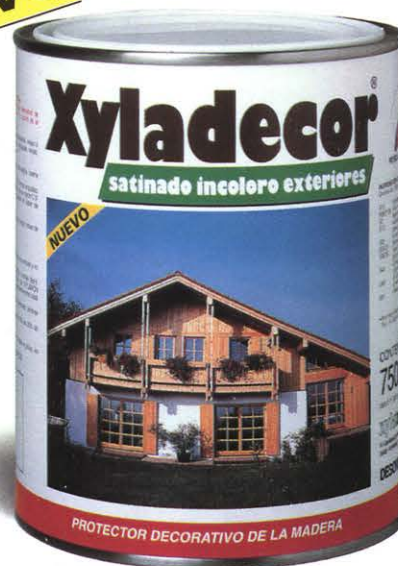
Protege tu madera: Protegerás el bosque

XYLAZEL presenta el primer protector para exteriores que protege la madera conservando su color natural resaltándolo con un suave acabado sedoso: **XYLADECOR Satinado Incoloro Exteriores.**

Utilízalo, protegerás la madera de tu casa y contribuirás a la salvación de los bosques.



NUEVO



Xyladecor
satinado incoloro exteriores

SERVICIO TÉCNICO
(93) 772 22 44
(986) 34 60 02

xylazel, s.a.

PROTEGEMOS LAS COSAS QUE QUIERES

* Mejor con **VEKA**



VENTANAS (PVC)

*** Estamos convencidos**

Hotel Amaltea en Lorca (España)

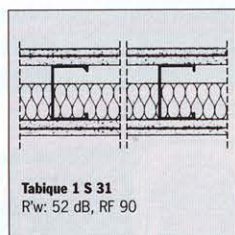
Silencio de 4 estrellas con FERMACELL®



Arquitecto: Evaristo Londoño Mateus
Instalador de FERMACELL: Hermanos Béjar.

El Hotel Amaltea es el punto de referencia en cuanto a exigencias y calidades de la construcción para la industria hotelera. Situado en Lorca, corazón de la Costa Blanca, además de 58 lujosas habitaciones y salones con capacidad total para 1.200 personas, el hotel ofrece

todos los servicios de la hostelería moderna. Por eso la elección de tabiquería interior en seco como separación entre las habitaciones, incluido baños, tenía que cumplir unas exigencias de calidad muy altas. Los tabiques FERMACELL del tipo 1S31,



Tabique 1 S 31
R'w: 52 dB, RF 90

con sus robustos paneles de fibra y yeso, no solo pudieron cumplir las exigencias de aislamiento acústico, protección contra el fuego, resistencia mecánica y a los golpes, sino que las superaron. Así en la construcción se utilizaron más de 30.000 m² de paneles FERMACELL en total.

Una muestra ejemplar de construcción económica de tabiques interiores con FERMACELL.

Fax: (91) 651 50 20

- ☐ Deseo recibir documentación general de FERMACELL.
☐ Quiero ser asesorado personalmente.

Nombre _____

Dirección _____

Tel. _____

(AA)



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



Alcance una calidad de impresión increíble por precios hasta hoy imposibles.

Hewlett-Packard presenta la nueva generación de plotters económicos de inyección de tinta, los HP DesignJet 330 y 350C.

Lo verdaderamente sorprendente de estos plotters es todo lo que hacen por tan poco.

Con el **HP DesignJet 350C** podrá hacer su trabajo más impactante gracias al uso del **color** y beneficiarse de sustanciosos ahorros gracias a la nueva tecnología de inyección de tinta que permite obtener un color de alta calidad sobre papel normal.

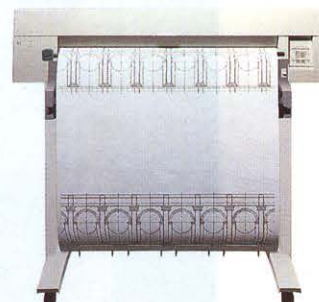
Con el **HP DesignJet 330** obtendrá una excelente calidad de impresión en **monocromo**, con negros más oscuros, curvas suaves y textos y perfiles perfectamente definidos.

