



2000 PTAS



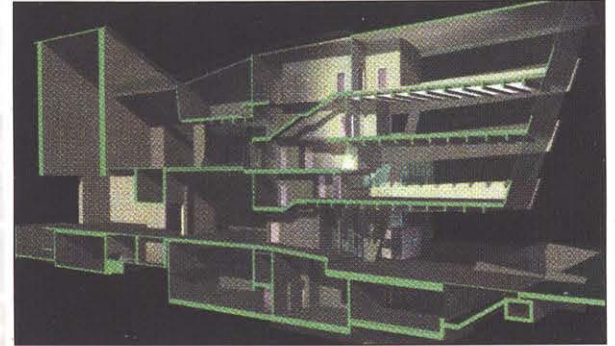
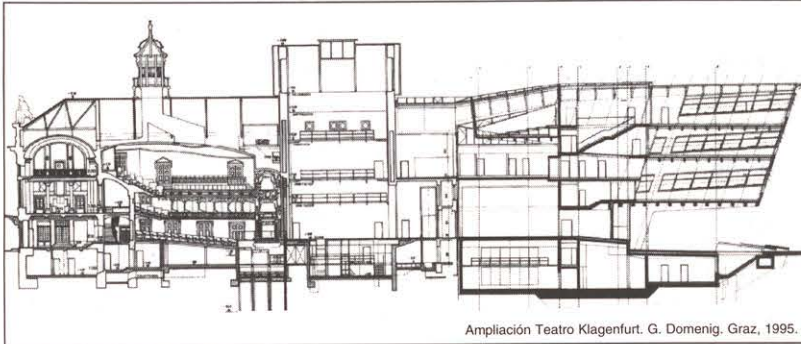
307

ArchiCAD[®] 5.0

- ✓ Dibujo en 2D y 3D
- ✓ Secciones automáticas
- ✓ Render (montajes fotográficos)

- ✓ Acotación inteligente
- ✓ Perspectivas automáticas
- ✓ Cuantificación e Informes

- ✓ Animación y recorridos virtuales
- ✓ Importación/Exportación AutoCAD DXF-DWG
- ✓ ...¡y en Castellano!



Ven a las Jornadas "CAD de Arquitectura"

Los próximos días **15 de Octubre en Barcelona** (Hotel Condes de Barcelona) y **17 de Octubre en Madrid** (Hotel Cuzco) y, a confirmar en Valencia, La Coruña, Sevilla y Bilbao, podrás asistir a la Presentación de la nueva versión de la mejor herramienta específica de Arquitectura y Diseño de Interiores. Ven y verás la diferencia.

PROGRAMA MAÑANA Y TARDE

10: 00/ 17: 00	ArchiCAD 5.0
11: 45/ 18: 45	Break- Café
12: 05/ 19: 05	Productos Complementarios Artlantis Render, ArchiSITE, Visual GDL
13: 00/ 20: 00	Demostraciones Personalizadas



CUPÓN DE PRE- INSCRIPCIÓN (PLAZAS LIMITADAS)

Envíe sus datos por correo o fax al (93) 425 23 70 ó (91) 413 82 21 y le enviaremos la confirmación de reserva y detalles de la jornada. Todos los asistentes recibirán un CD ROM Demo.

- DESEO ASISTIR A LA JORNADA DE: MADRID Mañana Tarde
 BARCELONA Mañana Tarde
 OTRAS CAPITALES (VALENCIA, LA CORUÑA, SEVILLA, BILBAO)



Nombre y Apellidos _____
Dirección Completa _____
CP y Población _____
Teléfono _____ Fax _____

NO PUEDO ASISTIR PERO DESEARÍA RECIBIR INFORMACIÓN DE ARCHICAD 5.0

A-M

GRAPHISOFT[®]

Entidad colaboradora del
XIX Congreso de la UIA Barcelona 1996



Entenza, 61 08015 BARCELONA
Tel. (93) 423 63 02 Fax. (93) 425 23 70



Las Cañas 2 A 28043 MADRID
Tel. (91) 413 82 32 Fax. (91) 413 82 21

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 ó 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 ó 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, arcos, rectas, de caracol, compensadas, ...

Los planos 2D vista de las perspectivas son fácilmente definidos a través de ventanas de control.

Nuevas funciones de cálculo permiten, entre otros, fácilmente, el cómputo de cuantificaciones de un proyector, perímetro, superficie, ponderada o no, volúmenes de todos los elementos de muros, muros, cubiertas, elementos habituales... Estos datos pueden ser fácilmente integrados en los datos de muros, cubiertas, muros transferidos a otro programa.

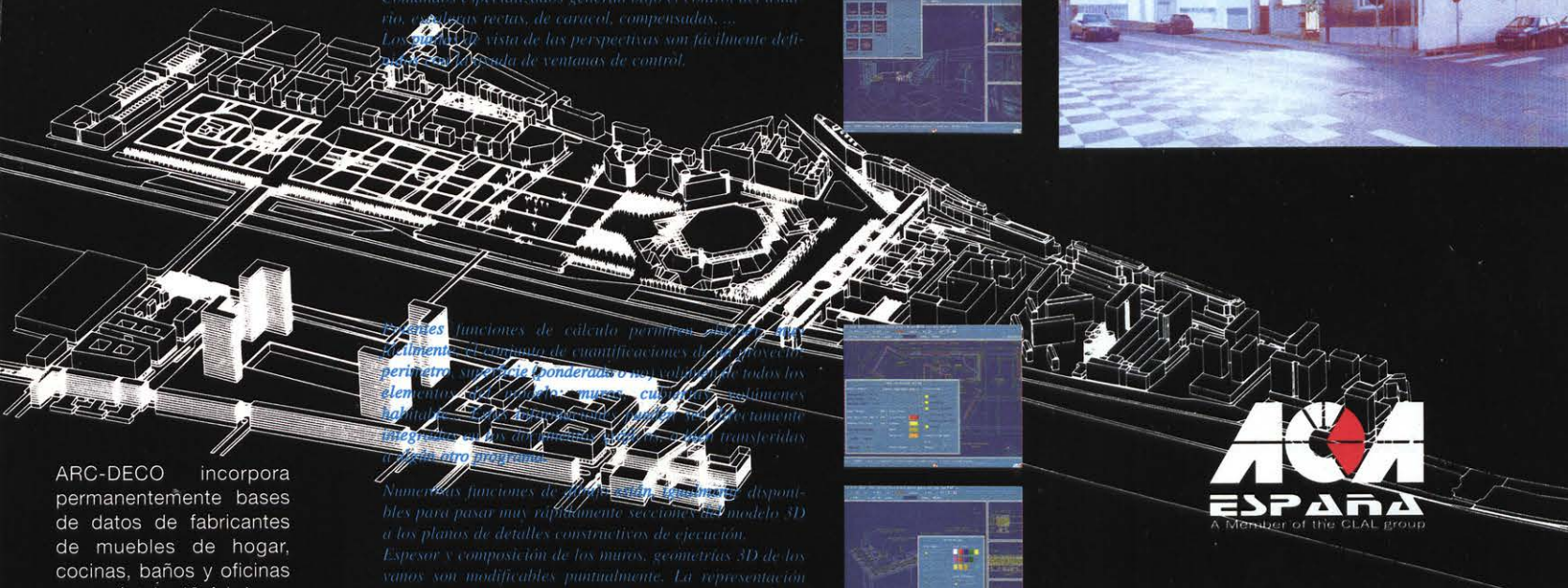
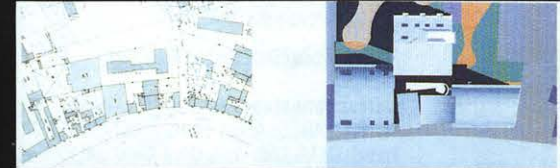
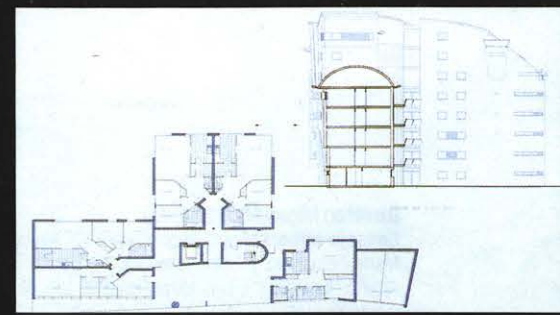
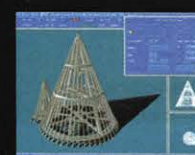
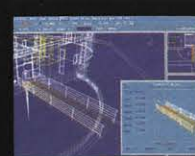
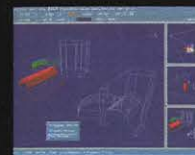
Numerosas funciones de dibujo están igualmente disponibles para pasar muy rápidamente secciones del modelo 3D a los planos de detalles constructivos de ejecución.

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.



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.


Marta Llavona (Secretaría de Redacción)

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, Pablo Campos-Calvo Sotelo, Alberto Humanes, C. Baglione, B. Pedretti, Carla Matteini, Carlos Sambricio, Maira Herrero, Boris Prodecca, Terenci Moix, Josep Oliva, José María Fernández-Isla, Carmen Murúa y Paula Olmos (traducción al inglés).

Fotografías: Ana Muller y Relo Halme.

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.

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.

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

NOTA DE AGRADECIMIENTO. "Arquitectura" agradece a Kornelia Weiss sus gestiones cerca de Boris Prodecca y a Gonzalo Polo la cesión de los croquis de Sota para la ampliación del gimnasio del Colegio Maravillas.

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.

Venga a
CEVISAMA.
Hay todo
un mundo
para ver.



CEVISAMA'97

Valencia (Spain). Del 25 de febrero al 1 de marzo

Si desea recibir mayor información, rellene este cupón con sus datos, y envíelo a CEVISAMA Apdo. Correos, 476 46080 Valencia. o al Fax: (96) 386 11 55

Arquitectura

Nombre
Domicilio
Ciudad

Empresa
C.P.
Provincia

COINCIDE CON **SIP'97** Salón Internacional de la Piedra Natural Maquinaria y Afines

15º Salón Internacional de Cerámica, Recubrimientos para la Construcción, Saneamiento, Grifería, Materias Primas, Esmaltes, Fritas y Maquinaria. (Sector Maquinaria: años pares)



Concurso Internacional de Diseño Industrial e Innovación Tecnológica de Cerámica
Concurso Nacional de Arquitectura



FIRA DE VALENCIA
PRIMERA CLASE
EN FERIAS
FIRST CLASS
TRADE FAIRS

INFO.: FERIA MUESTRARIO INTERNACIONAL DE VALENCIA - FMIV
Avenida de las Ferias, s/n • E-46035 Valencia • Apdo. (P.O. Box) 476 • E-46080 Valencia • Tel.: 94 - (9) 6 - 386 11 00
Tlx. 62435 FERIA E • Fax 34 - (9) 6 - 383 61 11 - 394 40 64 • Telegrafato (cable): Feriarfo
Código IBERTEX (code): *COCINV# • E-mail: firavalia@mail.fira-valencia.es • INTERNET: <http://www.fira-valencia.es>



MÉTODOS ASOCIADOS

SUMARIO

ARQUITECTURA 307

Las mejores intenciones: Intervenciones y Paradigmas	Miguel Ángel Baldellou	8
Arquitecto Conservador o Arquitecto Restaurador	Alberto Humanes	12
Manfredo Tafuri. Historia, conservación, restauración	C. Baglione y B. Pedretti	14
Preconservación de la arquitectura: El patrimonio desde la conservación	Pablo Campos Calvo Sotelo	19
Arquitecturas del sueño	Carla Matteini	24
Calle Mayor	Carlos Sambricio	29

EL TEATRO REAL

Una historia interminable contra la adversidad	Maira Herrero	39
1831: Proyecto de Real Coliseo de la Plaza de Oriente		46
1851: Proyecto definitivo del Real Coliseo de la Plaza de Oriente		48
1884: Nueva fachada del Teatro para la Plaza de Oriente y restauración de la Plaza de Isabel II		52
1926: Consolidación y reforma total del Teatro Real		55
1941: Arreglo y terminación total del Teatro Real y sus dependencias		59
1966: Reconversión del Teatro Real en Sala de Conciertos		64
1993: Proyecto de reconversión del Teatro Real en Teatro de la Ópera		75

DESPLEGABLE

El Teatro Real: el problema de los alzados

PROYECTOS

Rehabilitación de la Escuela Superior de Canto. Madrid		85
Teatro Nuevo. Ciudad Rodrigo		90
Museo Nacional del Teatro. Almagro		94

CRÓNICA URBANA

Aquí o en cualquier lugar: Espacios en la ciudad	Boris Prodecca	97
---	----------------	-----------

LA MIRADA DEL OTRO	Terenci Moix	101
---------------------------	--------------	------------

XIX CONGRESO DE LA UIA		104
-------------------------------	--	------------

LIBROS		107
---------------	--	------------

EXPOSICIONES		108
---------------------	--	------------

CALENDARIO		114
-------------------	--	------------

INGLÉS		116
---------------	--	------------

EDITORIAL

La imagen de Madrid, en su memoria construida más estable, se está recomponiendo, casi sin ruido, a través de algunas actuaciones recientes.

En el presente número, "Arquitectura" se ha querido plantear, con motivo de la inmediata inauguración del Teatro Real de Madrid, una reflexión genérica sobre el significado de las intervenciones posibles sobre piezas arquitectónicas fundamentales.

Las opiniones de Baldellou, Humanes, Tafuri (a través de una interesante entrevista), que abordan desde ópticas diferentes cuestiones referidas a las actuaciones sobre patrimonio, son completadas por las de Matteini y Moix (La Mirada del Otro) sobre la puesta en escena. El artículo de Carlos Sambricio en el que se desvela la imagen perdida de la Calle Mayor de Madrid y la posibilidad de su recuperación, viene seguido por la parte central de nuestro número, protagonizada por el Teatro Real, cuya historia reconstruye Maira Herrero, aportando una interesante documentación sobre las intervenciones más significativas desde el proyecto inicial, no realizado, hasta el actual y, esperemos, definitivo. El desplegable recoge el conjunto de soluciones propuestas para resolver el problema de las fachadas. El proyecto de Rodríguez Partearroyo para el Teatro se acompaña de otras intervenciones sobre edificios dedicados a las representaciones teatrales y/o musicales o su enseñanza.

Desde Barcelona, las reflexiones que sobre el Congreso de la UIA celebrado en julio nos han enviado Fernández Isla y Oliva constituyen una muestra de la "confusión" que provocó, y, en cierto sentido, un epílogo a nuestro número anterior.

La crónica desde Viena, de Prodecca, cierra los comentarios sobre libros y exposiciones del contenido de "Arquitectura".

El reciente y polémico fallo sobre la ampliación del Museo del Prado será el motivo central de nuestro próximo número, con el que completaremos la revisión sobre los modos de transformar una cierta imagen de nuestra ciudad realizada al actuar sobre alguna de sus piezas más significativas. La falta de coherencia entre las operaciones, realizadas de forma autónoma, contribuye sin duda al fraccionamiento de su imagen en una multitud de impresiones inconexas. ■

LAS MEJORES INTENCIONES

Intervenciones y paradigmas

Miguel Ángel Baldellou

¿Hasta donde puede verificarse las intenciones profundas de un autor?

Esta pregunta, formulada en estos o semejantes términos, ha acompañado mis reflexiones cada vez que me he enfrentado al análisis de la obra de alguna arquitectura ajena, o simplemente me he colocado en el papel de quien a su vez puede ser interpretado.

Cada vez estoy más convencido de que los documentos de un proyecto tan sólo son un corte en un proceso y representan, por ello, respecto a las intenciones subyacentes, aproximaciones relativas. Además, su carácter convencional obliga a precisar los aspectos más impersonales, los que más concretan y por ello se alejan de las posibles intenciones. Se reflejan así, en los documentos más "científicos", "objetivos" o fiables de un proyecto, no la Idea sino las "mejores intenciones", convenientemente tamizadas.

En las ocasiones en que he pretendido, a través de investigaciones documentales, precisar la intención profunda de un autor al proyectar su obra, me he visto sumergido en un proceso de dudas sucesivas, en el que resultaba evidente con mucha frecuencia, lo circunstancial de las decisiones aceptadas como definitivas por razones ajenas a la lógica interna del proyecto. Cuando se trataba de autores a los que no se conoció personalmente, (Velázquez Bosco, Palacios, Mendelsohn), las dudas no podían, obviamente, resolverse por confrontación de pareceres. Pero tampoco el conocimiento personal en los casos de Bonet, Sert, Gutiérrez Soto, Alejandro de la Sota, Peña, García de Paredes o Gallego sirvió para aclarar de forma suficiente las intenciones más profundas. Al acercarse a ellas, se desvanecían. Su esencia quizás consista en su imprecisión, en un más o menos, que rechaza profundamente lo concreto.

La enorme amplitud de las posibilidades de interpretación crece aún más con los intentos de "explicación" de las intenciones verdaderas de los autores.

Las complejas relaciones establecidas entre el autor y su obra, que tiene incluso su propia voluntad de hacerse, se vuelven además extraordinariamente ambiguas cuando se pretenden establecer ante los demás.

El juicio sobre la obra de arte basado en la intención de su autor ya fue puesto en tela de juicio por Hauser entre otros.

La posibilidad de análisis "objetivo", derivado del propio objeto analizado, resulta, por otra parte, imposible en términos absolutos si no aceptamos la existencia ensimismada tanto del objeto como del sujeto que la percibe. Tampoco quien la concibe, si es que la concepción de su concepto es cosa del ensimismamiento, puede "aclarar" el complejo proceso, y también casi siempre confuso, por el cual llega a dar forma a su pensamiento. Es más que probable que sea precisamente la incapacidad de dar cuenta de la razón (mejor de las razones) de ese proceso la causa que lleva tantas veces a darla.

Ni la memoria de intenciones previa, en caso de plantearse, ni la que finalmente justifica el proyecto ni los croquis iniciales ni los esquemas más sintéticos posteriores revelan la verdadera

intención y desde luego no todas las posibles que un autor proyecta sobre su obra. De hecho resulta que, con demasiada frecuencia, las intenciones se tornan justificaciones a posteriori, dictadas por la obra o por sus lecturas "autorizadas".

Siendo esto así, ni en el mejor de los casos, aquel en el que la obra resulta producida por un autor de lucidez extrema, capaz de controlar sus recursos poéticos, y siendo el resultado bastante aproximado a una idea generatriz guiada a su vez desde la inteligencia, podría afirmarse, ni el autor lo pretenderá de modo absoluto, que la obra "es" el reflejo de "la" intención "definitiva".

Porque entre otras cuestiones, el proceso que lleva a proyectar está articulado sobre dudas y pretende resolver del "mejor modo posible" las contradicciones internas no sólo del propio proyecto sino también las de sus variables circunstancias.

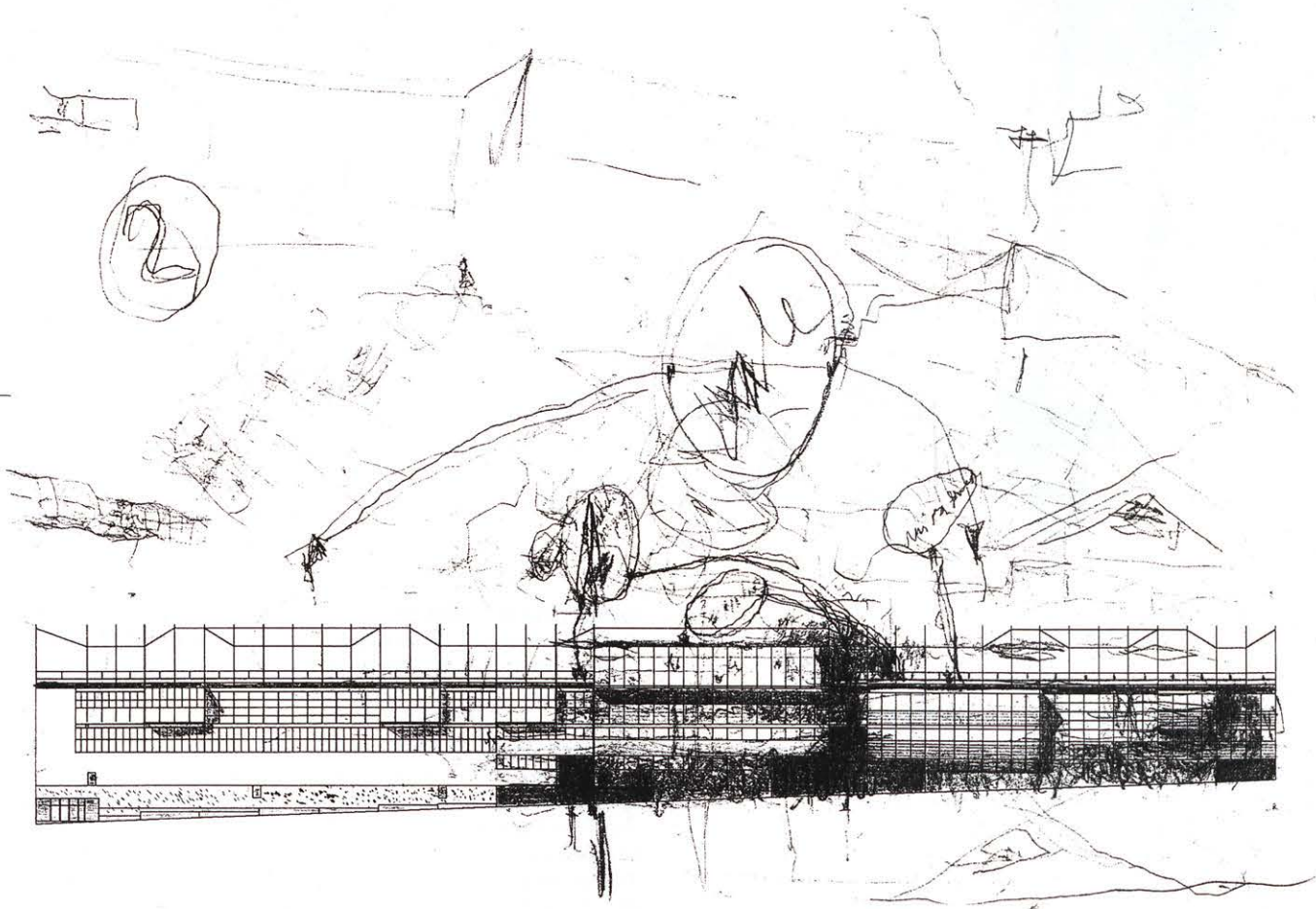
La "seguridad" de muchos proyectistas suele ocultar excesivas deficiencias, sustentadas frecuentemente en la "garantía" de la imitación superficial.

Esta digresión viene a cuento de la tesis que pretende justificar la intervención (del arquitecto, del arqueólogo...) sobre una obra que o bien se considera "incompleta" o bien, funcional o técnicamente obsoleta, basándose en el "científico" conocimiento de "las intenciones" de su autor. La identificación de estas última parece sustentarse, según los más acérrimos defensores de éstas operaciones, en una "documentación" según ellos completa, (o cuando menos "suficiente"), que permite sin dudar reconstruir el pensamiento que las originó en su día.

En este sentido, la "garantía documental" que pretenden sustentar instituciones como el DCOMOMO parece de la invitación a que "cualquiera" (dado el carácter "inequívoco" de la relación pensamiento -producto) puede intervenir sobre obras ajenas aunque sean consideradas magistrales y por lo tanto difícilmente "mejorables" y sí por el contrario resultado de un delicado equilibrio de circunstancias afortunadas y quizás irrepetibles.

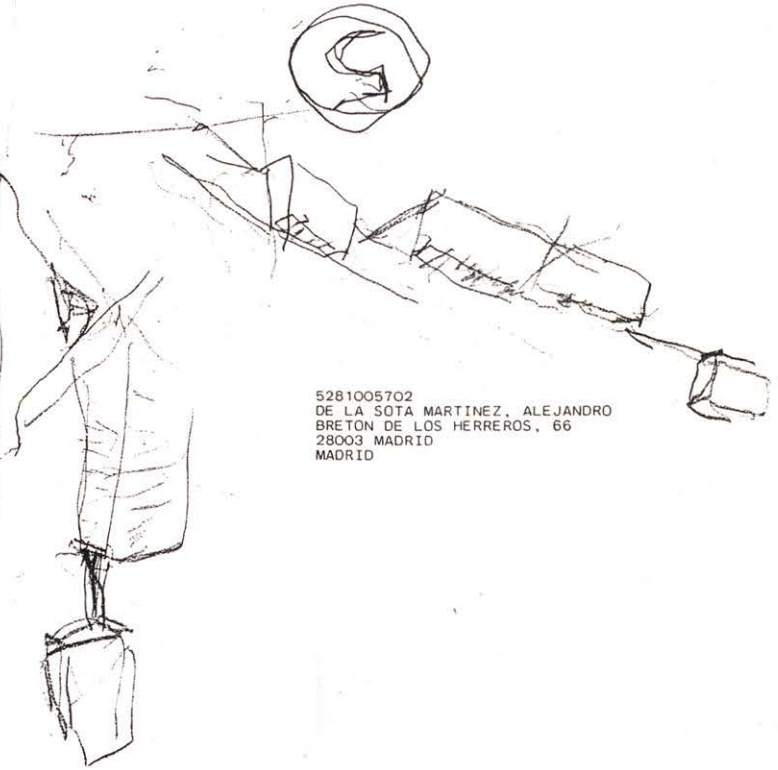
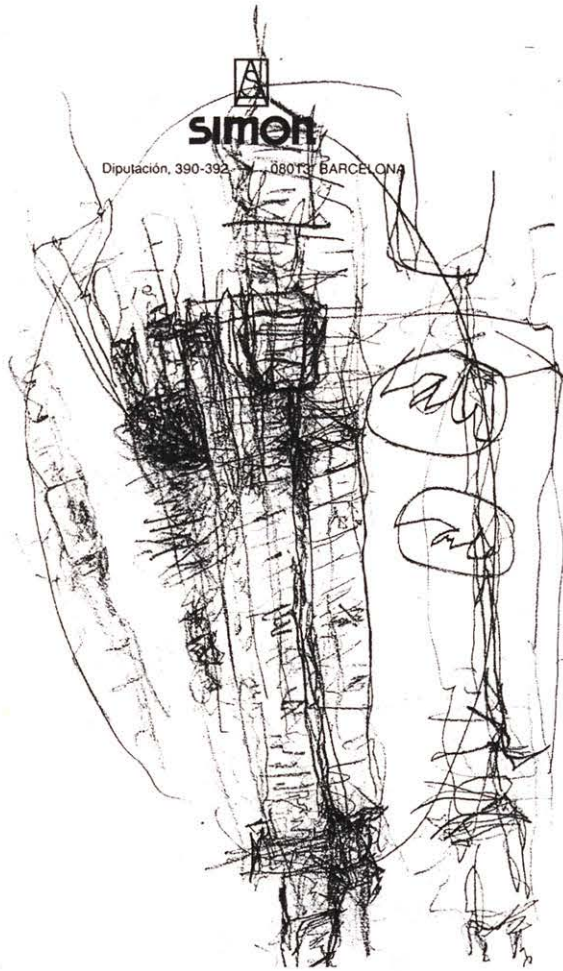
En la esencia de la especial naturaleza de las obras maestras subyace algo que las hace intocables, incluso para sus autores. En las ocasiones "inevitables" en que alguien ha pretendido invocar una autoridad de carácter "moral" ("los amigos de Gaudí" por ejemplo) para acabar lo inacabado o restituir a su "verdadera" intención lo desvirtuado, los resultados han hecho añorar, inevitablemente, el estado anterior a la intervención "respetuosa".

Referida la cuestión de la intervención "segura" al deteriorado patrimonio arquitectónico contemporáneo, objeto ahora de un celo tan repentino como sospechoso, radicalmente opuesto al que consintió en su estado actual, puede resultar pertinente plantear algunas cuestiones ante la inminencia de ciertas actuaciones. Así, por ejemplo, tras el fallecimiento de Alejandro de la Sota han quedado varios proyectos importantes en situación de "desamparo".

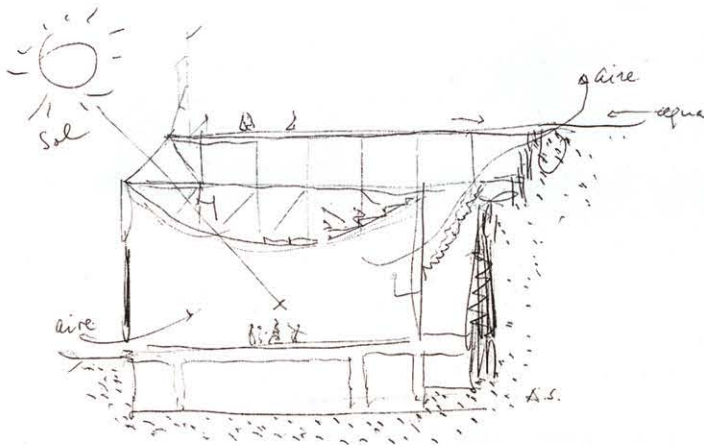


El nuevo Museo en León, las ampliaciones del Cabildo Insular en Las Palmas y del Gimnasio del Colegio Maravillas en Madrid serían tres ejemplos ante los que cabría plantearse preguntas: ¿ cómo puede terminarse el proyecto inconcluso del maestro? y en caso afirmativo ¿quién debe hacerlo? Porque si el primero suponía una intervención dura sobre el magnífico edificio de Miguel Martín (ver Arq. 300), sólo justificada por la calidad de la propuesta de Sota (siempre que se contase con su participación, lo que ya no es posible por desgracia), y el museo de León, aún en estado embrionario, requeriría del maestro todavía un esfuerzo de concreción, la inminente ampliación del Maravillas se apoya en los últimos dibujos de una solución que sólo la imprevisible intuición de su autor conduciría a un resultado "garantizado".

Este último caso hubiese supuesto un ejercicio extraordinariamente interesante de revisión , por parte de su autor, de su propia obra 30 años después. El Gimnasio representaba para Sota una fuente inagotable de reflexión sobre los propios recursos de su intuición , sobre los mecanismos que motivan las decisiones más complejas en una obra de arquitectura. A pesar de los años transcurridos desde aquel proyecto y de las numerosas reflexiones reconsiderándolo, quedaban rincones insondables para el propio autor sobre las intenciones que justificaban el origen de la idea. Aunque de este edificio nos hubiese quedado la famosa sección, resultaría muy difícil completar el proyecto a partir de ella. Las intenciones que subyacen en este dibujo no están explicitadas inequívocamente. Para su desarrollo sería necesario aún un esfuerzo



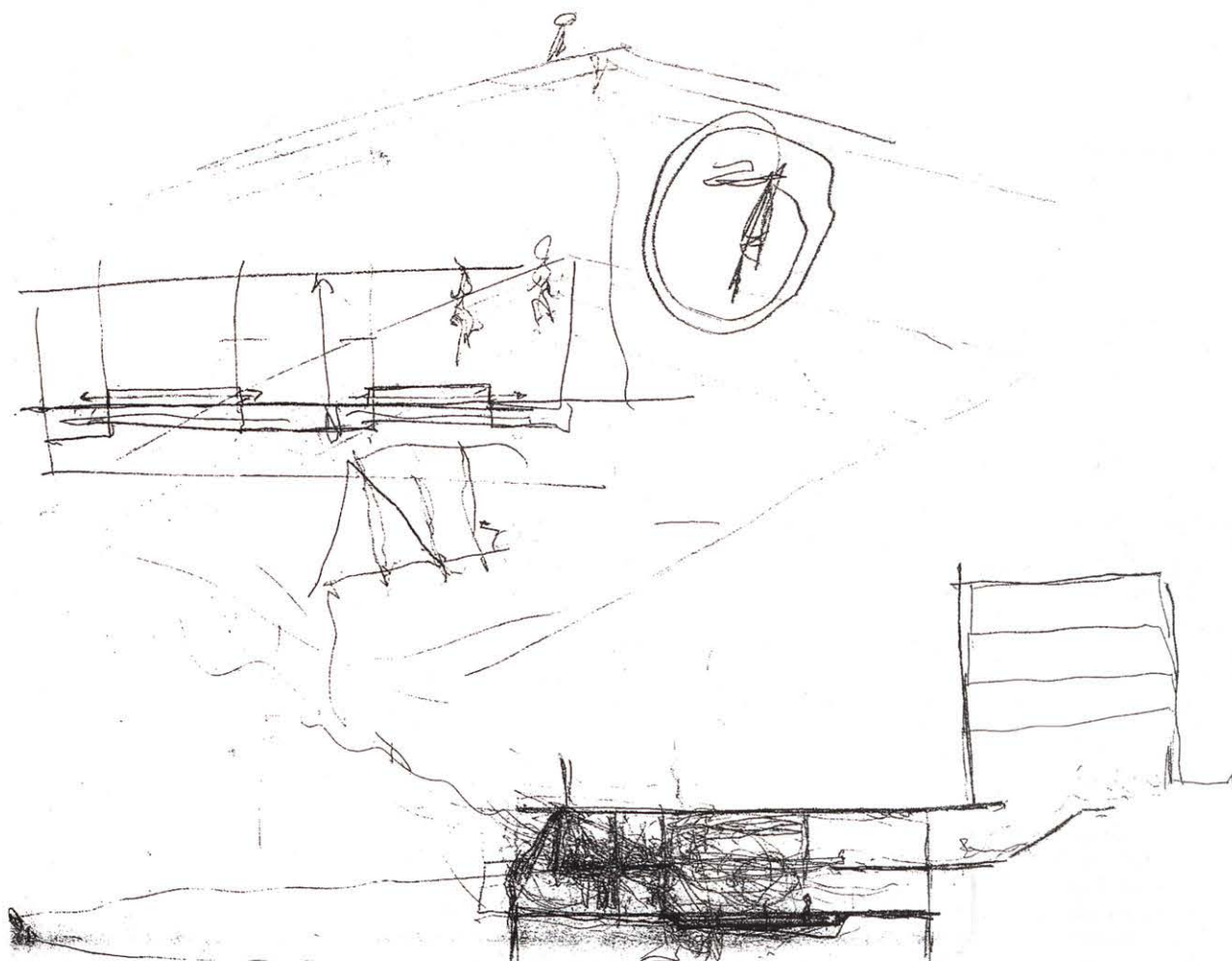
5281005702
DE LA SOTA MARTINEZ, ALEJANDRO
BRETÓN DE LOS HERREROS, 66
28003 MADRID
MADRID



extraordinario, sólo posible por quien estuviese "en el secreto" de los contenidos de ese documento, es decir, por su autor.

El ejercicio que ahora se plantea, al pretender aumentar, duplicando prácticamente respecto al eje de la iglesia del Colegio, el edificio del Gimnasio, supone una alteración del conjunto de la fachada y de la estructura interna del proyecto inicial que, con independencia de la calidad de la propuesta adoptada, se apoya en escasos documentos; éstos adquieren por ello una importancia capital, además de ser, probablemente, los últimos dibujos de Alejandro de la Sota. Buscar en ellos "las intenciones" supone realizar un ejercicio de adivinación. Si los comparamos con "la sección" del Gimnasio primitivo, cuyo desarrollo conocemos, resultará evidente la dificultad que implica "desentrañar" en ellos sus intenciones y sus consecuencias. Llegados a este punto cabría preguntarse ¿quién las desentrañará? Confiemos en que los arquitectos encargados de hacerlo, además del respeto exigible en la intervención, del celo imprescindible para desarrollar hasta el final el empeño, posean el talento necesario para resolver los muchos problemas que se han de presentar. El "valor", en principio, queda demostrado al asumir los riesgos. La prudencia, quizás, hubiese aconsejado mayores cautelas. En todo caso, esperemos lo mejor posible.

Volviendo a la pregunta inicial de este escrito, y aceptando de salida las buenas intenciones, a uno le siguen quedando serias dudas en torno a la garantía que sobre aquellas suponen unos documentos que, como arquitectos, sólo podemos considerar como intermediarios y, por ello, interpretables. El problema está en la interpretación, y en consecuencia su



solución más adecuada, en el intérprete más capacitado, la única garantía de calidad en la respuesta. En este sentido puede resultar ejemplar la actitud contenida en la intervención del propio Sota sobre la arquitectura de Miguel Martín. En este caso no fueron las supuestas intenciones de éste las que guiaron la solución de aquel.

Las continuaciones "fidelísimas" podrían resultar tan inadecuadas como las soluciones supuestamente "radicales", desligadas de las raíces del problema. El ejercicio sotiano, aunque afecta a la piel del edificio y su apariencia más evidente, nada tiene de superficial. Encontrar el punto en que estructura y textura generan la epidermis no es una tarea en absoluto sencilla. Cómo dar forma a ese equilibrio no puede contenerse en unos planos, sobre todo si estos son, al final, el final de un proceso. Nunca el principio.

Uno piensa en cómo Mies hubiera terminado la Sagrada Familia, sin recurrir a los "amigos" del maestro de Reus. Habría sido posible si, en el 29, cuando el de Aquisgrán estuvo en Barcelona, no hubiese rechazado el encargo, al parecer, por modestia, según relata un informador imaginario, conocido de mi buen amigo Alberto Campo.

Lo que ya se aconsejaba en las prescripciones de Teodosio no supone el acierto. Siendo el respeto condición necesaria no lo es suficiente. Cada vez con más convicción uno estaría por apoyar la transgresión de las supuestas intenciones si estuviesen avaladas por la autoridad moral de auténticos autores.

¿Por qué no llamar en ciertos casos, aunque sirva de precedente, a los más acreditados? ■

Arquitecto conservador o Arquitecto restaurador

Alberto Humanes

A Dionisio

En uno de sus últimos trabajos –Storia, conservazione, restauro– el historiador Manfredo Tafuri realiza una interesante aportación al viejo debate sobre la conservación frente a la restauración del patrimonio arquitectónico. Clarifica estos conceptos, habitualmente confundidos como equivalentes, a los que considera como prácticas operativas diferentes e incluso antagónicas; pero en su enfoque va más allá al vincular a la historia con la idea de conservación, conceptuando, en cambio, a la restauración como parte de la arquitectura.

Recuerda que las obras arquitectónicas consideradas colectivamente con valor de monumento no permiten ninguna transformación, rehabilitación o reutilización. Si un monumento tiene realmente el valor de memento mismo en él, ni instituciones públicas o privadas deben promover ningún tipo de uso distinto al que el edificio mantiene históricamente. Para estos casos sólo es posible su conservación. La conservación, entendida como una operación cuyas acciones se dirigen exclusivamente a conseguir, por medios técnicos, detener, o al menos ralentizar los procesos de degradación del monumento. Para el profesor italiano, al ser una operación analítica, científica, técnica... (no como la restauración que al ser arquitectura es una transformación... que tiene en cuenta los valores históricos, eso sí, pero que no puede ser sino arbitraria), ha de ser confiada a especialistas. Tafuri propone para estos casos la necesidad de un nuevo profesional, que no es el arquitecto, sino el especializado arquitecto-conservador, que conozca en profundidad la historia de las técnicas constructivas, que trabaje todos los días y exclusivamente sobre los monumentos antiguos, y que no construirá nada jamás, sino que se ocupará de forma específica de un patrimonio que hoy se ha confiado a las competencias más extravagantes y está expuesto a las inventivas políticas y administrativas más atrevidas.

Estas consideraciones del profesor Tafuri obligan inevitablemente a la reflexión porque, aun coincidiendo en gran parte con su planteamiento, compartiendo muchos de sus juicios y aun comprendiendo sus razonamientos, no puedo sino cuestionar algunas, por lo que creo necesario precisar unas puntualizaciones sobre ellas.

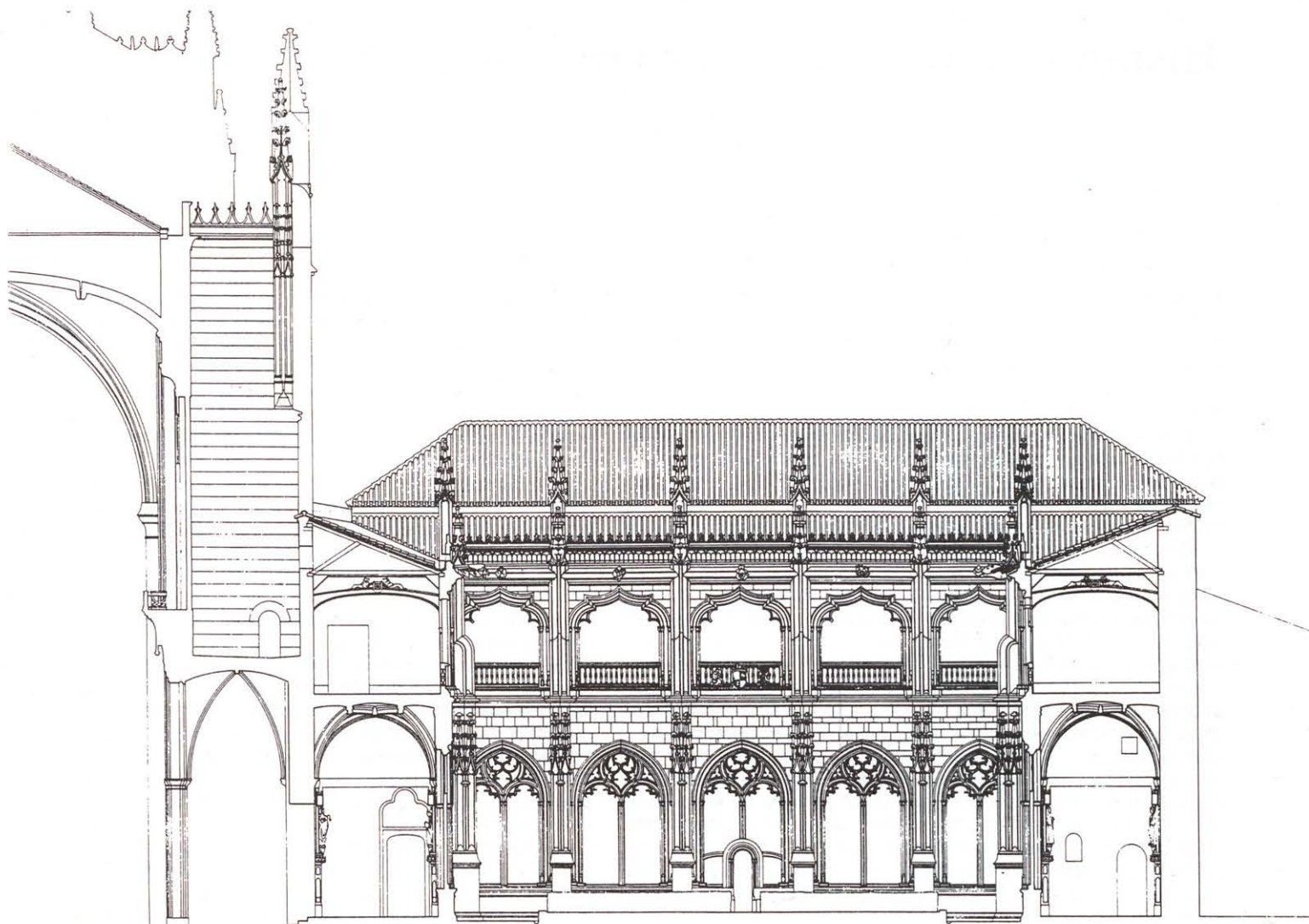
En primer lugar, debemos recordar que solamente podemos conservar lo que ya existe. Por desgracia, hoy en día, los casos en que es posible intervenir exclusivamente con acciones de conservación son pocos; la mayoría de los casos exigen la introducción de nuevas piezas, elementos o injertos, que necesariamente incidirán sobre los datos arquitectónicos del monumento en que se interviene y que, por lo tanto, requieren una acción restauradora proyectada por el arquitecto. Una obra de arquitectura demandará únicamente intervenciones de conservación sólo en dos circunstancias: cuando se encuentra en un estado casi perfecto o, por el contrario, cuando es una ruina. Entre estos dos extremos existe una enorme casuística

que exige que las intervenciones sean de restauración. Por otro lado, es importante tener en cuenta que la conservación absoluta es imposible; siempre habrá aspectos del edificio que se alteren o se eliminen. El propio autor también es consciente de que la pura conservación es también una obra de transformación: no nos engañemos con que la conservación deje al monumento tal como es.

En segundo lugar, ¿quién es este nuevo profesional que reclama Tafuri? Personalmente creo que este arquitecto-conservador no es nada nuevo, que ya existe. Este arquitecto-conservador, buen conocedor de la historia y de las técnicas constructivas tradicionales, especializado en la tutela activa de los monumentos arquitectónicos, con oficio adquirido en la práctica diaria, escasamente formado para la proyectación, vinculado a las Cátedras de Historia, Arquitectura..., al menos en España este profesional existe desde hace mucho tiempo. ¿No es el mismo perfil que el de el arquitecto inspector de monumentos, dedicado en exclusiva a su custodia, (a su gestión, al estudio de su patología, a su restauración, etc.) o el del actual "maestro mayor" de nuestras catedrales, o el que, autocalificado de especialista, trabaja por libre con encargos fundamentalmente de restauración, herederos todos ellos del caduco arquitecto de zona?

En otro orden, así como Tafuri excluye a su arquitecto-conservador de las intervenciones creativas y de las operaciones de transformación de uso de los contenedores históricos aptos para ello, que reserva al arquitecto, asignándole en cambio el papel de coordinador de la mesa de negociación de estas operaciones, ocurre, en un plano realista, con el arquitecto al servicio de la administración del patrimonio español, centrado cada vez más en esta función.

En tercer lugar, pienso que la vinculación de la conservación con la historia y de la restauración con la arquitectura supone una restricción sólo comprensible dentro del ámbito reduccionista de la enseñanza universitaria. El conocimiento de la historia (estilos, técnicas, lugar, acontecimientos, etc.) es el instrumento que posibilita interpretar correctamente un monumento y, por consiguiente, el poder restaurarlo con las mayores garantías que admite una operación necesariamente subjetiva, especialmente si es preciso reintegrar zonas o elementos arruinados. Al arquitecto no se le puede sustraer una buena formación histórica. Porque si la restauración forma parte de la cultura arquitectónica, el arquitecto restaurador deberá adquirir todos los conocimientos indispensables para poder realizar su trabajo con rigor. Pero, además, deberá asumir valientemente su propia responsabilidad de arquitecto y actuar con el convencimiento de que al poner su mano sobre un monumento le aporta inevitablemente una huella culturalmente significativa de su tiempo. A su vez, las acciones de conservación, como apuntaba Roberto Pane, también comportan decisiones de naturaleza crítica, estética e histórica, por lo que creo imprescindible que el arquitecto-conservador esté al día en las técnicas y sepa valorar la arquitectura de calidad del momento en que vive. Porque en



S. Juan de los Reyes (Toledo). Sección por el claustro.

muchas ocasiones estas intervenciones, y las de restauración en mayor grado, exigirán la asunción de una decisiva responsabilidad proyectiva.

Coincido con Francesco Venezia al pensar que la separación por tantas décadas entre el ámbito de la conservación y el de la proyección ha sido terriblemente perjudicial para la cultura arquitectónica. Tanto en la práctica de la restauración, como es la tutela de los centros históricos o en las intervenciones en los mismos, este divorcio ha comportado a lo largo de tanto tiempo un empobrecimiento técnico y una baja calidad de las actuaciones (sólo en la década de los ochenta, en que desde la administración se implicó a la profesión en general en la actuación sobre el patrimonio, se corrigió temporalmente este problema). Los arquitectos relegados secularmente de la confrontación con la arquitectura de calidad del pasado —y, por otro lado, los conservadores desinteresados por las novedades de las vanguardias culturales— además de abrir un abismo de intereses entre sí cada vez mayor, generaron su común empobrecimiento disciplinar. Esto lo entiende con claridad Tafuri cuando, al final de la conversación, proclama que es difícilísimo aceptar una visión histórica de lo antiguo si no se aprende a vivir

en el presente y a apreciar las operaciones que innovan los valores.

Por otro lado pienso que se debería tratar de obtener tanto para el restaurador como para el conservador una formación que tienda a dotarle del mayor oficio (en las técnicas históricas y en las más actuales) y de la mayor sensibilidad (para la arquitectura del pasado y para la más reciente), una formación lo más completa posible de un único profesional, el arquitecto, que actuará como conservador o como restaurador dependiendo de la solicitud del problema que tenga que resolver en su intervención en el monumento; una formación, en suma, que ha de tender a una adquisición de conocimientos técnicos y a una preocupación cultural constante. No es de extrañar, por tanto, que un gran arquitecto conservador como Paolo Marconi, en *Il Restauro e il architetto*, ponga al arquitecto- conservador tafuriano el definido por Marco Dezzi preocupado de ser buen custodio y conservador objetivo del patrimonio, además de ser interprete auténtico y personal de su momento; que trabaja sobre todo en el detalle, que se centra en el particular del que respeta la diferencia, que escucha a lo existente pero que además se implica en resignificarlo a través del acto proyectivo. ■

MANFREDO TAFURI

Historia, conservación, restauración (*)

C. Baglione y B. Pedretti

P.-¿Cómo se puede explicar la gran repercusión, en estos años, tanto del tema como de la postura conservacionista, ya sea como manifestación de la mentalidad general, o en el ámbito más específico de la cultura arquitectónica?

MT.-Este fenómeno hay que examinarlo en relación con la continua pérdida de valores. Ya que en el presente no se puede satisfacer una gran necesidad de valores existe la tendencia a buscarlos ansiosamente en el pasado. Esto sucede tanto a nivel de masas como, a veces, a nivel individual. Hace unos años, en Roma, quedé sumamente impresionado por las largas colas de gente común delante del Palacio del Quirinale, donde estaban expuestos los Bronces de Riace. Un año después, en Reggio Calabria, ya nadie iba a verlos. Esto se puede entender como la manifestación de una inconsciente esperanza colectiva: por un lado se rompía un tabú (el Palacio del Quirinale); y por otro, una expectación mística investía a la "reaparición". De los Bronces de Riace se esperaba alguna "revelación". La ansiedad por poder disfrutar algo percibido como "mágico", que se representa (en el caso de los broncees como también en aquel de los falsos Modigliani) en el descubrimiento en sí mismo, hay que relacionarla con toda seguridad con la decadencia de lo fantástico en el mundo contemporáneo. Todavía no se trata de fetichismo, sino más bien de inesperados destellos, que se consumen frente a los broncees antiguos, frente a Van Gogh, frente a cuanto se propone como valor inalcanzable por la civilización moderna. Sin este marco de referencia, sin esta clase de alejamiento de la obra de arte, probablemente el fenómeno no existiría.

P.-A su parecer, ¿según qué caminos la obra de arquitectura se ha ido configurando como uno de los grandes bienes culturales a salvaguardar? ¿Qué papel ha tenido la cultura histórica en este proceso?

MT.-Es necesario diferenciar entre la actitud de los historiadores y las actitudes de otros grupos científicos. De hecho, sería un error pensar que la cultura de masas sea una cultura homologante; ésta, en realidad, provoca la proliferación de una serie de círculos cerrados, difícilmente comunicados entre sí. Una de las primeras causas por las que el problema de los tejidos urbanos apareció bajo una luz distinta, en la segunda postguerra, parece haber estado en la relación entre una nueva valoración del lugar antiguo con otras cuestiones de coste económico. Se descubre así, (en la Italia de los años cincuenta), el valor de singularidad del centro histórico. La batalla comenzada por Umberto Zanotti Bianco y vinculada después a la formación de "Italia Nostra", (con la denuncia constante de los ataques a los centros históricos y en particular a las últimas propuestas de "sventramento" en Roma), ha apuntado una terrible reflexión sobre los tejidos antiguos: los operadores habían comprendido que éstos, precisamente en cuanto bienes singulares, podían transformarse en bienes económicos "fuera de mercado". Se verifica así una correlación perversa. La revaloración económica

era el resultado práctico de la lucha dirigida por los que querían defender los conjuntos antiguos, careciéndose todavía entonces de los instrumentos para parar los contrataques derivados de los efectos inducidos por las operaciones culturales. Todas las sociedades que se constituyeron para la restauración del centro histórico de Roma han comenzado, con lentitud y de manera soterrada, una transformación radical: de substitución social y de privatización de espacios. En el momento presente, por el contrario, se mezclan procesos absolutamente contradictorios entre sí. Si todavía en los primeros años setenta la revalorización era brutal, tiempo después la gran empresa ha evidenciado una clara percepción de la posibilidad de imagen derivada de las intervenciones más o menos íntegras sobre los objetos históricos. Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones, se han promovido a la captura de la imagen, operaciones desafortunadas: contemplad por ejemplo la operación patrocinada por la Fiat en el Palacio Grassi de Venecia, que proclamó como modelo de lo que no podría volver a realizarse nunca más en los monumentos italianos. La Fiat ha querido demostrar entre otras cosas que es posible restaurar en poquísimo tiempo. Pero, ¿son importantes los tiempos de la intervención si los resultados son como los que podemos admirar en el Gran Canal? Con frecuencia, por otra parte, la elección del objeto a restaurar no está ligada a su cualidad intrínseca, sino al simple hecho de que sea antiguo. Como quiera que se mire el Palacio Grassi es una de las obras del siglo XVIII menos significativas y menos venecianas. En esta cuestión creo que la percepción del historiador y la percepción de las masas son extremadamente distantes. Giorgio Massari, autor del edificio, es una figura de escaso relieve en la historia del arte. En este sentido, deberíamos agradecer a la Fiat por haber desmantelado un palacio de poco valor.

P.-La atención al valor histórico de la obra arquitectónica, atención que también se ha extendido al organismo urbano, comporta algunos puntos de bastante fricción en relación con los modos de intervención sobre el patrimonio y la competencia de aquellos a quienes se ha confiado esta intervención.

MT.-Creo que sobre esta cuestión debemos procurar mantener un poco de claridad, porque se dan por descontado algunas cosas que no lo son: por ejemplo que la operación de conservación se asimile a una restauración; lo que es absolutamente discutible. En el punto de la planificación previa (al confiar a un colectivo de especialistas que tendrá repercusión en la colectividad urbana), se deberían definir el sentido, los límites y los ámbitos de la conservación. La cual se estima prioritaria allí donde se reconoce a la obra valor de monumento, considerado colectivamente como tal. En este caso, el edificio o el conjunto revisten un significado para la historia contemporánea tan fuerte como para no permitir ninguna transformación: el que se ha conservado como patrimonio común de valor tal para obligar a ser sometido a atención particularísima, y para el que, definitivamente, no es conveniente ni su rehabilitación funcional ni

su reutilización. En efecto, si un monumento tiene realmente valor de mementum, la introducción de nuevas funciones puede interpretarlo de forma engañosa. Las palabras, sin duda inactuales y un poco ingenuas, de Le Corbusier tienen ahora alguna veracidad. Le Corbusier sostenía que los lugares históricos son un peligro para la vida contemporánea. También yo podría demostrar, en consecuencia, que los palacios de Venecia transformados en sedes universitarias son un peligro para la colectividad. ¿Por qué no pensar que un palacio que se enseña por entero al público no encuentra únicamente en esto su propia "función" específica? Pensemos por ejemplo en el Palacio Farnese, hoy sede de la Embajada de Francia, como monumento del vivir renacentista, como museo vacío que se exhibe exclusivamente a sí mismo. El hombre actual, entrando en el gran salón, helado en invierno, tendría una idea más precisa de lo que fue la civilización del siglo XVI; arriba, en los desvanes, entendería cómo vivían los sirvientes en espacios no más altos de un metro veinte. Idealizamos los palacios y el vivir antiguos: esto es una cuestión ligada a la permanente "crítica del presente", que acompaña al progreso de la modernidad. Naturalmente, la reducción de un objeto a museo de sí mismo no se puede extender a una ciudad entera (si acaso, algunos territorios semidesérticos tendrían razón de serlo si bien, inmersos en parques arqueológicos). El principal problema se presenta entonces en el reconocimiento del monumento: cosa nada fácil, porque el monumento se torna cada vez en algo diferente. La cultura "inventa" los monumentos, creando tradiciones a la vez viscosas, con las que es necesario arreglar cuentas: en efecto, incluso lo falso puede ser monumento, además de documento. De todo modos, allí donde se trate de conservación, nunca debe ser el arquitecto el especialista a llamar para la ocasión: éste, en definitiva, no posee ningún instrumento a propósito, ni cognoscitivo ni práctico, para realizar la obra. Conservación significa en primer lugar preparación y seguimiento constante. Por lo tanto se trata de una operación analítica a confiar a especialistas que trabajen no sólo sobre la piedra antigua o el ladrillo antiguo en general, sino que conozcan en profundidad la historia de las técnicas y el modo en que un oficio puede progresar lentamente en el curso de muchos años, a pesar del perfeccionamiento de las herramientas.

P.-¿Considera por tanto que se va delineando una nueva figura profesional en el campo de la conservación?

MT.-Comienza a nacer la necesidad de un nuevo profesional que no es un arquitecto, especialmente porque éste no posee esa mentalidad. Un arquitecto tiene una necesidad legítima: donde interviene, debe dejar algo de sí mismo. Por el contrario, a un conservador le preocupa que allí donde él interviene, nada suyo permanezca. Además existe un problema de conciencia: un arquitecto no ha estudiado casi nada, en el período de formación universitaria, que le sirva para este tipo de oficio. Es decir, le faltan instrumentos, que sólo una especialización o la práctica cotidiana le pueden dar. En cambio, el conservador es el que trabaja todos los días y exclusivamente sobre los monumentos antiguos, el que interviene en obras de transformación mínimas, como la limpieza (que es también una obra de transformación: no nos engañemos con que la conservación deje al monumento tal como es). El conservador trabaja con el bisturí con una habilidad manual no menor a la de un cirujano altamente cualificado. A este nivel, en Italia existen poquísimos especialistas e instituciones a las que poder solicitar asesoramiento.

P.-¿En qué modo la reforma de la universidad puede responder a esta exigencia?

MT.-Espero que la reforma de la facultad de arquitectura afronte la cuestión con la institución de cursos de doctorado en "historia y conservación". Entiéndase bien: no en "historia y restauración". La restauración forma parte de la arquitectura, es una transformación que tiene en cuenta los valores históricos, pero totalmente distinta de la conservación. Para ésta última, lo que es necesario estudiar desde el primer año es cuáles son las diferencias, técnica y cualitativa, entre una estructura muraria bizantina, otra del siglo VII y otra del siglo XII; porque, a veces, sólo conociendo la naturaleza técnica de un muro es posible una datación fiable y tomar las decisiones consiguientes relativas a su tratamiento. Entramos en un capítulo en el que la química de los materiales, por ejemplo, tiene una importancia excepcional, en donde es necesario el conocimiento de la técnica, pero además un conocimiento histórico muy profundo. Quien se incline hacia la investigación, hacia la conservación pura o hacia el análisis puro, debe seguir obligatoriamente cursos de enseñanza de la historia de la arquitectura, de historia de la arquitectura antigua, de la arquitectura bizantina, de la arquitectura medieval, de la arquitectura moderna, de la arquitectura islámica... Después, debe reflexionar sobre las técnicas y sobre su análisis. Esta persona no construirá nada jamás, sino que se ocupará de forma específica de un patrimonio que hoy se ha confiado a las competencias más extravagantes y que está expuesto a las inventivas políticas y administrativas más atrevidas.

P.-¿Qué significa, en cambio, la historia para un arquitecto?

MT.-A mi parecer tiene un significado completamente distinto. Hoy en la facultad de arquitectura se otorgan doctorados en historia. Yo comienzo a tener serias dudas de que esto deba continuar. La propuesta de reforma, con cursos de doctorado específico, parte así mismo de la constatación de que un estudiante de arquitectura está preparado para hacer de todo excepto para dedicarse a la historia. Además, porque dedicarse a la historia implica el conocimiento de muchos campos historiográficos, y hoy entra en la universidad cualquiera: que ni siquiera distingue a Carlo Magno de Carlos V. En el actual sistema se tiende a convertir al estudiante en un monomaniaco precoz: cualquier tema que le deslumbra en un curso monográfico tiende a convertirse para él en su mundo histórico absoluto, recorriendo de este modo el camino de una falsa, en cuando miope, especialización. Esto también sucede por causa de la psicología de las nuevas generaciones; las que, en las sacudidas del mundo, se inclinan por agarrarse a pocas cosas, las más seguras posibles, las más aprovechables. Esto, además, es un handicap considerable, porque el estudiante de arquitectura está expuesto a las más lamentables invenciones historiográficas de algunos profesores de proyectos, y no sólo en lo que concierne a la arquitectura contemporánea.

P.-¿No teme que ésta escisión de tal forma patente (por una parte la formación histórica, para los conservadores, y por otra, en cambio, un poco a prueba, la información histórica para los arquitectos) pueda causar otros problemas? ¿No existe el riesgo de escamotear a los estudiantes de conservación una competencia técnico-proyectiva a todas luces necesaria para comprender el edificio, relegando, por otra parte, a los proyectistas al ámbito del mero acercamiento histórico?

MT.-En nuestro esquema de propuesta de curso de doctorado habíamos introducido también para el historiador-conservador cursos de proyectos arquitectónicos y urbanísticos precisamente para evitar este problema.

P.-Hemos hablado de la conservación y de la formación de

especialistas para la conservación. ¿Pero cómo se ha afrontado las cuestiones de la rehabilitación y de la restauración de la edificación histórica?

MT.-No creo que la restauración pueda ser realizada por una sola persona. La restauración es una operación quirúrgica (cuando el cuerpo ya está enfermo), traumática, para un monumento, un cuadro o una escultura, tanto como lo es para el hombre. Como en una operación quirúrgica, los diversos aspectos del cuerpo arquitectónico están sometidos a análisis por parte de varios especialistas; ¿pero, por qué los monumentos están enfermos? Porque con frecuencia no se han mantenido obras preventivas. Parecerá un poco pesimista, pero me parece que hoy existe un interés común, sin duda inconsciente, de que el cuerpo esté lo más enfermo posible, de forma que permita intervenir. Esto acerca a la corporación de los arquitectos a los intereses de los patrocinadores privados. Y ¿por qué un patrocinador que tenga necesidad de imagen urbana, al menos en el estado actual de la cultura, se compromete muy pocas veces en una operación de conservación? Porque ésta no proporciona una imagen. Tiene necesidad, por el contrario, de intervenciones, de transformaciones; lo que gusta al arquitecto, que es precisamente feliz al introducir una sillita firmada por él en el interior de un edificio de Juvara o de Palladio. En efecto, en un momento de gran deslegitimación de los lenguajes arquitectónicos, con frecuencia la legitimación se busca precisamente en la intervención sobre los objetos históricos.

Por lo tanto se trata de procurar evitar en lo más posible las intervenciones traumáticas. Cuando la restauración se hace indispensable, pienso que debe llevarse a cabo de forma contrastada. Es necesario sentar en torno a una mesa a personas con intereses totalmente diferentes sobre el monumento, junto a un director que creo deber ser el funcionario público. La administración, en lo posible, se convertiría en el centro de la decisión, una vez que el debate se haya desencadenado. Sentados en torno a la mesa los historiadores, los investigadores, los técnicos, que pueden ser el químico de la restauración o el técnico de las cimentaciones especiales, el especialista en estructuras, el arquitecto..., al poder público le corresponderá así mismo la elección de la nueva asignación de uso del edificio, que no puede ser delegada en el arquitecto. En torno a esa mesa la lógica de uno no es la misma que la de otro. Por ejemplo, el técnico de las cimentaciones podría establecer que para mantener en pie cierto edificio es necesario reestructurar las cimentaciones antiguas. El historiador podría oponerse porque en ese edificio las cimentaciones son por ejemplo del tipo de las que habla Leon Battista Alberti en "De re aedificatoria". Para el historiador, estas cimentaciones son un monumento, tal vez más importante que el mismo edificio, y por consiguiente no se pueden tocar. Sin embargo no tienen razón ni el uno ni el otro: la decisión es el resultado del debate.

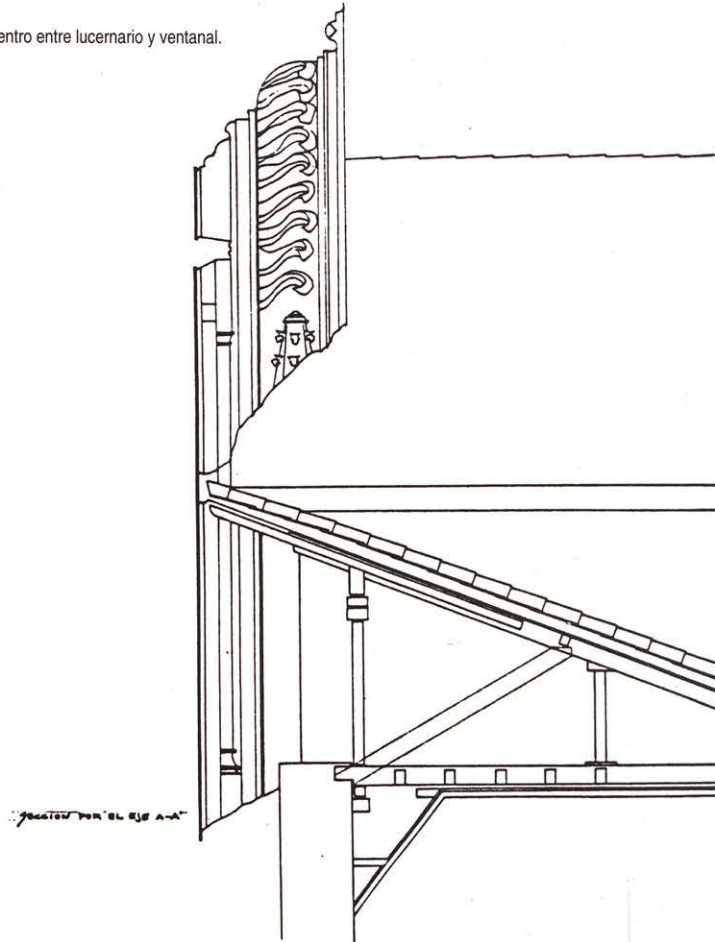
Consideremos, por ejemplo, el caso de los Foros Imperiales y toda la polémica que estuvo de actualidad hace unos años en Roma. Al arqueólogo le interesaba aquello que era de su competencia (ésto es, la época imperial antigua y tardoantigua), y necesitaba excavar el solar de los Foros por completo. Excavando el terreno se sacaban a la luz las cimentaciones de la iglesia del siglo XVII de los Santo Luca y Martina, de Pietro de Cortona, que se encontraría por así decir "sobre zancos". La respuesta periodística del arqueólogo a este propósito fue sintomática, interesantísima. "Esto es bueno -escribe- porque así los historiadores del arte del seiscientos, que se ocupan demasiado de imágenes, estarán obligados finalmente a tener presente la importancia histórica de un elemento de cultura material como los cimientos de la iglesia." La respuesta no es fortuita. Sin embargo no tiene en cuenta que las cimentaciones del seiscientos no se pueden poner en el mismo plano de valoración de los restos de época helenística o imperial. El

discurso del arqueólogo no puede ser ni el del ganador ni el del perdedor; ha de situarse en comparación con todos los otros discursos y de ahí debe nacer un debate en profundidad, en el que la opinión pública debe tener parte. Esta "discusión en la mesa de negociación" no debe pasar por alto el peso de algunas manifestaciones de autoidentificación de la comunidad en imágenes urbanas que son consideradas patrimonio histórico, aunque se basen en la "viscosidad" de la historia o en la "invención de la tradición". Podría citar el caso de Matteo Nuti, gloria de la ciudad de Fano, conocido como arquitecto de la biblioteca Malatestiana, del siglo XV. Recientemente se ha publicado una monografía sobre Matteo Nuti con un apéndice documental muy interesante. Leyendo el documento es fácil descubrir, sin embargo, que Matteo Nuti era un albañil y no un arquitecto. El problema historiográfico no es, por tanto, "¿quién fue Matteo Nuti?", sino "¿cómo ha hecho la población de Fano para inventarse a Matteo Nuti?" Un problema análogo está representado por Biagio Rossetti, en Ferrara, y por su efectivo papel en la ampliación ercoleana, sobre el que Bruno Zevi ha creado un mito convertido en sagrado para los ferrarenses. Os cito a continuación ejemplos de "viscosidad" que conciernen directamente a operaciones de restauración. Por ejemplo, hasta hace unos pocos años el ladrillo a cara vista producía una gran emoción. Gracias a Paolo Marconi y a Paolo Forcellino, del Istituto Centrale del Restauro, se ha comenzado a desvelar que al principio del siglo XVI, en Roma, eran pocos los palacios no revocados. Los grandes arquitectos usaban un revoco bastante refinado, a base de cal y puzolana mezcladas con polvo de mármol. Se lograba de esta forma distinguir los revocos como procedimiento para fingir piedras y mármoles. El fuste, el capitel, la basa y el entablamento eran tratados como un todo arquitectónico. Si el fondo se pintaba con un blanco marmóreo y se quería fingir la pilastra como piedra, con un blanco más cálido, el revoco debía darse a la base, al capitel, el arquitrabe, a la cornisa y al entablamento. En estos edificios, con frecuencia los capiteles y las basas eran de peperino, menos caro que la piedra y apto para ser esculpido. Por un cierto tiempo se creyó que los arquitectos pretendían de este modo dar notas de color a las fachadas y, en las intervenciones de restauración, basas y capiteles no eran revocados. En seguida los restauradores advirtieron el error. Pero quedan edificios restaurados de manera infundada que pueden engañar a estudiosos de gusto fácil. En efecto, a veces el público es aficionado a tales pintoresquismos: por amor a lo auténtico, paradójicamente, se aprecia lo falso.

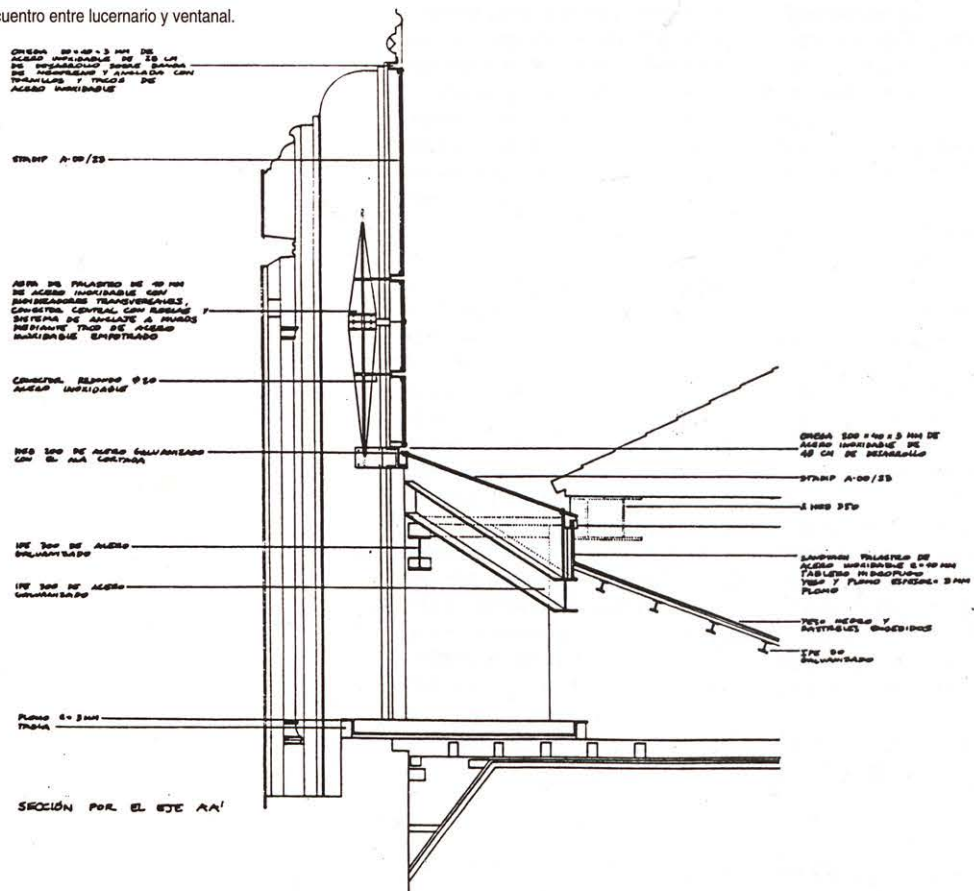
P.-¿Podría aclarar el papel del arquitecto en esta operación de restauración que nace "en torno a la mesa de negociación"?

MT.-Lo que nosotros hoy llamamos restauración, y que se confía a una persona especialista en las transformaciones, es un sinsentido: se basa en ejemplos que ya forman parte de otra cultura. Me refiero, por ejemplo, a la intervención de Carlo Scarpa en el museo de Castelvecchio. Creo que Scarpa ha aportado una obra de excepcional importancia cualitativa -no olvidemos que trabajaba en colaboración con un personaje de primerísima categoría como el director del museo Licisco Magagnati-, válida en relación con la cultura de aquellas décadas. Además, lo que se le permitía a Carlo Scarpa no era permitido a ninguno de sus imitadores ni a ningún profesional normal. Se ponen en juego, en efecto, cuestiones de cualidad y de calidad: Scarpa lograba, aun masacrando un monumento, aportarle una obra de gran valor. Esto sucedía por la gracia de Dios; y no todos tienen esta gracia. Nosotros debemos elaborar un razonamiento que prescinda de las excepciones. Impugno a la universidad italiana la tendencia a crear "genios": en ésto se ha de ver el fruto de la dispersión general de la cultura arquitectónica en las últimas décadas. En las facultades italianas se gradúan una cantidad enorme de estudiantes, y sería sensato hacer de ellos "buenos artesanos",

S. Juan de los Reyes (Toledo). Solución actual del encuentro entre lucernario y ventanal.



S. Juan de los Reyes (Toledo). Propuesta de encuentro entre lucernario y ventanal.



socialmente útiles. Por lo tanto se trata de un problema pedagógico. Me parece que muchos entre los que enseñan arquitectura vivimos todas las frustraciones del momento histórico, y al mismo tiempo la dificultad de enseñar una disciplina que no existe como tal. Con la aparición de la universidad de masas, la arquitectura está obligada a convertirse en una disciplina, pero no lo es. Con frecuencia esto comporta la necesidad de graduar poetas. La solución al problema de la reutilización de la edificación histórica se ha de buscar en cambio en dirección opuesta, esto es, en la creación de reglas. La experiencia de Bologna y aquella, más reciente, de Benévolo, Cervallati e Insolera en relación con el centro histórico de Palermo han originado polémicas sobre los criterios; puedo entender las críticas, pero valoro el hecho de que se hayan definido algunas reglas dotadas de legitimidad. Valoro, por tanto, el esfuerzo de concretar las reglas del juego dentro de las cuales sea posible establecer lo que es malo, lo que funciona y lo que no funciona. Esto atañe también a la arquitectura contemporánea. Vivimos un pluralismo en que las reglas del juego han desaparecido, en el que falta, como acertadamente dice Bernardo Secchi, la concreción punto por punto de los posibles intereses generales.

P.- ¿No cree que la definición de reglas para la intervención en contextos históricos puede inhibir o paralizar la propia expresión arquitectónica y con ello el establecimiento de una huella para nuestro presente?

MT.- Creo que el problema de construir dentro de un contexto histórico ha aparecido conjuntamente con la inseguridad de la cultura arquitectónica sobre sus propios fundamentos. Cuando esta inseguridad, el miedo a la propia expresión, se hace máxima, surge la necesidad de reengancharse al pasado. Creo que es difícilísimo aceptar una visión histórica de lo antiguo si no se aprende a vivir en el presente y a apreciar operaciones innovadoras de interés. Por esto es necesario que la arquitectura contemporánea sea admirada no solamente por los arquitectos. Difícilmente se puede valorar el significado de lo antiguo si las ciudades no son modernas. Se cae en el fetichismo, en el colorido local, o bien en la nostalgia de los buenos tiempos pasados. Además es un problema de buena promoción: mientras existe una terrible agresividad por parte de los arquitectos, directamente proporcional a sus frustraciones, hay una gran timidez por parte del funcionario público. Falta de coraje de programar lo nuevo allí donde sea posible y necesario: de esto resulta la "libido operandi" sobre el monumento antiguo. Nosotros combatimos el hecho de que Venecia continúe siendo un estanque nauseabundo: en esta Venecia, el peligro a que mañana cualquiera esté legitimado a construir un rascacielos en la Plaza de San Marcos, es real. Se puede construir una nueva Venecia "trabajando" los bordes y márgenes conflictivos y descompuestos, donde no se está vinculado a la imagen de conjunto de Venecia. Lo nuevo carece de raíces por definición: por esto no es amado, pero debe tener también el coraje de no ser amado. Cuando se han cortado los vínculos, el diálogo con el contexto se vuelve complejo y sutil, y no se esclarece simplemente con una continuidad de revocos, o bien proyectando como lo antiguo; ¿de qué época debe hacerse en Venecia? El *genius Loci* de Venecia está representado por un encuentro, por el diálogo entre épocas diferentes. Por tiempo esto ha estado interrumpido y en realidad no sólo en la laguna. Para poder hablar hoy, es necesario dar voz a aquella interrupción; camuflándola se cae, por el contrario, en una arquitectura del "cómico que no hace reír". Sin experiencia de la contemporaneidad, la historia se hace afásica o se concluye en un capricho personal. ■

PRECONSERVACION DE LA ARQUITECTURA

El patrimonio desde la anticipación

Pablo Campos Calvo-Sotelo

La conservación de la Arquitectura, como escenario temático, debe inducirnos a una reflexión anticipativa. Lograr la continuidad en el tiempo de los valores del objeto o conjunto arquitectónico puede imaginarse desde el intencionado diseño inicial del proyecto, orientado a este fin.

El énfasis de esta exposición, por consiguiente, se centra en la voluntariedad de enfoque -a partir de la fase proyectiva-, hacia aquellas directrices que acentúen la significación y carácter compositivo de la obra, cuya perdurabilidad en el tiempo pueda resultar así más alcanzable.

Proponemos el concepto de "Preconservación" como actitud diferente, pero no bastante complementaria, en relación con las tradicionales teorías sobre pervivencia y revitalización patrimonial.

Arquitectura, patrimonio y conservación. Sobre el concepto de patrimonio

Ha de esbozarse una base de partida que recoja necesariamente la concreción de algunas nociones.

¿Qué debe conservarse?

¿Cuáles son los criterios de valoración adoptables para la selección de conjuntos a preservar?

Anotemos la definición que de patrimonio hace Marina Waisman como "todo aquel aspecto del entorno que ayude al habitante a identificarse con su propia comunidad, en el doble y profundo sentido de la continuidad con una cultura común y de construcción de esta cultura" (1).

El patrimonio no es un valor anclado en el pasado, sino que estamos continuamente construyendo el mañana.

Los rasgos conformadores del interés patrimonial podrían condensarse en la siguiente clasificación, sobre la que establecemos una metáfora ilustrativa con la fenomenología teatral:

- como fragmento perteneciente a la Historia y, por tanto, portador de información cultural. Cabría así concebirlo como una pieza literaria, un texto en el que leer dicha Historia.

- como realidad arquitectónica o urbana, en la que prima su marcada impronta de implantación física y, por tanto, su apreciación formal. Procedería entonces adjetivarlo como escenográfico.

- como elemento emblemático, caracterizado por poseer un significado ideológico. Esta sería la faceta que podríamos entender como dramática. Si bien la comunicación de un mensaje no es el objetivo principal de la Arquitectura -lo es el proveer un espacio para cumplir determinados fines-. Este aspecto se torna fundamental para nuestra reflexión en lo que concierne a su origen y mantenimiento.

- como eslabón temporal, en estrecha vinculación con la ciudadanía y el entorno. Frente a la inalcanzable experiencia del pasado y a la eterna esperanza en la futura utopía, el patrimonio actúa como válida referencia temporal. Nos ayuda en la tarea de

interpretar el entorno en cada momento, de acuerdo con la filosofía de la "coincidencia del espíritu del tiempo con el espíritu del lugar" (Enrique Browne).

Cualquier pieza de Arquitectura será tan sólo una cáscara vacía si no se considera su relación con los seres humanos que la usan. Ello se deriva de su cualidad como único arte público intrínseco (2). Como tal obra de arte -y atendiendo a su génesis-, procede preguntarse acerca de su parentesco con las estructuras urbanísticas en las que se inscribe. Aldo Rossi nos arroja alguna luz: "Todas las grandes manifestaciones de la vida social tienen en común con la obra de arte el hecho de nacer de la vida inconsciente; a un nivel colectivo en el primer caso, individual en el segundo" (3).

Quedan así definidos los puntos de evaluación del Patrimonio, y establecidas las condiciones para la incorporación al mismo de los hechos arquitectónicos que las cumplan.

Debemos subrayar, en esta primera aproximación, que el constituyente básico que avala la permanencia de la obra de Arquitectura y que justifica su tratamiento mediante políticas patrimoniales es, precisamente, su identidad y significación cultural en el tiempo, que logran transportar su carácter a lo largo de la Historia.

La estructuración temporal. El patrimonio como espectáculo.

El tiempo, como estructurador, es un factor que incide notablemente en la Arquitectura y el Patrimonio.

Presenta diversas categorías.

Por un lado, su dimensión lineal -corta, media y larga duración-, que clasifica los elementos patrimoniales en relación con su pervivencia.

Por otro, el carácter vivencial, que es el que "cronometra" con el prisma de la subjetiva experiencia ciudadana y que se opone al tiempo físico o tiempo "de reloj".

Se podría incorporar otra reciente categoría: la que supone "falsificación" mediante la inmediatez en la presencia de las imágenes a través de los modernos medios de comunicación (4).

Tras haber significado ya la tetrada de valoración patrimonial (fragmento histórico, realidad física, elemento emblemático y eslabón temporal), recurrimos de nuevo a la metáfora teatral como apoyo para comprender la ya esbozada incidencia del tiempo en el análisis patrimonial: el Patrimonio como espectáculo.

Kowzan define con precisión este último concepto: "Arte cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo, es decir, que para ser comunicados exigen necesariamente el tiempo y el espacio".

Así interpretado, el Patrimonio comunica su esencia a través de su materialización física -el espacio-, el cual le otorga un sentido de relación con el entorno cultural para cada momento de la Historia. Resultaría diferente de las artes espaciales

(plásticas) y de las temporales (como la música), para cuya comunicación con el contexto humano son necesarios y suficientes el espacio y el tiempo, respectivamente (5).

Actitudes para con el patrimonio

Antes de irrumpir de lleno en el debate conservacionista, se hace preciso delimitar el campo de actuación. Proponemos como hipótesis de trabajo, en consecuencia, unas actitudes básicas para con el Patrimonio, que podrían ser las siguientes: definición, creación, valoración y conservación.

Recordemos que la tesis del presente ensayo radica en la consideración de la definición y la valoración como un conveniente -si no necesario- acto simultáneo anterior, desde el proyecto (la creación), que le confiera las características idóneas para su posterior y más eficaz conservación.

La conservación

Una vez dibujadas las actitudes clave en el tratamiento del fenómeno patrimonial, podemos analizarlo desde una posición anterior o posterior a su materialización. Nos centraremos ahora en la segunda posibilidad, haciendo un obligado inciso para precisar que los conceptos de conservación y preconservación expuestos hacen alusión a los aspectos esenciales de la Arquitectura, dejando sin abordar su acepción puramente material, al no constituir objeto de estudio en esta ocasión.

La permanencia de los valores de un edificio está en íntima relación con su utilidad, puesto que la Arquitectura crea espacios más útiles, y desde esa acción debe ser juzgada (6).

Ya Viollet-Le-Duc apuntaba como mejor modo de conservar una edificación el encontrarle un destino, con lo que se ratifica que la regla primera para su pervivencia debe ser la del estado de uso (7).

La conservación, con este punto de vista, plantearía la reutilización de la Arquitectura de todo tiempo y para cualquier destino, procurando no realizar sacrificios exagerados. Aparecería así la dialéctica subyacente entre Historia y Proyecto, como marco global para las políticas de actuación.

En la búsqueda de la más adecuada posición para operar, parece que lo procedente sería no dejarse seducir por las teorías integrales de restauración -impregnadas de un filohistoricismo que llevaría a la congelación cronológica del monumento- ni tampoco por el radicalismo de la restauración crítica, excesivamente atentas al momento presente y que conducen al olvido y violentación del elemento. Así, sugerimos planificar e incorporar desde el Proyecto, como postura más efectiva, los valores patrimoniales ya expuestos (documento histórico, realidad física, vehículo de significación y eslabón temporal).

En estas estrategias operativas hay que subrayar la importancia que cobra la relación con el entorno físico y cultural, la correcta trabazón del elemento a conservar con las estructuras y tipologías arquitectónicas del ámbito en el que se encuentra.

Julio Cano Lasso matiza al respecto: "Estas consideraciones llevan inevitablemente a enlazar con la tradición arquitectónica y a la necesidad de profundizar en el análisis, en relación con el clima y el paisaje, del gran caudal de formas, soluciones constructivas y tipologías que la arquitectura vernácula de cada región ofrece; Juan de Mañara aconsejaba ahondar en las frases hechas antes que pretender hacer otras mejores...." (8).

La importante faceta de la proyección futura nos lleva a incorporar a nuestro análisis el concepto de "permanencia" como algo inherente al patrimonio y que debe ser evaluado tanto por las actitudes conservacionistas como por aquéllas de índole mimética. Entendamos ésta como un pasado que aún experimentamos y que presenta dos tipos: las no aconsejables

para la perdurabilidad de las virtudes (permanencias patológicas) y las que se constituyen en sus defensoras (permanencias propulsoras) (9).

Enlazando con éstas últimas, desarrollamos seguidamente la hipótesis básica de nuestra propuesta: plantear la definición y previsión de los valores propulsores permanentes del hecho arquitectónico -desde la concepción proyectiva inicial-, como el mejor mecanismo de su salvaguarda.

La preconservación. El proyecto como base de partida

Expresamos, desde el primer momento, que el objetivo más trascendente que se debe conseguir desde la perspectiva de la labor proyectiva es la conservación de la identidad, del carácter propio del objeto o conjunto arquitectónico.

La necesidad del Proyecto es una condición largamente reconocida como aval para su logro. Se precisa de él como válido exponente de la creatividad contemporánea con el hecho patrimonial y como poseedor de la capacidad suficiente para adelantarse al tiempo en el cual ha sido planteado. Esta precocidad -correctamente enfocada-, le otorga la posibilidad del establecimiento previo de aquellos rasgos que deben perpetuarse como valores intrínsecos de la obra.

Procedería establecer la convivencia, contemplada desde una perspectiva evolutiva, entre el Proyecto inicial y el de conservación. En efecto, ambos, lejos de ser excluyentes, deben complementarse en paralelo con la secuencia cronológica que los acompaña, logrando de este modo un fructífero diálogo entre lo "nuevo" y lo "viejo", entre Actualidad e Historia.

El diseño, como origen, puede y debe proporcionar a la obra una estructura valorativa firme con vocación de permanencia. Pero, en el transcurso de los años, probablemente será necesario completar esa función con una intervención rehabilitadora que, asumiendo la personalidad conceptual originaria, la actualice y acomode a las nuevas incidencias. La mayor proximidad resultante entre Memoria y Modernidad enriquecería el proceso.

La aparición de este término -el proceso- nos sirve como base para una reflexión en consonancia con el tema.

Comencémosla subrayando la importancia del factor tiempo en la evolución del hecho patrimonial. La adaptabilidad y perdurabilidad de sus otros rasgos característicos (documento histórico, realidad física y elemento emblemático) son los que le confieren -con un enfoque de permanencia- la singularidad e importancia mencionadas. Por consiguiente, el proyectista que expresamente busca esta perdurabilidad debe ser consciente de que está definiendo no ya tanto un objeto como todo un proceso, susceptible de las pertinentes adaptaciones futuras.

Como consecuencia de este planteamiento, para cada instante "fotográfico" de su desarrollo concatenado podríamos asignar la formulación de Wölfflin: "comprender lo existente [Daseiende] como algo llegado a ser [Gewordenes]".

Como tal proceso, debe caracterizarse por su continuidad, fluidez y flexibilidad, aspecto éste último crucial para el propósito abordado en esta exposición. La flexibilidad compositiva se convierte en la más eficaz garantía de la adecuada sucesión patrimonial. Nunca se debe confundir la apertura y versatilidad que aporta con su aparente indefinición.

Intenciones desde la elaboración

Al tratar el tema de la actividad proyectiva, debemos enmarcarla dentro de las producciones creativas de índole artística que van a la búsqueda de la permanencia. Apunta Gaston Bachelard: "La simplicidad trae el olvido y de súbito sentimos gratitud hacia el poeta que encuentra en un toque raro el talento de renovarla" (10).

En esta línea, la persecución de fines desde la intencionalidad sitúa al arquitecto autor como sujeto comprometido con la "voluntad de arte", el "Kuntswollen" que define Riegl, con vistas a la elaboración del proyecto.

La cita que recogemos a continuación subraya este planteamiento:

"¿Cómo es que cualquier buen alumno de una clase de dibujo actual supera a Masaccio o a Pollaiuolo en la capacidad para realizar representaciones anatómicas y sin embargo lo que produce artísticamente es en general irrelevante? La respuesta más aproximada es que, en la época actual, una capacidad tal puede generar o no predisposición creadora fecunda. Afinando la respuesta, se podría decir: cuando la voluntad artística lo admite, la capacidad deviene arte" (11). Perfilada, pues, la intención artística matriz de toda acción creativa, podemos pormenorizar cuantos objetivos colaboren con la definición previa de los valores patrimoniales para garantizar una mayor eficacia en su posterior conservación. En suma, se trata de acometer la permanencia del alma esencial del proyecto, como denominador común de estos objetivos -que analizaremos a continuación- con el propósito de hacer de éste un elemento cultural aprehensible por el ser humano en el presente y en el futuro.

El carácter (Vivencia y unidad)

"Siendo los actos de ver y pensar inseparables, debemos admitir que cada descripción ya contiene alguna interpretación y que, en consecuencia, no puede concebirse una descripción carente de sentido referida a un hecho particular" (12).

Utilizamos esta observación de Otto Pächt para concertar indisolublemente, desde el primer momento, el carácter de una obra con su interiorización por parte del ser humano. No tienen sentido la una sin la otra.

La experiencia vivencial del hecho arquitectónico no debe ser nunca sustituible -en lo que constituiría una abolición de la materialidad- por las imágenes audiovisuales actuales, que no hacen sino anular la relación tiempo-espacio.

Pero tratemos de acotar el término en sí.

Por "carácter" de un proyecto entendemos la fuerza y originalidad que lo diferencian de lo común o anodino. Sería, si imaginamos una serie de respuestas formales distintas a un mismo programa, lo que las distingue entre sí. En el caso de poseer temperamento propio, cada una de ellas se presentará como una obra de importancia arquitectónica, unos rasgos destacados de identidad, reflejando la versión individual nacida de la mente de cada proyectista. Si no lo tienen, no serán más que una asemántica traducción plástica de dicho programa.

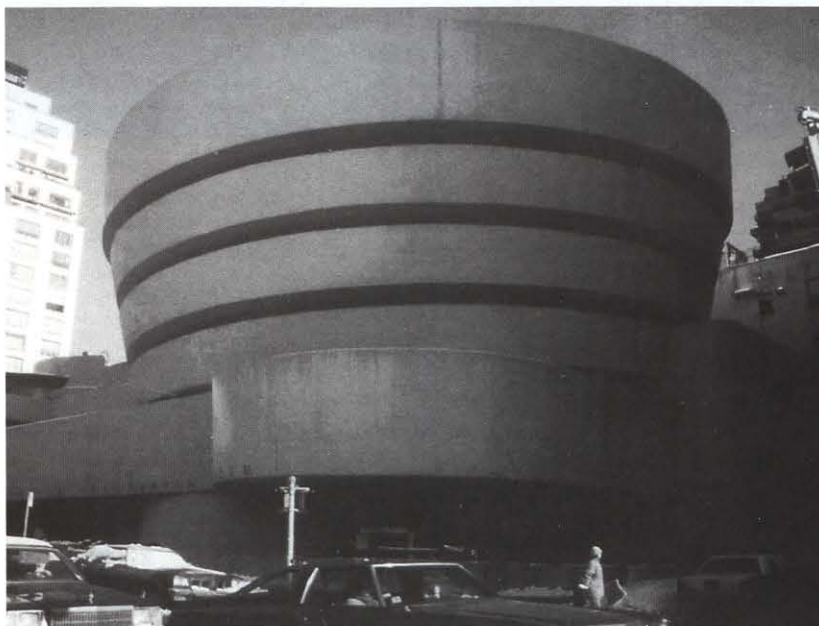
Por tanto, propugnamos la presencia de un componente alegórico en la creatividad, que produzca en el usuario de la obra una marca, una "grabación" (acepción griega del carácter), de su contenido que se prolongue en el tiempo. Formulado con mayor retórica: que el alma del Proyecto se grabe en el alma del ciudadano. La Arquitectura intencionadamente concebida transmite mensajes subyacentes, transporta significados, y esta atribución debe convivir con su faceta funcional como proveedora de espacios útiles. Según Gombrich, podríamos entender las obras de arte como "revestimientos de manifestaciones verbales".