Y además, siempre podrá convertir este modelo al 350C cuando lo desee, protegiendo su inversión inicial.

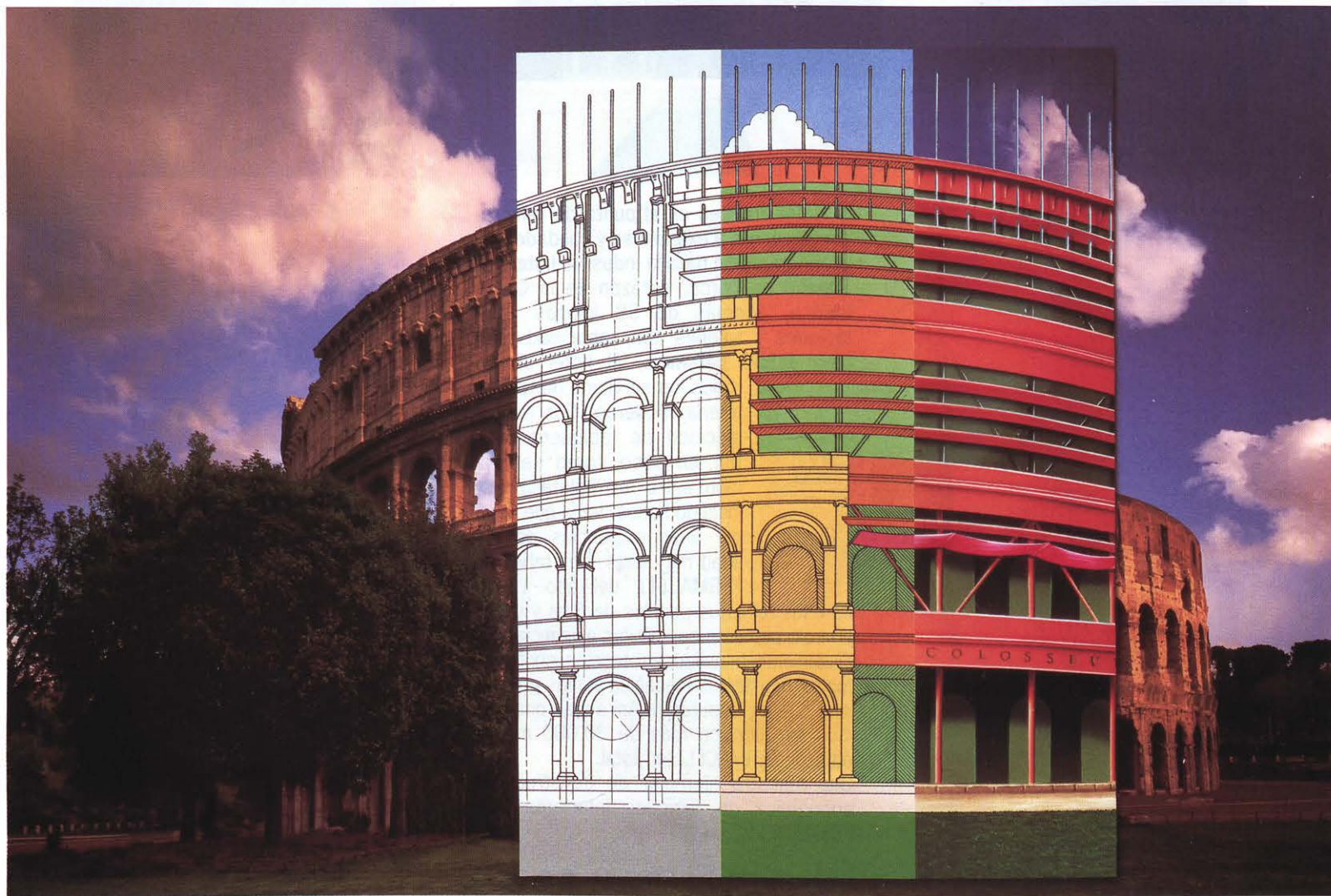
Ambos modelos imprimen sobre una gran variedad de papel a una velocidad impresionante: menos de 5 minutos en color y 4 en blanco y negro por plano DIN A1.