También ilustra estas teorías J. Burckhardt: "Si se pudiera expresar (...) la idea de una obra de arte totalmente en palabras, el arte sería superfluo y la obra tendría que haber quedado sin construir." Debemos permitir a la Arquitectura que se constituya en esfera de expresión autónoma.

Si profundizamos un poco en la concreción física de estas nociones, el carácter de un conjunto arquitectónico puede reflejarse tanto en la notoriedad de un edificio como en el impacto formal global o en la plasticidad de una alegoría no oculta.

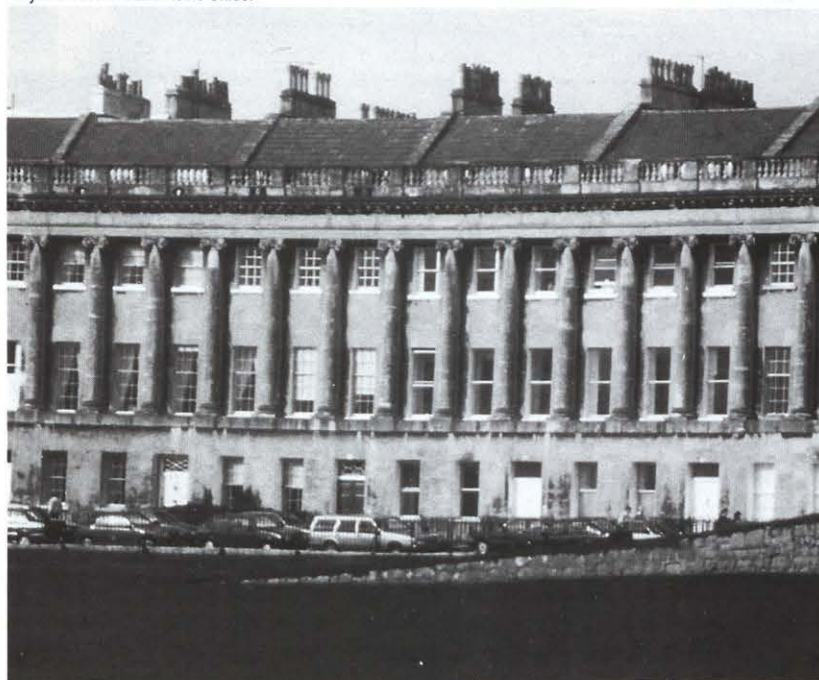


La ciudad de Toledo



Frank Lloyd Wright. Salomon R. Guggenheim Museum. Nueva York

Royal Crescent. Bath. Reino Unido.





Teatro Romano de Mérida.

Andrea Palladio, Basilica de Vicenza (Italia).



La mención del impacto formal como posible objetivo nos invita a detenernos en el concepto de unidad, íntimamente vinculado a la consistencia no dispersa de la obra. Como instrumentos utilizables bajo esta directriz, encontraríamos la relación con el paisaje, el lenguaje, la escala o la adscripción a determinadas tipologías con una estructura interna cohesionadora. Todos ellos contribuirían a evitar la disgregación y a favorecer la unidad e integridad compositiva.

La relación (entorno y emergencia)

Para plantear el sentido de la relación como la espina dorsal del valor patrimonial, recogemos la opinión aportada por Marina Waisman: "La condición patrimonial reside precisamente en la relación entre el elemento patrimonial y su entorno (...), puesto que en este conjunto emergen nuevos significados, inexistentes en las partes separadas" (13).

Existen diversas categorías de relación. Unas nos llevan a potenciar -con el propósito de lograr la más efectiva pervivencia de los valores proyectivos- la relación con el entorno físico y humano. De la coherente trabazón con estos contextos ha de surgir el afianzamiento de la identidad y claridad del conjunto para interpretación; ambos, requisitos imprescindibles para el logro del objetivo propuesto.

A ello habría que sumar el principio de emergencia, según el cual, de la conexión entre el hecho arquitectónico y su entorno cultural emergen propiedades que no estaban presentes en los elementos aislados.

La Arquitectura, además de constituir un vínculo entre naturaleza y hombre, y de poseer un sistema simbólico portador de significados sociales, comprende aspectos funcionales, constructivos y estéticos. Entendida como un todo integrado por partes que se interrelacionan, identificamos, al observar estas últimas y sus dependencias, otros grados de relación que conviene precisar.

El edificio, como organismo dotado de una lógica interna, posee unas estructuras de entramado con la unidad total de la que es fragmento. Dichas estructuras son de tres tipos: espaciales, organizadas en referencia con la sociedad; tecnológicas, capaces de materializar las formas; y, por último, figurativas o representativas (14).

De la asimilación y correcta articulación de todas ellas debe obtenerse una propuesta certeramente entroncada con el entorno físico y humano que avale la más idónea permanencia de los valores de la obra.

La flexibilidad

Analicemos este tercer objetivo, que deber ser una propiedad aprehensible por el Proyecto arquitectónico. Puede explicarse en términos de atributo específico del espacio que le confiere la capacidad operativa de modificar sus dimensiones. En consecuencia, comprende el espacio vacío como fenómeno activo, que adquiere así la categoría de herramienta compositiva.

La Arquitectura debe poseer el carácter de obra abierta, para evitar de esta manera que se produzcan fracturas entre los distintos ciclos de su utilización.

Flexibilidad y continuidad están íntimamente ligadas y se precisan mutuamente para no verse despojadas de su efectividad, para no perder su sentido.

Frank Lloyd Wright ya predicaba la defensa de la continuidad frente al contenedor cerrado. La polémica en torno al objeto "finito" y al "non finito" viene expresándose desde las ciudades medievales y barrocas. En ellas, ninguno de los edificios se presenta aislado o completo, sino que, para la creación de un entorno, precisan de las interdependencias entre ellos.

Volviendo a la noción de continuidad como característica incorporable al Proyecto, conviene matizar su posible doble acepción: por un lado, referida a la obra particular, a la que aportaría la capacidad de pervivencia histórica -a través de la facultad de modificar sus dimensiones que le otorga la flexibilidad-; por otro, tomando dicho proyecto como una instancia intermedia en el tiempo entre sus antecesores y sus presuntos sucesores, establecería la idea de serie genética, en la que cada elemento se dirigiría a un meta que está fuera de él.

Aparecerían, en consecuencia, las que podríamos denominar tendencias de continuidad y desarrollo, en las que cada eslabón representa sólo una solución provisional hacia un ideal no inmutable. En síntesis, la imagen estática del Proyecto aislado se transforma en dinámica (15).

El tiempo como condicionante proyectivo (contemporaneidad y prospectiva)

Es éste quizá el aspecto más abstracto de los que afectan al concepto de Preconservación desarrollado en este escrito.

Desde el diseño inicial, y con la intención de alcanzar los valores ya definidos, hay que considerar el proceso temporal en el que comenzará su andadura el proyecto una vez construido. Este debe ser concebido de modo que mantenga sus virtudes fundamentales -las que le otorgan el tratamiento patrimonial y propician su conservación- en cualquier instante de su evolución. Debemos, en esta línea, esforzarnos en imaginar y prever la variabilidad (flexibilidad en la continuidad) de la obra sin que ello suponga cercenamiento alguno de las citadas virtudes.

En el supuesto de tratarse de un conjunto de cierta envergadura, argumentaremos que, en el mismo momento en el que se realice la planificación (contemporaneidad), hay que anticiparse al futuro, con el propósito de garantizar en lo posible -para entonces- toda la valía proyectiva (prospectiva).

El carácter de la obra ha de permanecer a través de la Historia, precisamente por ser el que proporciona las claves de su interpretación.

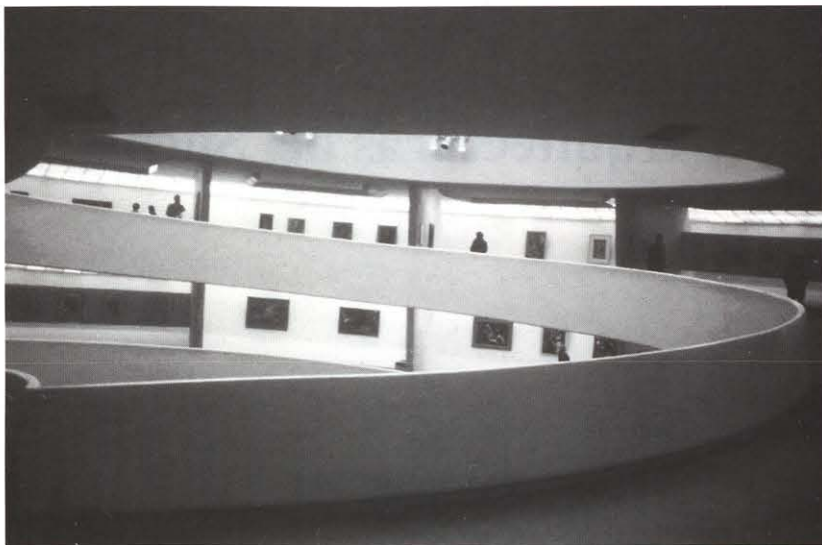
Tomando de nuevo el entendimiento del hecho arquitectónico como un organismo vivo, le podríamos asignar las correspondientes etapas de nacimiento, crecimiento y deterioro. El diseño, entonces, debería abarcar y prever cada una de ellas para que el ser del mismo no sufriera degradaciones. Paradójicamente, al imaginar el supuesto "mañana", podríamos estar proyectando incluso ese deterioro, pero un deterioro más físico que emblemático. Si, por el contrario, afectara a la integridad, estaría reflejando el descuido de aspectos básicos del proceso de producción (que podrían haber ocurrido tanto en el ámbito tecnológico como en el propio diseño).

Subrayemos de nuevo que en todo esto intervienen decisivamente factores ideológicos, en la doble tarea de mantener vivo el Patrimonio y de establecer adecuadas relaciones con el entorno humano -cuestión clave para su buen uso y cuidado (16).

A modo de breve epílogo, constatamos que son conocidas las dificultades para llevar a cabo las reflexiones expuestas en este trabajo. Las múltiples interferencias en el proceso elaborador de la Arquitectura imposibilitan, con demasiada frecuencia, su adecuada gestión y la planificación idónea de su desarrollo. No obstante, procede enfocar el debate acerca de la problemática de la conservación desde este punto de vista de la anticipación.

Entendiendo, por último, la utopía como una inversión del orden establecido, la Preconservación constituiría también una operación de índole ideal, en el positivo sentido de plantear una esperanza.

Así considerada, ayudaría a la creación de lugares mejores para el futuro habitat del ser humano y, por tanto, no compartiría con esta utopía la adversa cualidad de lo inalcanzable. ■



Frank Lloyd Wright. Salomon R. Guggenheim Museum. Nueva York

N O T A S

1. Marina Waisman: "El interior de la Historia", Escala: Bogotá, 1990 p.133
2. Esta idea es planteada por SITE, al concebir la Arquitectura distinta de las demás artes, como la pintura, la escultura y las artes aplicadas, que no pertenecen al dominio público más que de forma incidental o por elección consciente.
3. Aldo Rossi, "La Arquitectura de la ciudad", GG: Barcelona, 1971.
4. "El tiempo de la informática es, paradójicamente, un tiempo que no se despliega, que aparece instalado en el presente (...) Además, al abolir la materialidad, sustituida por la mera imagen, o, más aún, por el simulacro, se anula la relación tiempo/espacio, se suprime el espacio"
5. José Luis García Barrientos, "Drama y Tiempo", CSIC: Madrid, 1991.
6. Idea subrayada por Steen Eirler Rasmussen en "Experiencia de la Arquitectura", Labor: Barcelona, 1974 p.14.
7. Ramón Andradá: "El carácter singular del Patrimonio Nacional es que todo está en uso, regla número uno para su conser-

- vación y mantenimiento"
- "Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", 26 Junio 1986, p.15
8. "Julio Cano Lasso, arquitecto" Xarait Ediciones, p.88
 9. Cuestión esbozada por Aldo Rossi en op.cit., p.89
 10. Gaston Bachelard, "La poética del espacio", Fondo de Cultura Económica: Méjico, 1986, p.133
 11. Otto Pächt, "Historia del arte y metodología", Alianza Editorial: Madrid, 1986 p.115
 12. Otto Pächt, op.cit., p.56
 13. Marina Waisman, "El patrimonio en el tiempo", Ponencia, 1993
 14. Concepto desarrollado por Ludovico Quaroni en "Proyectar un edificio: ocho lecciones de Arquitectura", Xarait Ediciones: Madrid, 1980, p.49
 15. Esta reflexión está recogida por Otto Pächt en op.cit., p.90
 16. Ver ampliación del tema en el libro de Marina Waisman: "El interior de la Historia", Escala: Bogotá, 1990, p.121

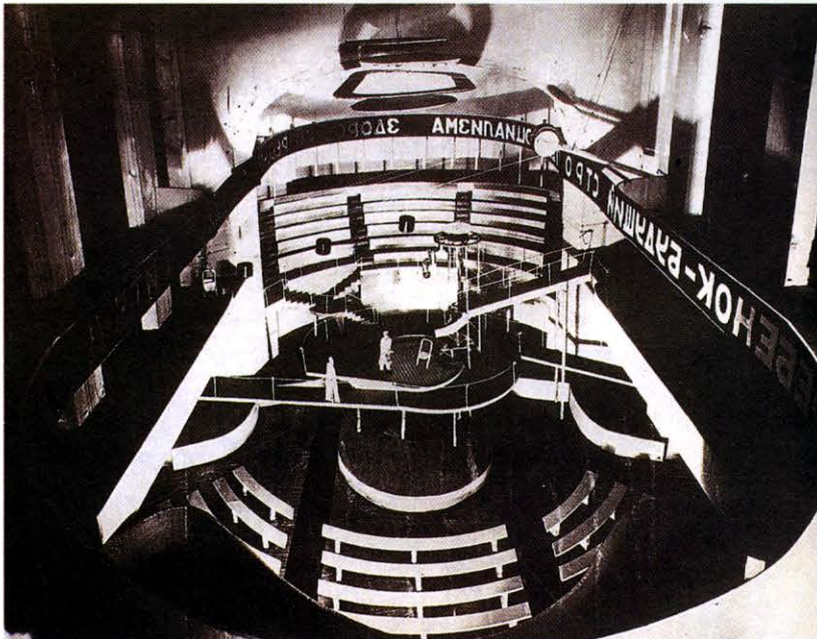
Arquitecturas del Sueño

Carla Matteini

Arquitecturas del Sueño

*...nuestros actores no eran sino espíritus,
que se han disuelto en el aire, en el ligero aire:
y el tejido ingrávido de esta visión,
y las torres coronadas de nubes, los suntuosos palacios,
los templos solemnes, y el propio vasto globo,
y todo, sí, todo lo que de él pudiera quedar, se desvanecerá,
y así como se ha esfumado esta representación incorpórea,
así no dejará tras de sí rastro de bruma.
Somos de la materia de la que están hechos los sueños,
y nuestra pequeña vida se desliza en el dormir.*

(Shakespeare, La Tempestad, acto IV, escena 1ª)



El Lissitsky. Maqueta construida (proyecto no realizado) para "Quiero un hijo" de S. Trétiakov, puesta en escena de Myerhold, 1926-1930.

Las palabras de Próspero en la obra considerada el testamento filosófico y poético de Shakespeare me han parecido siempre una metáfora del teatro, espejo/reflejo de una realidad ilusoria. Por eso me parece apropiado empezar con ellas esta incursión osada en territorio ajeno, en el intento de destejer en parte la telaraña de las relaciones entre arquitectura -lo que permanece, lo estable- y teatro, lo inasible, volátil, perecedero. ¿Son prácticas artísticas antagónicas, por sus diferentes concepciones del tiempo, y la sólida instalación en el espacio conquistado de la primera, frente a la ocupación inmanente, provisional y sentenciada a la desaparición de la segunda? Creo que no, pues afortunadamente -al menos en esto- pertenezco a una época en que se han desterrado por fin los caducos dogmas de la escenografía naturalista, del décor, para descubrir las infinitas posibilidades de investigación que permiten los nuevos conceptos del espacio escénico como lugar mental, poético, ligado con dramaturgia propia al texto y al sueño del director.

Esto no es tan nuevo. Ya los visionarios de las vanguardias rusas, pintores o arquitectos, y la de Bauhaus, gentes como Gordon Craig, Tatline, Schlemmer, Lissitsky o Moholy-Nagy, no sólo soñaron, sino diseñaron y construyeron espacios abiertos a nuevas propuestas de luz, interpretación y movimiento.

El camino que abrieron volvió a cerrarse a menudo por las características sociales de teatro -por no hablar de la ópera- entendido como entretenimiento burgués y convencional, donde poco o casi nada se exploraba fuera del naturalismo y las convenciones escénicas del decorado. Pero nuevos planeamientos dramáticos fueron apareciendo implacables, y las nuevas escrituras exigían también una renovación espacial. Lo que ya intuyó Pirandello se fue afianzando con Piscator, Brecht, más tarde Artaud, Beckett, Genet...

Acercándonos velozmente a nuestros días, lo que ya no se cuestiona es que casi todos los grandes creadores teatrales, directores o escenógrafos, en las últimas décadas han conformado un cuerpo teórico y escénicamente comprobado que ha desterrado el decorado tradicional de sus montajes. Sea en la búsqueda del espacio vacío de Brook como en la ocupación de una ciudad para convertirla toda ella en teatro, como ha hecho Ronconi, o en el desplazamiento del ámbito escénico a lugares insólitos, como en el caso de la Schaubühne, o en las arquitecturas palladianas de Peduzzi, ya no tiene vuelta atrás esa búsqueda de espacios metafóricos, poéticos, no reproductores, que induzcan a reflexión y emoción, que logren, como postula Brook, hacer visible lo invisible.

En busca de espacios perdidos

Para ese viaje se precisaban muchas alforjas, y una de ellas, fundamental, era la arquitectura, que podía aportar al teatro rigor, concisión, pureza de líneas, despojamiento de lo superfluo para liberar lo esencial. De hecho, una de las características del teatro de este fin de siglo es su multiplicidad de opciones, así como su

capacidad integradora de otras disciplinas que forman parte del actual imaginario cultural. No se puede hacer teatro obviando otras prácticas, y no sólo la pintura, o la música, aliadas tradicionales y generosas, sino los audiovisuales las nuevas tecnologías... En una sociedad mediática, con fuerte implantación de la televisión como reducto del ocio, con una potente oferta cinematográfica cada vez más sofisticada en medios y avances, el teatro se reduciría a una práctica anquilosada si permaneciera al margen de estas nuevas posibilidades.

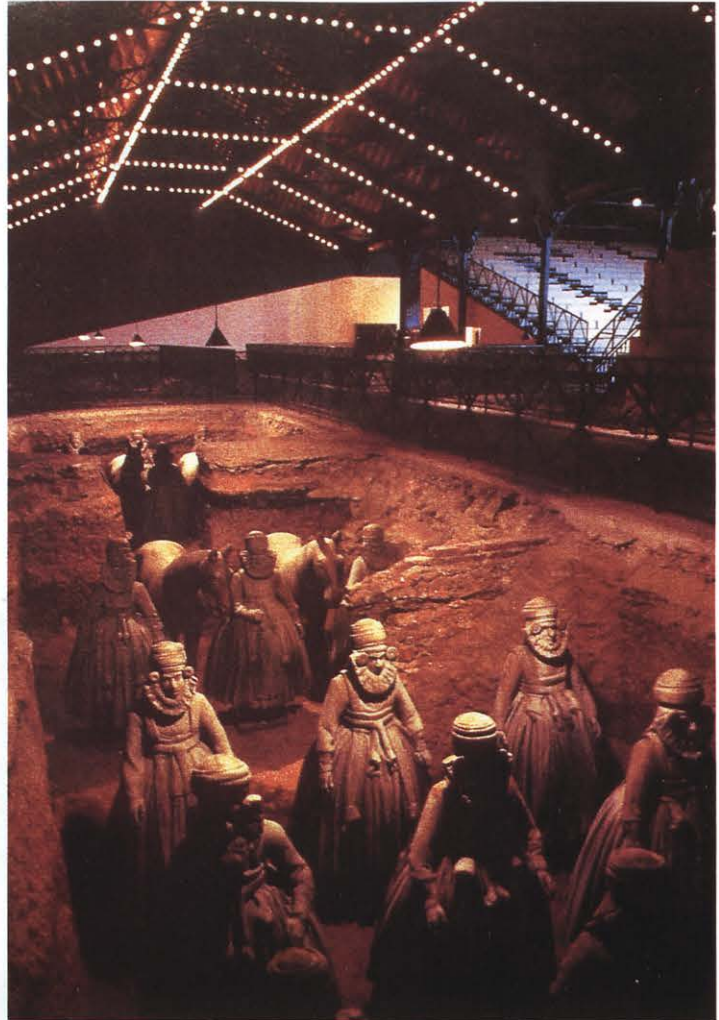
El impulso innovador, no sólo en la escritura, la puesta en escena y la interpretación, sino en el espacio, arranca de los airados años 70. Sobre todo al principio, los creadores fundamentaron la renovación en el rechazo frontal al teatro a la italiana, que parecía un bastión poco flexible y difícil de transformar. Después veríamos como grandes escenógrafos, muchos de ellos arquitectos y pintores, lograrían, junto con directores e iluminadores, convertir ese espacio aparentemente cerrado y fijo en ámbito abierto a la imaginación y la magia.

Algunos creadores, animados por esa necesidad de salirse del marco de la escena tradicional, se lanzaron a explorar lugares insólitos, de arquitecturas no teatrales, como viejas fábricas, iglesias, teatros o cines abandonados, naves, hangares e incluso polideportivos. Con sus espectáculos, que implicaban todo el edificio, demostraron que se puede hacer teatro en cualquier espacio, que la relación dramaturgia escénica/público era así más viva y dialéctica, y que no se trataba de una moda inconformista, postsesentayochista, sino de una auténtica necesidad de construir una nueva zona escénica a partir de la poética de cada montaje.

Entre estos creadores, algunos siguen defendiendo esas opciones 25 años más tarde. El Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, se instaló en 1970 en una vieja fábrica de cartuchos abandonada, situada en las afueras de París, en pleno bosque de Vincennes. Y allí siguen. Pronto se convirtió en un fenómeno de masas, ya que el público se desplazaba desde París para abarrotar la gran nave-hangar, utilizada de manera diferente en cada espectáculo, buscando siempre una relación público/espacio que emanara de las necesidades internas de cada obra.

Los primeros espectáculos sobre la revolución francesa obligaban al público a desplazarse entre las tarimas que le rodeaban, en un homenaje a la historia de la arquitectura teatral que condensaba proscenio, arena, cadarso, circo, etc. Más tarde, los Shakespeare contaminados con teatro kabuki requerían un escenario limpio, a la italiana, en contraste con los ropajes y maquillajes deslumbrantes. Y para su versión de los Atridas, además de la plaza de toros cretense donde se desarrollaba la acción, construyeron a la entrada a la sala una gran zanja, donde dispusieron filas de estatuas de guerreros de la Grecia arcaica, a la manera de los soldados chinos de las excavaciones. El público entraba a la sala reteniendo el aliento. Tal vez nadie como el Théâtre du Soleil ha sabido inundar de belleza y emoción un edificio áspero, industrial, de materiales duros, aparentemente reñidos con la luminosa estética de sus montajes. Una ocupación de materiales de verdadero signo poético.

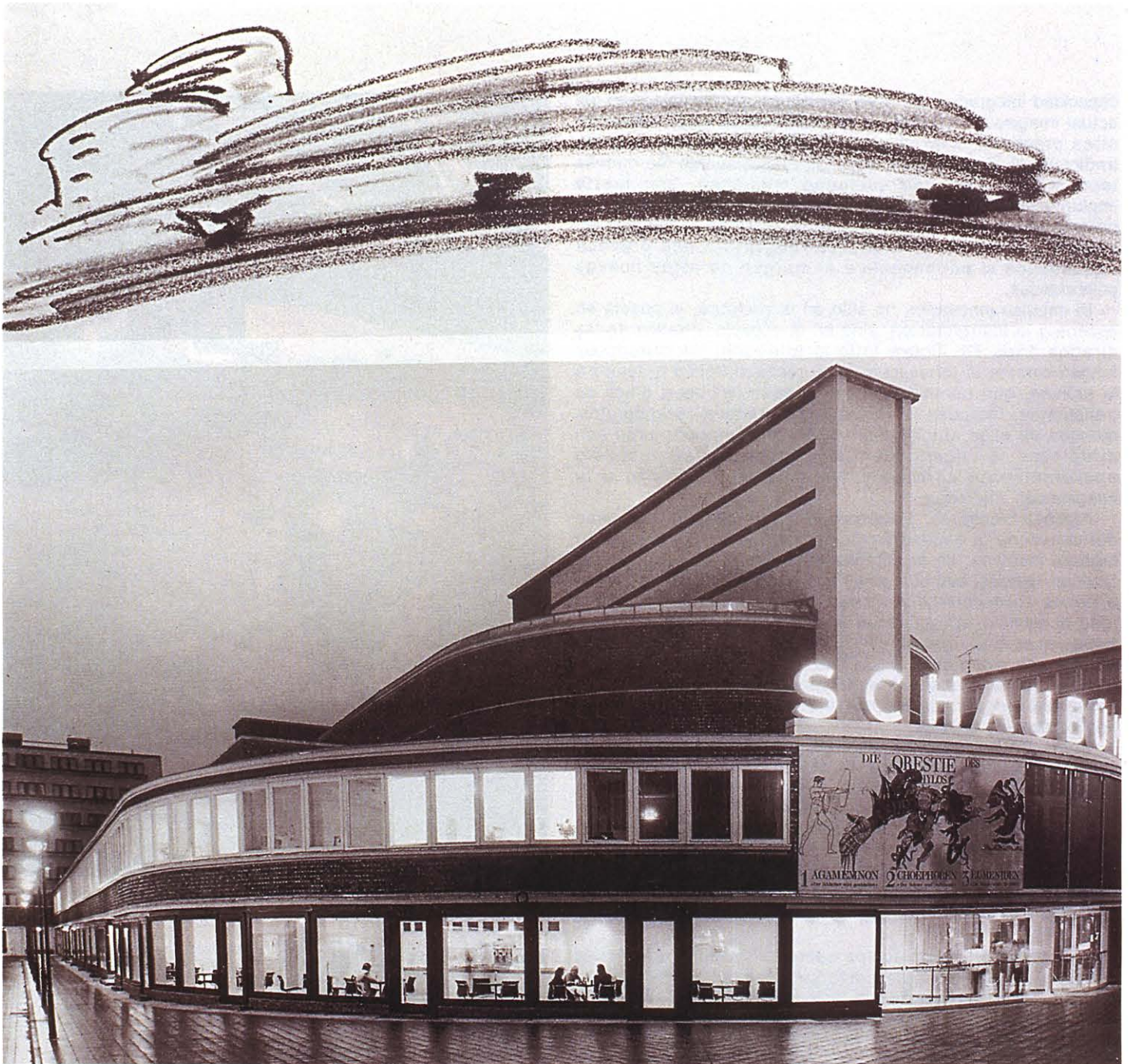
Hay otro ejemplo importante: Peter Brook con su instalación en el teatro Bouffes du Nord parisino, donde ha materializado años de búsqueda de un teatro esencial, al que ha llegado a fuerza de sabiduría y de una sensibilidad cultural auténticamente contemporánea, en su integración y mestizaje de culturas orientales y africanas, de lo lejano y arcaico visto desde su



Théâtre du Soleil, la Cartoucherie de Vincennes. !Los Átridas", 1990.



Peter Brook, Les Bouffes du Nord: !La Tempestad" de Shakespeare, 1990.



Edificio Universum de Mendelsohn, ahora sede de la Schaubühne. 1981

mirada occidental, de la humildad y libertad del gran maestro. Su resolución en cuanto al espacio es coherente con esa búsqueda de un teatro despojado de todo lo que no sea intenso, limpio, de verdad, y capaz de llegar directamente al pensamiento y al corazón. Dice Brook:

Para hacer algo de calidad, ante todo debe crearse un espacio vacío: sólo este permite que un nuevo fenómeno cobre vida. Uno de los aspectos inevitables del espacio vacío es su ausencia de decorado. Si ha decorado, no está vacío, está atestado, y también el espíritu del espectador está ya amueblado. ¿Significa este postulado franciscano que en sus espectáculos no hay nada? En absoluto. La propia decisión de

abandonar las pompas de los teatros institucionales británicos para instalarse en el teatrillo de ópera bufa de barrio, dejándolo en su esqueleto primitivo, con paredes de ladrillo y suelo de tierra, revela una nada simple filosofía del espacio, y su capacidad de llenarlo de hondura poética e imaginación, en soluciones tan sencillas como que su Ariel no vuelve como en el mítico montaje de Strehler, sino que trepa a los peldaños de hierro de las escaleras laterales, convirtiéndose en una imagen de potente eficacia, el espíritu del aire encaramado a los huesos del teatro.

En los espectáculos de Brook, tanto en los que recoge en el esqueleto de Bouffes du Nord como en los que abre en una

cantera abandonada como en el Mahabharata, hay una indagación profunda y sensible en la arquitectura poética que el teatro necesita.

Pluralidad de espacios

Un caso diferente es el de la Schaubühne de Berlín, a la que una poderosa ayuda económica institucional y una férrea estructura interna a la alemana, con pesos pesados también entre sus escenógrafos (arquitectos y pintores, como Hermann, Recalcati, Aillaud y Arroyo entre otros), ha permitido a directores de la talla de Peter Stein, Luc Bondy y el gran Klaus-Michael Grüber realizar espectáculos míticos en todos los espacios posibles. Empezando por su sede, primera opción orientadora en un país donde las instituciones lo permiten, en un modesto teatro del barrio de Kreuzberg primero, y en el maravilloso cine Universum de Mendelsohn a partir de 1981, donde abrieron un espacio polivalente tan grande como cuatro campos de tenis.

A partir de uno de los presupuestos básicos de su filosofía, que es abolir toda escenografía descriptiva y buscar espacios diferentes para cada montaje, los grandes escenógrafos de la Schaubühne no dejaron prácticamente lugares sin investigar, ocupar y transformar con sus espectáculos. Convencidos de que el escenógrafo debe suscitar ámbitos apropiados para cada montaje, los hicieron en cines y hoteles, estudios de televisión y platós de cine, hasta en estadios deportivos. En el Olympiastadion, el director Klaus-Michael Grüber, junto con el escenógrafo Antonio Recalcati, confrontó la intimidad del poema Hyperion, de Hölderlin, con el inmenso estadio, donde las porterías convivieron con elementos ajenos, segmentos de palacios y arcos de triunfo, armazones de caballos que después ardían, en un irónica metáfora de la megalomanía alemana. Para su investigación sobre los clásicos griegos, Peter Stein y Karl-Ernst Herrmann trazaron una escenografía horizontal, despojada y abierta (en la Orestíada), y otra interior, gélida y casi de hospital para las Bacantes. Bien distintos son los espacios de la obras del dramaturgo contemporáneo Botho Strauss, pura perspectiva en fuga hacia una ventana o fisura, blancos y claustrofóbicos como cubículos que reproducen la alienación de los personajes. No se puede hablar de un estilo estético en la Schaubühne, cuyas puestas en escena son plurales y cambiantes; pero tal vez el nexo común sea el rigor en la investigación y la limpieza en la distribución espacial, así como la recreación en edificios y zonas diferentes de mundos, climas, estéticas autónomas para cada texto.

Arquitecturas de la nostalgia, arquitecturas de la utopía

Ezio Frigerio, el escenógrafo de Strehler, del Piccolo Teatro, abandonó la marina mercante para pintar y estudiar arquitectura, convirtiéndose en uno de los máximos escenógrafos del mundo. Dice de él el director Roger Planchon:

“Suele decirse que las escenografías de Frigerio son las de un arquitecto. Es cierto, si con ello se entiende que sus conocimientos en este campo son inmensos. Pero no hay que olvidar que un abismo separa el trabajo de un arquitecto del de un escenógrafo. La arquitectura teatral es la locura de la arquitectura. Cuando un arquitecto sueña con una construcción, entrevé, antes que nada, la violencia de su nacimiento en un espacio. Se propone inscribir en un paisaje un elemento que lucha y armoniza con él. Cuando un arquitecto de teatro sueña una escenografía, su astucia consiste en hacer deslizar sus construcciones del Espacio al Tiempo. Es un toque de magia casi imperceptible. Los grandes escenógrafos son, a menudo, arquitectos de la nostalgia, fascinados por la poesía de lo vivido, que está depositada en las piedras”. Y puntualiza Frigerio:



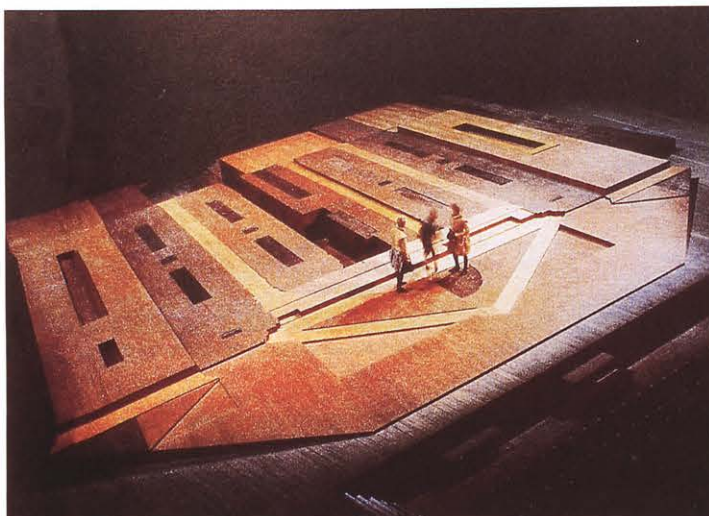
Schaubühne de Berlín: K.M. Grüber / A. Recalcati: "Winterreise im Olympiastadion", a partir de "Hyperion" de Hölderlin. 1977.



Ezio Frigerio: Simón Boccanegra de Verdi. La Scala, 1981.



Richard Peduzzi: Lucio Silla, de Mozart. 1984.



Richard Peduzzi: Hamlet, dirigido por Patrice Chéreau, 1989.

Bob Wilson: Einstein on the beach, 1992.



“No me gustan los dispositivos escénicos. No me gustan las escenografías donde las paredes se mueven, se deslizan para sufrir una metamorfosis, ni las escenografías ingeniosas. Una escenografía es un lugar. Y también me molesta el misticismo de la abstracción en las escenografías teatrales”.

Polémico prácticamente con todos, Frigerio ha dejado la impronta de su personal mundo cultural y nostálgico en montajes teatrales y operísticos que trascienden la memoria y la imaginación de estas décadas. Añade Planchon: “Frigerio no es un escenógrafo naturalista o anecdótico, pero tampoco se perderá en la búsqueda vana de la abstracción. Él no imagina nunca el muro que dibuja como una forma pura. Crea muros verdaderos, concretos, para capturar el realismo poético. Falsas arquitecturas de un arquitecto riguroso y preciso, las escenografías de Frigerio son evocaciones poéticas concretas. O, si se prefiere, precisas innovaciones lírico-arquitectónicas”.

De arquitecturas utópicas califica el crítico Georges Banu las escenografías que Richard Peduzzi ha construido con el director Patrice Chéreau, tanto en escenarios a la italiana, que no salieron inmunes de la experiencia, como en el espacio polivalente de Nanterre, o en Bayreuth, con el famoso montaje de la Tetralogía que escandalizó a los wagnerianos ortodoxos. Peduzzi, de formación arquitectónica, es el mago de la verticalidad. Amante de Palladio, su marca de fábrica son sus columnas y altos muros que empequeñecen a los actores. Ambos, director y escenógrafo, llegaron a la conclusión de que la naturaleza obedece a las mismas leyes que la arquitectura, por lo que una montaña debía tomar una forma arquitectónica. Peduzzi se considera más feliz que los arquitectos utópicos del XVII, porque, gracias a los montajes teatrales, sus utopías se convierten en realidad. Sus escenografías, veladas, suavizadas o astilladas por la luz que introduce Chéreau, perturban por su familiar extrañeza. Banu añade: “Peduzzi materializa un imaginario arquitectónico, limitándose al escenario, que aparece como un lugar real rodeado de la nada. Extremo poder de intensidad poética, que se ha plasmado en montajes bellísimos y capaces de permanecer en la retina de la memoria”.

Es evidente que no podemos hacer un recorrido exhaustivo por el mundo de la arquitectura teatral, que tantas formas y propuestas ofrece en este fin de siglo. Pero no podemos terminar sin mencionar a Robert Wilson, un hombre de teatro total según el concepto renacentista -pintor, escenógrafo, director, autor-, pero hijo de su tiempo o quizás ya del 2001.

Trabajando con músicos como Philip Glass, Cage o David Byrne, su dramaturgo como Heiner Müller, sus espectáculos minimalistas, compendio y contaminación de la ópera, concierto, danza y teatro, llevan años sorprendiendo por su fascinación hipnótica, sensorial, unida a la matemática precisión de su estructura, que surge de minuciosos story-boards. El megaproyecto de las Civil Wars, Einstein on the beach, Hamletmachine o Death and resurrection in Detroit son sólo algunos de sus montajes más famosos. Ahora Wilson lidia con Hamlet, sólo en escena, en la máxima concisión. Enamorado de la Bauhaus, confiesa que sus intereses eran desde el principio la danza, la arquitectura: “Lo que no me gustaba del teatro era que fuese como un arte del decorado. Trabajar el espacio teatral significa arquitecturar el espacio. Me interesaba el formalismo, la manera de organizar el espacio, la relación tiempo-espacio-estructura; y si había que encontrar un objeto inscrito en ese espacio, tenía que ser como una escultura... Recorro invariablemente al dibujo. Y mis dibujos no pretenden ilustrar el espacio: tratan de la estructura, el espacio, la textura en una hoja de papel”.

Cuando Wilson llega al teatro, aporta esa nueva ecuación entre el tiempo, el actor, el lugar, la materia, el movimiento. Quizás haya realizado el sueño de Brecht: libertad de formas y heterogeneidad, más la fusión contaminada de géneros y la utilización de otras disciplinas artísticas que son, en cierto modo, el sello de nuestro tiempo. ■

Una propuesta urbana para la Calle Mayor

Carlos Sambricio

Estudiar el desarrollo y la configuración de la Calle Mayor de Madrid supone enfrentarse a uno de los hechos originarios en la configuración urbana. La historia urbana -diferenciada de lo que otros entienden como "Historia de la ciudad"- se ha planteado generalmente desde el análisis del desarrollo, transformación e intervención en el hecho histórico. Frente a las políticas de vivienda, a la contraposición entre Ensanche o Extrarradio, a la definición de operaciones de reforma interior o propuestas de embellecimiento... la calle, como elemento generador del tejido urbano, no ha sido hasta ahora tratado por los historiadores. En este sentido, Bonet Correa comentaba cómo son raros los estudios realizados sobre "calles", entendiéndolas como unidades capaces de generar tejido urbano, valorando su trazado como expresión formal del orden primigenio de la ciudad.

Terán estudio en su día la calle de Atocha y la calle de Toledo; Elías Tormo analizó la de Fuencarral; y Tafuri lo hizo sobre la estructura y características de la romana Vía Giulia, además de existir algún otro estudio sobre las "stradas nuevas"; pero poco es lo que sabemos de la historia o del sentido que tuvo la calle Mayor de Madrid. Apenas existen noticias de su trazado medieval o de su realidad durante el XVI o XVII, de modo que la falta absoluta de estudios previos obliga a reflexionar sobre la calle, bien analizando los datos que, sobre cada edificio, existen en el Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, bien estudiando la cartografía histórica de la ciudad.

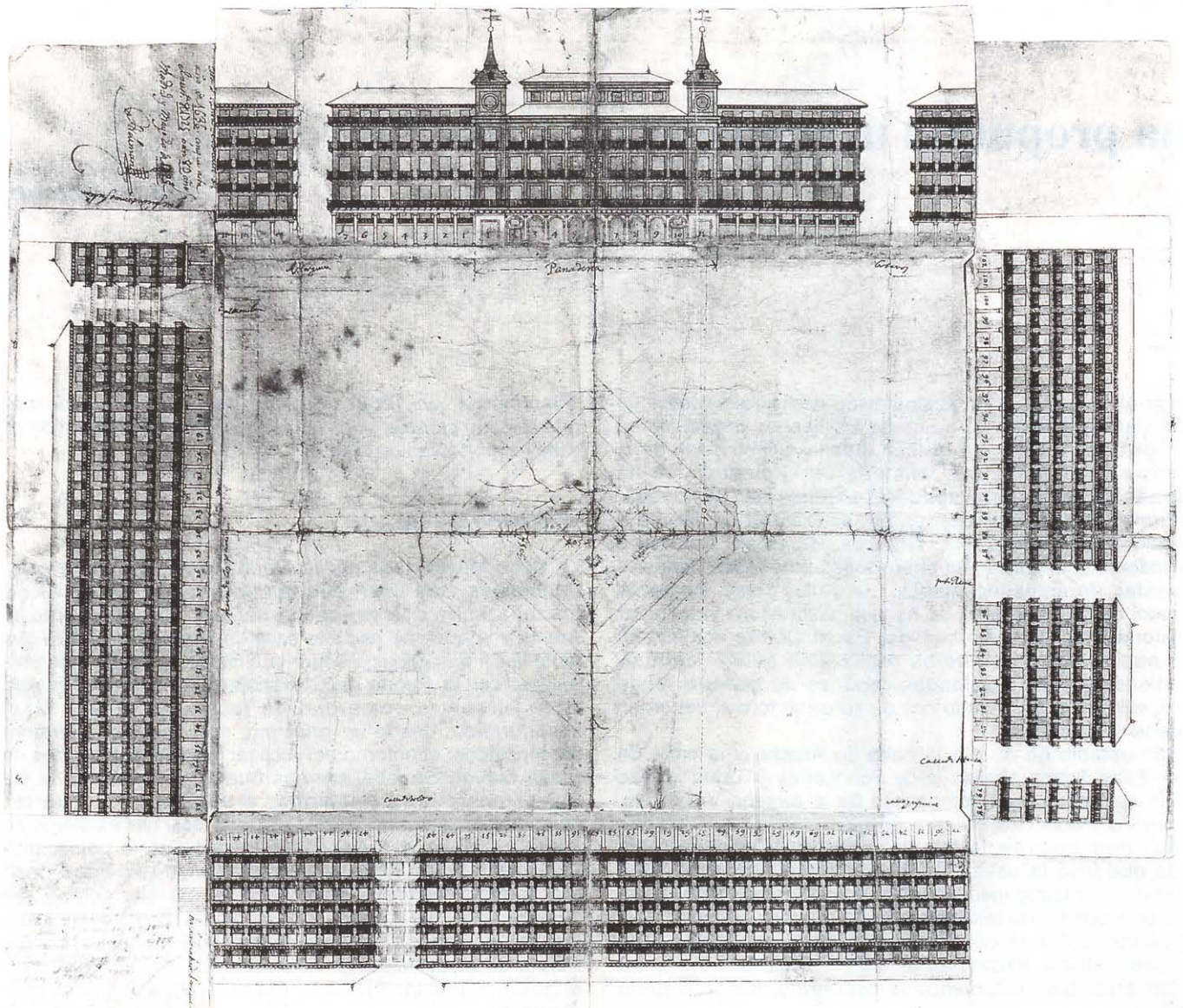
En cualquier caso, el estudio de la Calle Mayor de Madrid permite comprender las alteraciones que experimentó la ciudad: porque si -y al margen de las reformas de alineaciones- mantuvo siempre el mismo trazado, lo que sí cambió fue su imagen, modificándose aspectos tales como la división en lotes de las manzanas, la morfología de la zona, las propuestas tipológicas para las viviendas, el concepto de ornato y embellecimiento..., consecuencia del cambio en las ordenanzas municipales que regulaban las alturas en las viviendas. Varió entonces la estructura social de la calle y se modificó tanto la propiedad del suelo o la relación entre espacio público y privado como cambiaron los hitos monumentales y los equipamientos existentes. El estudio de la calle más representativa de la ciudad permite así comprender cuánto las abstractas disposiciones que, por ejemplo, regulaban la altura de los edificios civiles en relación con la necesidad de saneamiento y aireación de los conventos (...no estaría bien que en una calle principal se elevasen unas casas descollando sobre todas de modo imperfecto, ni que quedare tan baja que chocare con el orden de hermosura y buen aspecto público) se reflejan en la realidad de la ciudad; y, por lo mismo, el estudio de las edificaciones en la calle permite comprender dónde se situaron en el Madrid del XVII las "Casas a la Malicia", permitiéndonos aventurar la hipótesis -vistas, sobre todo, las contribuciones y las exacciones tributarias que refleja la

"Planimetría" de 1750- de cómo esta calle tuvo, desde un principio, un carácter singular y específico, diferente al de otras calles importantes de Madrid.

Imagen de la calle

La Calle Mayor nace en un Madrid medieval, en el que las principales vías unen puertas de muralla con el Alcázar. Trazada entre dos vaguadas (la que posteriormente será Arenal y la que cae hacia la calle de Segovia), la Calle Mayor es la línea que cabalga sobre la cima de la ladera que unía el Alcázar con la Puerta de Guadalajara; en su prolongación se sitúa el centro comercial de la ciudad (Plaza Mayor) configurando, desde un principio, dos espacios claramente diferenciados: el entorno del Alcázar y las inmediaciones de la Plaza Mayor. Sucede además que la vocación de la Calle Mayor no sólo es relacionar el Alcázar y la Puerta de Guadalajara sino que -y dado el fuerte desnivel existente entre Palacio y el río, el crecimiento obligado de la población fue hacia el Este- la Calle se entendió como eje direccional de crecimiento. Desde el Siglo XVII, el eje que comunica las inmediaciones del Alcázar con Sol recibe, en tramos sucesivos desde Sol, tres nombres distintos: Mayor, hasta la antigua Puerta de Guadalajara (a la altura de la actual Plaza de San Miguel); Platería, hasta la Plaza de la Villa y, después, Almudena.