Además, los nuevos plotters permiten alimentación por rollo de forma opcional, lo que hace que la carga de los distintos tipos de papel sea aún más fácil.

Si desea más información o presenciar una demostración de los nuevos modelos HP DesignJet 330 y 350C, llame al Servicio de Información al Cliente de Hewlett-Packard: ☎ 902 150 151

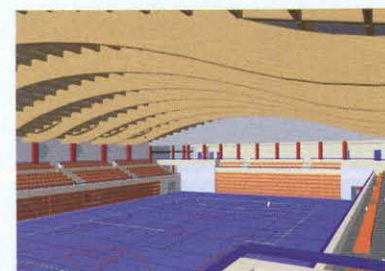
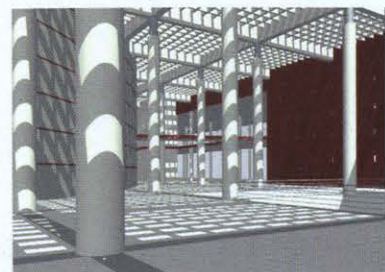
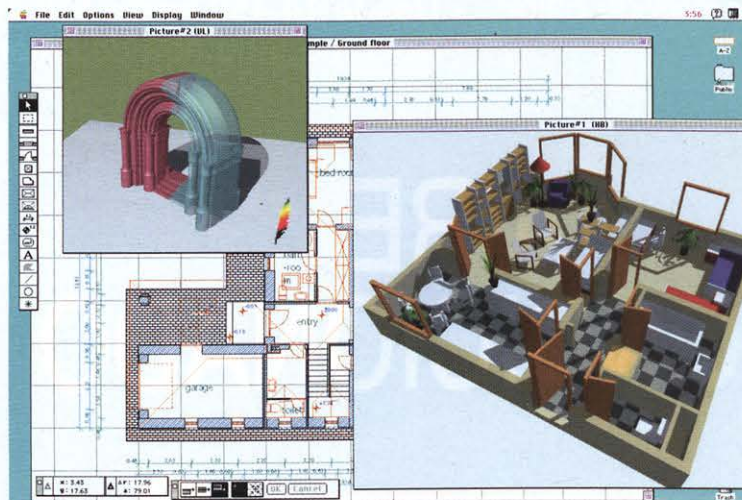


NUEVOS PLOTTERS HP DESIGNJET 330/350C



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".

ENFRIADORAS

SERIE PARTNER

- Compresores de alto rendimiento.
 - Kit circulación de agua.
- Desde 4.000 hasta 11.000 Frig/h.
 - Sólo frío y bomba de calor.

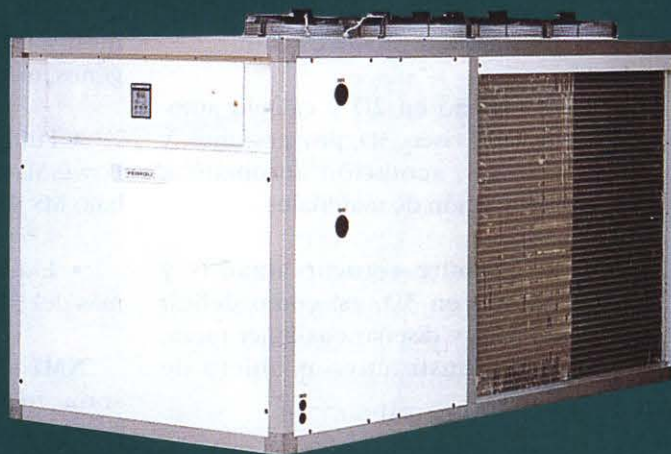
SERIE SATURN-SATURNIA

- Compresores de alto rendimiento.
- Autodiagnos por microprocesador.
- Tamaño reducido.
- Desde 14.450 hasta 116.100 Frig/h.
- Sólo frío y bomba de calor.