De la calle surgen, tanto a derecha e izquierda, un conjunto de vías que comunican con los conventos e iglesias próximos (Descalzas Reales, San Ginés, San Nicolás...) que, exentos de las construcciones inmediatas, se entienden -ñiguez estudió en su día las Ordenanzas de 1561- como auténticos hitos urbanos. Quizá por ello, documentos como las vistas de ciudad dibujadas primero por Anton van der Vyngaerde o el posterior Plano de Texeira apenas ofrecen información: si en las imágenes del primero domina -en el perfil de Madrid- la silueta de iglesias y conventos, echándose en falta la vista de la ciudad a vuelo de pájaro, la "caballera" que traza Texeira se planta por desgracia desde el Sur y, en este sentido, el frente de la Plaza Mayor oculta su trasera, impidiendo conocer la realidad de su calle posterior. Para conocer la calle en el XVII debemos entonces recurrir a los libros de viajeros, a las guías de forasteros, a los planos y mapas de la ciudad o a los grabados y dibujos de época que ofrezcan información sobre la estructura de la calle; aunque, por desgracia, estos últimos reflejan casi únicamente -a modo de ilustraciones de "guías de forasteros"- imágenes de los conventos y monasterios situados en la zona. Y tampoco la literatura del Siglo de Oro facilita descripciones detalladas de la calle; se limitan las referencias al "Mentidero" (a las Gradass de San Felipe) -incluso Marañón estudia en su Don Juan las características de este espacio-, las comedias de Lope, los autos de Calderón o tantos otros



Gómez de Mora. Plaza Mayor de Madrid (1636)

dramas y comedias ambientados en Madrid citan la importancia de la calle, destacan las características de su ambiente y de su actividad comercial.

Buscar la comprensión del sentido y función de la calle lleva a reflexionar, en cada momento histórico, sobre cinco cuestiones fundamentales: cuál fue la configuración de las manzanas; cómo éstas se dividieron en lotes; qué tipologías de viviendas fueron las utilizadas; cómo se planteó el tratamiento de las fachadas a la calle y, por último, cuál fue la repercusión de las odenanzas municipales en la definición de la calle.

Configuración de las manzanas

Calibrar la diferencia en la estructura de las manzanas situadas en Platerías o Almudena frente a las de Mayor es fácil; para ello basta con observar el plano de Espinosa de los Monteros o con leer la descripción que se da en la "Planimetría" sobre la realidad de aquellas manzanas, gracias a la Planimetría

General de Madrid: en 1746, y por orden de Ensenada, se procedió a una pormenorizada averiguación de la situación de las casas de la Villa y Corte en relación con el derecho de Aposento que cada una debía pagar, viendo cuáles estaban libres de cargas fiscales y cuáles, por el contrario, debían abonar a la Hacienda. Formada por 557 planos de manzanas, la Planimetría contiene 7.800 descripciones, que resultan de excepcional importancia para el estudio de la Calle Mayor. En el tramo que podemos llamar Mayor se organiza (en lo que hoy sería acera de los pares), las manzanas 386, seguiría 387 y 388; en la esquina de Bordadores y Plaza de Herradores se sitúa la manzana 389, la siguiente sería 412; y la última, en el tramo 415. En la otra acera, la casa de Correos ocupa las manzanas 205 y 206; la casa del Cordero corresponde a la 203; la siguiente, la 202; y último, la 195. A continuación se encuentra la 194 y la última -la que daría al Arco de Guadalajara- corresponde al 193.

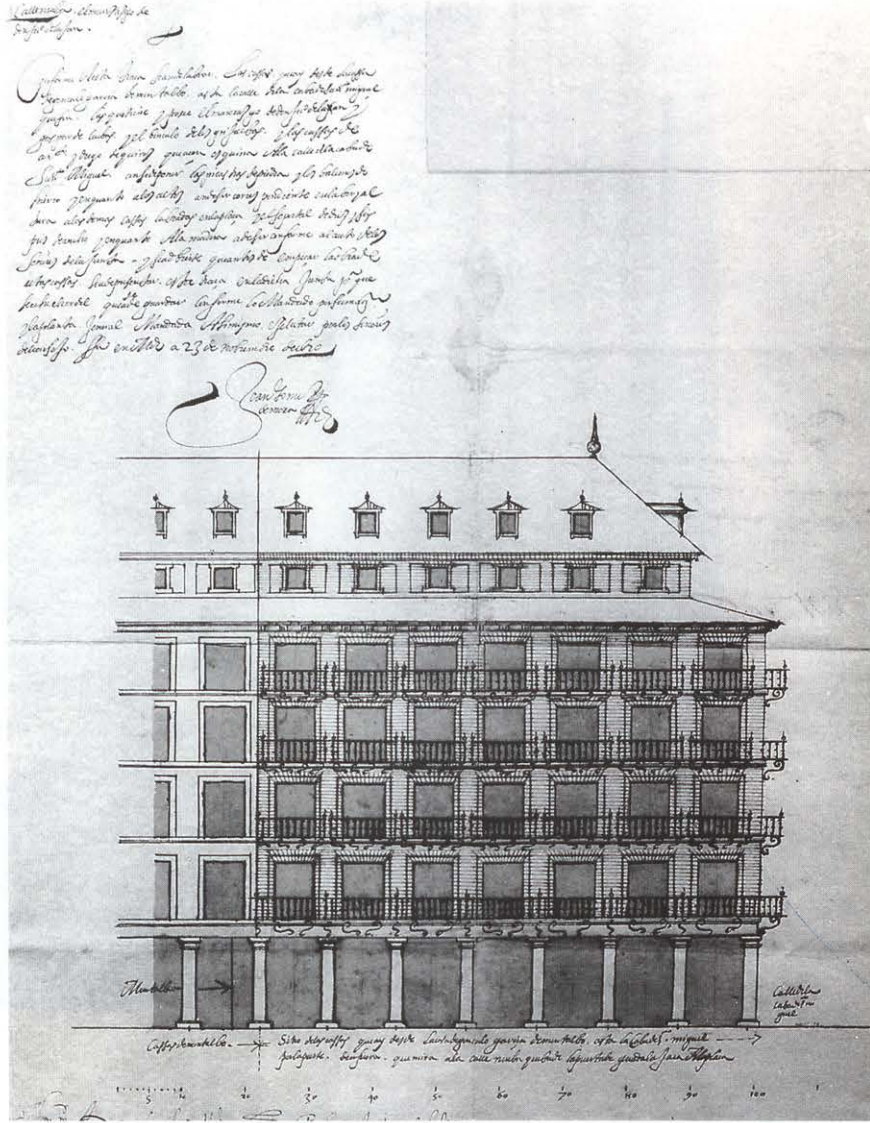
En la parte baja de la calle se da tanto una abundante presencia de edificios religiosos (el convento de San Felipe el

Real, parroquia de San Miguel, convento del Sacramento, convento de San Felipe de Neri, parroquia del Salvador, convento de Constantinopla y parroquia de Santa María) como un importante numero de casas señoriales y palacios, algunos desaparecidos: en la Plaza de la Villa, la casa de los Lujanes; las accesorias a la casa de Cisneros y Ayuntamiento. Inmediato, el Palacio de los marqueses de Cañete, luego, el de Camarasa (hoy Gobierno Civil); y después, el de Uceda o de los Consejos; más abajo, en la desaparecida calle de Malpica, la casa de los marqueses de ese nombre y la de los duques de Osuna y Benavente. En la acera derecha, a la entrada, el palacio de Uñate; y luego, esquina a Luzón, la que fue de la familia Acuña, y más tarde de los duques de Alburquerque; luego, la de los Cuevas y Pacheco; y después, la del duque de Abrantes (actual Instituto italiano). Por el contrario, en Mayor aparecían casas -algunas ya con tres plantas- angostas, con estrechísimos portales” o, más bien, profundas cavernas y callejones... escaleras casi perpendiculares y sin un átomo de luz... aposentos reducidos y mal cortados, como describió Mesonero Romanos en el “Antiguo Madrid”. Y esta diferencia en el parcelario de la ciudad obliga a que, como primera reflexión, estudiemos la configuración de las manzanas y que analicemos el modo en que se procedió aquí a dividir los lotes.

La diferencia en la valoración de las manzanas de una parte y otra refleja cómo, mientras Platerías y Almudena se caracterizan por la presencia de los edificios del Poder (debido sin duda a su proximidad al Alcazar), las manzanas de Mayor, por el contrario, se conciben como centro de actividad comercial de la ciudad, como espacio destinado a una actividad económica, razón por la cual no sólo la división en lotes se plantea de forma distinta, sino que también la calle cobra un ancho mayor al que tenía en Almudena y Platerías, proyectándose en ambas aceras (desde el encuentro de la parroquia de San Miguel hasta casi el final de lo que en la Planimetría General de Madrid de 1749 aparece como manzana 202) unos hasta ahora poco estudiados soportales corridos, que dan a la calle una uniformidad compositiva, reflejo de un carácter comercial hasta ahora desconocido.

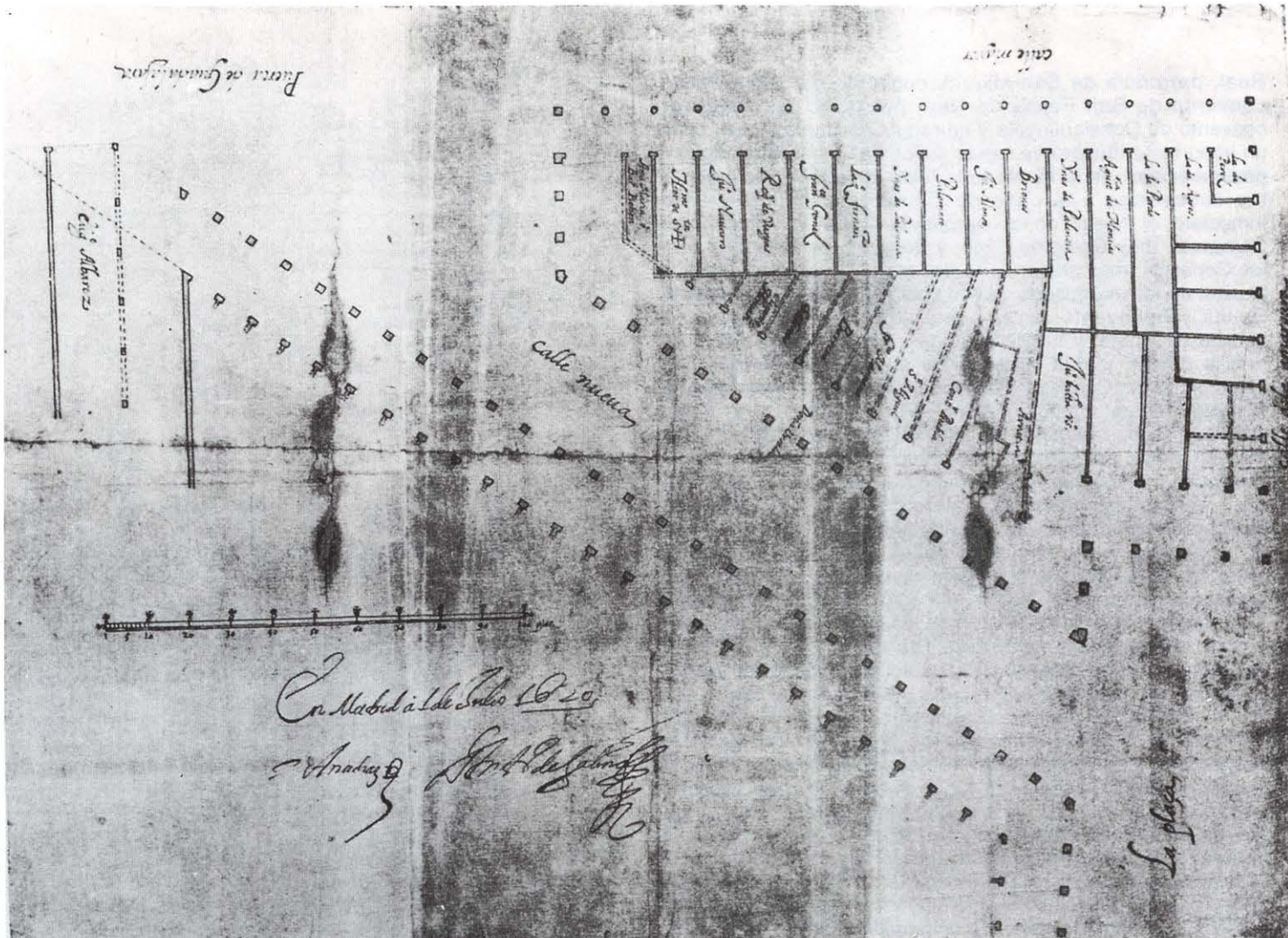
Los soportales son, en el tramo de Mayor, elemento fundamental en el proyecto urbano de la calle por cuanto que rompe con la imagen de Platerías y Almudena: el tramo de Mayor dejaba de ser “Calle de los Caballeros” para convertirse en calle comercial, coherente con la idea de “comercio” que definirían los “proyectistas” económicos de la época. Entendida como prolongación de una actividad hasta entonces centrada en la Plaza, los proyectos que se presentan al Ayuntamiento -y hasta 1840, aproximadamente- para obtener licencia, reflejan cómo, si bien el alzado de la vivienda podía concebirse desde un repertorio -reducido- con diferentes soluciones de huecos y alturas, el soportal se concibe como solución común a todos ellos, coherente con unas ordenanzas de ornato que debían regular y fijar su imagen. Pero si el soportal fue el elemento característico de la calle Mayor, la cartografía de la época refleja cómo, destacando su valor urbano, la calle Mayor aparece unida a la Plaza a través de los soportales, valorándose como continuación de la misma. Desde el Arco de Zaragoza, la plaza se prolonga en dirección a Atocha; por la llamada Calle Nueva (la que después del incendio de 1790 será de Ciudad Rodrigo) se dirige a la Iglesia de San Miguel; y la Puerta de Guadalajara giraba -como he comentado- prolongándose por Mayor hacia Sol.

La imagen de una calle Mayor porticada no ha sido estudiada, a pesar de existir referencias. Javier Ribera citaba - en su estudio sobre “Juan Bautista de Toledo y Felipe II”- el trazado tanto de la Calle Real como la ordenación de la “Puente de Guadalajara”, proponiendo el derribo de unas casas que obstaculizaban la visión y el paso hacia la “de Sol”; y en las ordenanzas de 1591 se exigía ya a todos los edificios de la

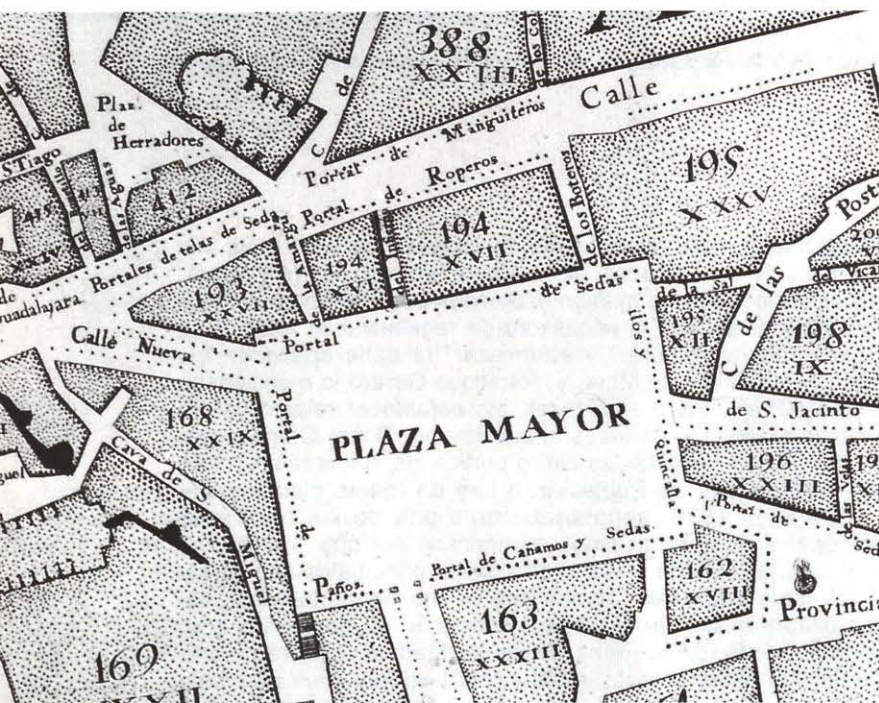


Gómez deMora. Casa del Mayorazgo de Luján, en la calle Nueva esquina a la Puerta de Guadalajara.

Plaza Mayor, calle Mayor, calle de Toledo y calle de Atocha el cambio de los pilares de madera por otros de piedra, anticipando la misma opinión expresada por Francisco de Mora en 1608, al señalar la necesidad de regularizar el recinto. La necesidad de “alinear” y enderezar” la calle aparecen los planos de Gómez de Mora, y Veronique Gerard lo mencionaba en su trabajo sobre el Alcázar, sin establecer relación entre aquella realidad y las ideas expuestas por Bonet Correa, que, comentando acerca de las calles porticadas, hacia referencia a las Ordenanzas de Población o Ley de Indias dictadas por Felipe II en 1573, señalando cómo una de las funciones principales de la plaza hispanoamericana era que “...todas las plazas a la redonda y las cuatro calles principales que dellas salen tengan portales, porque son de mucha comodidad para los tratantes que aquí suelen concurrir. El hecho de que, efectivamente, de la Plaza Mayor de Madrid irradian calles porticadas refleja cuánto la influencia hispanoamericana pudo incidir en la realidad española: pero entender cómo aquellas “cuatro calles” se reducen a una calle principal, entendida como



Gómez de Mora. Calle Nueva de la Plaza Mayor a la Puerta de Guadalajara (1620).



Espinosa de los Monteros. Plano de Madrid (1768). Detalle de la calle Mayor.

prolongación en la ciudad del espacio de la Plaza Mayor, es un tema que no ha sido estudiado hasta el momento.

¿Cuándo comenzó la construcción de estos soportales en la madrileña calle Mayor y quién fue el autor de la propuesta? ¿Cuál pudo ser su origen y desde qué referencia se emplearon en Madrid? Si bien conocemos documentalmente su existencia desde el segundo tercio del XVI, apenas tenemos sin embargo imágenes ni de las citadas pilastras ni de la imagen urbana de la calle. He señalado cómo las ordenanzas de 1591 exigían el cambio de los pilares de madera por otros de piedra, con bases y capiteles del mismo material; y Bonet señalaba en su estudio cómo el "soportal castellano" procedía del modelo de pórtico o peristilo greco-romano: "Su estructura es muy simple y de gran funcionalidad: una serie de pies derechos, "rollizos" o postes verticales soportan las vigas horizontales; sobre ellos se levanta la fachada de la casa, en una versión esquemática de la arquitectura arquitrabada clásica, lo que en realidad es una forma de apejar sobre puntales los voladizos medievales". Posteriormente, con el triunfo del clasicismo, se introdujo en los soportales el portico de pilares o pilastras compuestas con columnas adosadas, arcos sobre impostas y entablamento incluido.

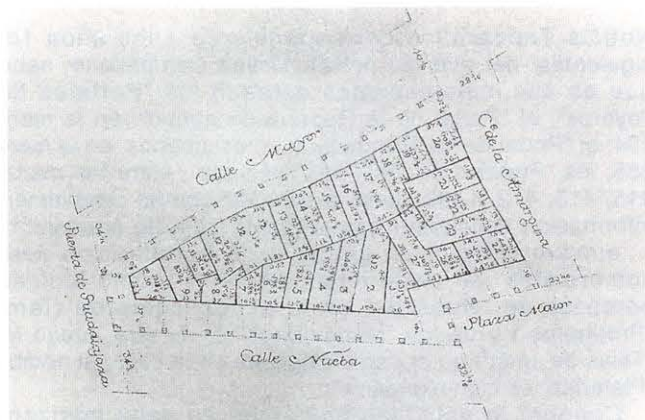
Aceptada la idea de Mayor como calle comercial, por la cartografía del XVIII sabemos que en torno a 1750 su ancho no sólo era superior al existente en Platería o Almudena, sobrepasando incluso al de la Calle Ancha de San Bernardo, Hortaleza, Fuencarral..., sino que los soportales avanzaban

sobre la teórica alineación, produciéndose un retranqueo en la línea de calle cuando -en las proximidades de Sol- estos desaparecen. Al quedar el trazado de la calle determinado por la pervivencia de una trama medieval, uno de los temas que más importancia tiene en los finales del XVIII y primera mitad del XIX será una reforma de alineaciones, procurando ordenar las calles: la documentación de ASA sobre el tema es importante y en muchos de los proyectos presentados para la obtención de licencia aparecen correcciones y rectificaciones del Maestro Arquitecto, proponiendo retranqueos, modificando fachadas o reduciendo el frente del proyecto, precisamente con la intención de lograr calles rectas.

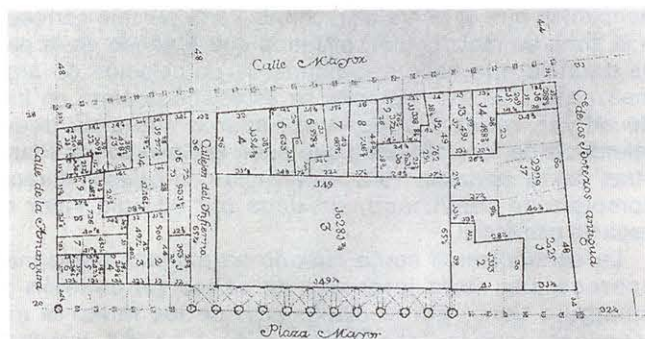
Si las pilastras en la calle Mayor no aparecen en el Texeira, su presencia se observa ya en la "Planimetría" de 1750 y, en consecuencia, también en el Chalmardier de 1761 o en el Espinosa de los Monteros de 1766. Lo que sorprende es que Ponz, en su "Viaje", comentando sobre la Plaza Mayor de Madrid, no cite los soportales correspondientes a Mayor, pasando por alto la importancia de unos soportales que, por ejemplo, sí llamaron su atención con motivo de su Viaje en Palencia. Y si el soportal fue el elemento característico de la calle Mayor, la cartografía del XVIII refleja cómo, destacando su valor urbano, la calle Mayor aparece unida a la Plaza a través de los soportales, valorándose como su continuación.

En 1597, en el plano que Francisco de Mora presenta sobre alineación de la Puerta de Guadalajara y alrededores, se evidenciaba la voluntad urbanística de abrir una vía que enlazase Mayor con la Plaza de Herradores y la prolongación de los pórticos, intentando salvar así la discontinuidad existente entre la altura de la Puerta de Guadalajara. Continuado años después por Gómez de Mora -que realizó la ordenación de la plaza y calle Nueva de acceso a la Plaza Mayor-, debemos esperar sin embargo a la segunda mitad del XVIII para entender cómo la voluntad por "embellecer", por establecer un programa unitario a la calle -adoptando unas específicas "ordenanzas de Ornato"-, lleva por ejemplo a Ventura Rodríguez a actuar no solo como Arquitecto Mayor del Ayuntamiento sino que, como profesional, desarrolla dos proyectos especialmente importantes: el de la casa de Correos, en la Puerta del Sol (fuera de la Calle Mayor, cierto, pero inmediato a ella, puesto que propone actuar en las manzanas 205 y 206), y el Diseño de la forma que se propone ha de quedar corregida la irregularidad que hoy se halla en la Puerta de Guadalajara y Platerías, manzana 451 y casas 4,5,6 y 7, como expuse en agosto de 1768: porque si desde el Arco de Zaragoza, la Plaza se prolonga en dirección a Atocha, tras el proyecto de Ventura Rodríguez, la llamada Calle Nueva (la que tras el incendio de 1790 se llame de Ciudad Rodrigo) lleva el orden de pilastras hacia la Iglesia de San Miguel y la Puerta de Guadalajara (manteniendo sus características de base cuadrada en pilastras de granito, al mismo tiempo que fija su ritmo y ordena los huecos de fachada en función de ellas), resolviendo la esquina de manera un tanto singular al hacer llevar las pilastras no sólo a la esquina sino prolongándolas en Mayor en dirección a Sol.

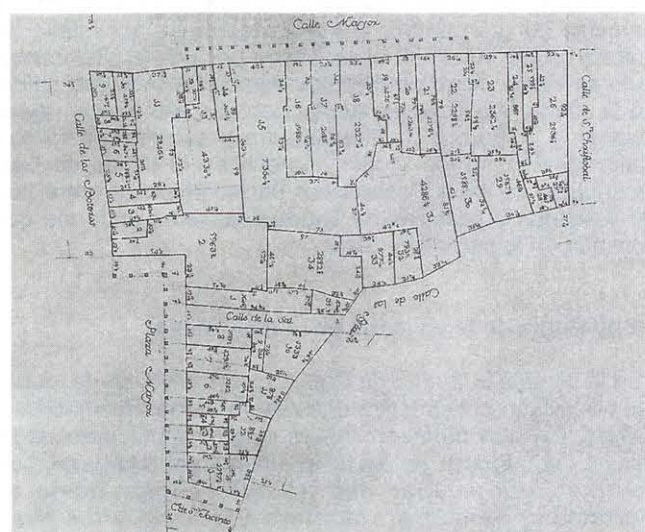
Si el trazado medieval fue poco a poco modificado, rectificándose las alineaciones, la división de manzanas en parcelas -muchas de ellas de origen también medieval- refleja, como testimonia la "Planimetría" de 1750, los importantes cambios de criterios que aparecen en la división en parcelas, en la ordenación de las manzanas. Por la lectura de sus asientos podemos saber quién habitaba la calle, cuáles eran los privilegios de cada uno. Sin embargo, para conocer la realidad de la calle debemos ir a las descripciones de viajeros, a los relatos económicos (Larruga, por ejemplo, detalla la actividad y ubicación de los gremios, así como la existencia de las fábricas) obteniendo así una imagen clara de la vida cotidiana en aquella parte de la ciudad. Por el manuscrito



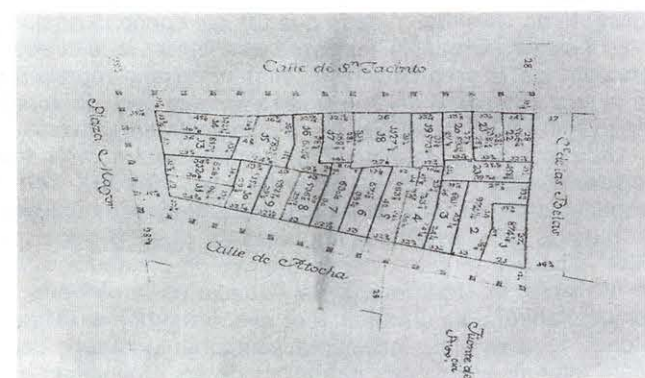
Planimetría de Madrid.(1749). Manzana 193.



Planimetría de Madrid (1749). Manzana 194.



Planimetría de Madrid. Manzana 195.



Planimetría de Madrid. Manzana 196.

Noticia Topográfica correspondiente a los años 1625 y siguientes, del que dio noticia Molina Campuzano, sabemos que en sus inmediaciones estaban los "Portales de los Joyeros", el "Portal de la Ropería de nuebo", en la manzana 194; el "Portal de los Manguiteros" o escribanos, en la manzana 388; los "Portales de las Telas de Seda", entre las manzanas 415, 413, 412 y 193. Junto a ello, Mesoneros complementa la información señalando que la planta baja de aquellas casas "...aunque mezquinos, aparecían soportales con destinos comerciales -en parte especializados- como indican los nombres de "Roperos" en la acera izquierda (también "Pretineros") y de los "Manguiteros" en la otra, luego los de "Telas de seda"; en el tramo siguiente de la calle, el nombre de "Platerías" es bien expresivo".

Conocer la actividad comercial en cada manzana es determinante para comprender cuánto el carácter de dicho tramo de calle condiciona las distancias entre medianeras. Aceptando que el frente estrecho de cada parcela corresponde a la zona de mayor valor, mientras que el fondo de la parcela es paralelo a la calle secundaria, la parcelación de algunas manzanas (195, por ejemplo) se establece primero en función de Mayor, reparcelándose el espacio sobrante desde la referencia de los callejones que unen la Calle con la Plaza; en otras -en la manzana 194, por ejemplo-, el callejón carece por completo de significado, sin duda por su nulo valor como espacio comercial.

La contradicción surge cuando en algunas manzanas no aparece una clara jerarquía de calles (el callejón de la Amargura tiene -por la disposición de los lotes- la misma importancia que la Calle Mayor y ésta, a su vez, que la Calle Nueva) en la manzana 193 o en la 202 (donde Postas y Mayor se valoran del mismo modo), resultando en su confluencia parcelas de gran fondo, a las que quizá se accediese desde ambas calles. Al dividir la manzana por una espina central, el todo se valora como un único proyecto porticado (las columnas de la Plaza Mayor se continúan con la Calle Nueva, darían la vuelta en la Puerta de Guadalajara y subirían en torno a la Calle Mayor), donde -como aparece en el dibujo de Ventura Rodríguez- se busca establecer un recíproco entre huecos de ventanas y pilastras de soportales, ritmo uniforme que se continúa en la manzana 194.

La tipología de la vivienda en la calle Mayor

Con la llegada a Madrid de Carlos III, en 1760, se despertó una gran actividad constructiva que retomó la transformación de la ciudad. En otro momento he estudiado cómo, a lo largo del reinado, se produce un doble fenómeno: por una parte, hubo la voluntad por ocupar ese espacio comprendido entre Hortaleza/Fuencarral, Montera y Toledo y los Prados, desarrollando en esta zona obras de tipo nuevo, donde se buscó aplicar la nueva reflexión de aquellos momentos sobre el concepto de vivienda. Y dado que fue allí donde la aristocracia y la naciente burguesía buscaron asentarse, resulta evidente que ésta fue el área de una vivienda cortesana representativa de la segunda mitad del XVIII. Pero en el interior de la ciudad, en la Calle Mayor, la situación era completamente diversa.

Los proyectos presentados al Ayuntamiento durante toda la segunda mitad del XVIII y comienzos del XIX son sólo propuestas de fachada: al regular las Ordenanzas únicamente problemas de "Ornato" e implantarse poco a poco las de "Aire", "Agua" y "Fuego", los problemas de distribución interior de la planta, la organización del espacio de la vivienda, ni se contemplaban ni se discutían; por ello, referirnos al estudio del interior de la vivienda implica necesariamente hacerlo con una doble referencia: primero, el análisis de las propuestas que en esos años se hace, tanto en los tratados de arquitectura como

en la enseñanza que desarrolla la Sección de Arquitectura de la Academia de San Fernando (donde, entre otros, figuran como Directores y Tenientes Directores de Arquitectura figuras como Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva, Silvestre Pérez, Pedro Arnal, Antonio López Aguado..., todos ellos ligados igualmente al Ayuntamiento como Maestros Mayores o Tenientes Mayores). En segundo lugar, contrastando el tamaño de los lotes que ofrece la "Planimetría" de 1750 con la recientemente elaborada por la Oficina Municipal del Plan en 1995, buscando cuanto existe una pervivencia en la disposición de patios y huecos de escalera, buscando comprender cuanto a partir de estos podemos entender si existe pervivencia de las tipologías del XVIII o de comienzos del XIX.

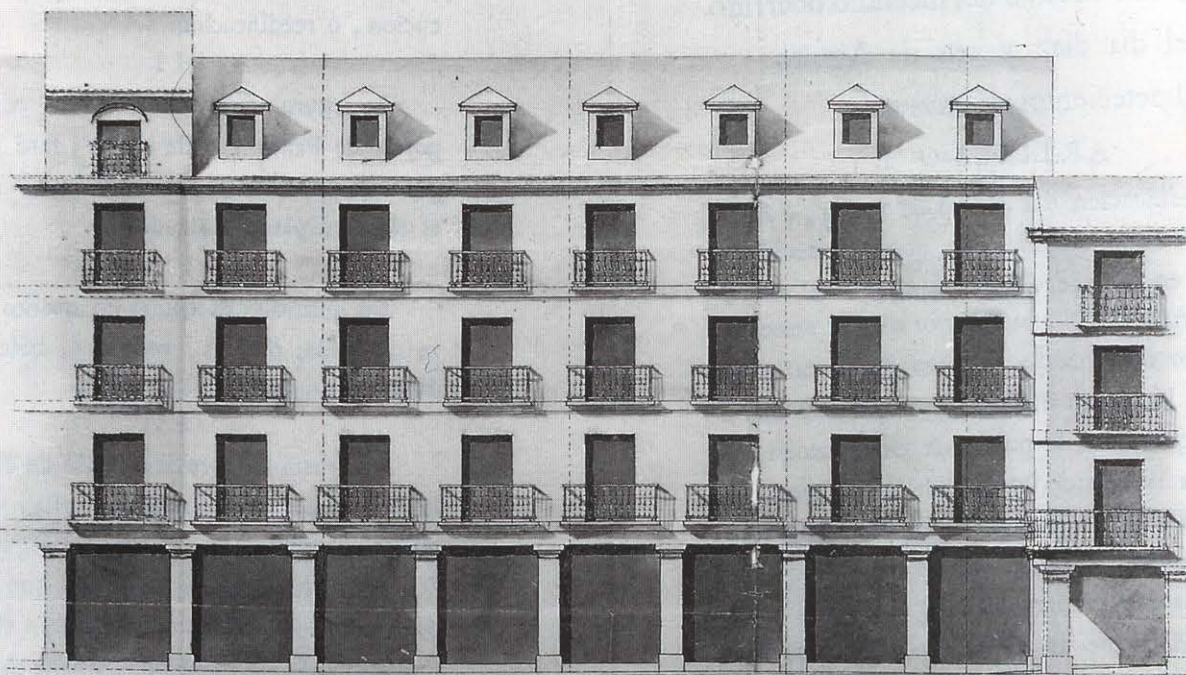
Las propuestas de viviendas para la Calle Mayor venían constreñidas por distintas limitaciones: en primer lugar, las parcelas, por lo general, venían dadas, siendo difícil reagrupar varias de ellas; la altura quedaba asimismo limitada por las ordenanzas; la composición quedaba condicionada, bien por la necesidad de ajustarse al ritmo de pilastras, bien por los huecos de las viviendas adyacentes. Retomando las propuestas tipológicas iniciadas por Gómez de Mora en el XVII, la fachada de las viviendas propuestas se organizaron -como, por otra parte, reiteraban Plò o el propio Bails- a base de balcones simétricos, dispuestos a lo largo de una fachada de gran sencillez compositiva. Analizando las plantas, se ha comentado que "...se advierte una mayor regularidad en la distribución de las habitaciones. Los cuartos aparecen casi siempre rectangulares, aun cuando el solar plantee una difícil solución, como en el edificio proyectado por José Hermosilla en 1759 en la calle de Torrija. En bastantes casos, las habitaciones se organizaban en torno a un patio central, con una escalera situada en el eje. A veces, en otras partes de la ciudad, aparecía un pequeño huerto o huerta particular incluso en edificios unifamiliares, como ocurriera en Tres Cruces".

En la arquitectura de vivienda de aquellos años predominaban las casas de tres pisos, divididas horizontalmente por líneas de impostas muy marcadas, al modo tradicional. En casi todas ellas aparecían buhardillas. La colocación de vanos y puertas solía ser irregular, siendo estos desproporcionados. A finales del siglo, en todos los proyectos aparece una línea vertical blanca que divide -a modo de parteluz- la ventana en dos, perdiendo importancia el balcon. La puerta principal no solía estar centrada con relación al edificio. Por último, la planta baja en los edificios -que en otros se dedicaba a cocheras y caballerizas- aquí se destinaba a locales comerciales, muy importantes en un siglo en el que aumentó el número de pequeños comerciantes, en general emigrantes de campo, muchos de los cuales no llegarían a prosperar económicamente. Tras el acceso aparecía un profundo zaguán, mientras que las alcobas o salones quedaban en la planta principal, o en las sucesivas plantas superiores si se trataba de viviendas colectivas. A finales del siglo, con el control de la Academia, la vivienda adquirió una especial importancia, surgiendo un nuevo lenguaje racional, que contrasta con el barroco colorista. Se suprimieron los arcos adintelados de ladrillo visto y, a partir de 1790 -tras el incendio de la Plaza Mayor-, adquirió nueva importancia el tema de los materiales constructivos.

Las reformas de Villanueva La Guerra de la Independencia y los proyectos de Silvestre Pérez

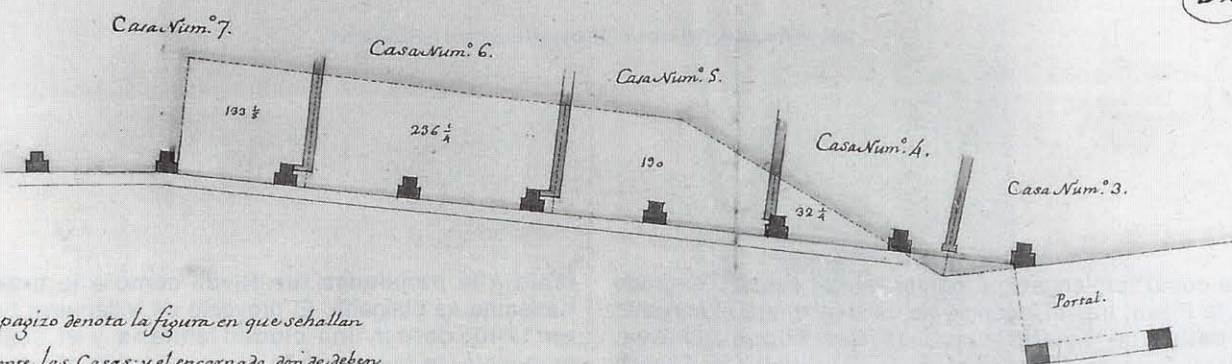
El incendio de la Plaza Mayor en 1790 alteró por completo la estructura urbana de la calle Mayor por cuanto que las ordenanzas dictadas luego por Villanueva conllevaron una importante consecuencia: si hasta ahora la calle Mayor se

Diseño de la forma en que se propone, ha de quedar corregida la irregularidad que hoy se halla en la hazera de la Puerta de Guadaluara y Platería (Manzana A15 y Casas num. 4, 5, 6, y 7) como expuse en, 26 Agosto presente.



Madrid y Agosto 26 del 1768.

Ventura Rodríguez



El color pagizo denota la figura en que se hallan actualmente las Casas: y el encarnado don de deben salir: Los numeros puestos en cada sitio explican los pies de terreno que se aumentan, respectivamente.



* (en el original)

INSTRUCCION

DISPUESTA DE ORDEN DEL CONSEJO,
aprobada por S. M. de las reglas que deben obser-
arse para la reedificacion de las casas arruinadas en
Plaza mayor , con motivo del incendio ocurrido
la noche del dia diez y seis de Agosto
de mil setecientos y noventa.

ARTICULO I.

La reedificacion del Portal de Paños , ó lien-
zo de la Plaza mayor , que quedó reducido á
cenizas en el incendio de la noche del diez y
seis de Agosto del año anterior de mil setecien-
tos y noventa, desde el Arco de la calle de
Toledo, hasta la calle Nueva , siguiendo ésta á
mano izquierda á la puerta de Guadalaxara , y
calle que llaman de la Caba de San Miguel , se
executará uniformemente en toda esta extension,
asi en fábrica , como en alturas , balconage , y
demás partes exteriores del edificio , bajo el Plan,
y diseño formado por el Maestro mayor de Ma-
drid Don Juan de Villanueva , y aprobado por
S.M. para todo lo que es fachadas exteriores,
direccion de medianerías , y situacion de esca-

A

leras ; lo qual (como obras en cuyas buenas qua-
lidades se interesa el público) estará sujeto par-
ticularmente á la inspeccion del mismo Maestro
mayor , ó de sus Tenientes á sus órdenes , como
quiera que cada dueño de casa podrá valerse del
Maestro arquitecto que le parezca para su exe-
cucion , ó reedificacion.

I I.

La altura , é igualdad de los edificios del
portal de Paños y calle Nueva , será con ar-
reglo á lo dispuesto por dicho Maestro mayor en
el referido plano y alzados.

I I I.

Lo mismo se executará en quanto al núme-
ro de pisos . puertas , ventanas , balconage , y
demás dispuesto en dicho plano.

I V.

Se situará el Arco de la calle de Toledo con
la direccion correspondiente á ella , y anchura
que al presente tiene , y quando llegue á reedi-
ficarse el otro extremo arruinado que mira á la
puerta de Guadalaxara , se executarán en el Arco
del pasadizo de San Miguel , y calle de la Caba,
las obras que se tengan por mas convenientes,
asi para dexar paso expedito á las gentes , como
para evitar la comunicacion de una á otra man-
zana en caso de incendio.

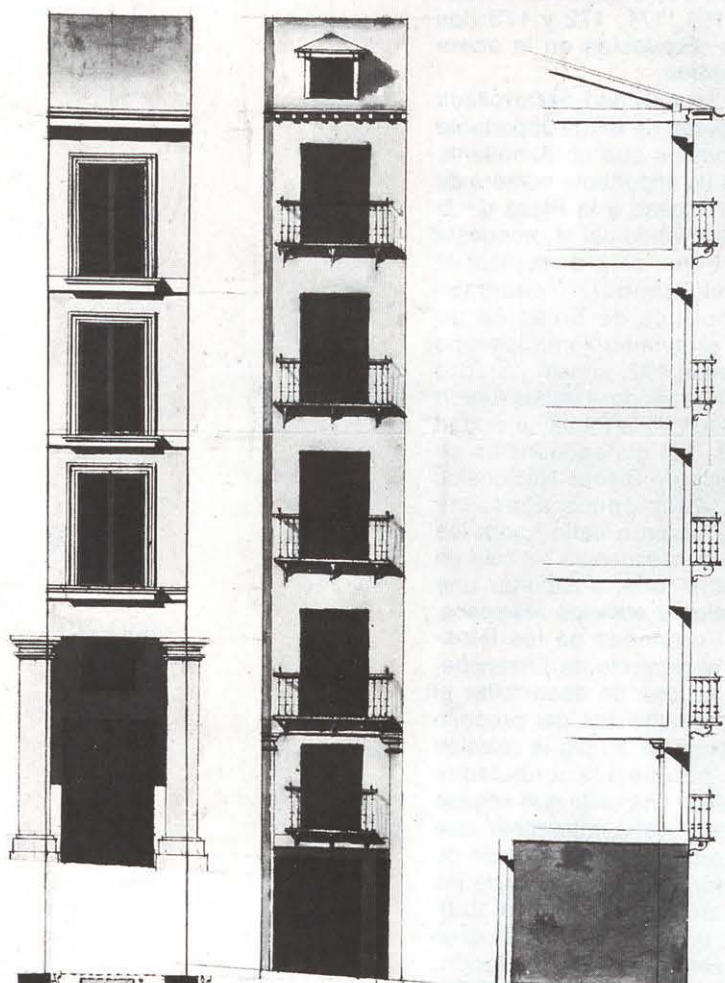
Juan de Villanueva. Ordenanza de 1790 tras el incendio de la Plaza Mayor.

entendía como "prolongacion" comercial del espacio sagrado que era la Plaza, tras el incendio se establece que el conjunto de las calles de Toledo, Cava de San Miguel, Nueva, Cuchilleros, Boteros, Botoneras, de la Vela, Vidrieras (actual Gerona), Imperial, Latoneros, Postas, Vicario Viejo (actual Pontejos), Sal, Amarguras (actual Siete de Julio), San Cristóbal, Plaza de Santa Cruz y San Jacinto (actual Zaragoza) se valoren como un único proyecto, llevándose las pilastras que hemos visto en Mayor a las fachadas de cada una de las señaladas. Buscándose la uniformidad en el conjunto, se entiende que las ordenanzas de alturas y la obligatoriedad de utilizar las pilastras señaladas son instrumentos capaces de establecer un proyecto único. Coherente con la idea que Percier y Fontaine desarrollaran poco más tarde, la referencia

tanto a la parisiense rue Rivoli como a la ordenación de Karlsruhe es obligada. El proyecto de Villanueva busca ahora, en 1790, definir una ciudad unitaria y el espíritu de su propuesta es bien distinto al que planteó al intervenir en la Casa de la Villa, al disponer la Loggia o Galería mirando a Almudena, consciente de cuanto su propuesta es urbana por cuanto que con ello busca potenciar el tramo más bajo del eje.

Al mismo tiempo, a causa de la degradación en que se encontraban las casas situadas en la manzana 172 (entre Mayor, Chamberga, San Miguel y Plaza), se demolieron con vistas a su reedificación. Sin embargo, cuando apenas estaban iniciados los trabajos, hubo una disposición del Consejo por la cual se procedía a "dejar una sola calle, en lugar de dos, que convendría fuese la que sale en derechura a la del Espejo". A

Dibujos q. manifiesta el estado actual de la Fachada de una Casa sita en la Calle de Toledo de esta Corte, distinguida por la Placa gual. con el n.º 13. de la Marisama 163.ª. Administrada D.º Miguel Arce, y pertenece a Doña Maria Antonia Carrero, vecina de la Ciudad de Andujar.



Informado a Ma-
drid en 16 de Agosto

1797

Mariano

Sito para el caso
de la casa de Arce.

Madrid 24. de Julio 1797. Julian de Barcenilla

la vista del expediente, Villanueva proponía, en 1804, suprimir totalmente la manzana avanzando como "su anchurosidad proporcionaba un desahogo y servidumbre que no puede perjudicar en la inmediación de la Plaza Mayor, mayormente si en algún otro tiempo se llevase a efecto la reunión con otra parroquia de la de San Miguel, demoliendo la iglesia poco o nada decorosa que hoy existe, según ya estuvo determinado".

Partícipe del espíritu que, años más tarde, llevó a Ugartemendía a establecer las rígidas ordenanzas en la Reconstrucción del Viejo, en San Sebastián (cuando, una vez desechado su proyecto, se dirija a la Academia señalando cómo ...Una ciudad se construye de una vez, y para miles de años), el incendio es entonces pretexto para modificar el antiguo centro de la ciudad, para ordenar un centro de manera análoga a como Wren, tras el incendio de 1666, propuso en Londres. La calle Mayor se integra así en un proyecto de orden superior, si bien aparece una extraña contradicción: entendida como límite, como frontera del nuevo conjunto, la diferencia entre las manzanas 202 195, 194, 193, 171, 172 y 173 (los números impares de la calle) y las dispuestas en la acera contraria (actuales pares) se hace evidente.