AIRE ACONDICIONADO



SERIE PARTNER



SERIE SATURN - SATURNIA



Tu mejor
clima



VOCACIÓN DE CONSTRUCTOR

VOLUNTAD DE SERVICIO



Con su participación en las obras de infraestructura del **Pasillo Verde Ferroviario de Madrid**, FERROVIAL contribuye al desarrollo y a la mejora de las comunicaciones urbanas.

FERROVIAL, una clara vocación de constructor y una decidida voluntad de servicio, con respuesta a los retos de hoy y a los de mañana.

ferrovial

CALIDAD DE OBRA

AENOR
ER
Empresa
Registrada
ER-304/2/95

EONet



Kömmerling, S.A.
Pol. Ind. Alcamar, s/n
28816 Camarma de Esteruelas
(Madrid)

ALTA TECNOLOGIA A LA CARTA





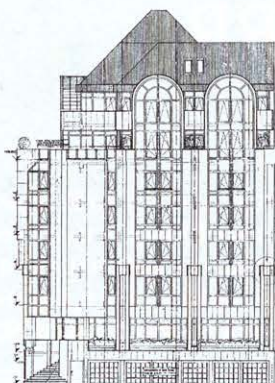
Los ventanales superiores, que ocupan dos pisos, destacan de forma notable. Subrayan la terminación de la fachada aprovechando el excedente de altura de la edificación.



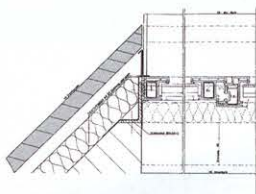
Este Hotel, por estar situado en el centro de una ciudad-balneario, requiere altos niveles de protección contra el ruido. Las mediciones acústicas realizadas, han confirmado el cumplimiento de los niveles de aislamiento exigidos.



La modulación de las ventanas armoniza perfectamente con la estética del muro cortina y la zona pétreo de la fachada. Tanto desde lejos, como vista de cerca, la combinación de los tres materiales, piedra natural, vidrio y PVC, es espectacular.



Una sección lateral del proyecto de Wilke und Partner nos muestra los distintos elementos de ventana utilizados para la configuración de la fachada.



La unión al muro de los grandes ventanales en la zona superior fue, desde el punto de vista técnico, perfecta. Se demostró que no planteaba ningún problema especial.



Si desea más información sobre los sistemas de perfiles de PVC Kömmerling, no dude en ponerse en contacto con nosotros. Disponemos de un servicio de asistencia técnica y amplia documentación para profesionales, incluyendo catálogos y elementos de nuevas tecnologías, como el programa ARKÖ, de diseño de ventanas por ordenador. Solicítelos al Tel. (91) 886 60 45 o Fax. (91) 886 60 05.

No se puede pasar por alto el protagonismo de las ventanas como elemento de atracción y de valor añadido en este edificio, destinado a Hotel y oficinas, situado en el centro de la ciudad alemana de Wiesbaden. Todas han sido fabricadas con perfiles de PVC Kömmerling, así como los grandes ventanales superiores, los miradores y otros elementos singulares requeridos en la obra. Es un ejemplo más de las muchas opciones estéticas y constructivas que esta nueva tecnología de sistemas ofrece a los arquitectos, constructores y decoradores. Con una buena relación precio/prestaciones ya desde su instalación, las ventanas fabricadas con sistemas Kömmerling convencen, a lo largo de décadas de uso, por su mínimo coste de mantenimiento y por el ahorro de energía en climatización que consiguen. Además, y mirando al futuro, los perfiles de PVC Kömmerling son reciclables, naturalmente.

• LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES



LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

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. Górdillo. 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. MALAGA: 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 Disseny. SALAMANCA: 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.

• LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

MDM
GENEVE

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

Para más información dirigirse a **IOI/ARSA** Avda. América, 37. Edificio «Torres Blancas». 28002 MADRID. Teléfs.: (91) 519 56 83/72/24

Proyecte con **VENTAJAS**

PROYECTE CON LOS **SISTEMAS PLADUR®**



Proyecte y construya sus obras con PLADUR®. Los Sistemas de construcción interior más avanzados, racionales, consistentes y experimentados. Los **SISTEMAS PLADUR®** le ofrecen:

Máxima consistencia. Las paredes se levantan sobre una firme estructura de acero que, además, está preparada para guiar de una forma práctica y segura todo tipo de conducciones, y permiten colgar fácilmente cualquier elemento.

Gran poder aislante. Al incluir en la instalación eficaces aislantes térmicos y acústicos.

Total seguridad. Las **PAREDES PLADUR®** brindan un elevado nivel de resistencia al fuego, a la humedad, al impacto...

Incrementos de superficie útil. La avanzada tecnología del Sistema permite reducir el espesor de la tabiquería, para iguales prestaciones, lo que representa una mejor relación superficie útil/superficie construida.

Mayores posibilidades creativas. Por su versatilidad y extensa gama de aplicaciones.

Racionalidad y economía. Favorecen y agilizan la coordinación y programación de la obra, lo cual repercute en un mejor desarrollo técnico de la misma y en la optimización de los costes.

Seguridad en la instalación. PLADUR® es la única marca que ha formado y homologado miles de instaladores especializados, disponibles en toda España.

Garantía absoluta. Todos los elementos y materiales que componen los **SISTEMAS PLADUR®** cumplen las homologaciones nacionales e internacionales más estrictas.

Experiencia de líder. Sólo los **SISTEMAS PLADUR®** cuentan con más de 15 años de experiencia y producción propia en España, con miles de obras realizadas en nuestro país, y millones de m² exportados a cuatro continentes.

PAREDES PLADUR®. Paredes con VENTAJAS.



Marca Líder en Sistemas
de Tabiquería Interior





Tony's Bar.
Amsterdam.



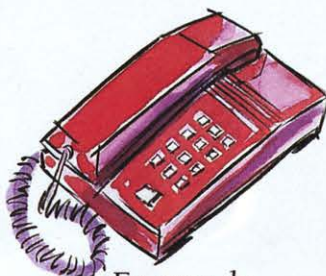
En casa de
sus amigos.



Crazy Hamburger.
París.



C/ Larios.
Málaga.



En casa de
sus familiares.



Edelweis Hotel.
Munich.



Bufete Abogados.
Barcelona.



Frutería Escredo.
Huelva.



Trattoria Parmesana.
Roma.



Picadilly Circus.
Londres.



Smith Corporation.
Nueva York.



Goya 45.
Madrid.

TARJETA PERSONAL

**Utilice todos los teléfonos del mundo
como si fueran suyos.**

Estén donde estén, privados o públicos.
Ahora con la Tarjeta Personal de Telefónica, puede
llamar desde cualquier teléfono del mundo como si
fuera suyo, con sólo marcar su número secreto
antes de efectuar la llamada. El importe aparecerá
reflejado en su factura de teléfono de forma detallada.
Llame ahora y pague después.