Los años de la Guerra -o, mejor, la actividad desarrollada durante el reinado de José I- repercutieron de forma importante en el entorno de la calle Mayor. Sabemos que en Almudena, Juan de Villanueva inicia el derribo de un importante número de manzanas, con vistas a posibilitar el acceso a la Plaza de la Armería desde el eje de Mayor (desarrollando así la propuesta formulada poco antes por Silvestre Pérez para comunicar el Palacio Real con San Francisco el Grande). Y sabemos también que, coherente con la política de creación de mercados propuesta en el Imperio, el ayuntamiento josefino lleva a cabo el derribo de las manzanas 172, construyéndose en su lugar el Mercado de San Miguel. Si las dos citadas fueron intervenciones urbanas que repercutieron en la trama, la ciudad cambió de forma sustancial, si bien las consecuencias se reflejaron solo años después: la política de Bienes Nacionales impuesta por el francés y luego, a los pocos años, las sucesivas desamortizaciones que se llevan a cabo sobre las propiedades religiosas tuvieron como consecuencia no sólo un cambio en la propiedad sino, y sobre todo, posibilitar una política de derribos de grandes palacios y edificios religiosos. Con ello, frente a quienes -como Fernández de los Ríos- propugnaban la necesidad de iniciar el proyecto de Ensanche, hubo también quienes defendieron la idea de desarrollar el centro, ocupando antes los solares resultantes del proceso desamortizador. Ruiz Palomeque publicó en su día la relación de conventos derruidos: entre las propuestas formuladas aparecía la idea de trazar -en Almudena- una calle que llegase a San Nicolás (que no llegó a realizarse) y otra importante, que sí afecta al tramo de Mayor: por acuerdo del Ayuntamiento de septiembre de 1839 se dispuso proceder a la alineación de las calles contiguas al ex-convento de San Felipe (manzana 103): y al saber el dueño de la casa que se quería ensanchar la calle cuarenta pies, inició un expediente solicitando la expropiación.

A partir de este momento, las intervenciones que se hacen en la calle consisten, básicamente, en reagrupar en ocasiones lotes, proponiéndose una nueva tipología y alterándose de este modo la morfología urbana. A lo largo del XIX -a partir de la política desamortizadora- la imagen comercial de la calle varía, el soportal será ocupado por nuevos comercios, que avanzan sobre la calle, configurando la idea del escaparate o vitrina y, sobre todo, se produce un cambio en la forma de valorar la acera de los pares e impares, estableciéndose una actuación más radical y rotunda precisamente en la primera (por ser en su mayoría nuevos negocios), planteándose así la contradicción de tener edificios más o menos próximos a una opción modernista frente a una pacata remodelación de los antiguos locales comerciales del XVII y XVIII.■

Una historia interminable contra la adversidad

Maira Herrero.

- ¿Qué ocurre con el Teatro Real de Madrid?*
- ¿Cuántos millones se llevan gastados?*
- ¿Cuántos millones se gastarán aún?*
- ¿Cuántos millones hubiese costado un nuevo teatro?*
- ¿Cuándo terminarán las obras?*

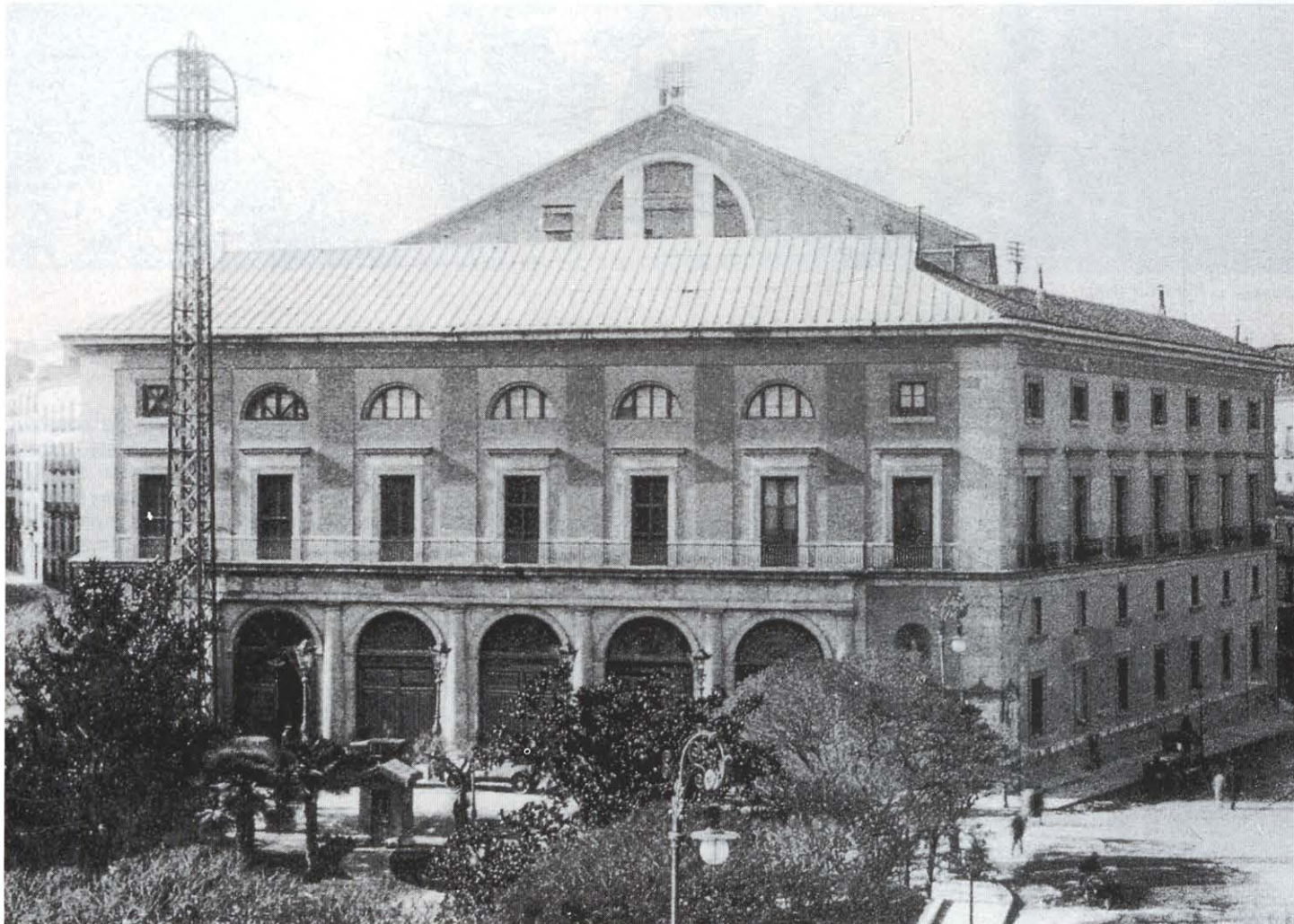
Lo anterior no son preguntas parlamentarias recientes. Fueron realizadas por el G.A.T.E.P.A.C. al Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1935.

Desde que Fernando VII, en 1817, ordenara la construcción de la Plaza de Oriente al arquitecto Mayor de Palacio, Isidro González Velázquez, y el Teatro Real ocupara un lugar

fundamental dentro de su perímetro, muchos son los cambios y transformaciones que ha sufrido el magnífico conjunto, e interminables las polémicas que ha suscitado.

El lugar que ocupa el actual edificio ha sido dedicado a teatro desde hace más de dos siglos. La historia comienza cuando, en 1704, vino a establecerse una compañía italiana en el lugar conocido como los Lavaderos de los Caños del Peral. Cuatro años más tarde, en 1708, Francisco Bartolí levantó en este mismo solar una modesta fábrica para la compañía italiana que dirigía. En aquel momento, la mayoría de los teatros eran construidos por los responsables de las compañías y los gastos sufragados por sus miembros. En 1737, se construye el famoso Coliseo de los Caños del Peral del que tenemos numerosas noticias hasta su desaparición, en 1817.

Estado de la fachada de Isabel II antes de su clausura en 1926. Hasta la fecha había sufrido pocos cambios.





Vista aerea del Teatro Real. 1935.

Obras en la fachada y la cubierta de la plaza de Isabel II. 1943



La idea de Isidro González Velázquez fue la de construir una plaza monumental delante del Palacio de Oriente, ante la necesidad de urbanizar esta zona después de los derribos realizados en 1810 por José Bonaparte. El proyecto de Velázquez responde a una plaza circular que rompe con la tipología tradicional de planta rectangular, abierta hacia la fachada del palacio y formada por una planta porticada, un entresuelo y una planta noble. Dentro de todo este conjunto diseña la fachada del nuevo teatro, creando un cuerpo bajo ligado al resto de las edificaciones que conforman el espacio y situándolo frente a la fachada del palacio y sobre el mismo eje, manteniendo así la idea de Sachetti.

La mala administración y la falta de fondos en las arcas públicas obligaron a paralizar varias veces las obras, que no se finalizarían nunca según el diseño de Velázquez a pesar de que parte de la galería sur llegó a estar muy avanzada. El trazado de la plaza, tal y como lo conocemos hoy, se debe a Narciso Pascual y Colomer.

Es Antonio López Aguado, arquitecto mayor de Madrid, quien recibe el encargo de ejecutar el proyecto definitivo del nuevo teatro. Aguado recoge las ideas de González Velázquez



Estado de la fachada de Isabel II después de la remodelación del año 1966.

y proyecta la fachada de la plaza de Isabel II y el interior del edificio. La planta, muy forzada por el solar que ocupa, tiene un complicado perímetro en forma de hexágono irregular. Esto obligó al arquitecto a articular la sala y el escenario de tal manera que eran muchos los espacios sin uso determinado y difícil su circulación. No olvidemos que la entrada de la Plaza de Oriente era para uso exclusivo del monarca y su séquito, y que el acceso del público se hacía por la Plaza de Isabel II, lo que obligaba a los espectadores a recorrer interminables pasillos y escaleras. A pesar de los inconvenientes del solar, el edificio cumple los esquemas del teatro que surge del debate entre Italia y Francia sobre el carácter de la nueva tipología arquitectónica y que se desarrolla en toda Europa a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Al mismo tiempo responde a las ideas que recoge Blondel, en el segundo volumen de su "Cours d'Architecture", publicado en 1771, en el que recomienda que los teatros sean edificaciones aisladas con acceso fácil para los coches de caballos y arcadas exteriores para tomar el aire.

Como el mismo Aguado dice en la memoria descriptiva del proyecto, el nuevo coliseo nace con vocación de ser uno de los grandes teatros de ópera de Europa. "... será, estando

concluido, superior a ellos en magnitud y belleza y no inferior en el producto ..."

Con la muerte, en 1831, de López Aguado se producen nuevos cambios en el proyecto. Será Custodio Teodoro Moreno quien se haga cargo de las obras, y dé forma final al edificio. A él debemos la magnífica maqueta del teatro que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, a través de la cual podemos conocer el proyecto original de López Aguado tantas veces alterado. Unos meses antes de que el Coliseo esté concluido, Moreno dimite de las obras, alegando problemas de salud, y es sustituido por Francisco Cabezuelo, nombrado arquitecto por designación real y aparejador del teatro desde hacía varios años. Es el autor de la primitiva estructura de madera de la cubierta. Una vez finalizadas las obras, Cabezuelo continuará ocupándose del teatro como arquitecto conservador, cargo que se mantiene hasta que el edificio se cierra en 1926.

Después de numerosas interrupciones —en la mayoría de los casos debidos a falta de recursos económicos—, el 31 de octubre de 1850, las obras del Coliseo quedaron finalizadas. Cuatro arquitectos, varios proyectos, treinta y dos años y cuarenta y dos millones de reales de vellón, fueron necesarios



ANA MULLER

- Sala de ensayo de Orquesta. Uno de los espacios más interesantes de la actual remodelación.

línea exterior del pórtico de carruajes, obteniendo así una nueva crujía en la planta principal y ganando espacio para las dependencias reales. La fachada de la Plaza de Isabel II también sufrió algunas transformaciones.

Los primeros signos de modernización llegaron en 1888, con la instalación eléctrica en todo el edificio y la presentación de nuevos proyectos para la remodelación del escenario, que nunca llegaron a materializarse. El más importante de todos ellos fue el que presentó el arquitecto Alvaro Rosell: proponía una completa modernización del movimiento escénico, a base de plataformas móviles por medio de un original mecanismo.

Antes de que finalice el siglo, siendo Enrique Repullés el arquitecto conservador del teatro, se realizan nuevos cambios en la sala, se sustituye la decoración neogótica de los antepechos de los palcos por otra más al gusto del momento y se cambian las primitivas pinturas del techo de Eugenio Lucas por otras de figuración más escenográfica.

Durante los primeros años del siglo XX, los cambios y mejoras continuaron con la ampliación del palco real, la reforma en la decoración del foyer y los pasillos, la sustitución de las viejas butacas del patio por otras más cómodas y de asiento flexible, y la modernización del sistema de calefacción

y ventilación, pero nunca llegó la gran reforma estructural que desde hace tantos años se esperaba.

Cuando, en 1915, el arquitecto Antonio Flórez se hace cargo del teatro, denuncia, ante los responsables del mismo, el riesgo de hundimiento de algunas dependencias debido al mal estado en el que se encuentra todo el edificio. Nadie creyó que la situación fuese tan grave y sólo el incendio ocurrido en el palco real, en 1916, alarmó sobre las pésimas condiciones de las instalaciones, así como de la falta de un telón metálico capaz de aislar la sala del escenario. A pesar de todo, las únicas medidas que se tomaron fueron el reforzamiento del cuerpo de bomberos y una pequeña reparación en la instalación eléctrica.

Finalmente, Flórez logró redactar un anteproyecto de remodelación de todo el edificio que, como tantos otros, nunca llegó a ver la luz, pero que le sirvió para conocer en profundidad todas las deficiencias del inmueble.

El teatro continuó abriendo sus puertas hasta que, en octubre de 1925, cuando ya estaba preparado el programa de ópera, llegó la noticia de que amenazaba ruina inminente. En el interior del edificio se habían registrado importantes movimientos y a lo largo de la fachada de la calle Vergara y de



Estado de la cubierta despues de la remodelación de 1996

la Plaza de Isabel II se produjeron grietas en los muros de carga, de tal magnitud que hubo que apuntalarlos. Según los expertos, las causas fundamentales de estos movimientos fueron el caudal de agua subterráneo que discurría por el terreno sobre el que se asentaba, las obras que se estaban realizando para abrir un nuevo túnel para la línea del metro de Príncipe Pío y las precarias condiciones en las que se encontraban todas las instalaciones. Ante tal situación, el teatro cerró sus puertas al público "sine die".

Una vez clausurado el teatro y desalojado el Conservatorio de Música y Declamación, se sucedieron los informes, dictámenes, memorias y proyectos para la habilitación definitiva del edificio. La vieja idea de demolerlo volvió a la mente de muchos. La mala construcción, el deterioro sufrido a lo largo de los años y la falta de adecuación a las técnicas modernas, son algunas de las razones que alegaron los partidarios de su desaparición.

El Rey consideró disparatada la idea y Antonio Flórez, como Arquitecto Conservador, fue el encargado de la redacción del proyecto de consolidación y de la reforma total del edificio. El proyecto se expuso en las salas del entonces Palacio de Bibliotecas y Museos. Ochenta y dos dibujos acuarelados, mostraban las obras que se pretendían realizar.

Las obras emprendidas por Flórez, que trabaja a partir de 1928 en colaboración con Pedro Muguruza, no parecían finalizar nunca. Una vez terminado el proyecto de consolidación, comenzaría la remodelación interior para transformarlo en un teatro de ópera moderno. La Guerra Civil paraliza las obras y provoca nuevos destrozos en el interior, ocupado durante estos años por un polvorín.

A la muerte de Antonio Flórez, es Muguruza, como Director General, quien, en 1940, retoma la reconstrucción del teatro desde la recién constituida Dirección General de Arquitectura, dependiente entonces del Ministerio de la Gobernación. Las obras pasan al estudio de sus antiguos colaboradores, los arquitectos Diego Méndez y Luis Moya. Estos últimos se harán cargo de la remodelación hasta 1961, fecha en que presentaron el último proyecto.

Desde que, en 1926, se iniciaran las obras de recalce y refuerzo de toda la fábrica, el teatro fue perdiendo su primitiva fisonomía. El Real había adquirido una nueva dimensión con el proyecto del nuevo escenario, que supuso la creación de una nueva caja escénica y el aumento de una tercera planta alrededor de todo su perímetro.

Los intentos de ver terminado el teatro se sucedieron, llegando a convertirse en un símbolo de deseos frustrados.

Se vuelve sobre la vieja idea de abandonar el edificio y, bajo el patrocinio de la Fundación Juan March, en 1963 se convoca un concurso internacional para la construcción de un nuevo teatro de la ópera en el centro comercial de "Azca". El arquitecto Fernando Moreno Barberá en colaboración con su colega austriaco Holzmaister, serían los autores del proyecto que nunca llegó a realizarse.

En 1965, ante el estado en que se encontraba el Teatro Real, el Ministerio de Educación y Ciencia encargó al arquitecto José Manuel González-Valcárcel un anteproyecto para aprovechamiento del edificio y una valoración del coste de la obra, después de lo cual se llegó a la conclusión de que no era posible, con el espacio del que se disponía, construir un Teatro de Ópera según las exigencias del momento. Ante esta realidad se decidió rehabilitar el teatro como simple sala de conciertos y, en octubre de 1966, se inauguró después de una cuidada restauración. Durante casi veinte años, el Teatro Real cumplió con brillantez su uso como auditorio y sede del Real

Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático. Pero Madrid necesita un teatro de ópera que se equipare a los mejores del mundo y se vuelve a la idea de que el Real retome el uso para el que fue construido.

La administración, consciente de esta necesidad, redactó en 1969 un informe para la creación de un nuevo auditorio que se hizo realidad en 1983, con el proyecto del arquitecto José García de Paredes.

En 1986, el Ministerio de Cultura decidió proceder a la renovación total y a la ampliación del Teatro Real para habilitarlo como la sala de ópera mejor dotada del país, tras lo cual encargó al arquitecto José Manuel González-Valcárcel, como buen conocedor del edificio, un primer proyecto para habilitar el teatro a su primitiva función lírica. En esta labor colaboró su hijo Jaime González-Valcárcel y, posteriormente, el arquitecto Miguel Verdú.

El planteamiento inicial mantuvo la hipótesis optimista de que el edificio podría renovarse con un costo muy inferior al de actuaciones similares en otros teatros europeos y estar terminado en 1992.

Las obras comenzaron en enero de 1991. Pero, dada la complejidad del proyecto el trabajo se retrasa y el tiempo pasa sin que parezca que la remodelación llegue a su fin. La situación se complica con la muerte del arquitecto durante una visita a las obras con los medios de comunicación. Valcárcel, hasta este momento, había realizado un primer proyecto y dirigido una compleja etapa de obras de demolición –para liberar el edificio de las numerosas construcciones que habían ido colmatando sus espacios– y otra difícil fase de consolidación.

Ante tal situación, a finales de 1992 el Ministerio de Cultura encarga al arquitecto Francisco Rodríguez Partearroyo un estudio de alternativas funcionales y formales para poder reconsiderar alguno de los puntos del actual proyecto. Tres meses después, Partearroyo presenta sus propuestas en las que trata de encontrar la racionalización de las comunicaciones verticales, la ubicación de la compleja instalación de climatización y una estructura funcional, con un reflejo razonado y coherente en el exterior.

A partir de este momento Partearroyo es nombrado director de las obras y, después de presentar numerosas alternativas, realiza cambios fundamentales en la estructura interna del edificio y en su aspecto externo. Las circulaciones, vertical y horizontalmente, mejoran notablemente y se crean nuevos espacios para uso interno y del público. En el exterior, lo más visible fue la unificación de las cubiertas del teatro –con la demolición de los dos únicos torreones que quedaban del proyecto de Flórez, de 1929– y la construcción, para rematar la cubierta, de una semi-bóveda de sección ovalada con altura suficiente para albergar la instalación de climatización de todo el edificio y la maquinaria de los montacargas. La ampliación de la columnata, que aparece en la fachada de la Plaza de Isabel II, a los laterales, siguiendo la idea del proyecto inicial de Flórez, es otra de las soluciones más significativas de los cambios que se introducen. Partearroyo ha conseguido una imagen coherente y bien resuelta de todo el edificio, donde la nueva arquitectura se superpone con naturalidad a la preexistente.

Que España contara con un gran teatro de la ópera ha sido de hecho un empeño de más de ciento cincuenta años contra la adversidad. Sin embargo, por fin puede decirse que contamos con uno de los edificios mejor dotado para este fin. Solo queda esperar que en breve plazo podamos todos disfrutar de él. ■

Proyecto: Real Coliseo de la Plaza de Oriente

Arquitecto: Antonio López Aguado

Fecha de proyecto: 1818-1831

Fuentes: AHN11378/114, REV Cartas Españolas. Navascués, Pedro. Fernández Muñoz, Ángel Luis.

Antonio López Aguado recibe en 1818 el encargo de realizar el proyecto del nuevo Teatro de la Ópera de Madrid. El edificio, emplazado frente a la fachada del Palacio, tendrá forma de hexágono irregular y su fachada principal habrá de encajar con la arquería proyectada por Isidro González Velázquez para la Plaza de Oriente. En un primer momento Aguado diseñó una planta en forma de ojo de cerradura, con la fachada principal semicircular y la posterior plana, que inmediatamente se desechó. El trazado de la planta obedece a razones urbanísticas.

La fachada principal en forma curva tiene dos cuerpos, bajo y principal, y está rematado con un frontón decorado con un sencillo bajo relieve. El cuerpo bajo tiene un pórtico con cinco arcos de frente y dos en los laterales que dan paso a los coches de caballos. El principal lo ocupa una galería con columnas toscanas y en el interior aparecen cinco ventanales, que

se corresponden con los huecos de la planta baja. Posiblemente esta fachada la diseñase Aguado siguiendo las indicaciones de González Velázquez según se desprende de la orden que recibe Custodio Moreno al hacerse cargo de las obras en Agosto de 1831.

La fachada de la Plaza de Isabel II está compuesta en la planta baja por un pórtico con cinco arcos de medio punto, sobre el que se levantan dos plantas. La principal tiene siete balcones, antepechados, los dos laterales y volados los cinco del centro, formando un gran balcón general corrido con balaustrada de hierro que carga sobre la cornisa del cuerpo bajo. En el piso segundo tiene los mismos huecos del piso inferior, intercalándose ventanas termales y rectangulares.

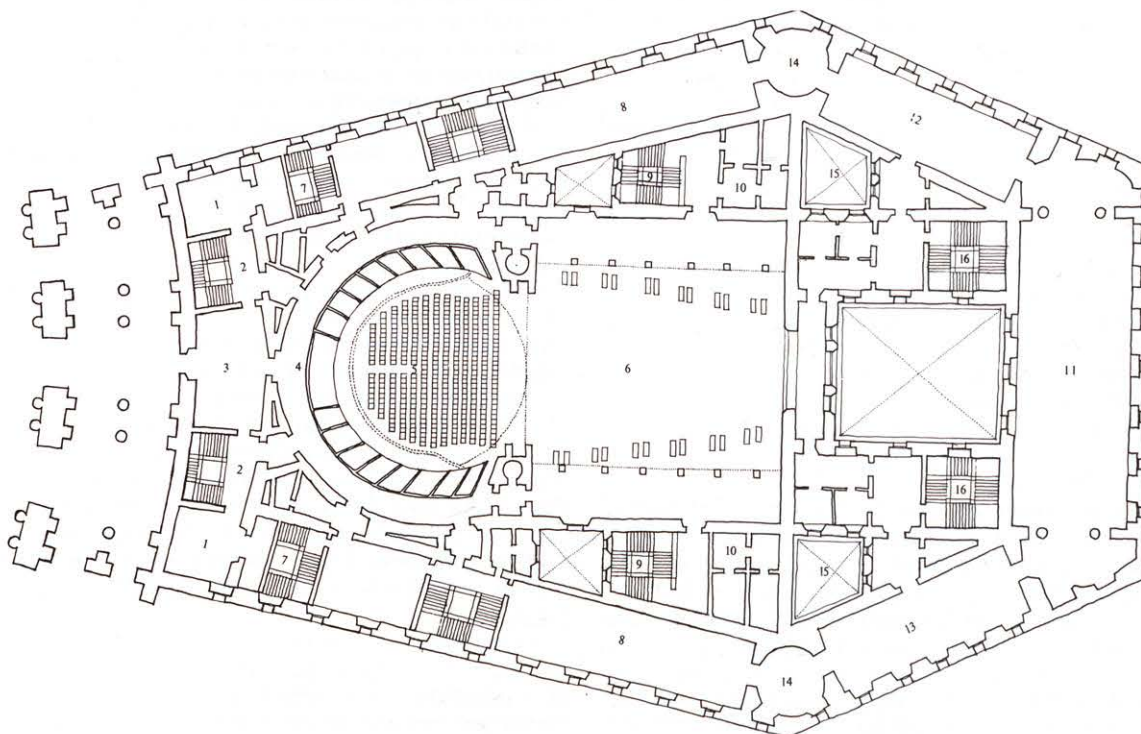
Las fachadas laterales tienen en el primer tramo siete huecos de ventanas y diez en el segundo, todas de las mismas dimensiones, interrumpidas por tres entradas. El piso principal de estas fachadas se compone del mismo número de balcones que las ventanas del piso inferior, volados y con repisa. El piso segundo repite los mismos vanos que las plantas inferiores. Termina este cuerpo con una gran cornisa que corona todo el perímetro del Teatro.

Remata el edificio el cuerpo que forma el telar, con frontis en ambas fachadas. Ocupa el centro de cada frontis una gran cumbrera semicircular.

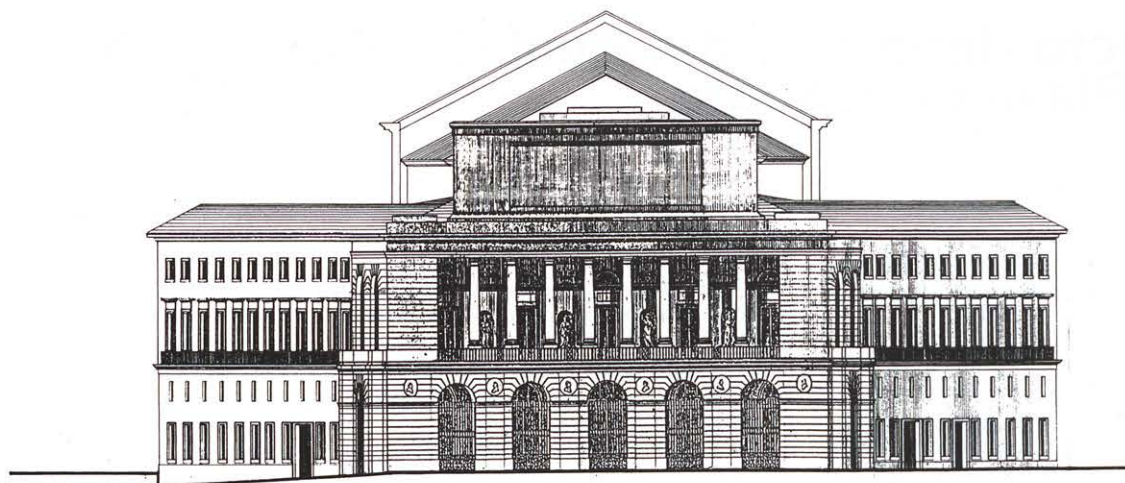
El espacio interior del teatro está dividido en cuatro áreas perfectamente diferenciadas como se puede ver en la planta. Zona reservada para los reyes, zona destinada a uso público, zona destinada al espectáculo y zona destinada a la acción teatral con ante-escena, prosenio y doble prosenio.

La forma de la sala es la tradicional, de herradura, y el armazón estructural es de madera. El Museo Municipal de Madrid conserva un modelo de esta estructura y una magnífica maqueta de este proyecto realizada por Custodio Teodoro Moreno.

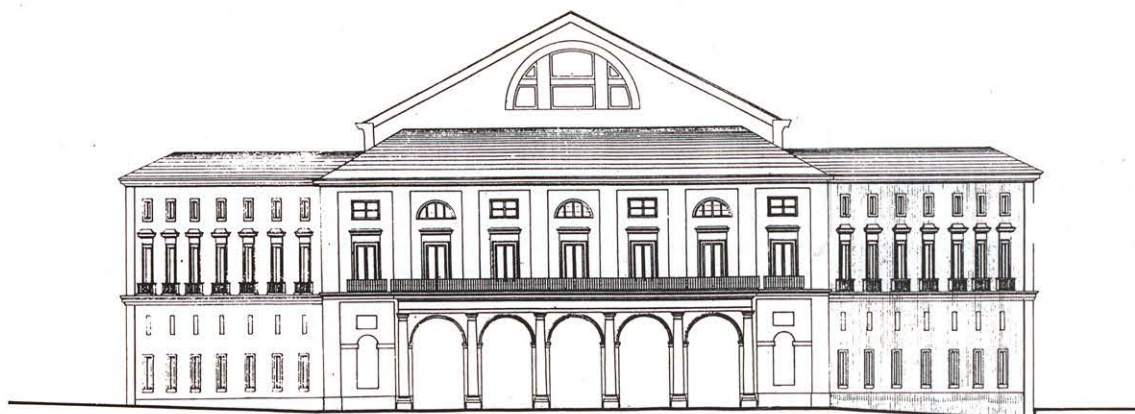
Así describe, en 1829, López Aguado el Proyecto del Teatro Real "La armonía de las proporciones, la oportuna aplicación de los órdenes, y el estilo grandioso que reina así en todo, forma un todo correcto, y le dan toda la perfección que es susceptible a este Edificio público; y siendo la voluntad del soberano que tenemos, que entre las circunstancias que han de concurrir en la construcción de este teatro, sea una, la de ser el mayor de los que existen". ■



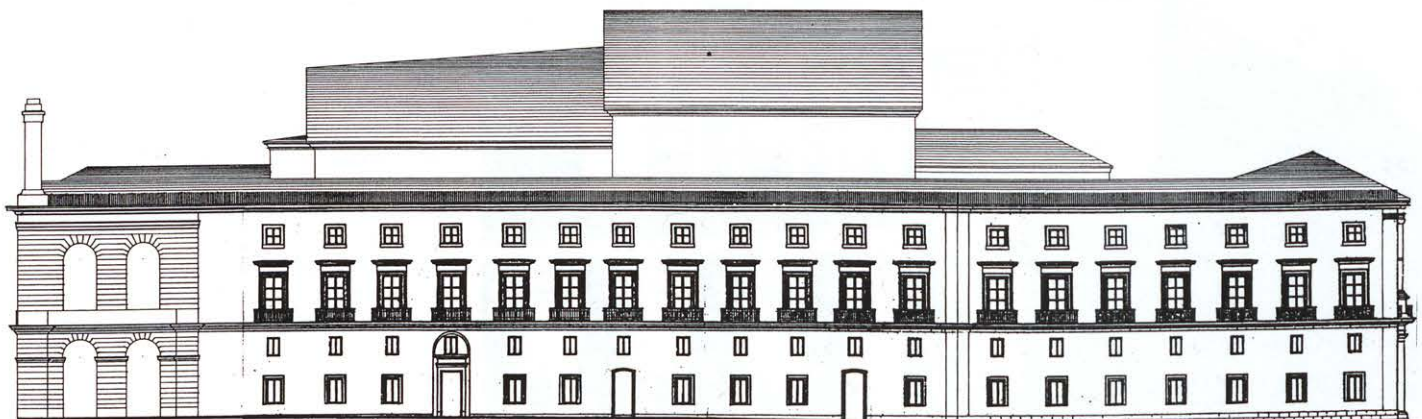
Planta del proyecto de A. López Aguado de 1831. (Según documentación gráfica)



Fachada a la Plaza de Oriente del proyecto de A. López Aguado de 1831. (Según el diseño de Isidro González Vázquez para la Plaza de Oriente, no construido)



Fachada a la Plaza de Isabel II del proyecto de A. López Aguado de 1831.. (Según la maqueta de Custodio Moreno, no construido)



Fachada a calles laterales del proyecto de A. López Aguado de 1831. (Según la maqueta de Custodio Moreno, no construido)

Proyecto definitivo del Real Coliseo de la Plaza de Oriente

Arquitecto: Custodio Teodoro Moreno

Fecha: 1831-1850

Fuentes: Diana, Manuel. 1850, A.H.N. legs. 11378, 11379, Navascués, Pedro. Fernández Muñoz, Ángel Luis.

En Agosto de 1831, Custodio Teodoro Moreno se hace cargo de la dirección de las obras del Teatro Real tras la muerte de Antonio López Aguado, que había sucedido un mes antes. Moreno recibe indicación expresa de no separarse del proyecto de su antecesor. Después de estudiar el proyecto y el desarrollo de las obras, emite un informe sobre el estado del teatro y de las variaciones y correcciones "no sustanciales" que precisa. A pesar de todo, Custodio Moreno será el arquitecto que dé forma final al Teatro. Su intervención queda marcada por los cambios que realiza sobre el proyecto original en el interior de la sala y en la distribución de los accesos.

La fachada de la Plaza de Oriente sufre modificaciones del proyecto original y, según se desprende de la nota que se envía a Custodio Moreno, los cambios se deben a la mano de González Velázquez. "El arquitecto

responsable de las obras debe ponerse en contacto con el Arquitecto Mayor de Palacio, Isidro González Velázquez, para disponer proporcionalmente los puntos de contacto del teatro, con la fachada principal del mismo, que ha ejecutado el citado Velázquez".

El pórtico de la fachada principal se ha construido de nuevo, para crear una terraza en el piso principal. Mantiene la forma curva y la misma composición que la proyectada en un principio, cinco arcos de frente y dos de costado, entre los que aparecían siete medallones con los retratos de hombres ilustres. El piso principal tiene terraza con balcón corrido, al estar retranqueado con respecto a la planta baja. Verticalmente está dividido en nueve calles separadas por pilastras, sobre las que se abren cinco grandes vanos rectangulares; en las zonas más anchas y en las más estrechas se componen cuatro ornacinas, ocupadas por estatuas. La planta segunda, con ventanas termales, está decorada con cuatro relieves intercolumnios, en los que aparecen asuntos alegóricos a la música y el baile. El ático que se levanta sobre la cornisa general de todo el edificio está formado por un frontón decorado con un bajo relieve en el

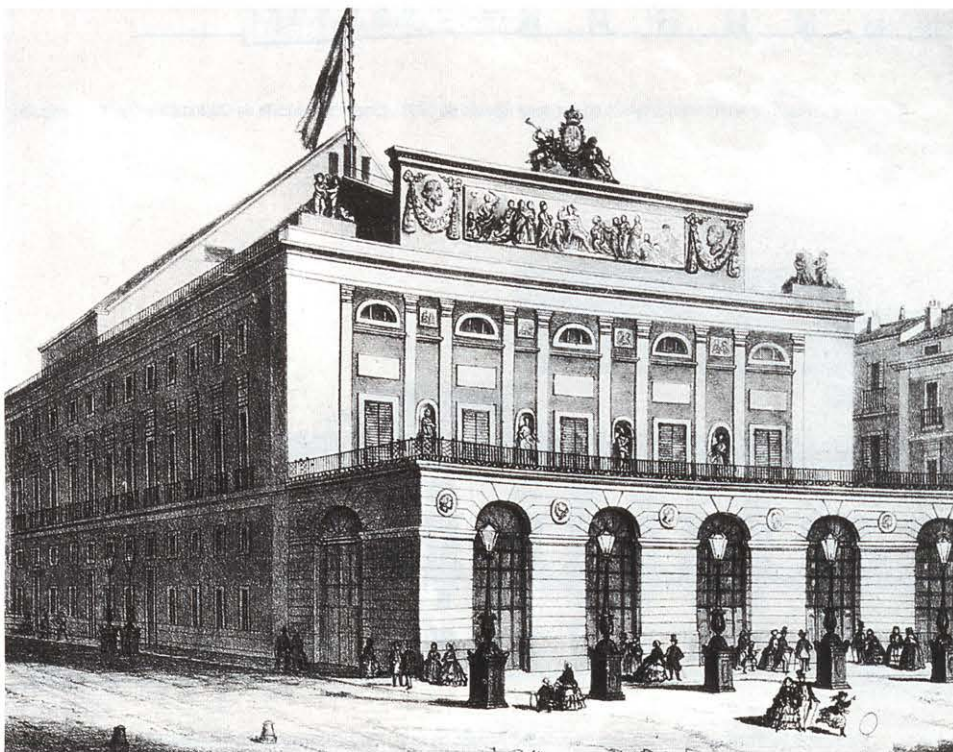
que aparece Apolo en el Valle del Parnaso coronando a un genio presentado por Minerva; las musas rodean este grupo y la Paz, protectora de las artes, preside la escena. Sobre el ático, el escudo con las armas reales. En la construcción de la fachada se empleó piedra de Colmenar y ladrillo; el resto de las fachadas son de revoco pintado de color ocre. La fachada de la Plaza de Isabel II sufre mínimas variaciones con respecto al diseño de López Aguado.

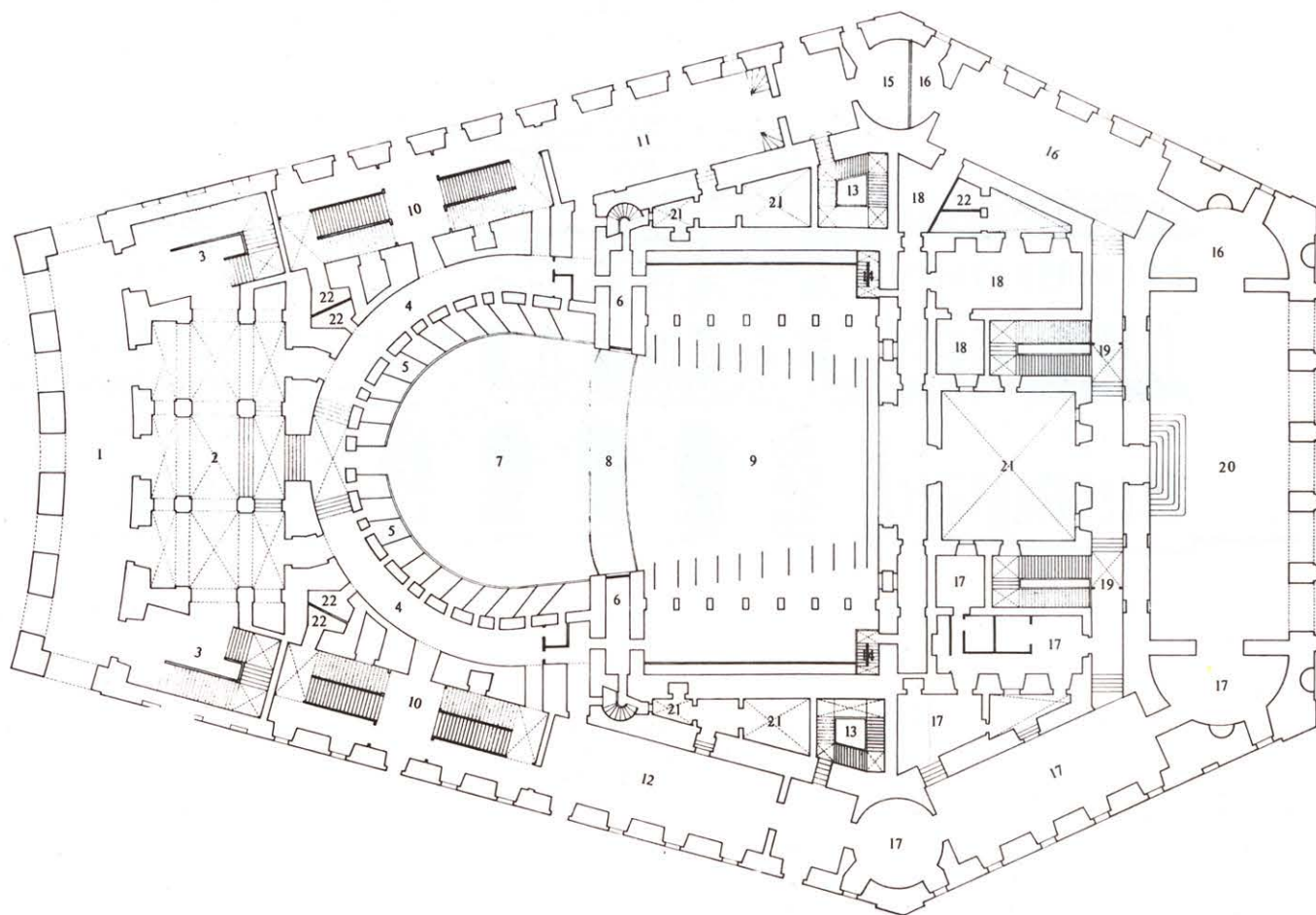
La distribución interior divide el edificio en: planta baja, entresuelo, principal, segundo y tercero interior. En la planta baja se sitúan los vestíbulos; desde estos y por una escalinata se llega hasta el patio de butacas; y por las galerías de derecha e izquierda, a los palcos bajos que rodean la gran sala de platea. Desde este vestíbulo arrancan las dos escaleras principales. Al fondo, el escenario con foso, contrafoso, escalera de ida y vuelta hasta los telares y una caja de contrapeso. Detrás del escenario está el patio principal, cubierto por una magnífica armadura de hierro con cristal, con acceso desde el gran pórtico que se abre a la plaza de Isabel II. Desde aquí se pasa al vestíbulo que lleva a los pisos entresuelo principal y segundo. En el principal está el gran salón de baile; y en el segundo, las galerías de las tribunas y la escalera que conduce a las dependencias de artistas. Por esta parte del edificio accede todo el personal del teatro. En la planta principal hay una galería que une las dos escaleras y comunica con las dependencias reales, cuyos tres huecos de balcón permiten la salida a la terraza que se levanta sobre el pórtico de la Plaza de Oriente. En la planta segunda hay tres salas de descanso y cuatro puertas que dan acceso al paraíso. El tercer piso está destinado a almacenes de vestuarios, talleres y sastrerías.

En cuanto a los elementos decorativos hay que destacar el techo del patio de butacas, pintado por Eugenio Lucas, la decoración de las dependencias reales, obra de José Llop, y el telón de boca, de Philastre. Los palcos, tapizados con terciopelo de Utrech, tienen cinco asientos cada uno. El pavimento de las escaleras es de alabastro y pizarra, y las paredes están estucadas.

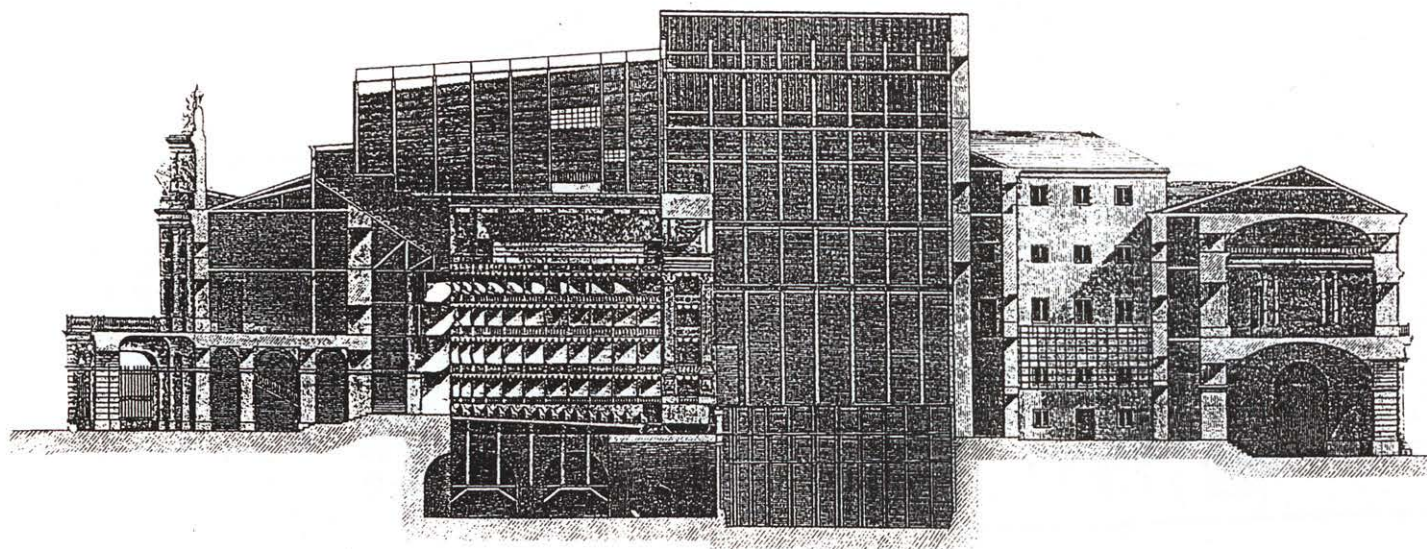
Dos meses antes de que las obras finalicen, Custodio Moreno dimite de su cargo, alegando problemas de salud y es reemplazado por Francisco Cabezuero, autor de la famosa cubierta de madera y aparejador de la obra desde hacía años.