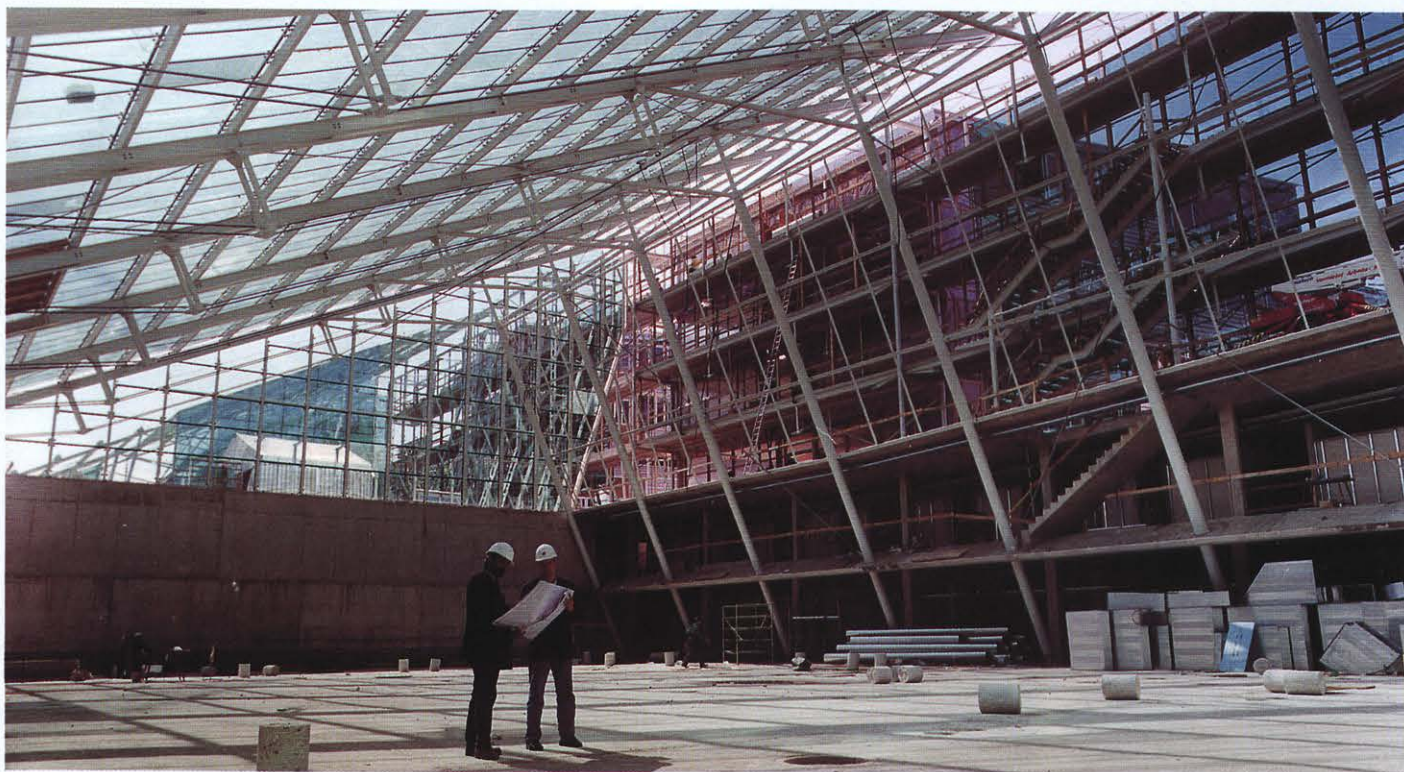
Infórmese en el **900 66 77 88**



Telefónica

Escuela Waidhausenstrasse, Viena

Espacios libres con FERMACELL®



Arquitecto: Prof. Ing. Helmut Richter.
Dirección de Obra: Fa. DSD.
Constructor: Fa. Käfer, Viena.
Distribuidor FERMACELL: Baustoff & Metall, Viena.

Una escuela abierta exige una arquitectura abierta. Los paneles FERMACELL para la construcción de tabiques interiores ofrecen todas las posibilidades de hacer realidad la mayor libertad posible: la concepción vanguardista del proyecto de la Escuela Waidhausenstrasse también continúa en su interior. Debido a su material biológicamente probado, los más de 30.000 m² de FERMACELL crean un ambiente agradable donde uno se siente a gusto.