Con este proyecto se inauguró el Teatro Real el 19 de Noviembre de 1850. ■

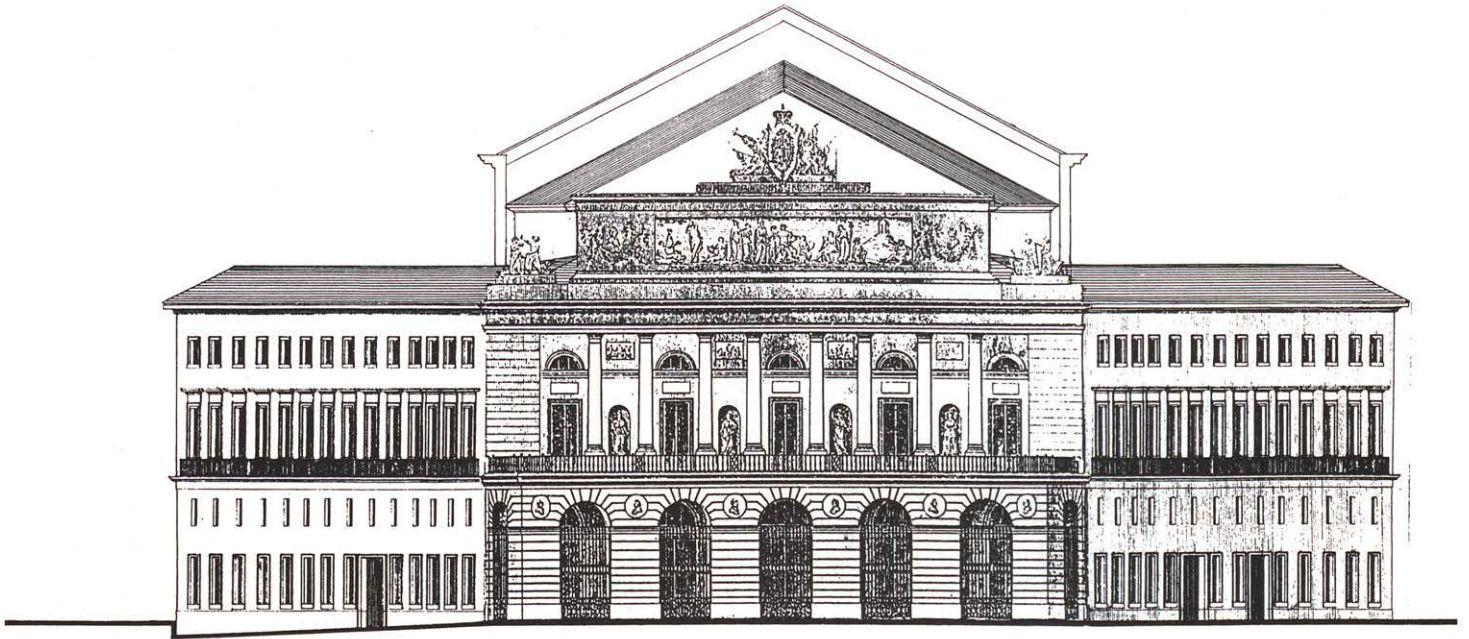




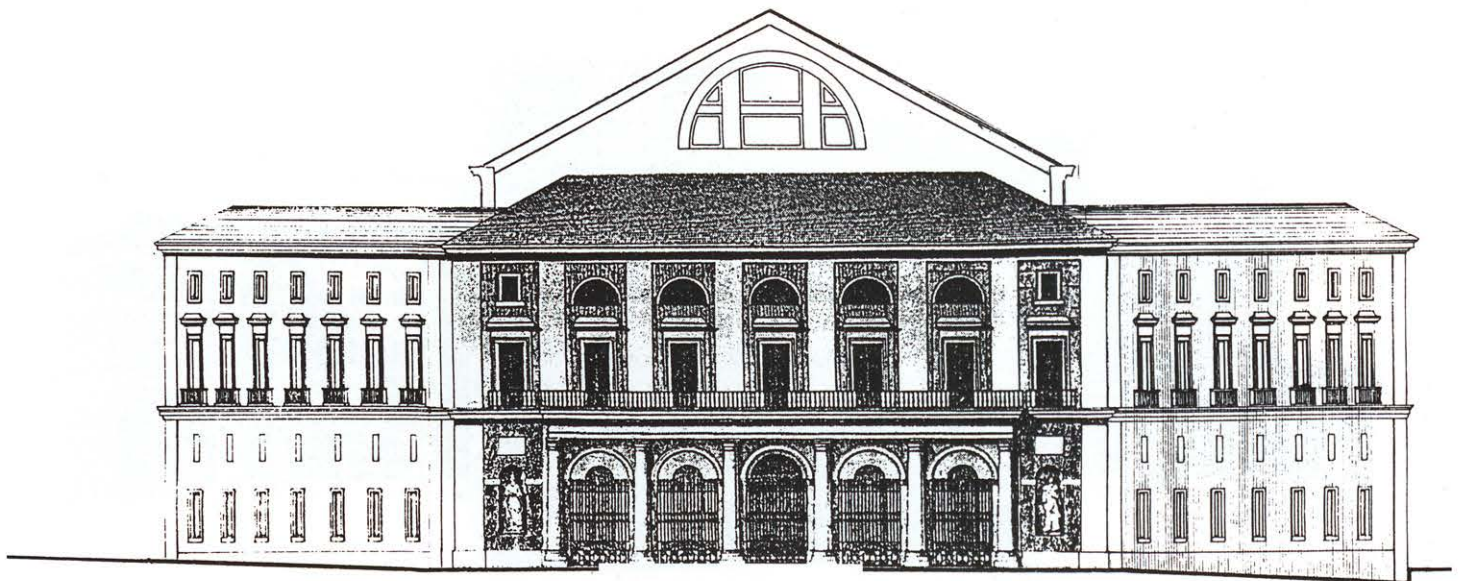
Planta del proyecto de Custodio Moreno de 1851 (Según modificaciones al proyecto de A. López Aguado)



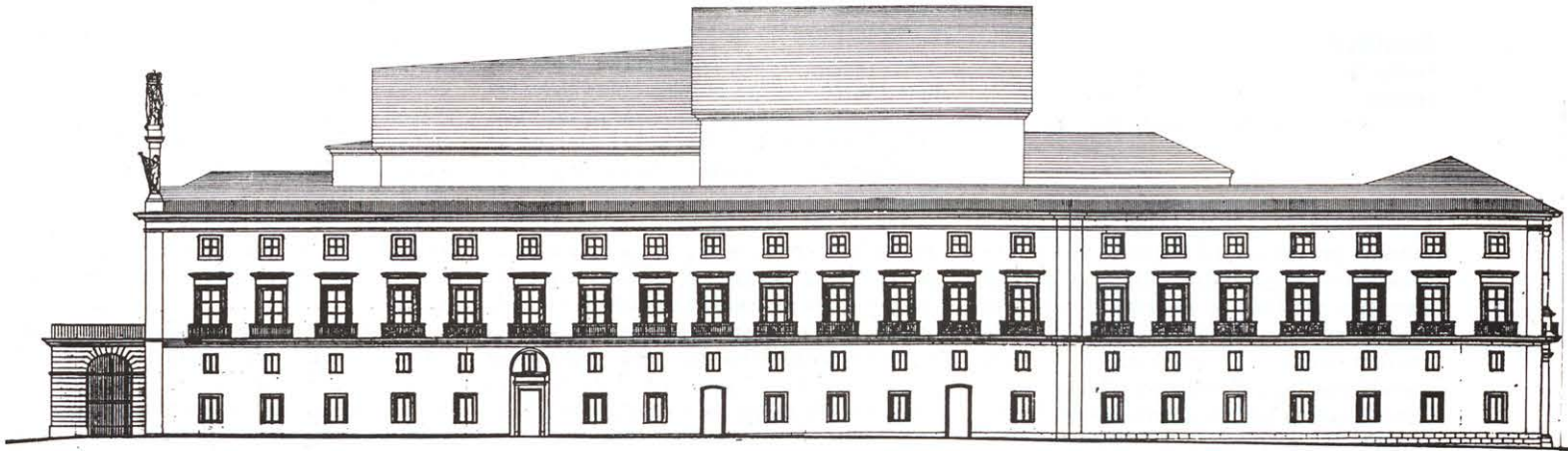
Sección del proyecto de Custodio Moreno de 1851 (Según planos y maqueta de A. López Aguado)



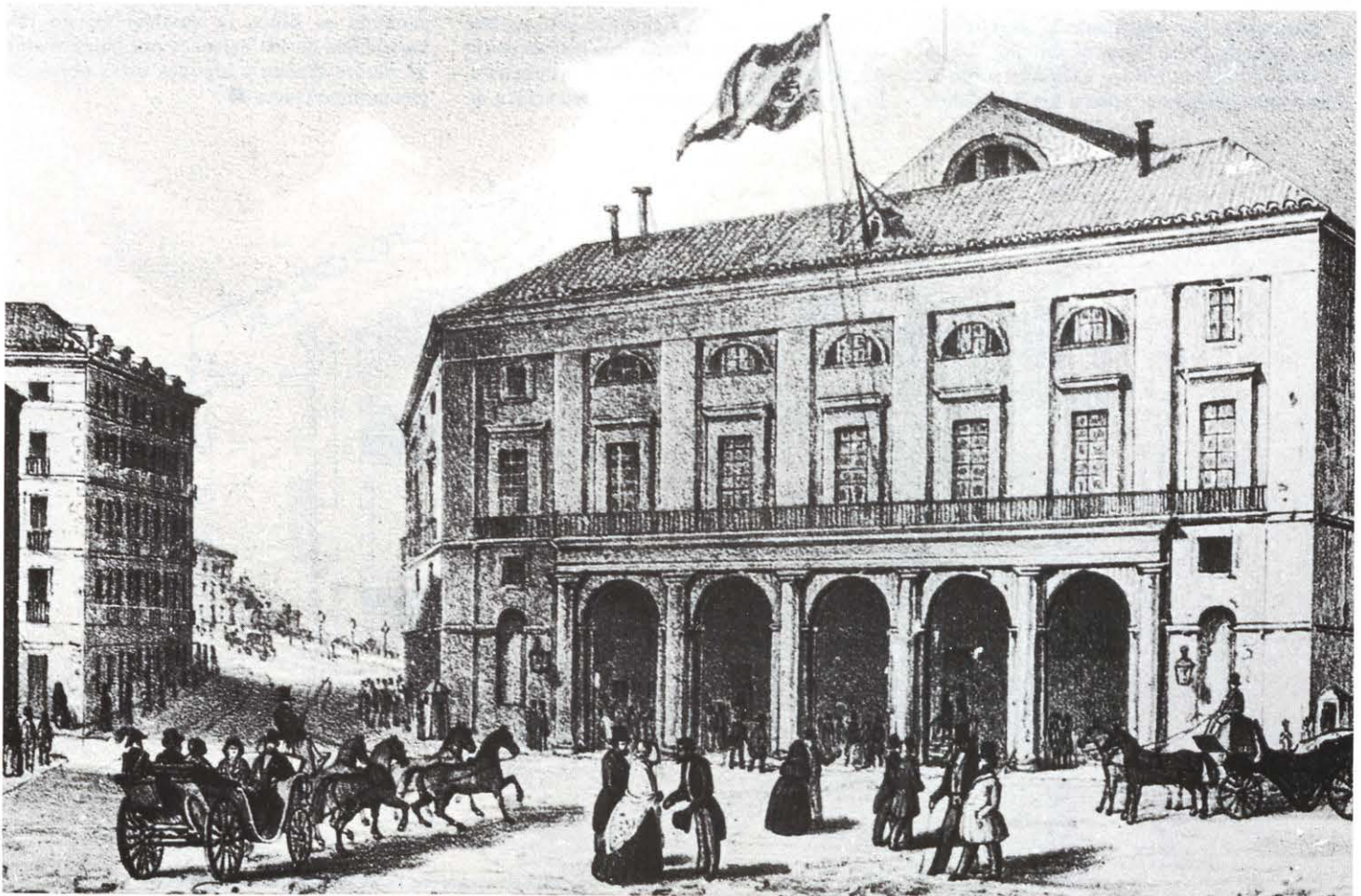
Fachada Plaza de Oriente del proyecto de Custodio Moreno de 1851 (Según planos y maqueta de A. López Aguado y según diseño de I. González Velázquez para la Plaza de Oriente)



Fachada Plaza de Isabel II del proyecto de Custodio Moreno de 1851 (Según planos y maqueta de A. López Aguado)



Fachada Calles laterales del proyecto de Custodio Moreno de 1851 (Según planos y maqueta de A. López Aguado)



Nueva fachada del Teatro para la Plaza de Oriente y restauración de la fachada de la Plaza de Isabel II

Arquitecto: Joaquín de la Concha Alcalde

Fecha: 1884

Fuentes: A.G.A. Educación y Ciencia 8931, 6904, 8188. Archivo fotográfico del Museo Municipal.

Los proyectos de remodelación de las dos fachadas principales del Teatro Real aparecen redactados en momentos distintos; pero al estar muy próximos en el tiempo y ser obras del mismo arquitecto, los hemos tratado conjuntamente. El encargado de esta remodelación será el arquitecto Joaquín de la Concha, que ya había trabajado para el Teatro, en 1880, con un proyecto de Nuevo Escenario y Telón Metálico que no llegó a realizarse. La nueva fachada de la Plaza de Oriente sustituye el primitivo alzado por otro de estilo muy distinto, que obedece al gusto que ha impuesto Garnier en la Ópera de París, donde los elementos ornamentales tienen un papel fundamental.

Esta será la más importante de las reformas de la fachada de la Plaza de Oriente. De la Concha elimina la terraza existente sobre el pórtico de carruajes y avanza los pisos altos

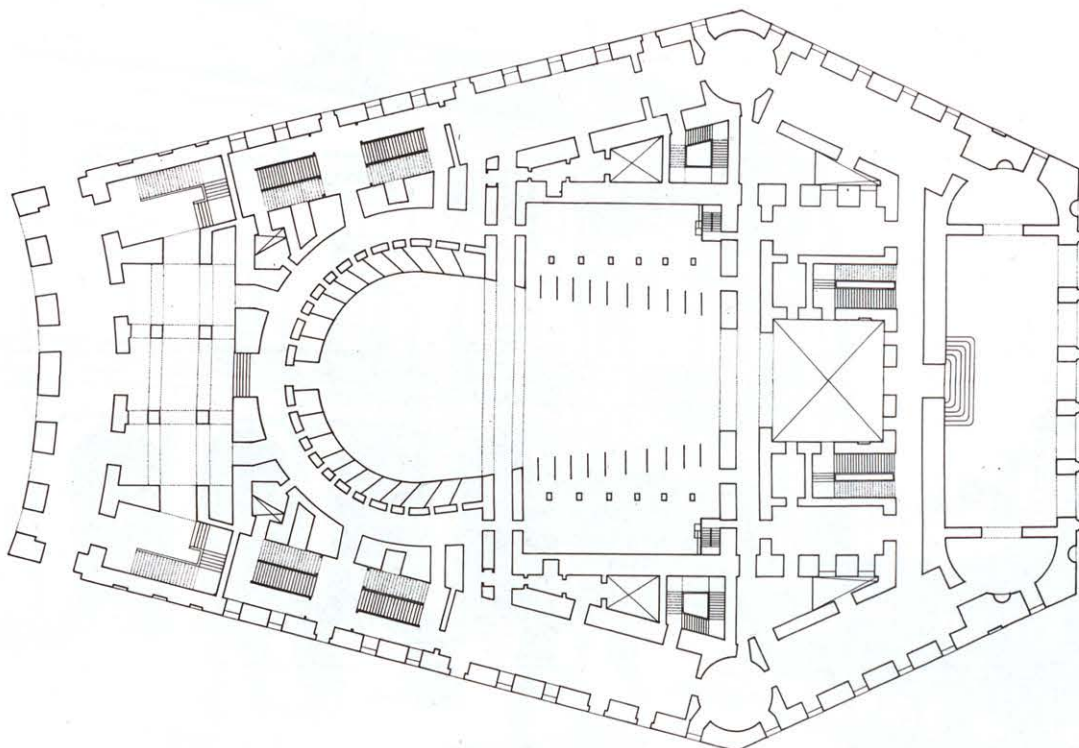
hasta la línea de la planta baja, ganando nuevos espacios para dependencias reales. En este nuevo cuerpo coloca cinco grandes huecos a eje con los del cuerpo inferior, rematados con dinteles, sobre los que se componen arcos de medio punto ciegos que descansan en columnas de fuste liso. Las rosas de los arcos aparecen profusamente decoradas y en las enjutas se sitúan angelotes que sostienen cartelas con nombres de ilustrados compositores. El cuerpo bajo de la fachada conserva su composición original; únicamente se modifican aspectos decorativos, que pasan a tener un papel primordial en todo el conjunto; desaparecen los medallones y se colocan liras enmarcadas por laureles y, encima, paños de rombo tallados. Las pilastras que separan los huecos del vestíbulo se ornamentan con sillares cajeados y pilastras de tipo toscano. Desaparece el frontón del ático y el nuevo cuerpo se remata con un dibujo de crestería y una hornacina en el centro, en la que aparece el escudo real.

El proyecto sufrió algunas modificaciones de acuerdo con las indicaciones hechas por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El proyecto de Restauración y Decoración de

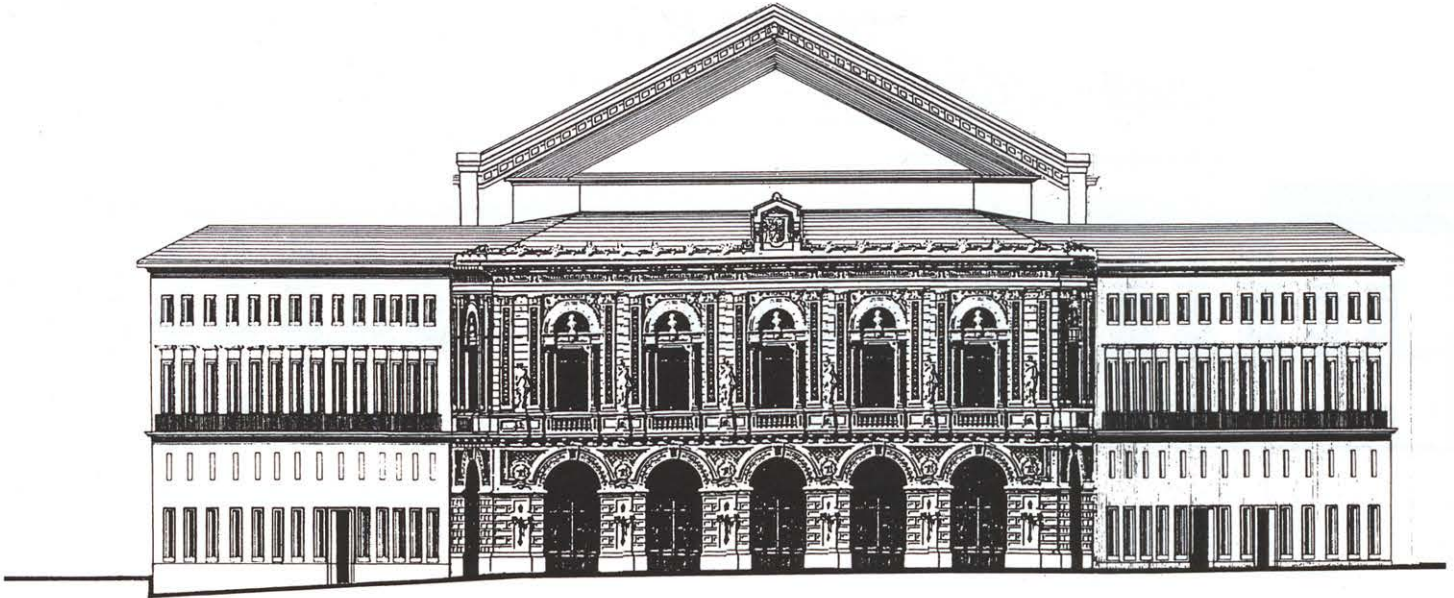
la fachada de Isabel II incluye la habilitación del pórtico contiguo y la construcción de la escalera que da acceso al Salón del Conservatorio. La intervención de Joaquín de la Concha, en esta parte del edificio, queda muy limitada en cuanto a la imposición que tenía de conservar los materiales existentes en la fachada, así como la altura de los pisos y la disposición, forma y dimensiones de los huecos, para no producir alteraciones en el interior.

La remodelación guarda cierta armonía con la nueva fachada de la Plaza de Oriente.

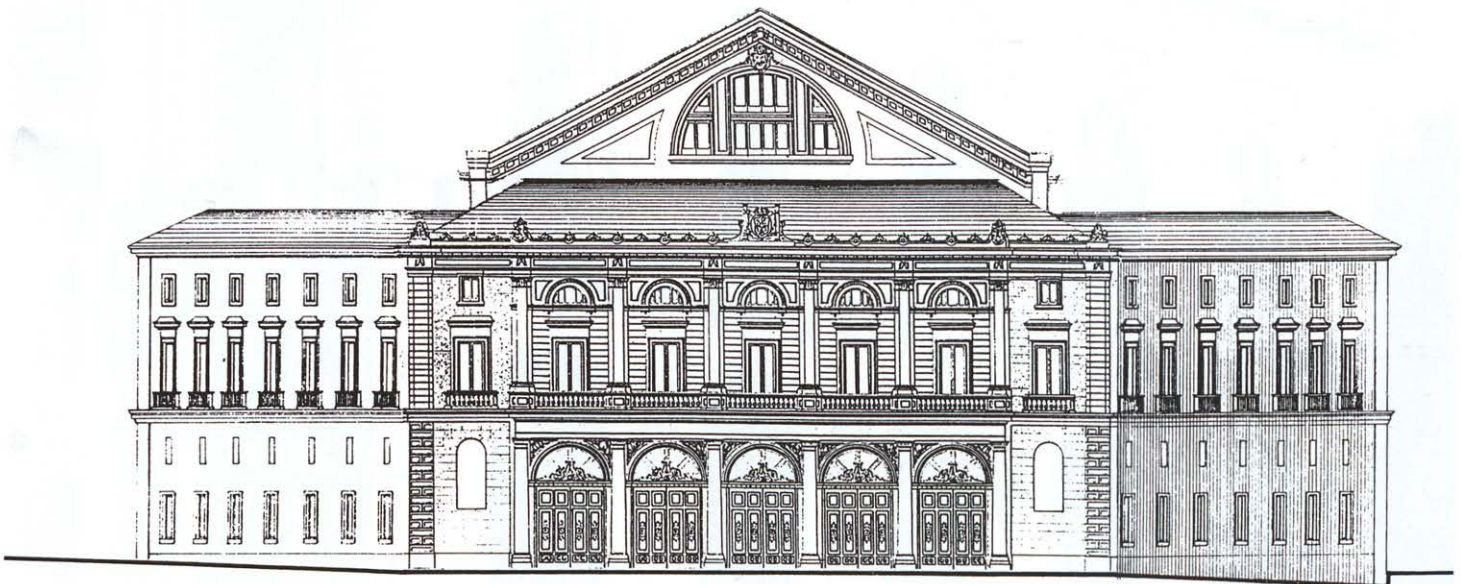
En la planta baja se limpia la piedra y la madera de las cinco puertas que existen, y se decoran las enjutas de los arcos de medio punto. En el piso principal proyecta el corrido de pilastras y su decoración. Los arcos de medio punto que existen sobre los huecos del piso principal los reduce en dimensión y modifica la cornisa para colocar en el centro un escudo con las armas de España. El proyecto se completa con la pintura de la fachada al óleo, la sustitución de las barandillas de los balcones por balaustradas de piedra blanca y algunas otras obras de menor importancia. ■



Planta del proyecto de J. de la Concha de 1884 (Según planos).

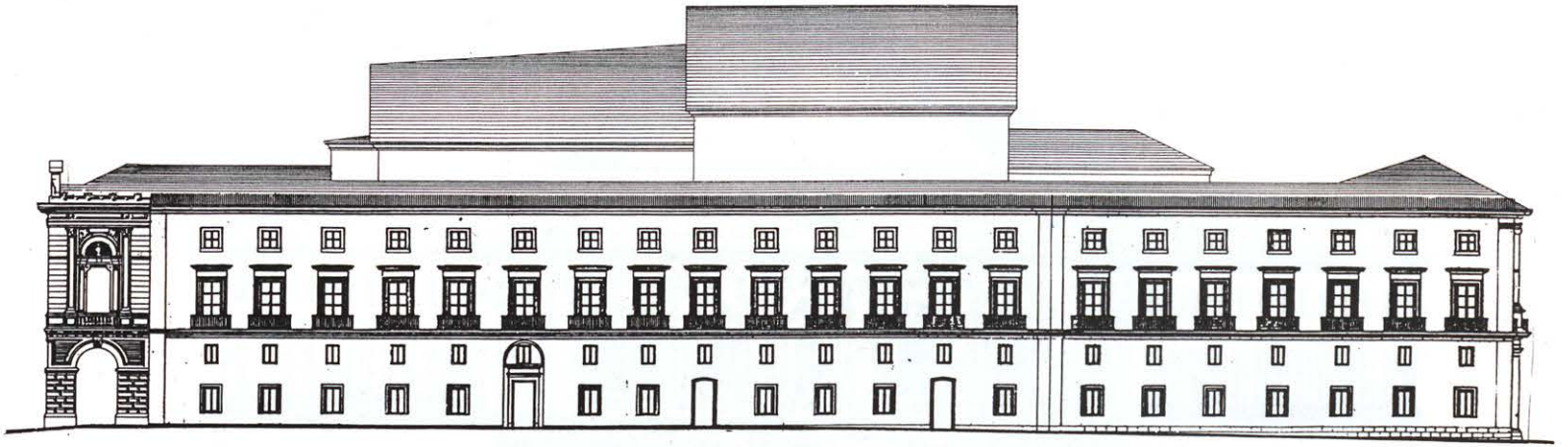


Fachada de la Plaza de Oriente del proyecto de J. de la Concha de 1884 (Según documentación gráfica).

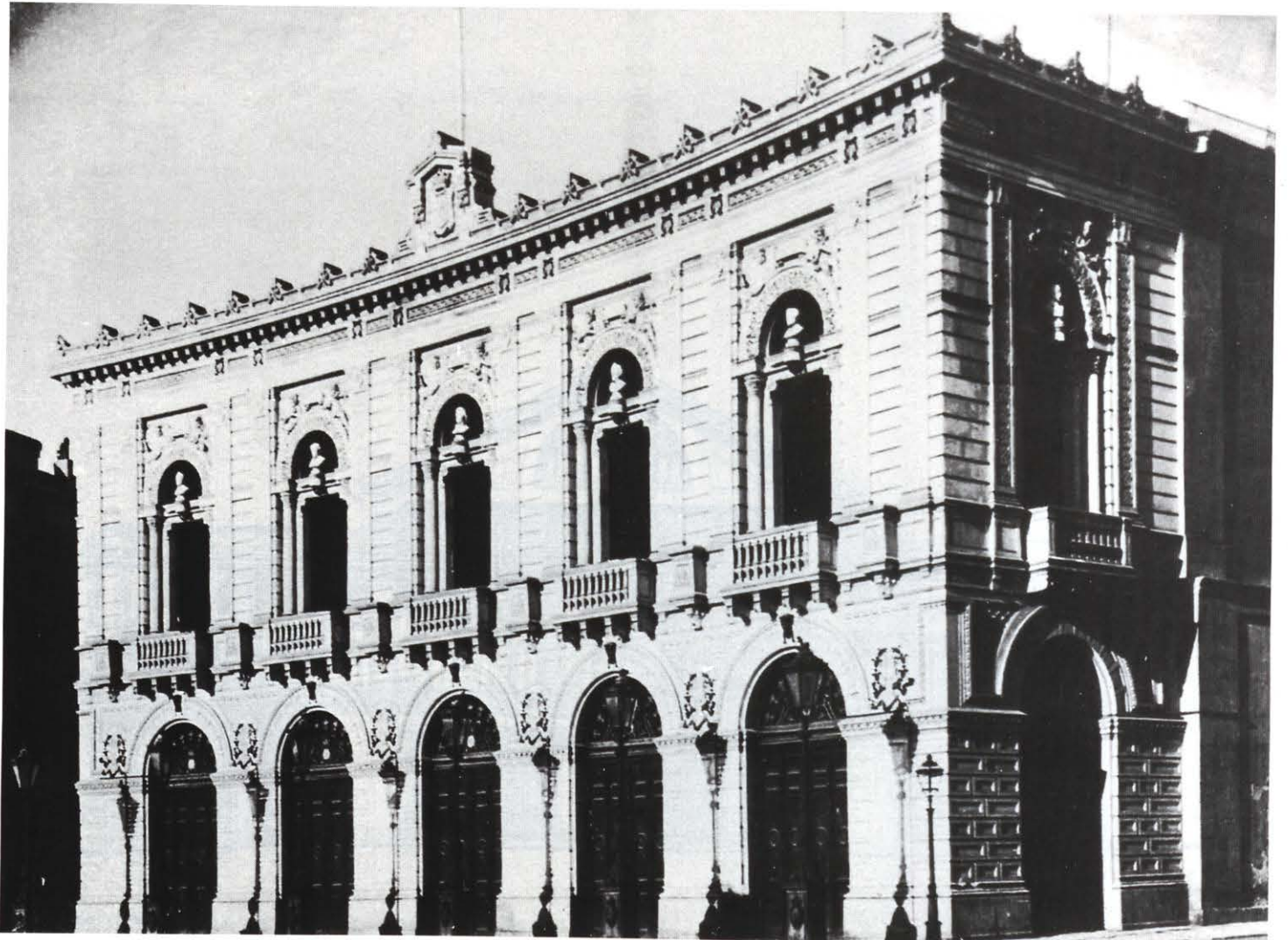


Fachada a la Plaza de Isabel II del proyecto de J. de la Concha de 1884 (Según planos).

1884



Fachada Calles laterales del proyecto de J. de la Concha de 1884 (Según documentación gráfica).



Consolidación y reforma total del Teatro Real

Arquitecto: Antonio Flórez Urdapallieta

Fecha: 1926

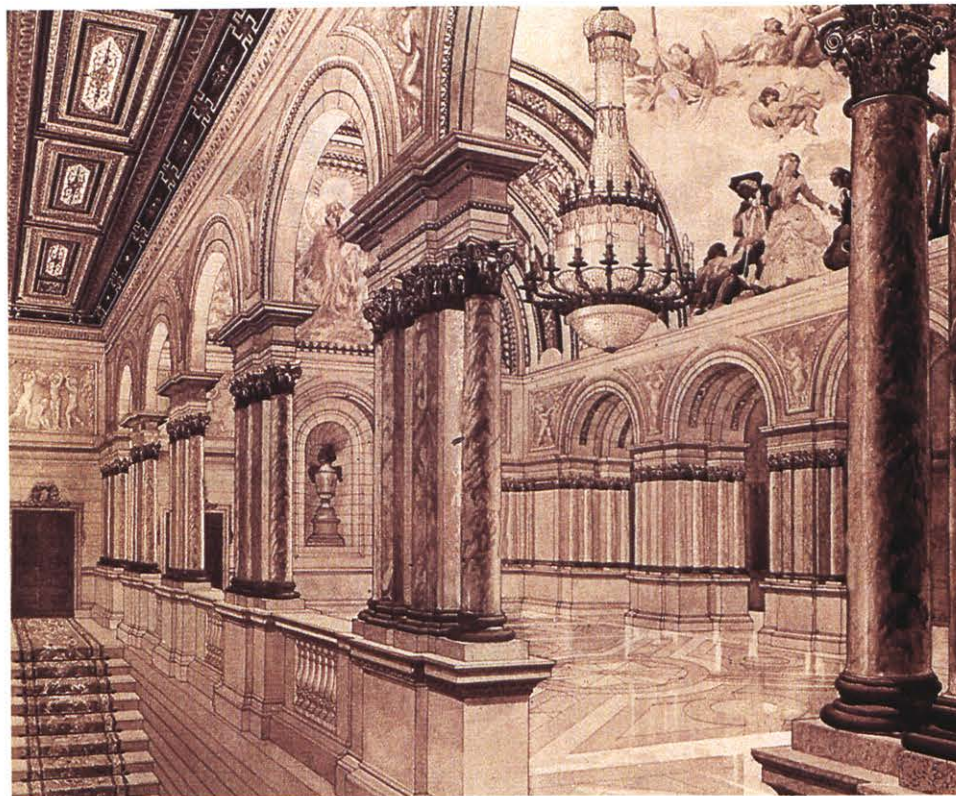
Fuentes: A.G.A. 28.487 28.176, 28.177/ REV. La Esfera, nº 675/ REV. Blanco y Negro Julio 1926.

Desde que Antonio Flórez fue nombrado arquitecto conservador del Teatro Real, en 1916, se conoce la gravedad creciente del mal estado en que se encuentra el edificio. Muchas son las razones que llevaron al Teatro a esta situación: la mala conservación de las estructuras de madera de la sala, pisos y cubierta; la rudimentaria instalación de calefacción y ventilación; la pésima instalación eléctrica y el incumplimiento de las medidas de seguridad exigidas por el reglamento de espectáculos. Pero fue necesaria la aparición de grandes grietas en la fachada y en el interior, debidas a corrientes de aguas subterráneas, para que los responsables del Teatro procedieran a su cierre.

Una vez hecho público y oficial el estado de ruina, y clausurado el Teatro, en octubre de 1925, se encarga al arquitecto Antonio Flórez la redacción de un Proyecto de Consolidación y Reforma Total del Edificio. El proyecto estaba desglosado en dos etapas. En la primera se realizarían las obras de consolidación de la fábrica y en la segunda se acometería la reforma interior del edificio y de las fachadas.

El objetivo fundamental de la primera etapa fue el saneamiento y la consolidación; para ello se realizó un completo recalce, descendiendo hasta un terreno firme y sano para colocar zapatas de anchura suficiente que aguantasen el aumento de presiones que pudieran producirse en futuras ampliaciones del edificio. También se colocó un doble muro a lo largo de todo el perímetro para aislar el edificio del agua. Al mismo tiempo se realizaron importantes mejoras para independizar la estructura del Teatro del túnel del metro y la sustitución de la cubierta de madera por otra de hierro.

El proyecto de reforma interior sería amplísimo al aparecer un nuevo volumen para la caja escénica. Se crean nuevos espacios para actividades paralelas a la ópera, como son una sala para Teatro y Música de Cámara, otra para Exposiciones y un recinto para Museo. Las zonas destinadas al público reciben una especial atención, cambian o mejoran su imagen los ascensores, las escaleras, el foyer y el salón de descanso, y se incrementa el



número de localidades. La entrada por la Plaza de Isabel II queda totalmente remodelada. En general se racionalizarán las circulaciones, tanto las del público como las de uso exclusivo del teatro. En el escenario se instalarán los últimos adelantos, cúpula de Fortuny, ascensores hidráulicos para el movimiento escénico, etc. En cuanto a la zona destinada al personal del Teatro, mejorará con la propuesta de nuevas dependencias.

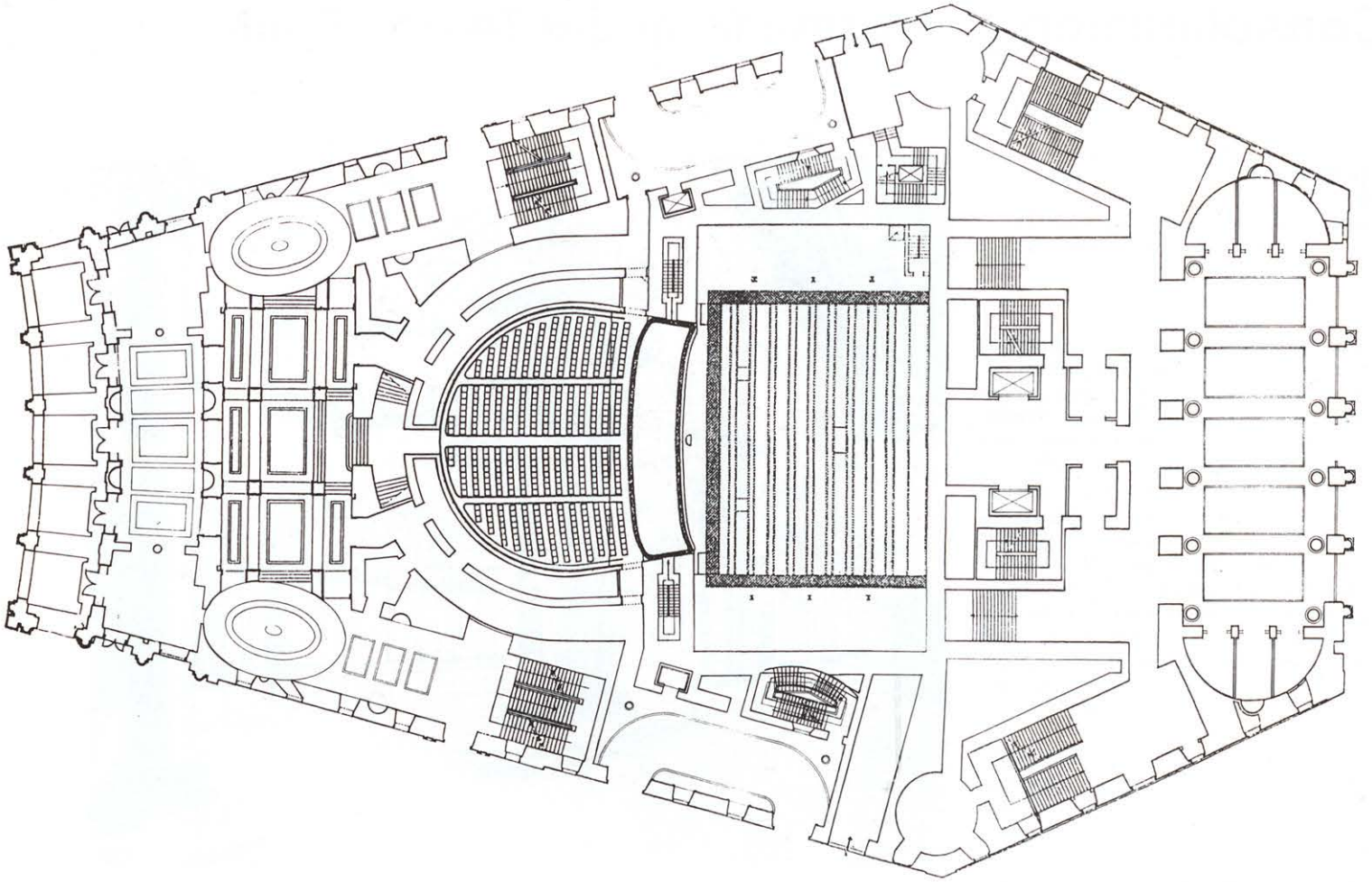
Al proyectar la nueva imagen exterior del Teatro, Flórez tuvo en cuenta la monumentalidad del edificio y el lugar que ocupa frente al Palacio. Crea nuevos cuerpos y volúmenes que transforman la primitiva fisonomía del edificio. Aparece un nuevo cuerpo sobre el escenario para albergar los peines de los decorados. A la fachada de la plaza de Oriente le añade un cuerpo en la planta baja, semejante al pórtico que tuvo la fachada primitiva, y aparece una terraza en la planta principal. Verticalmente, la fachada queda dividida en cinco calles separadas por columnas adosadas a pilastras. En el cuerpo bajo entre intercolumnios se abren huecos rectangulares sobre los que se colocan óculos

ciegos y en el resto de la fachada se abren ornacinas, que albergarán estatuas.

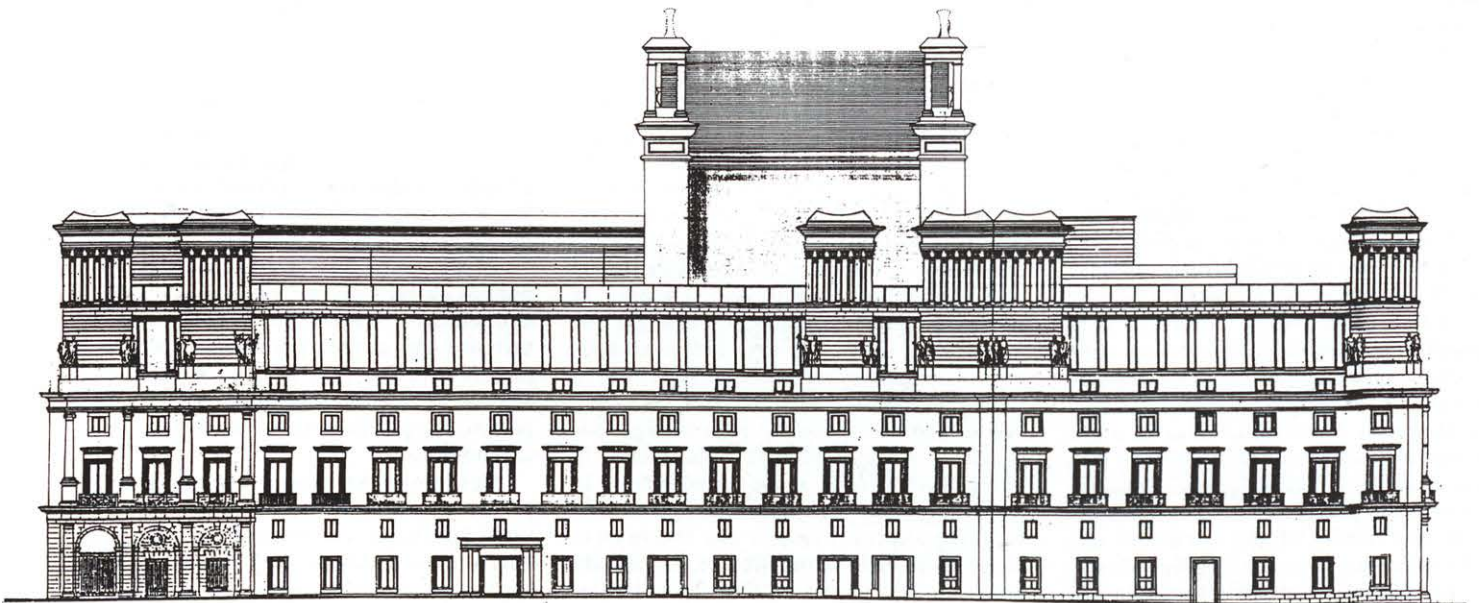
En la fachada de la plaza de Isabel II se modifican los huecos termales, que son sustituidos por ventanas rectangulares, y se proyecta un nuevo cuerpo con una galería con columnas, que se extenderá a las fachadas laterales y rodea todo el perímetro salvo en la Plaza de Oriente. Torreones en cada una de las esquinas rematan el edificio.

El proyecto fue objeto de exposición pública en las salas del entonces Palacio de Bibliotecas y Museos. La remodelación no tuvo una gran acogida por parte del público y pareció excesiva, pues la única razón que se dio fue el movimiento de la cimentación provocado por la desviación de las aguas subterráneas.