Asesoramiento personal en el lugar de obra

Los tabiques construidos con FERMACELL, doblemente revestidos, ofrecen una protección económica contra los ruidos y el fuego, permitiendo realizar una labor educadora y de investigación tranquila. Su robustez se comprueba en el día a día escolar, ¿Cuáles son sus exigencias?

Fax: (91) 651 50 20

- ☐ Deseo recibir documentación general de FERMACELL.
- ☐ Quiero ser asesorado personalmente.

Nombre _____

Dirección _____

Tel. _____

(AA)



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





MUY PRONTO MADRID RECIBIRA UNA ESPECTACULAR DESCARGA ELECTRICA

Muy pronto, los grandes profesionales del campo electrotécnico se concentrarán en MATELEC 96 para descargar todos sus conocimientos. Energía eléctrica. Tecnología de la instalación eléctrica. Iluminación y alumbrado. Medida, control, ensayo y regulación. Soportes informatizados. Inter y telecomunicación. Equipamientos industriales, calefacción y ventilación. Los sectores más representativos con sus últimas novedades. Reciba toda su energía.

22-26 Octubre '96

MATELEC 96

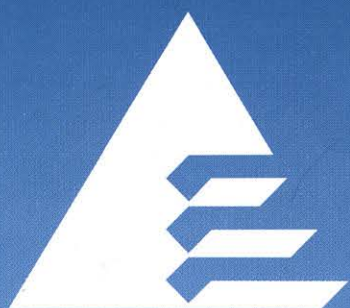


**Salón Internacional
de Material Eléctrico**

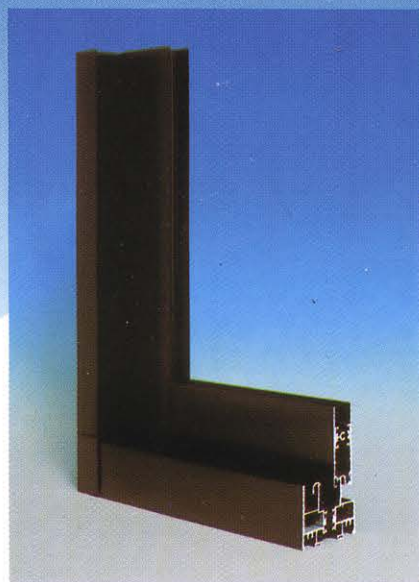
Parque Ferial Juan Carlos I. 28067 Madrid.
Tel.: (91) 722 50 34. Fax: (91) 722 57 91.