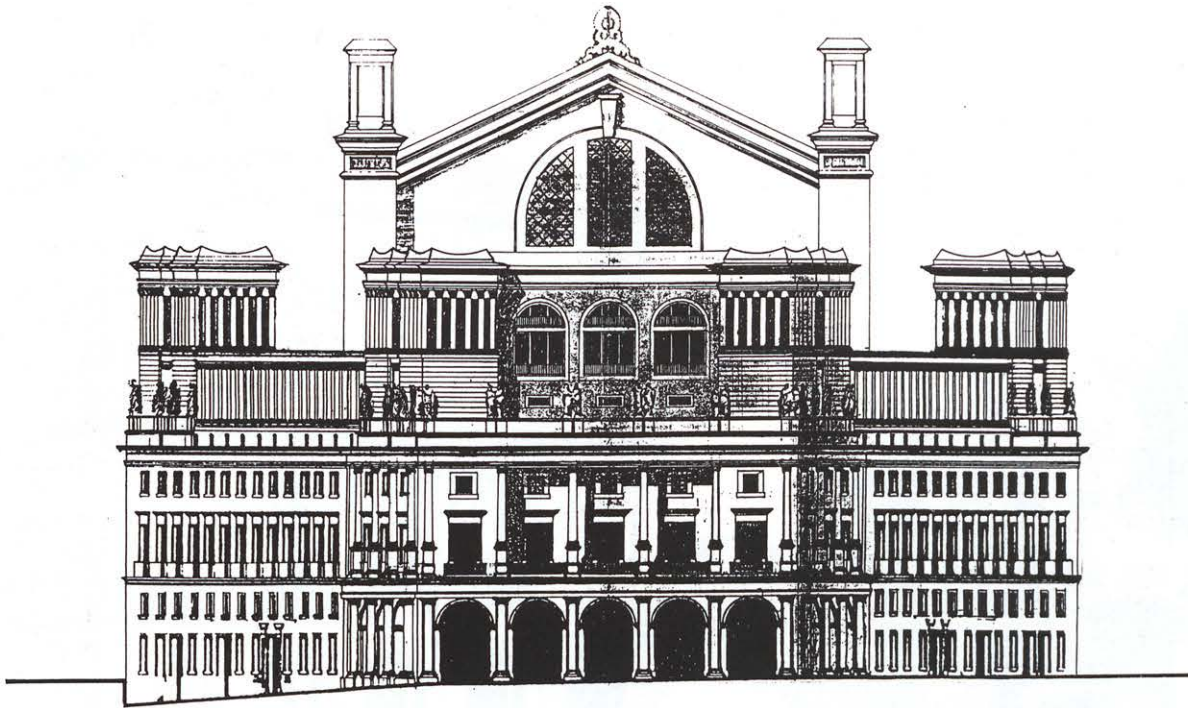
Desde que Antonio Flórez redactó el primer proyecto de consolidación y reforma total del Teatro son muchos los proyectos adicionales y de detalle firmados por el arquitecto que van apareciendo durante los diez años siguientes. A partir de 1928 Flórez comparte la dirección de las obras con el arquitecto Pedro Muguruza. ■



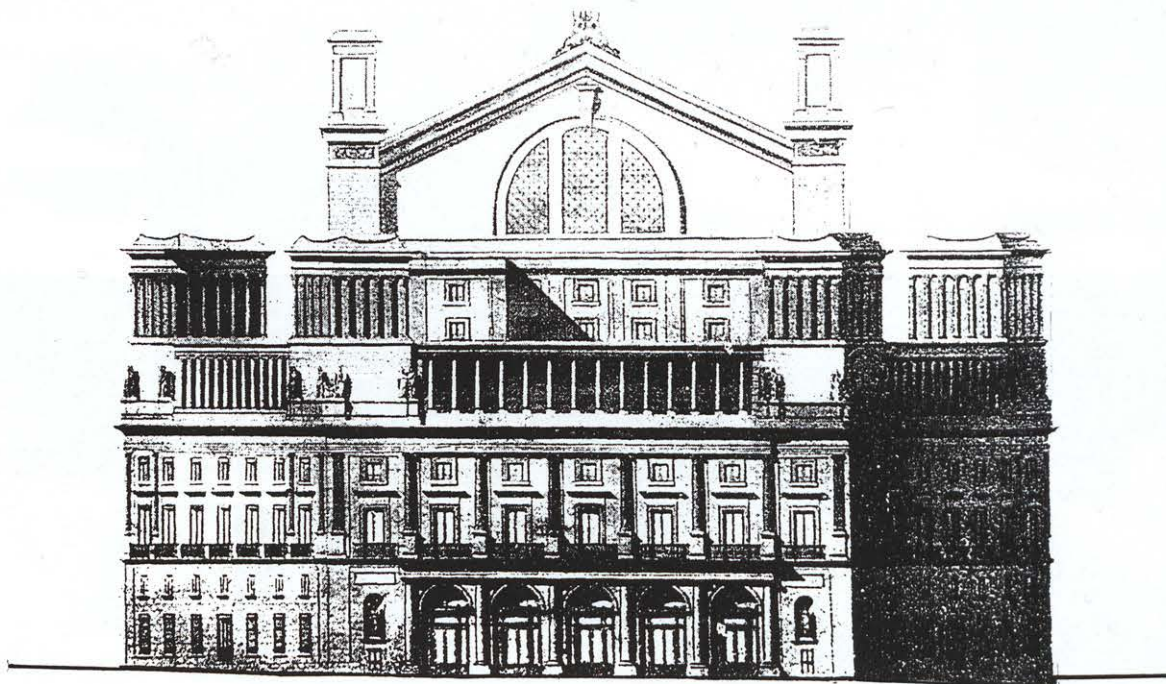
Planta del proyecto de A. Flórez de 1926. (Según documentación gráfica. No finalizado)



Fachada a calles laterales del proyecto de A. Flórez de 1926. (Según documentación gráfica. No finalizado)

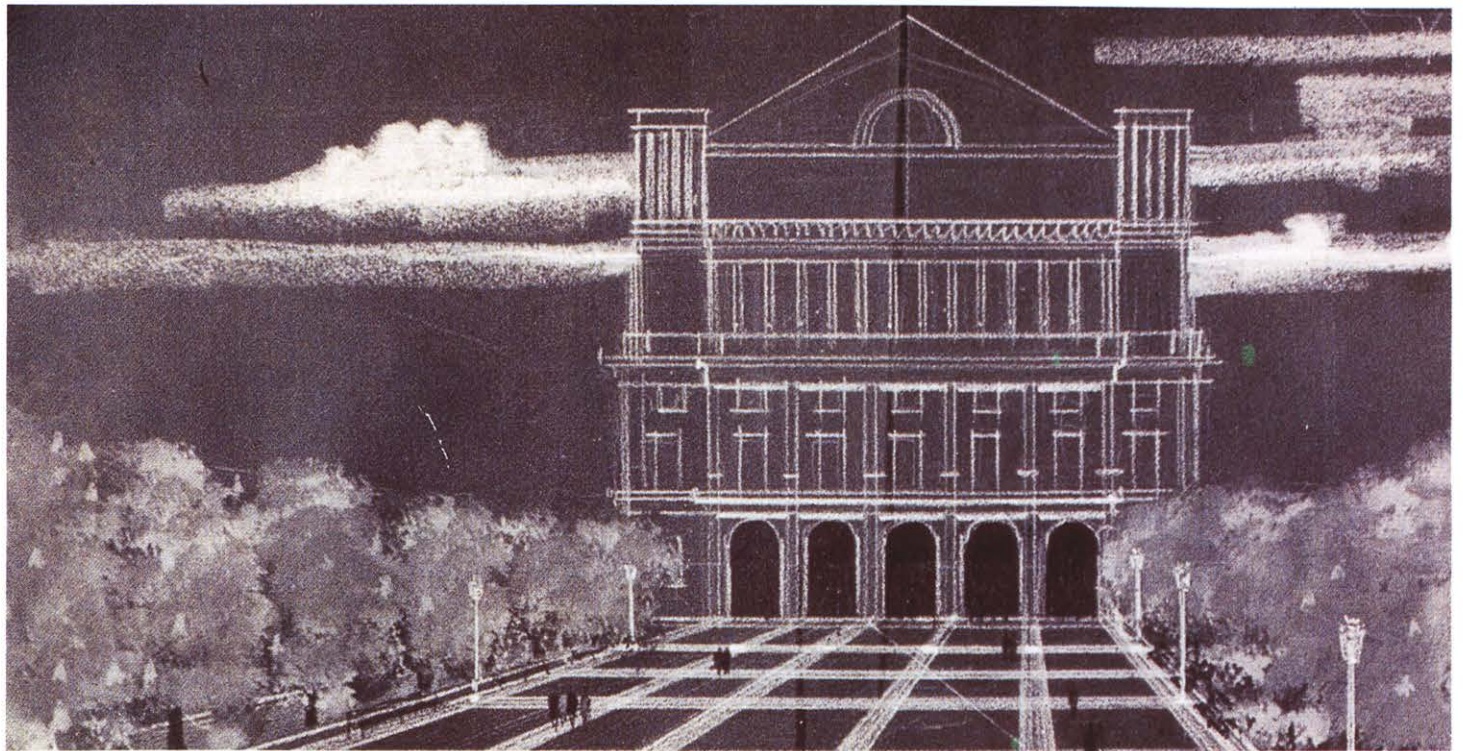
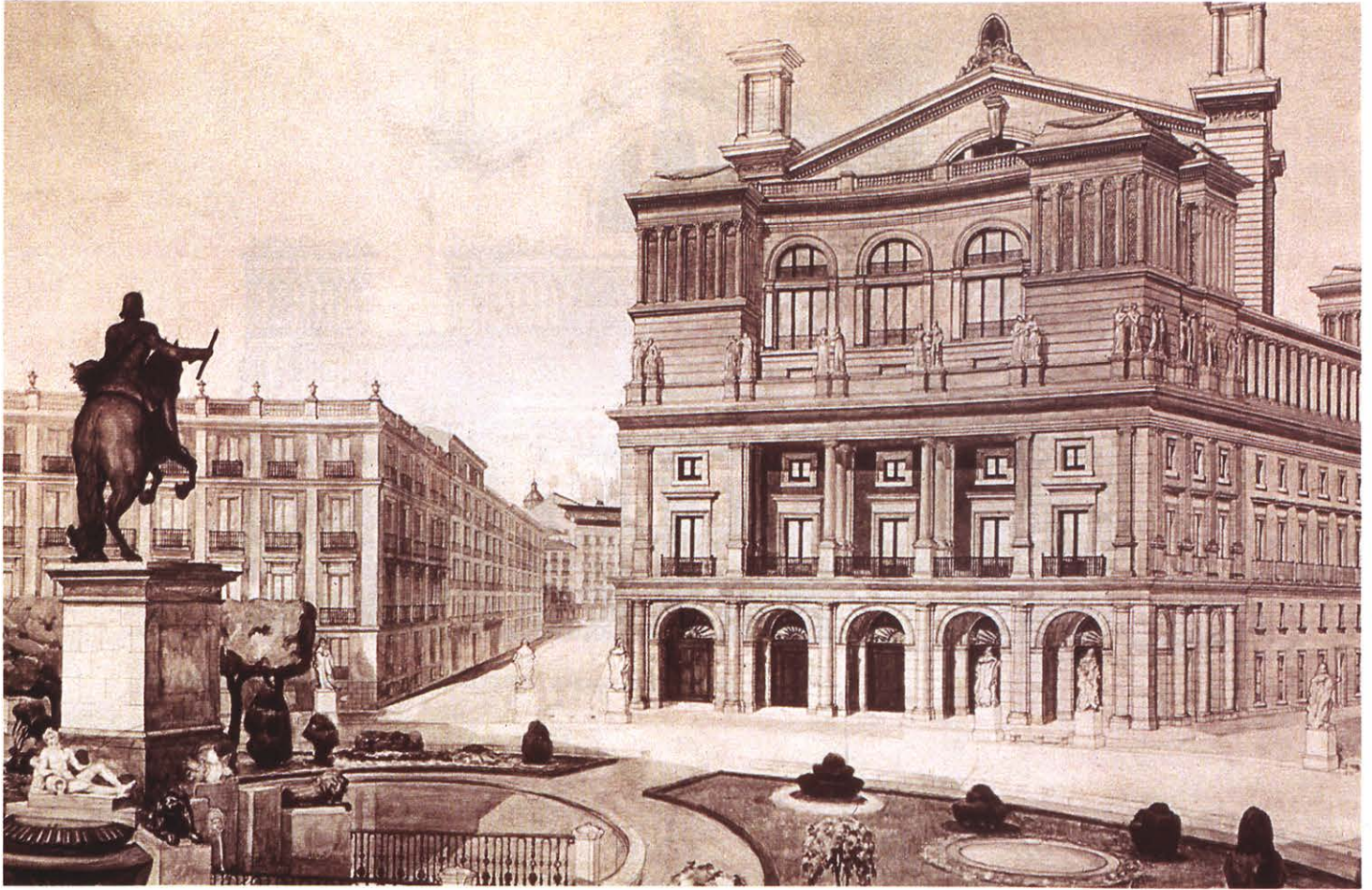


Fachada a Plaza de Oriente del proyecto de A. Flórez de 1926. (Según documentación gráfica. No finalizado)



Fachada a Plaza de Isabel II del proyecto de A. Flórez de 1926. (Según documentación gráfica. No finalizado)

1926



Arreglo y terminación total del Teatro Real y sus dependencias

Arquitectos: Luis Moya y Diego Méndez

Fecha: 1941

Fuentes: A.G.A. Educación y Ciencia 20.438, 28.210 / REV Nacional de Arquitectura nº 10-11 y 74/ REV Hormigón y Acero nº 2.

Pedro Muguruza colaboró desde 1928 con Antonio Flórez en la dirección de las obras del Teatro y en la redacción de numerosos proyectos complementarios, trabajo que dejó en manos de sus colaboradores, los arquitectos Luis Moya y Diego Méndez, al ser nombrado Director de la recién constituida Dirección General de Arquitectura, en 1941.

El proyecto que redactan Moya y Méndez respeta en lo posible la idea general del Proyecto de Antonio Flórez. La modificación fundamental está en la reducción del volumen ocupado por el teatro propiamente dicho, destinando galerías de tránsito, salones perdidos y otros espacios a usos diferentes, y concentrando los accesos y pasillos de manera que las zonas destinadas al público sean mejores y más espaciosas. Cuando los arquitectos se hacen cargo del las obras, se encuentran el teatro en muy mal estado, no sólo por los daños sufridos durante la Guerra Civil sino también por el abandono que había tenido desde 1932, en que se paralizaron los trabajos de remodelación. A pesar de todo, las obras de consolidación, recalce y añadidos superiores realizados por Flórez estaban intactos.

Con la nueva distribución, el edificio queda dividido en dos partes: el teatro propiamente dicho y el local de exposiciones, que ocupa la zona correspondiente a la Plaza de Isabel II y parte de las alas laterales.

El teatro, a su vez, tiene dos clases de espacios: los destinados al público y los del escenario. Dentro de los espacios públicos aparecen zonas de uso exclusivo para el Jefe del Estado, como son el acceso al teatro por la calle Carlos III y los salones de descanso. El público general tiene dos entradas; una por la plaza de Oriente para las localidades del patio de butacas y los palcos, y otras dos por las fachadas laterales para los asientos del anfiteatro. Desde el pórtico de la Plaza de Oriente se llega a un gran vestíbulo central, donde arrancan las dos escaleras principales de los palcos y, los ascensores. En el centro del piso principal aparece el gran salón que da paso a los tres salones que se abren sobre la Plaza de Oriente. El escenario tiene el acceso por una de las fachadas laterales, con una gran rampa para decorados y una escalera para músicos y personal de las Academias. Según

se desprende de la memoria del proyecto, la terminación y decoración de vestíbulos, escaleras, galerías, salas, despachos, etc. podrían ser sencillas y severas, con pavimentos y zócalos de mármol y piedras españolas; las paredes y techos, blancos con decoración de escayola; algunas columnas, de mármol; raros dorados y una amplia provisión de espacios aptos para recibir esculturas, frescos y tapices, que poco a poco se irán completando.

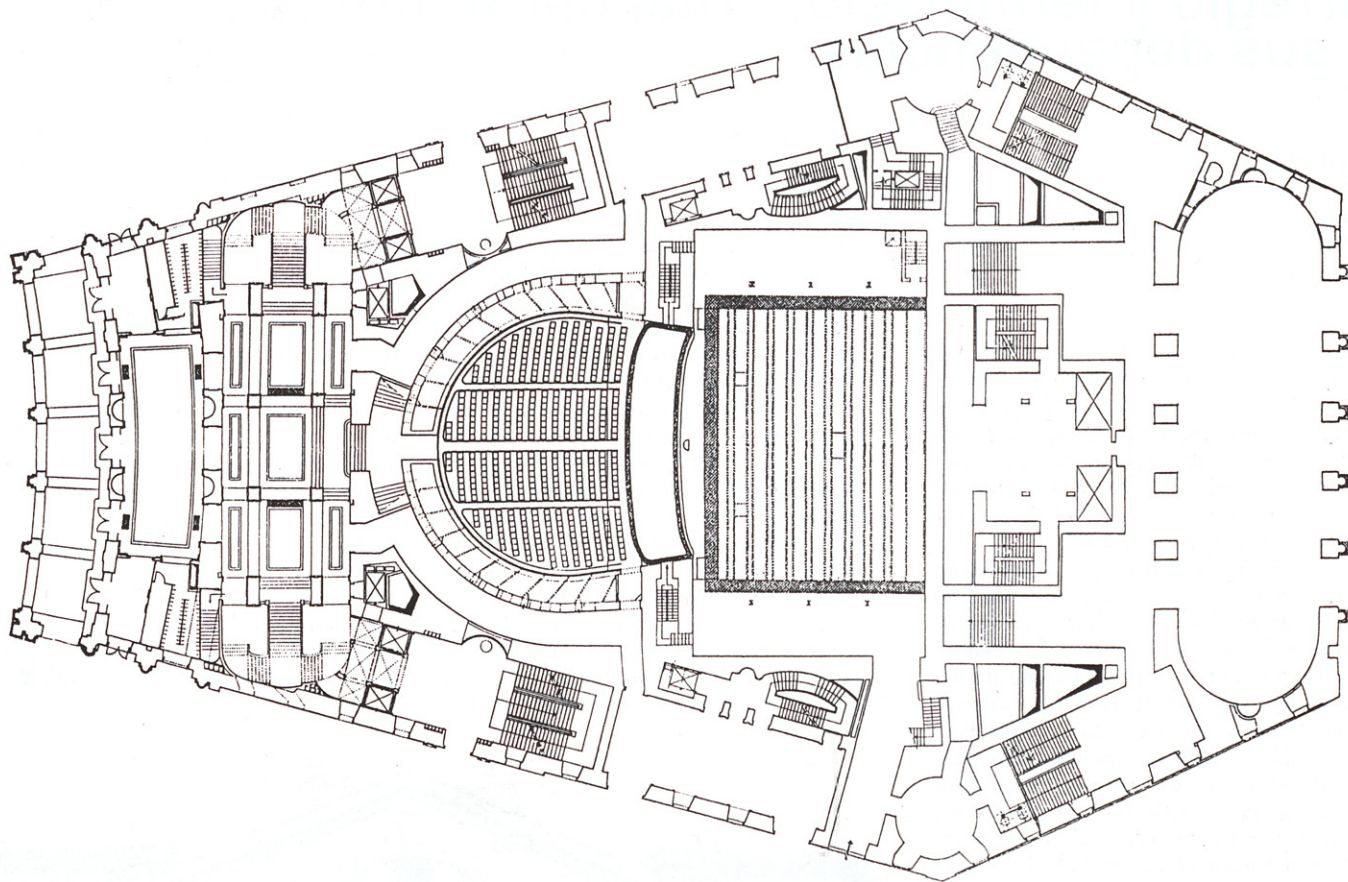
El espacio destinado a Exposiciones tienen su acceso desde la Plaza de Isabel II y está dividido en salones y galerías en todas las plantas, que se comunican por dos grandes escaleras. Desde el vestíbulo principal se accede a la sala de Música de Cámara.

En el exterior, el proyecto sigue muchas de las ideas de Flórez conservando la fachada de la Plaza de Isabel II y el pórtico de la Plaza de Oriente; se restauran y completan las fachadas

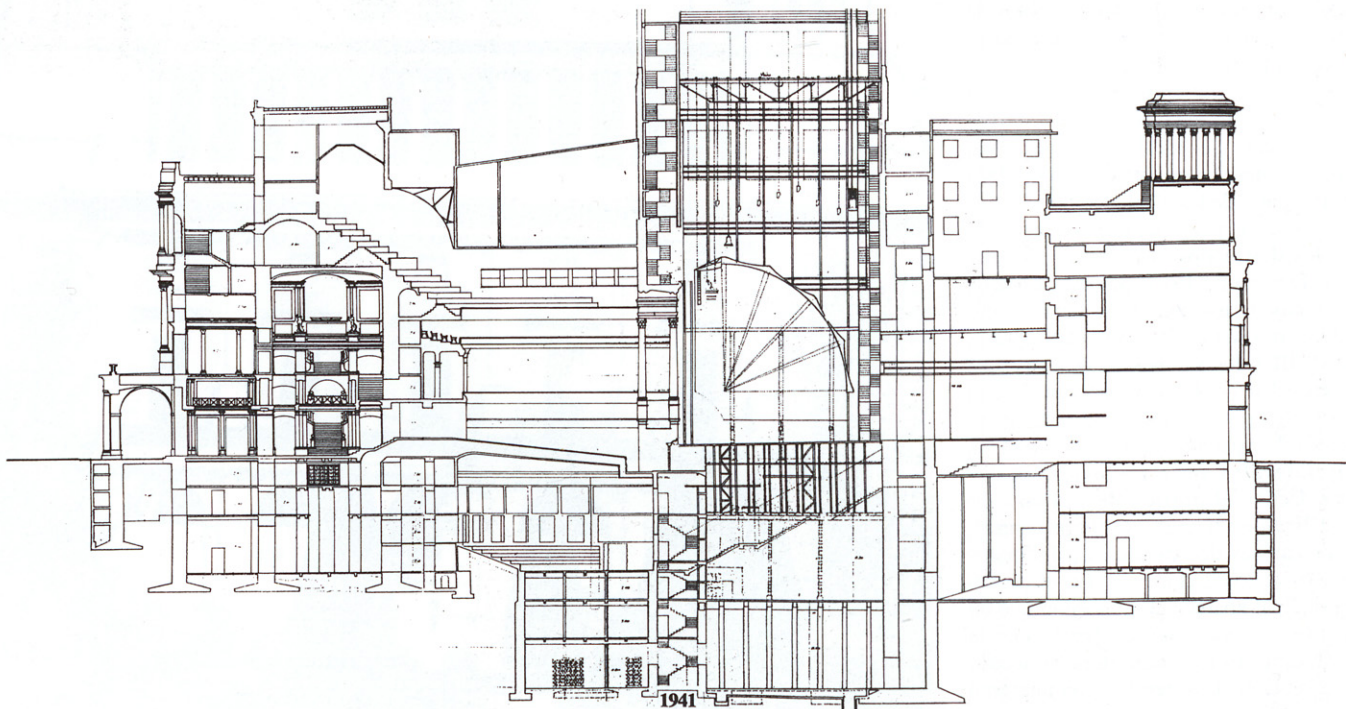
laterales y se hace de nuevo todo el frente de la Plaza de Oriente con sus vueltas a las calles de Felipe V y Carlos III, y se crea un nuevo ático sobre esta fachada. Finalmente se rehace por completo la decoración exterior de la enorme caja del escenario, aunque sin tocar su estructura. Las cubiertas serán totalmente reconstruidas. Una galería cerrada corona las crujías laterales del edificio.

Los arquitectos Moya y Méndez presentaron numerosos proyectos de "Obras de Terminación del Teatro Real", y se estudiaron "variantes", que más bien eran proyectos parciales con objeto de poder realizar las obras por etapas. El último proyecto fue el que se presentó en el año 1961, fecha en la que las obras fundamentales del teatro estaban terminadas. Quedaban pendientes una parte importante de las instalaciones y la decoración interior.■





Planta del proyecto de L. Moya y D. Méndez de 1941 (Según planos del proyecto, inconcluso)

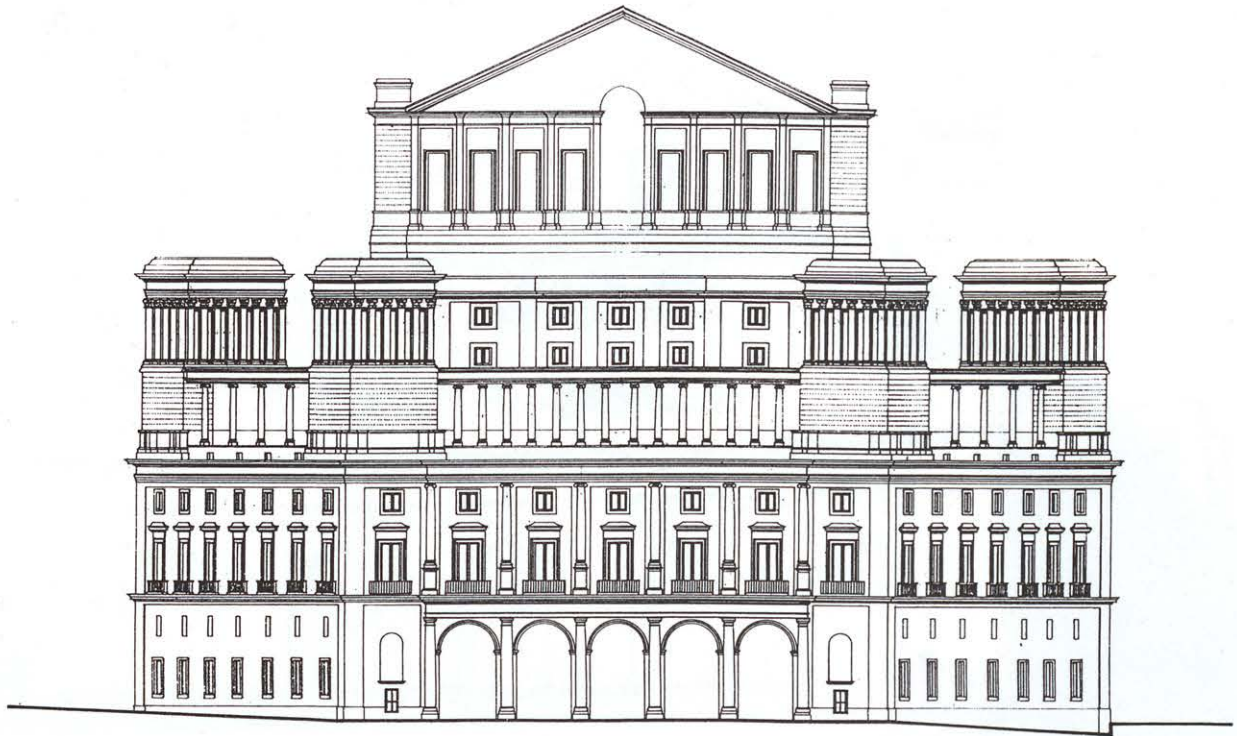


Sección del proyecto de L. Moya y D. Méndez de 1941 (Según planos del proyecto, inconcluso)

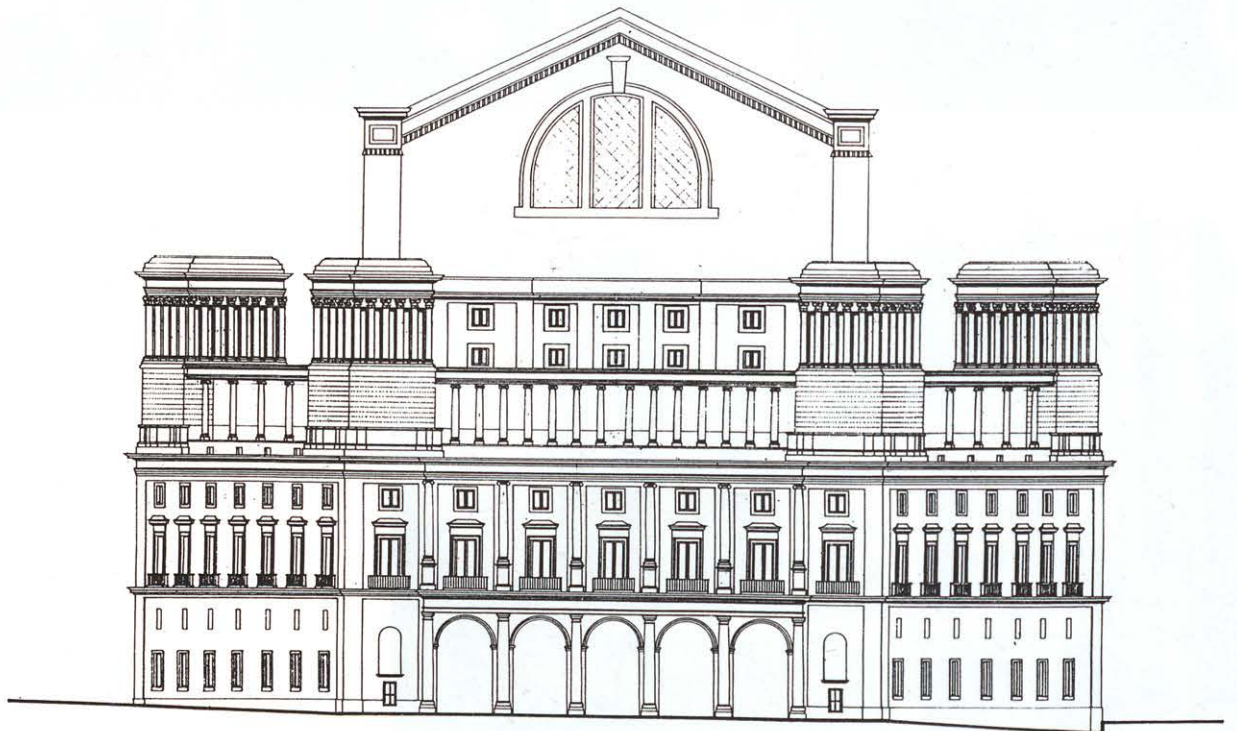
TEATRO REAL EL TEATRO REAL EL TEATRO REAL EL TEATRO



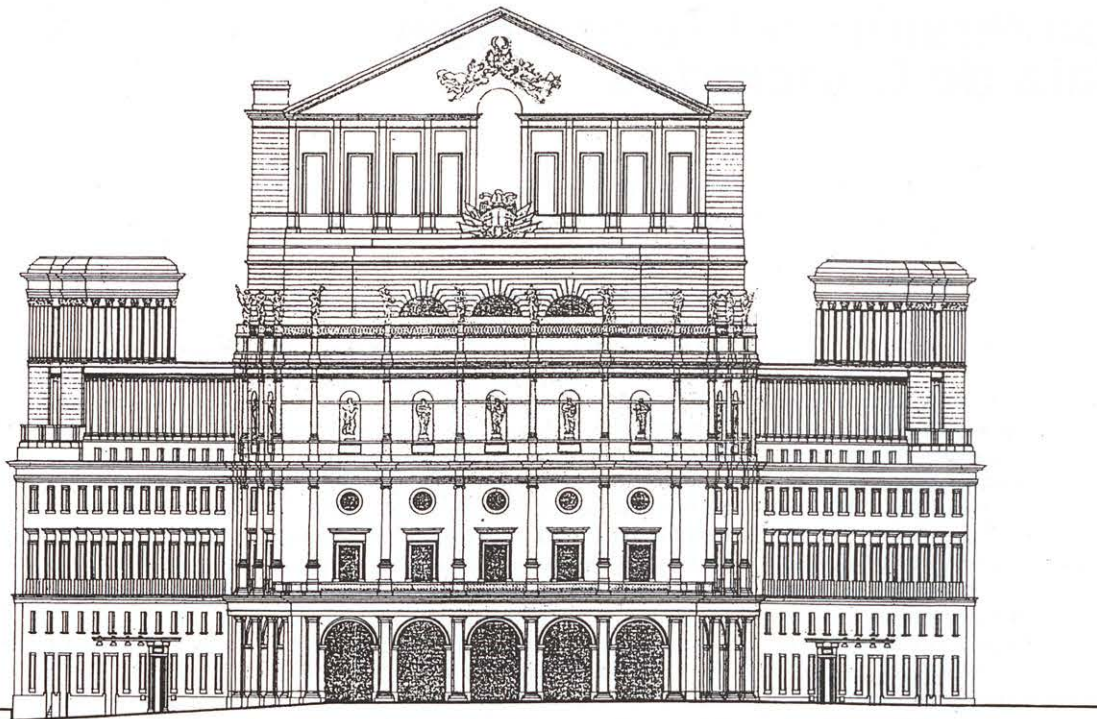
1941



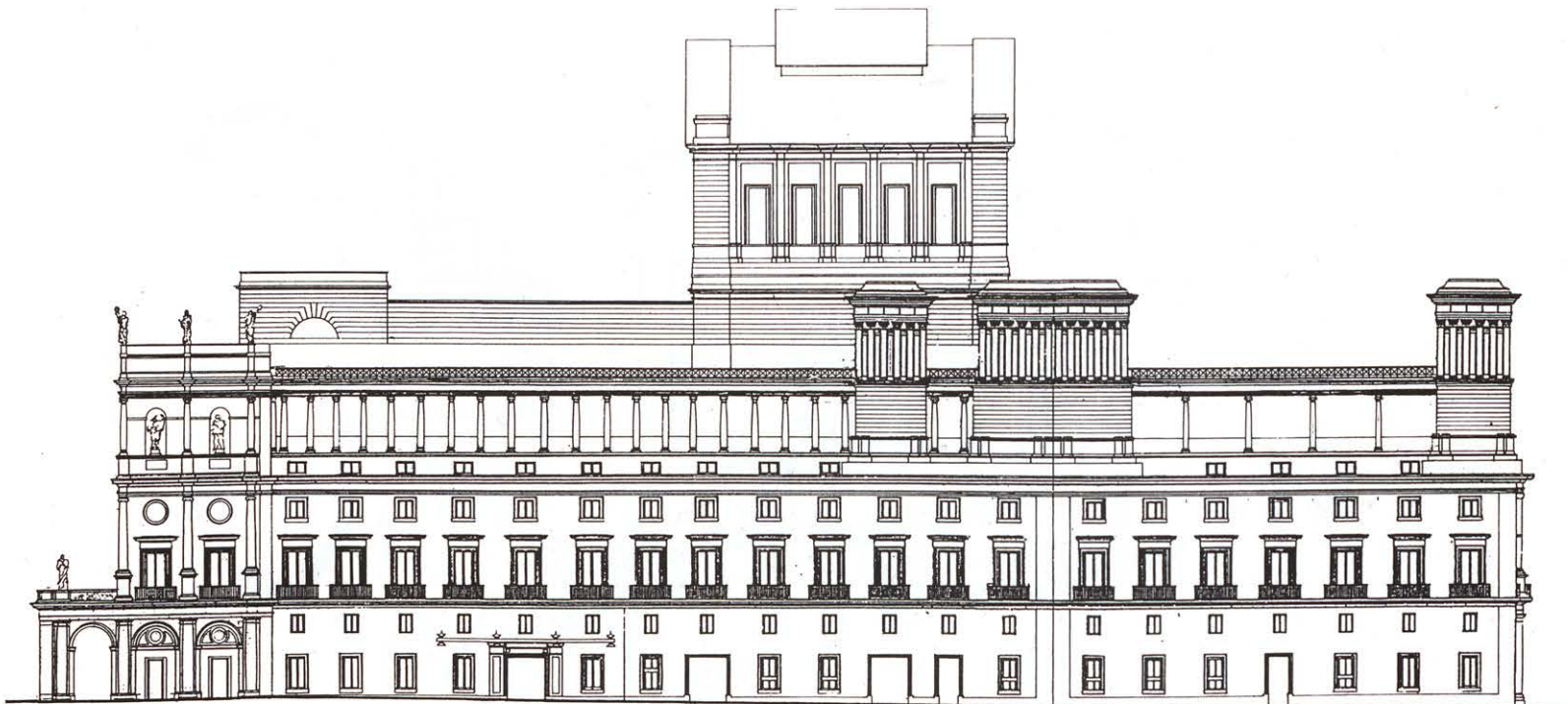
Fachada a la Plaza de Isabel II del proyecto de L. Moya y D. Méndez de 1941 (Según planos del proyecto, inconcluso)



Fachada a la Plaza de Isabel II del proyecto de L. Moya y D. Méndez de 1941 (Según documentación gráfica, construido)



Fachada a Plaza de Oriente del proyecto de L. Moya y D. Méndez de 1941 (Según planos del proyecto, inconcluso)



Fachada a calles laterales del proyecto de L. Moya y D. Méndez de 1941 (Según planos del proyecto, inconcluso)

Reconversión del Teatro Real en Sala de Conciertos

Arquitecto: José Manuel González-Valcárcel

Fecha: 1966

Fuente: A.G.A. 28.400

El Ministerio de Educación y Ciencia, en el año 1965 y tras un detenido estudio de la situación en que se encuentra el Teatro Real, determina concluir definitivamente las obras. Se encargó al arquitecto José Manuel González-Valcárcel un anteproyecto de aprovechamiento del edificio y un presupuesto orientador del coste de la obra. Después de los tanteos que se realizaron para los posibles usos del edificio se llegó a la conclusión de que era imposible con el espacio de que se disponía, fundamentalmente las dimensiones del escenario, continuar con la idea de convertirlo en un teatro de ópera de acuerdo con las exigencias actuales. El problema no estaba en el foso, de gran capacidad, sino en la falta de "hombros" que impedía cualquier ampliación lateral e imposibilitaba, con las

técnicas del momento, tener montados todos los decorados corpóreos de una ópera al mismo tiempo.

El anteproyecto de González-Valcárcel se convirtió en proyecto definitivo. El Teatro Real pasó a ser Sala de Conciertos, aprovechando las buenas condiciones acústicas de la sala. En parte de sus dependencias se instaló de nuevo el Conservatorio de Música y Declamación y la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

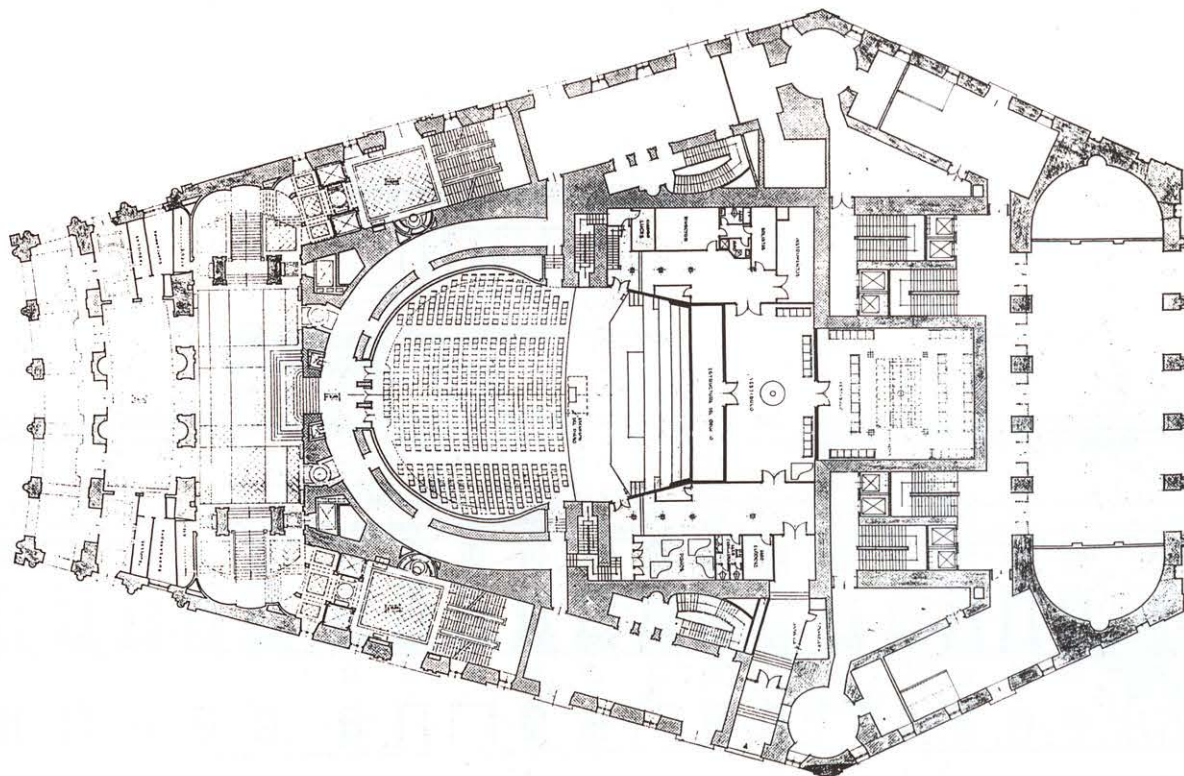
El proyecto contempla una importante fase de demolición en los pisos altos para la distribución del nuevo programa. El espacio destinado al público queda dividido en patio de butacas, platea, entresuelo, piso primero y segundo, y anfiteatro; este último es notablemente ampliado. Con esta remodelación, la sala pasa a tener capacidad para 2.400 espectadores. El escenario, al perder su primitiva función, se reduce con la colocación de un muro en la parte posterior; y la caja escénica se clausura con un techo acústico y un forjado sobre el foso. En la trasera y laterales del escenario aparecen las estancias destinadas a los directores de

orquesta y a los solistas, las sala de coro y de orquesta y el salón de visitantes. Debajo de la Sala de Conciertos se sitúa la nueva sala de ensayo de la Orquesta Nacional.

La distribución de los accesos se organiza con tres entradas; la principal, por la plaza de Oriente y dos laterales, por las calles Felipe V y Carlos III. La entrada de la Plaza de Isabel II queda reservada para el Real Conservatorio de Música y para la Escuela de Arte Dramático. Ambos centros ocupan todos los pisos de esta parte del edificio y cuentan en el nuevo proyecto con unas espléndidas instalaciones: aulas, despachos, auditorio, aula magna, biblioteca, etc. Un Museo de la música completa esta nueva fase de la historia del edificio.

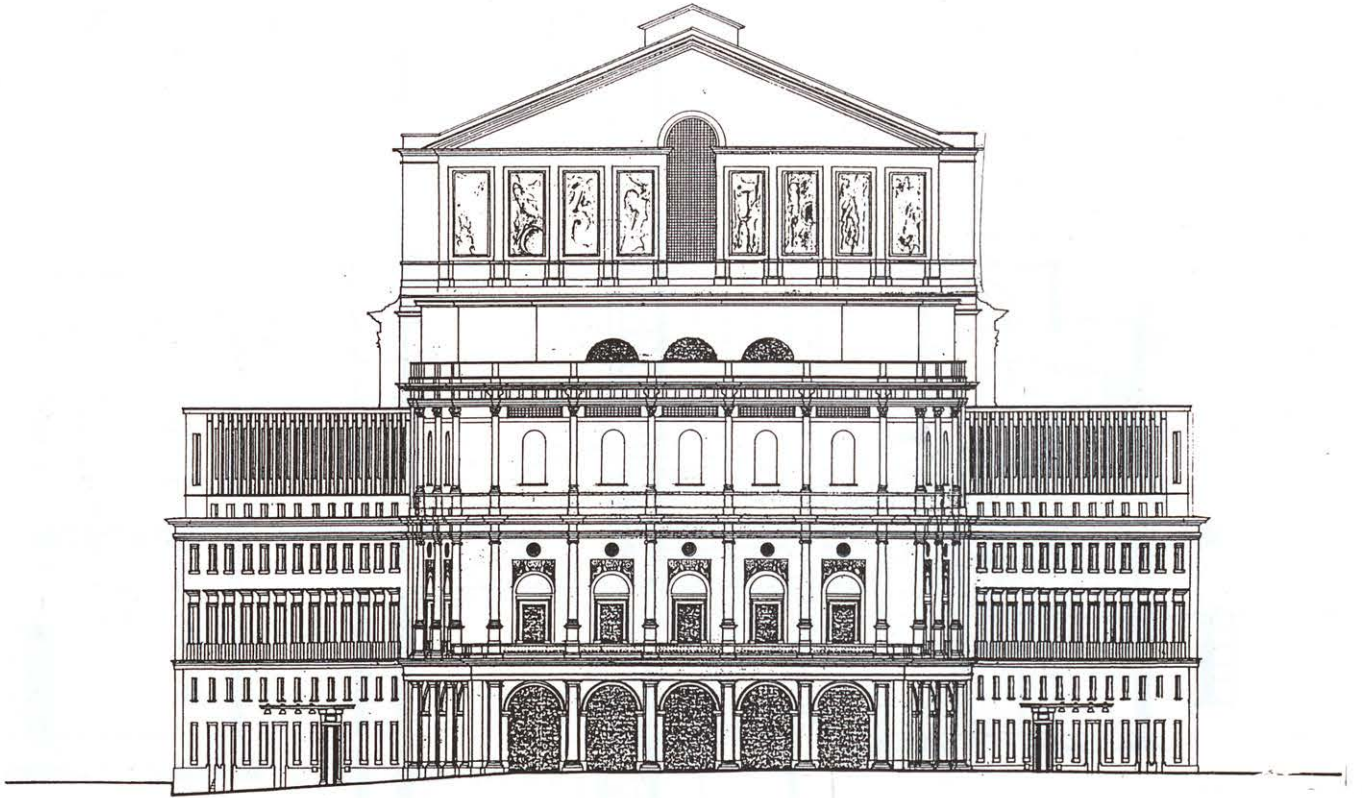
En el aspecto decorativo, González-Valcárcel no tiene en cuenta los planteamientos de Moya y Méndez y crea una nueva imagen, más al gusto de la clase dirigente de la época.

El Teatro Real abrió de nuevo sus puertas como Sala de Conciertos el 13 de Octubre de 1966, después de solo once meses de obras y de un coste de 66 millones de pesetas. ■

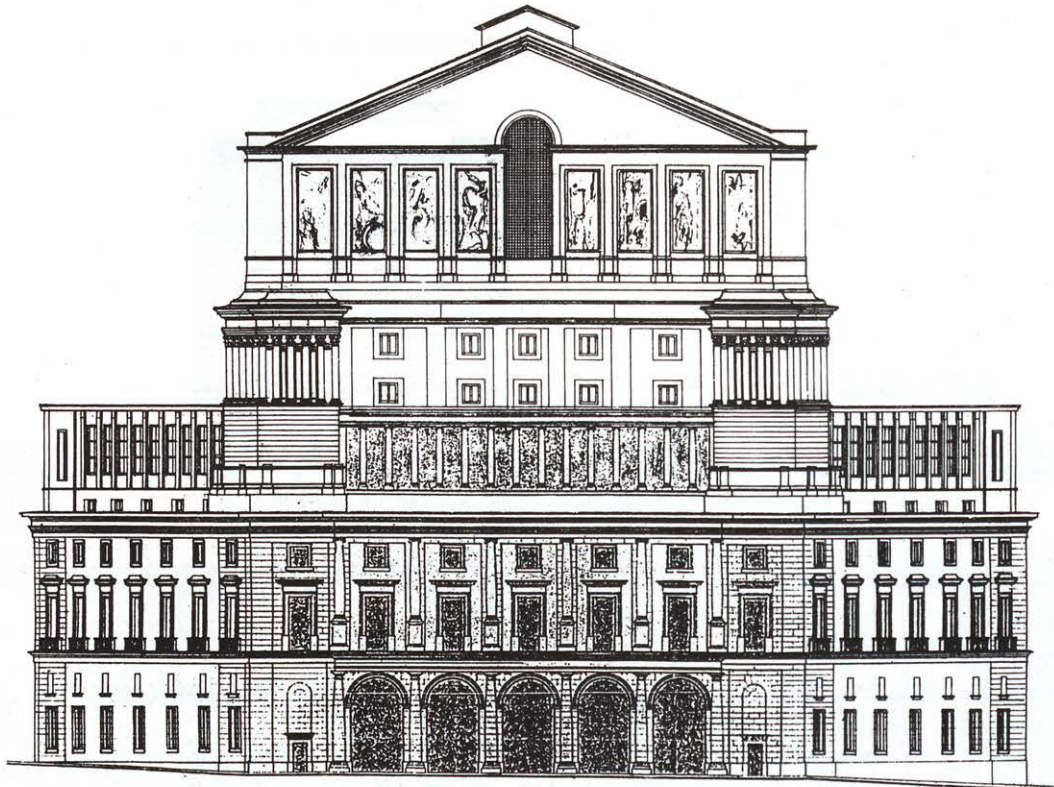


Planta del proyecto de conversión en sala de conciertos de M. González-Valcárcel de 1966 (Según planos)

1966

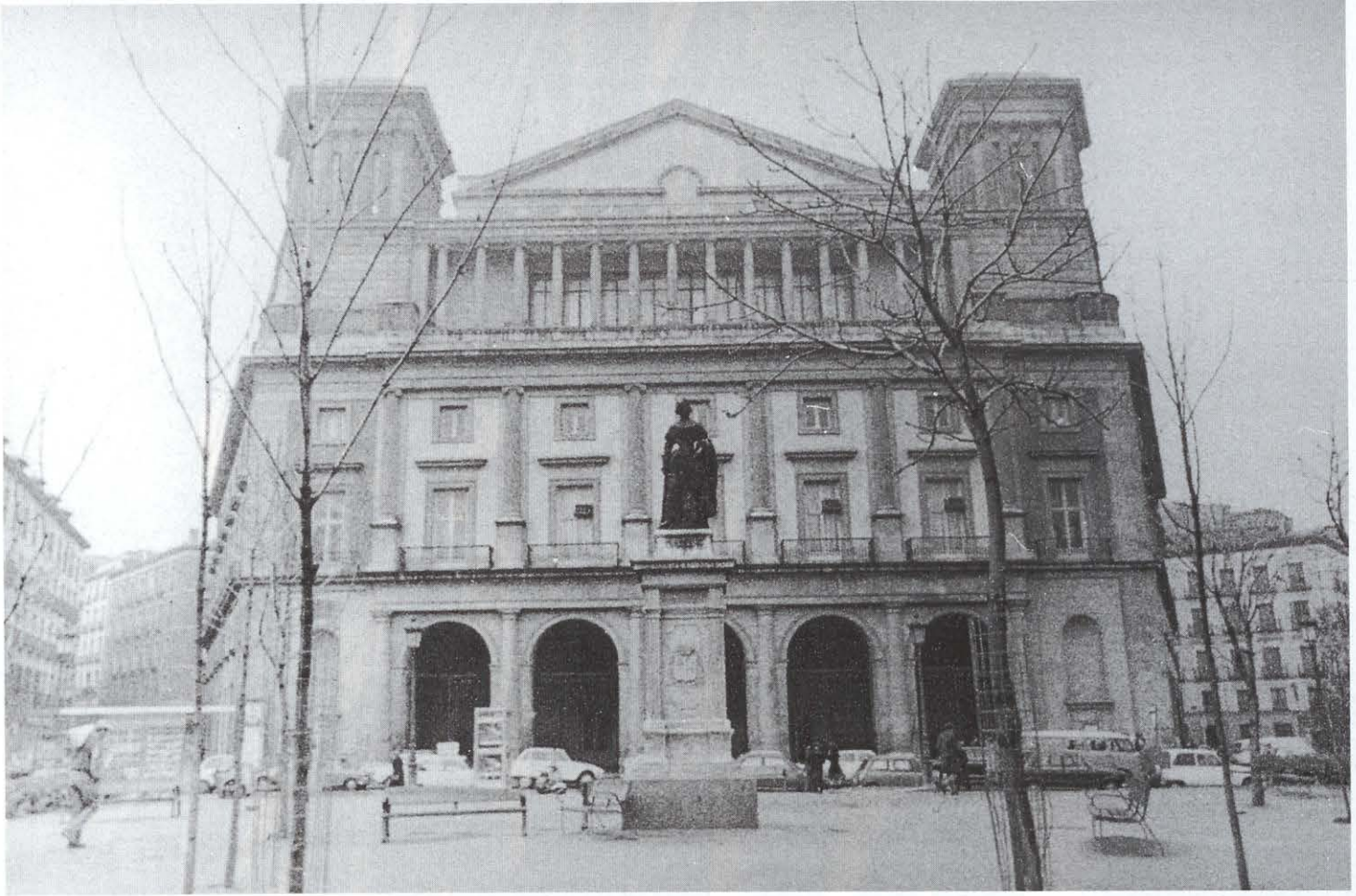


Fachada a la Plaza de Oriente del proyecto de conversión en sala de conciertos de M. González-Valcárcel de 1966 (Según documentación gráfica)



Fachada a la Plaza de Isabel II del proyecto de conversión en sala de conciertos de M. González-Valcárcel de 1966 (Según documentación gráfica)

TEATRO REAL. EL TEATRO REAL EL TEATRO REAL EL TEATRO



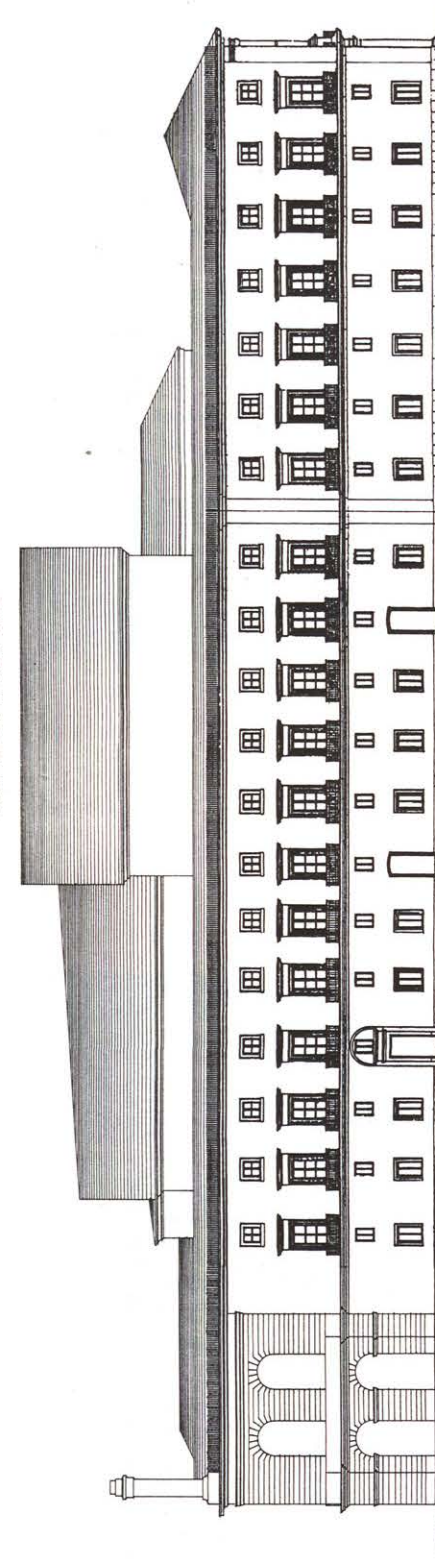


Fachada del Teatro Real a la Plaza de Oriente del proyecto de Francisco Rodríguez Partearroyo.