**Feria de
Madrid**



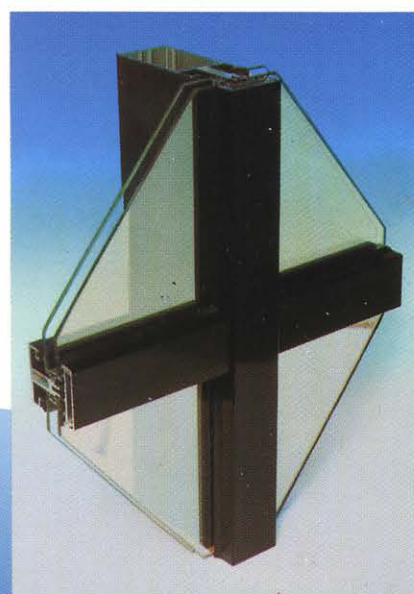
INESPAL EXTRUSION



ALFIL

**Gama de carpintería
con RPT**

MUROALFIL 60
Soluciones INESPAL
de MURO CORTINA
en gama ALFIL



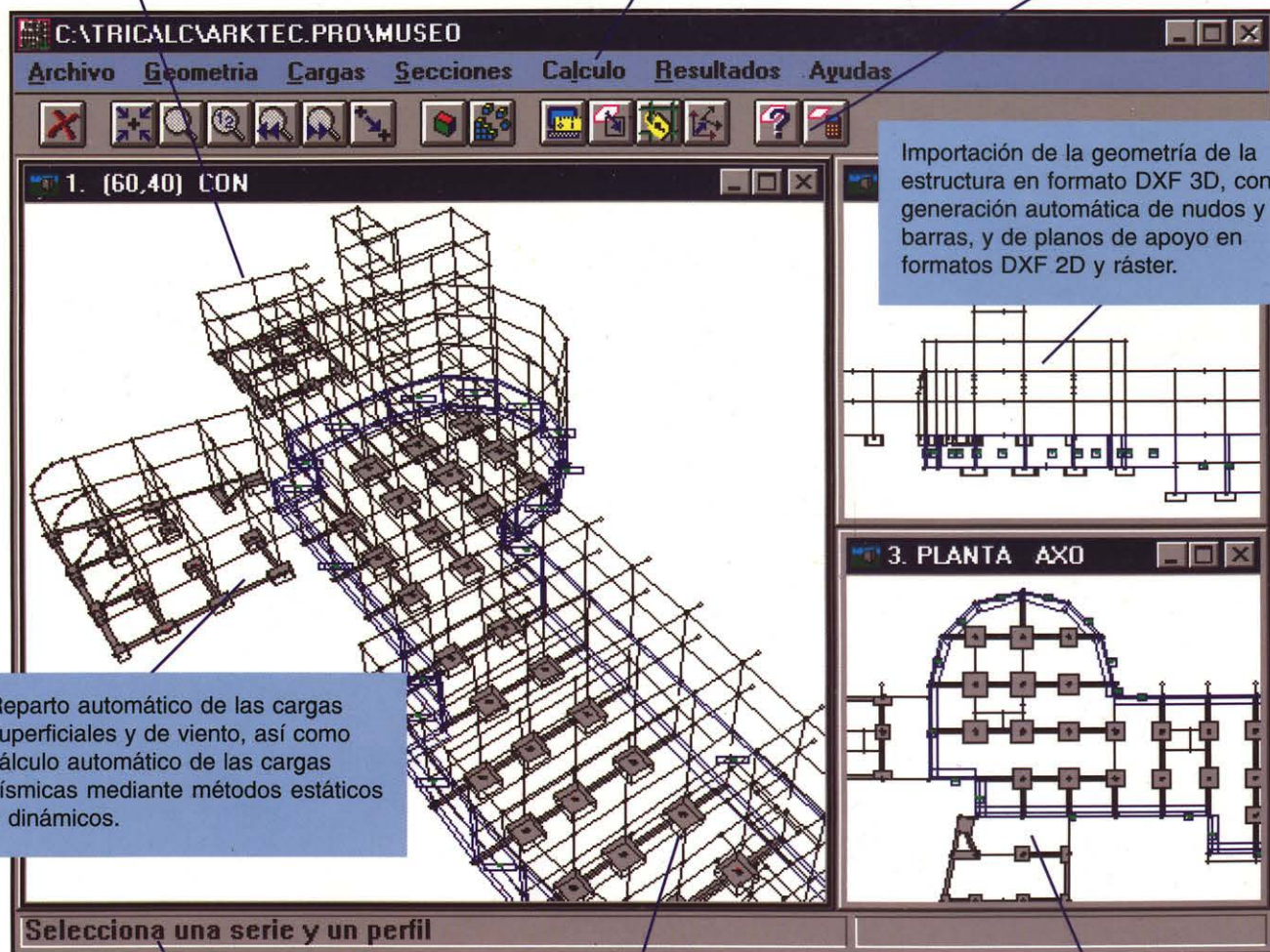
José Abascal, 4 - 3ª planta 28003 Madrid
Tel. (91) 448 41 00 / Fax (91) 593 09 95

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