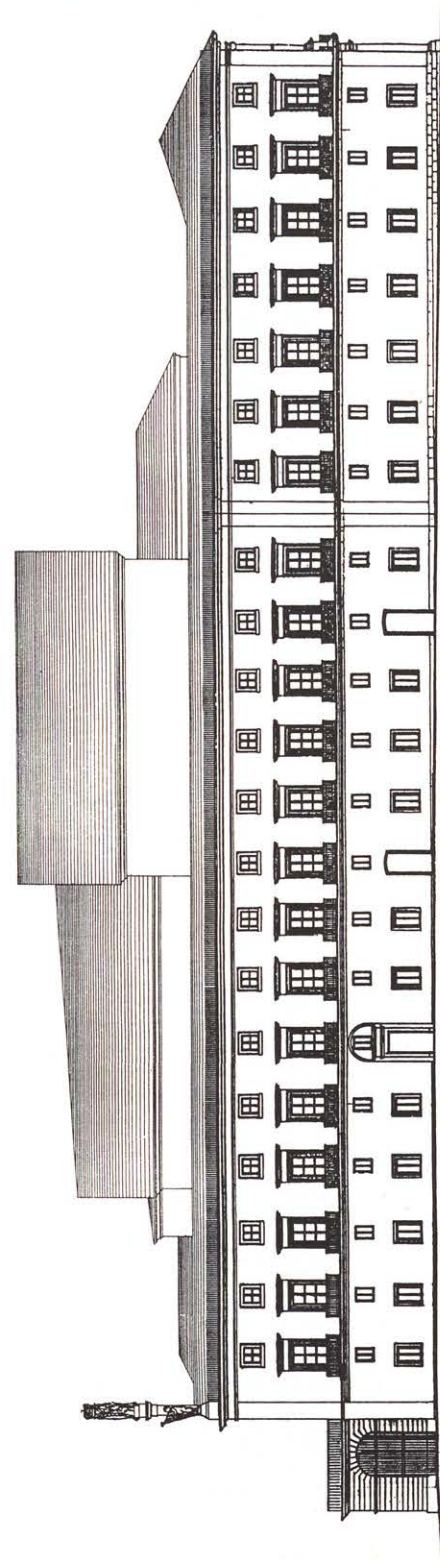
La presente documentación, elaborada por Maira Herrero, muestra la evolución de los alzados del Teatro Real a través de las distintas propuestas, entre 1831 y 1993.

ALZADOS LATERALES

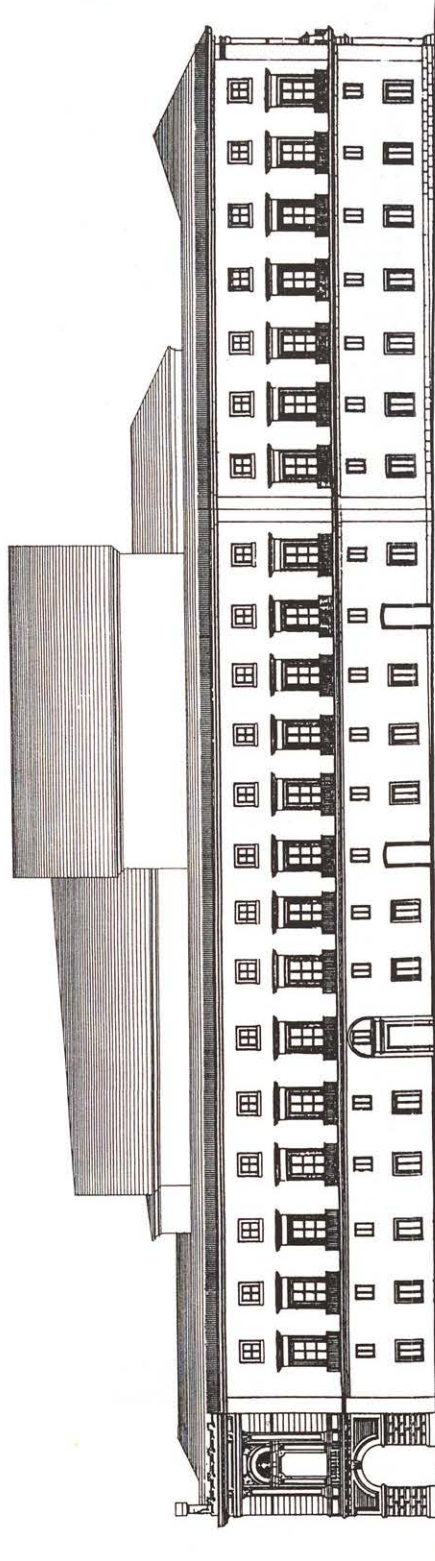
1831
A. López Aguado



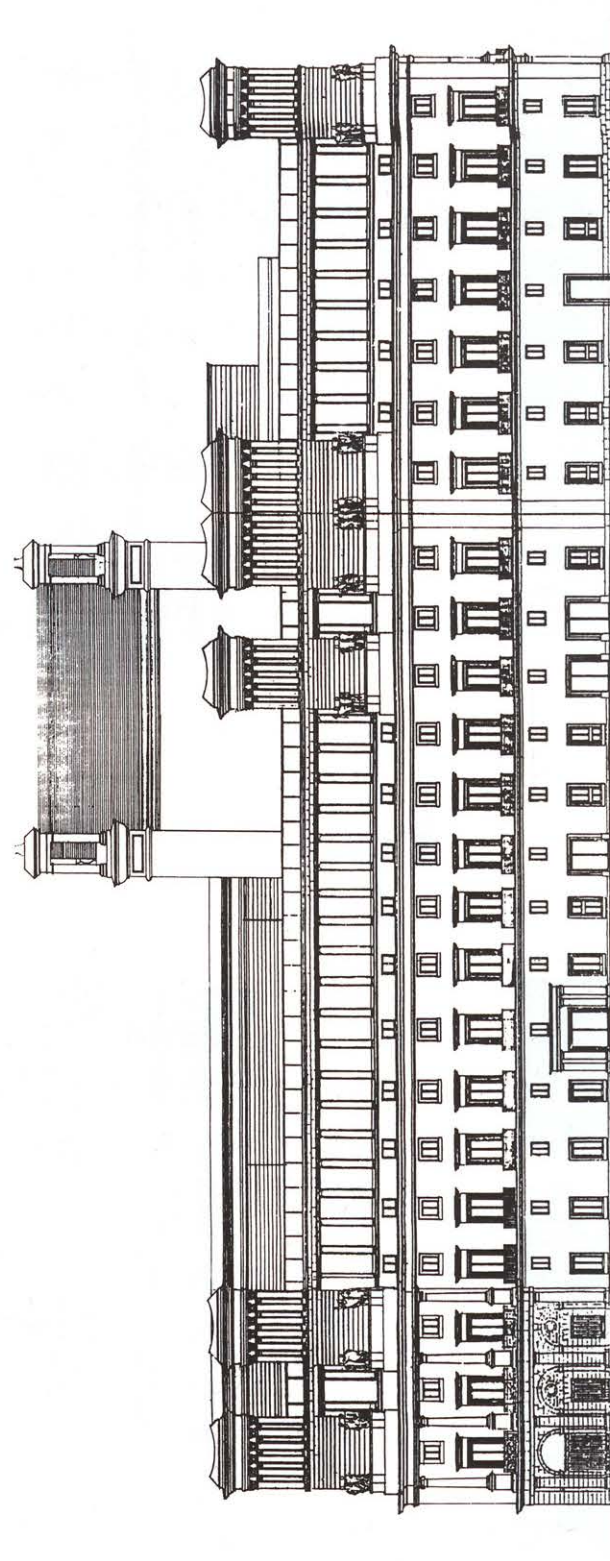
1851
C. Teodoro Moreno



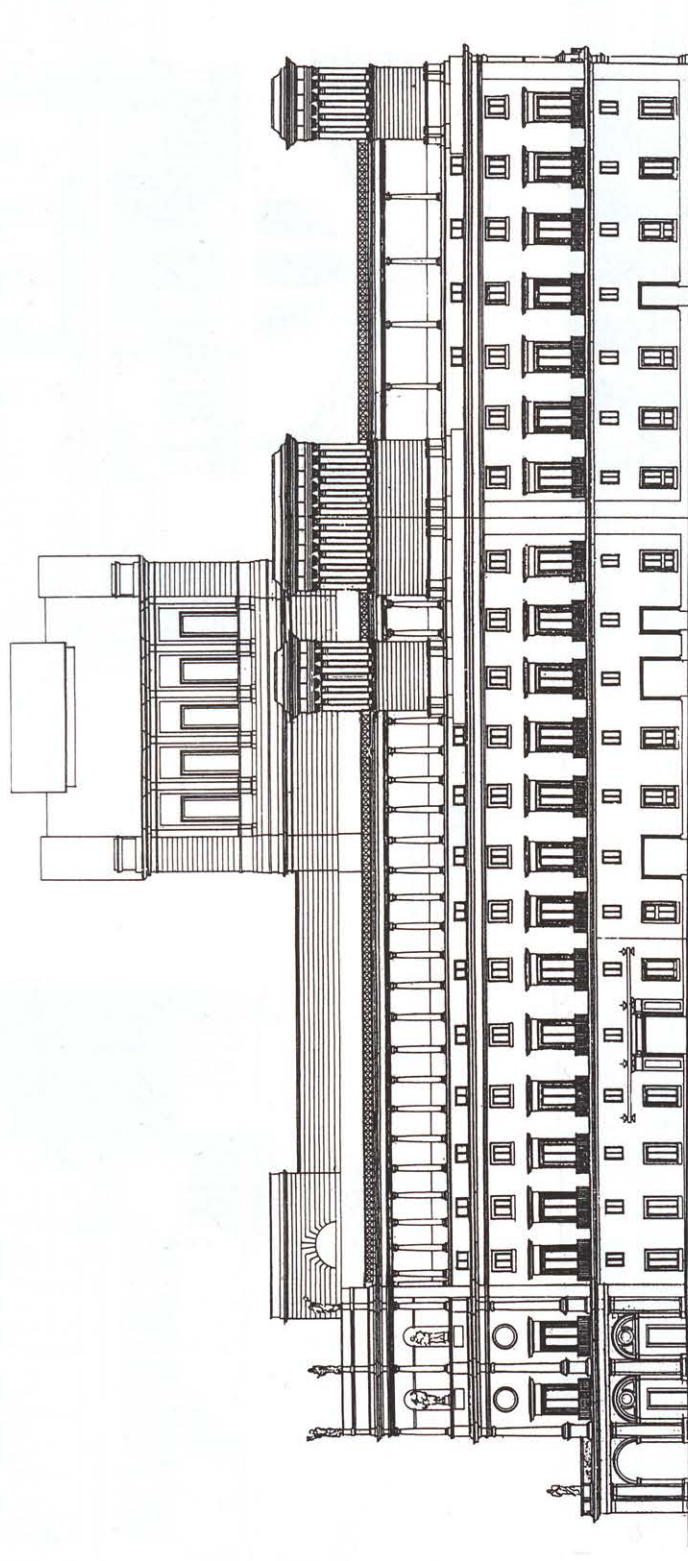
1884
Joaquín de la Concha



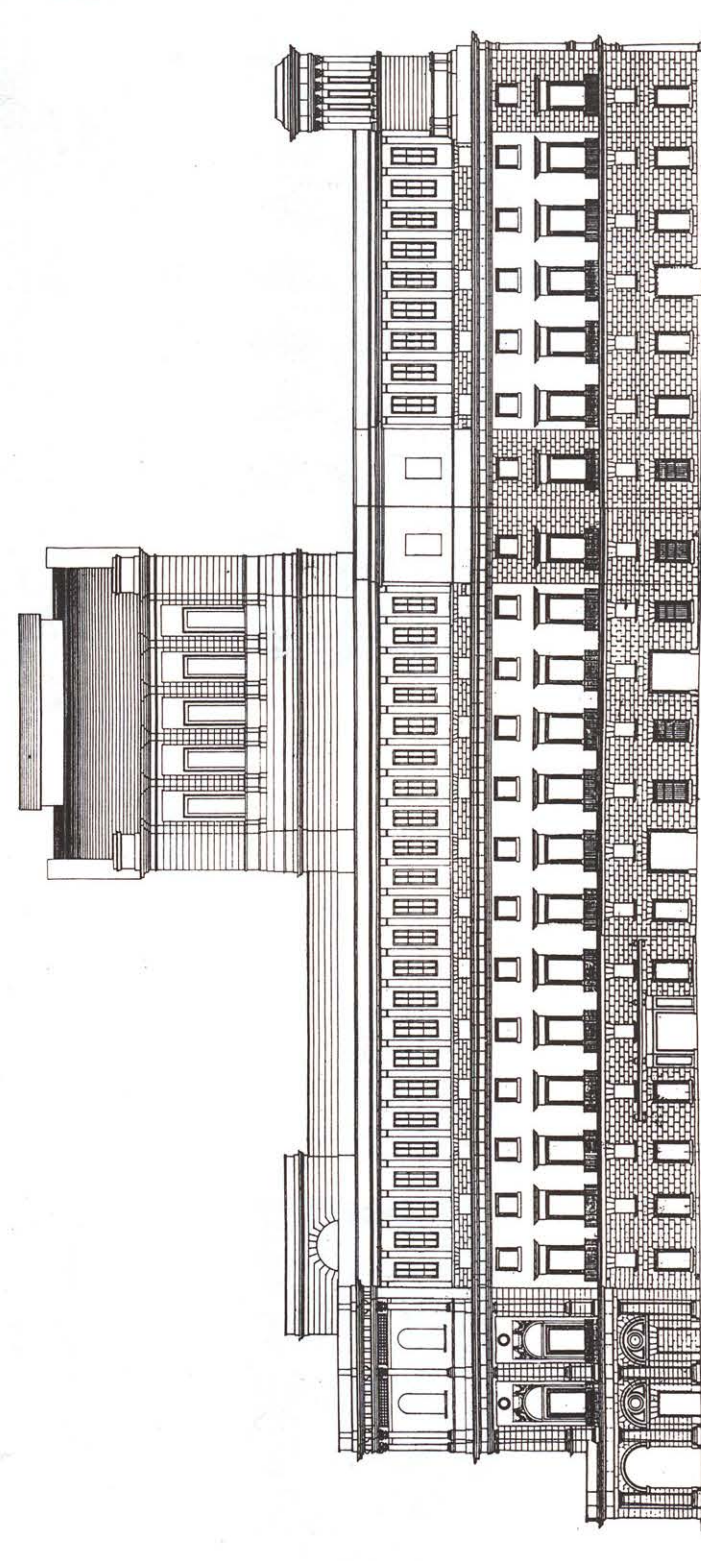
1926
Antonio Flórez



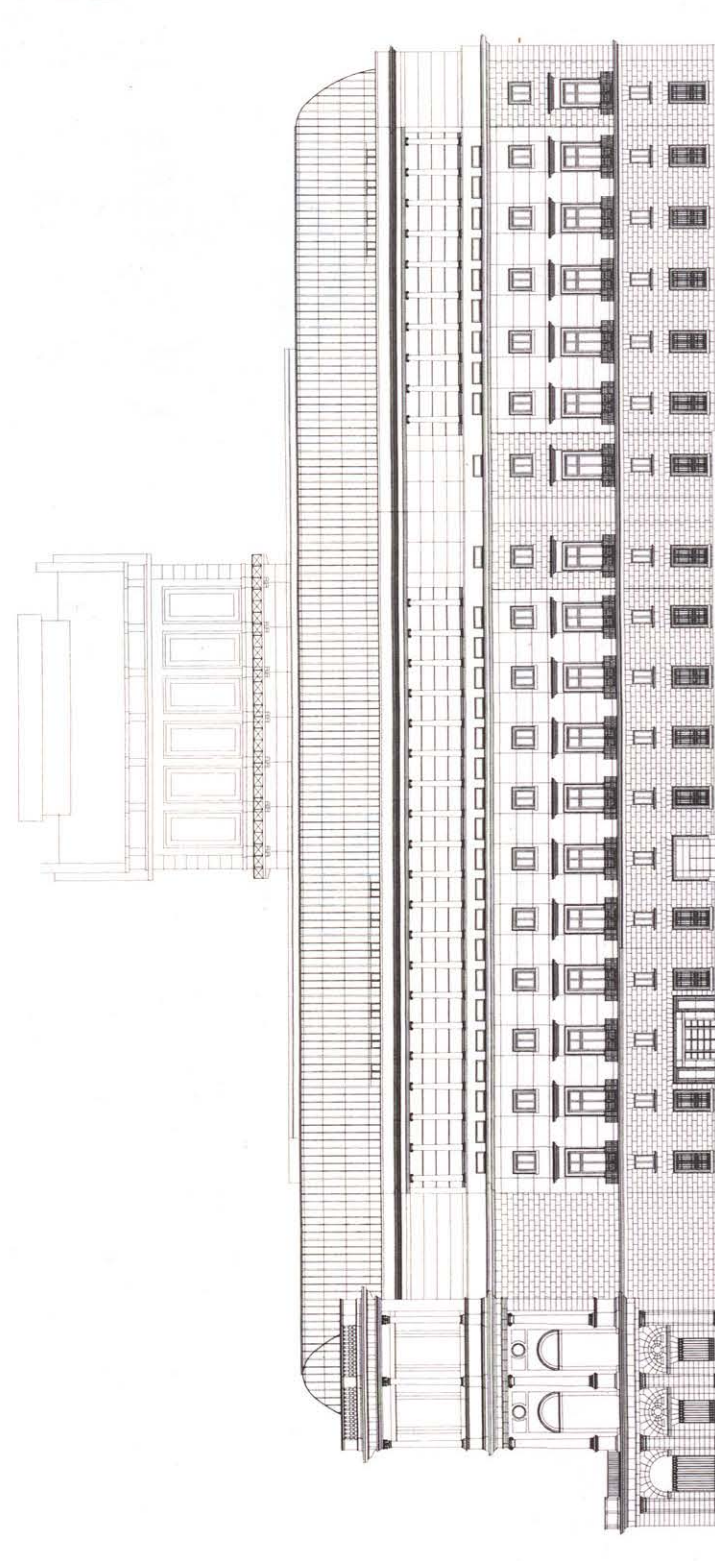
1941
L. Moya y D. Méndez



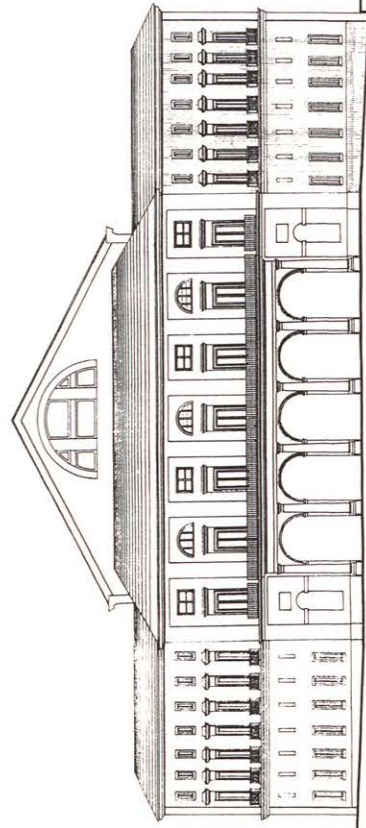
1966
J.M. González Valcárcel



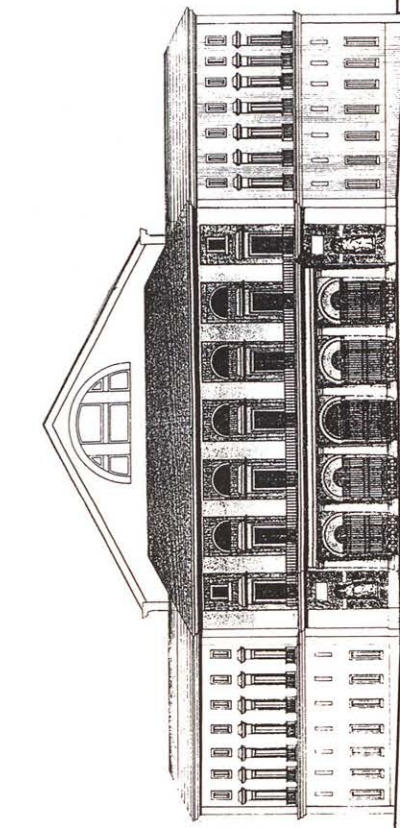
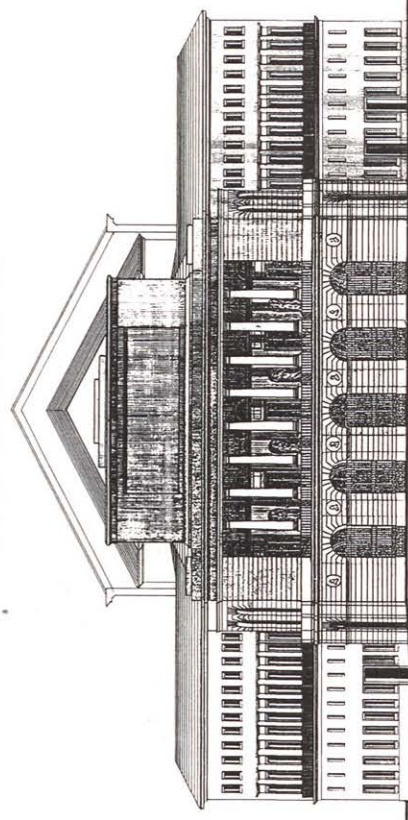
1993
F. Rodríguez Partearroyo



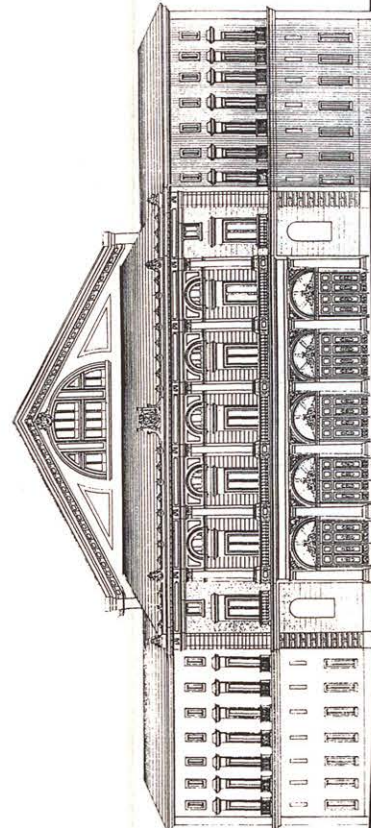
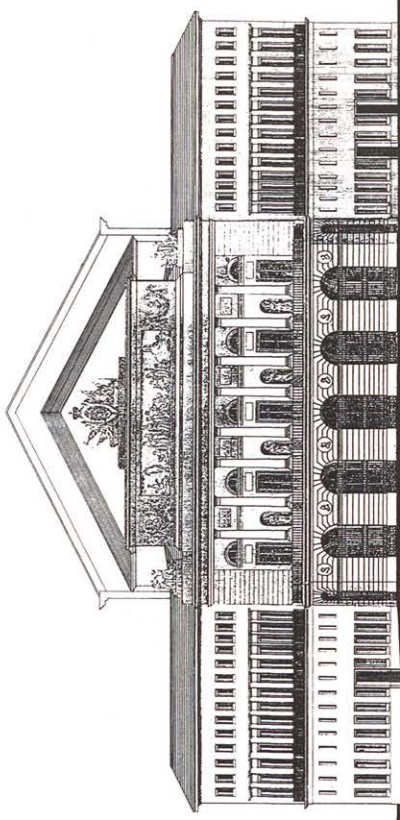
ALZADO PLAZA ISABEL II



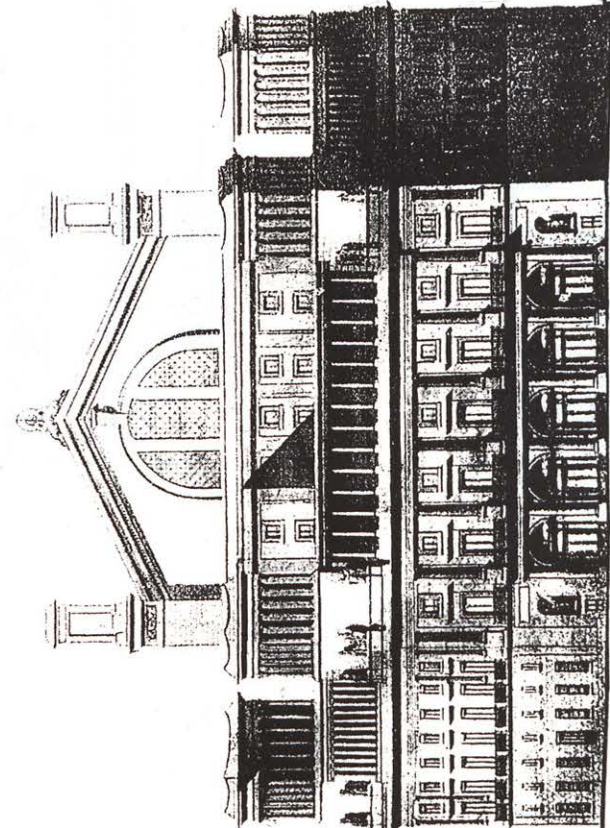
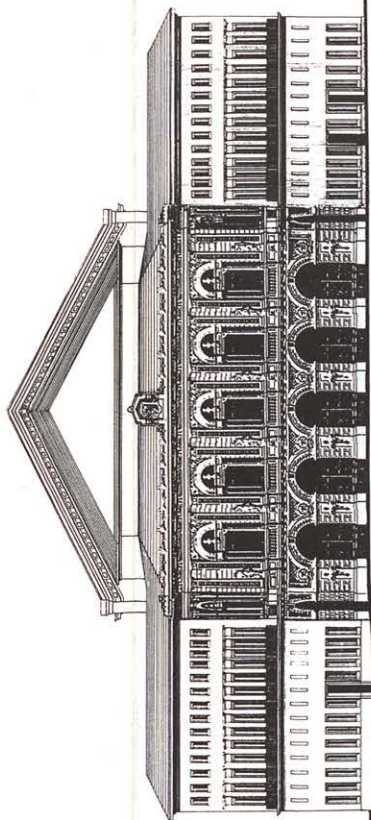
1831
A. López Aguado



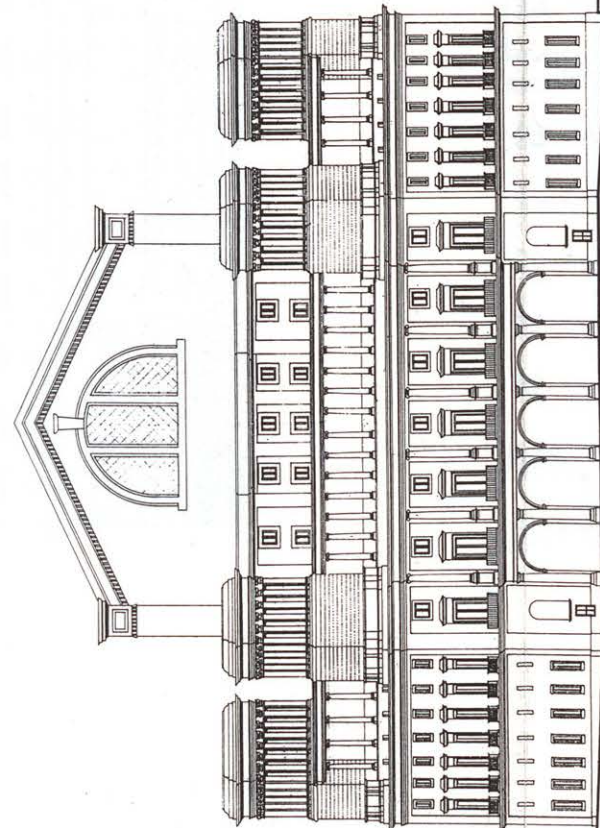
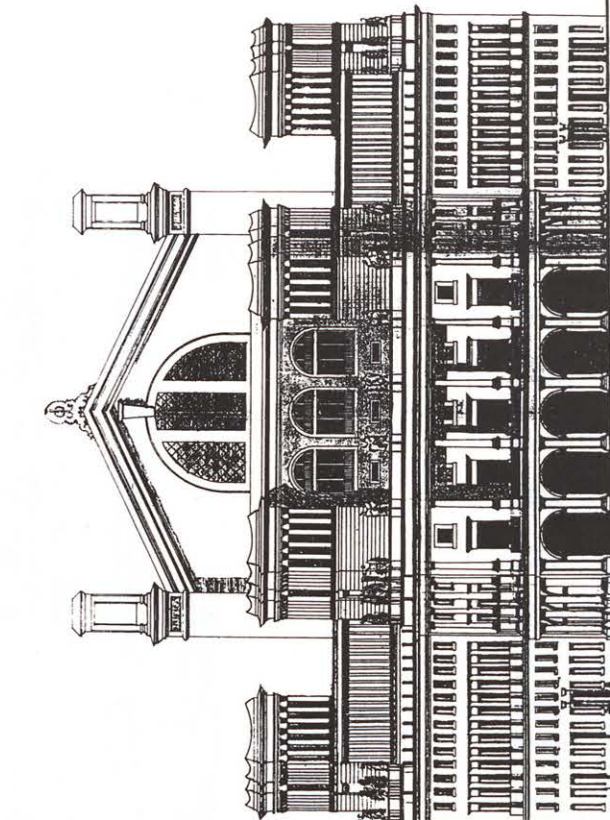
1851
C. Teodoro Moreno



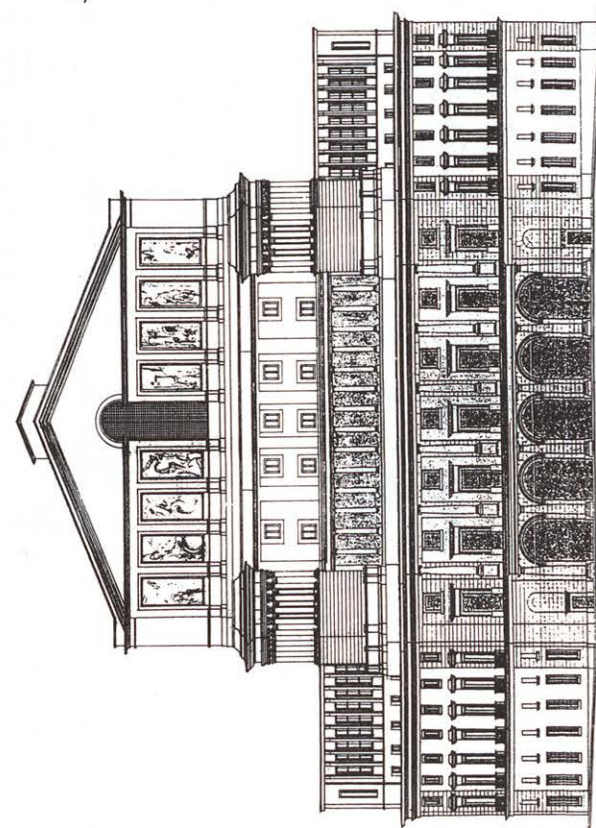
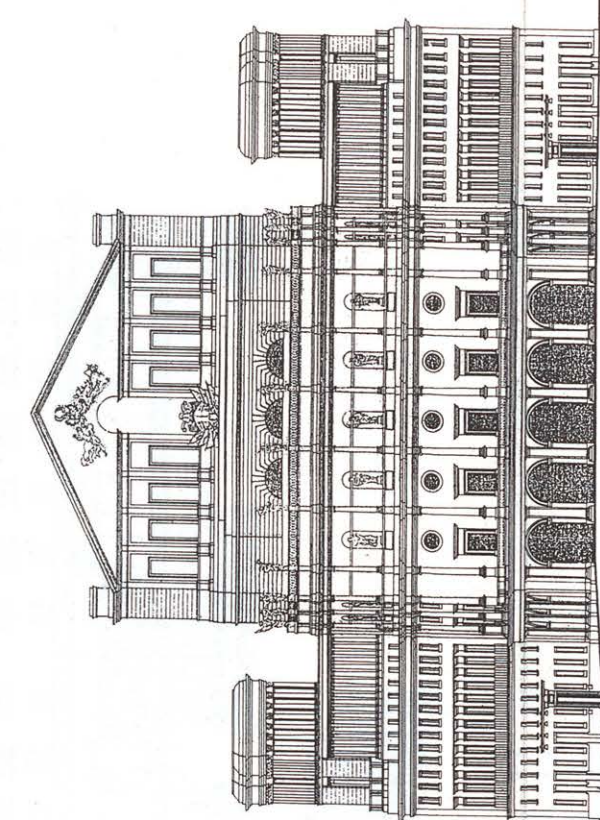
1884
Joaquín de la Concha



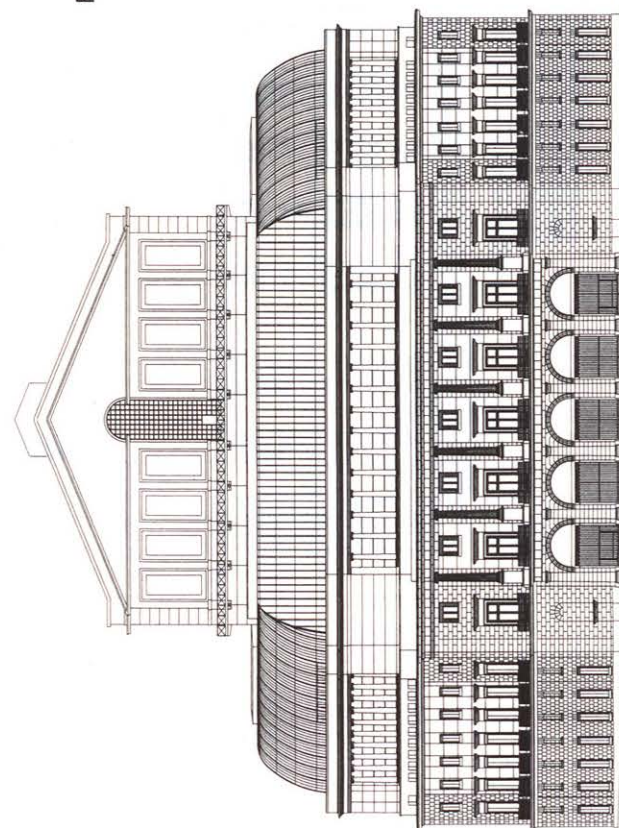
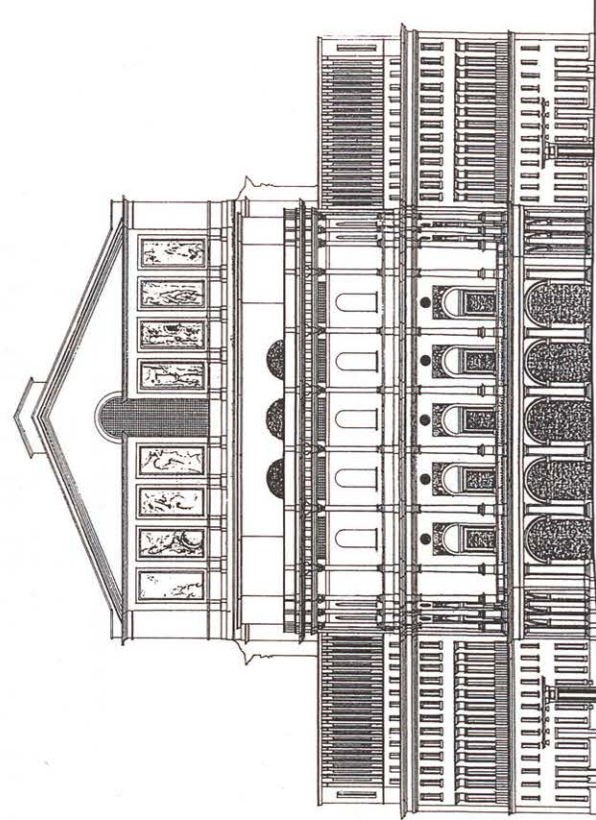
1926
Antonio Flórez



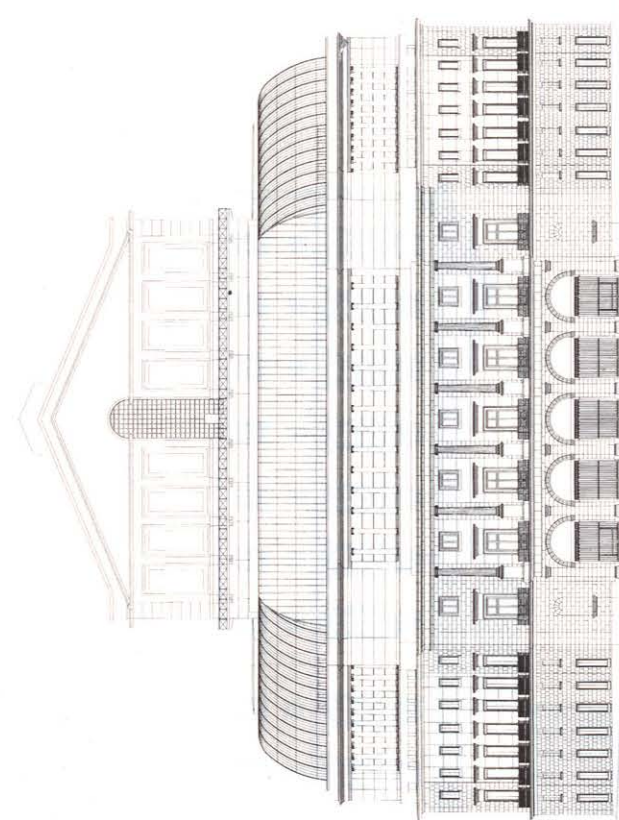
1941
L. Moya y D. Méndez



1966
J.M. González Valcárcel



1993
F. Rodríguez Partearroyo



Proyecto de reconversión del Teatro Real en Teatro de la Ópera

Arquitecto Director Proyecto Reformado:

Francisco Rodríguez Partearroyo

Arquitectos colaboradores: Ángel Martínez Díaz, Francisco Martínez Díez y David Márquez Latorre. **Colaboradores en el espacio de la sala:** José Luis Rodríguez Noriega, Pedro Iglesias y Silvia Gámez, arquitectos.

Estudiantes de arquitectura: Rafael Cañizares Torquemada, César CCarretero Pindado, Julián Matía Sánchez, Faustino Ocaña Vázquez, Pedro Sorribes Bayo y Alfredo Calosci.

Director de obra caja escénica: Jaime González-Valcárcel, arquitecto.

Fotografías: Ana Muller Lasa.

Empresa constructora: Huarte S.A.

Fecha Proyecto Reformado: Mayo de 1993

Fecha Terminación de obras: Octubre de 1995



Fachada a la Plaza de Isabel II.

Desde los primeros años del siglo XIX, el Teatro Real ha sido una asignatura pendiente. El edificio, que nace con una escala casi doméstica, se va transformando y ampliando sucesivamente en 1852, en 1884, en 1926, en 1942, en 1953 y en 1961, y sufre todo tipo de desgracias, como incendios o hundimientos, y posteriormente padece la invasión de usos extraños. Consecuencia de todo lo anterior es que el edificio presentaba en 1990 un interior absolutamente transformado, pocos elementos originales habían permanecido y carecía de un carácter unitario y propio.

Toda intervención arquitectónica en edificios preexistentes que tiene por finalidad modernizar su funcionamiento debe abordar los mismos problemas básicos: las decisiones sobre lo que debe conservarse y lo que es conveniente transformar, y las decisiones de cómo conservarlo y transformarlo.

Las decisiones sobre los elementos que había que conservar se basaron en un profundo y exhaustivo estudio histórico y en la lectura atenta del edificio. En la serie de fachadas que las calles Carlos III y Felipe IV tuvieron a lo largo de la historia, puede comprobarse cómo los únicos elementos exteriores que han permanecido han sido los cuatro pisos inferiores, habiéndose modificado repetidamente la coronación del edificio.

Las transformaciones que había que realizar tenían como objetivo conseguir que el edificio funcionara como teatro de ópera, (que es uno de los tipos edificatorios

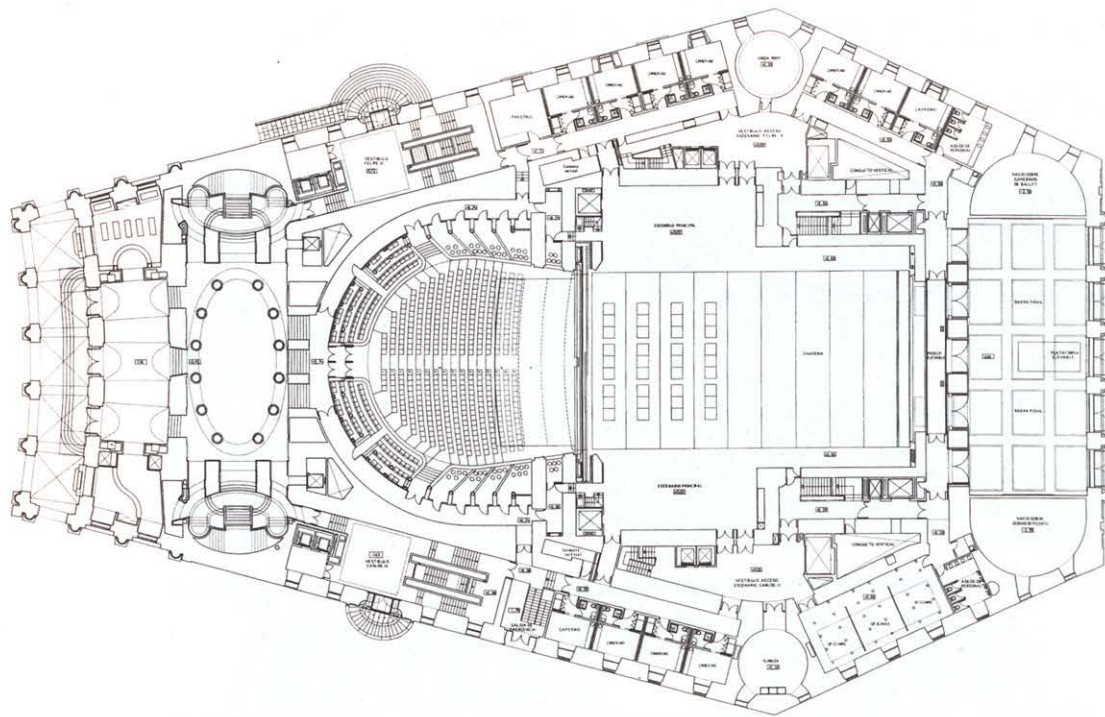
funcionalmente más complejos que existen), recuperar la dignidad perdida del inmueble y adecuarlo a las nuevas y exigentes normativas.

En este punto hay que hacer mención a algo característico de nuestro tiempo y a la vez nuevo en la Historia, como es el alto grado de tecnificación de éste tipo de edificios públicos, en particular el relativo a la implantación de aire acondicionado. La inclusión de estas instalaciones es ajena a las arquitecturas del pasado, necesitan importantes volúmenes y su imagen exterior, si no se controla, degrada la de los edificios donde se implanta. Resolver correctamente este aspecto era un reto fundamental.

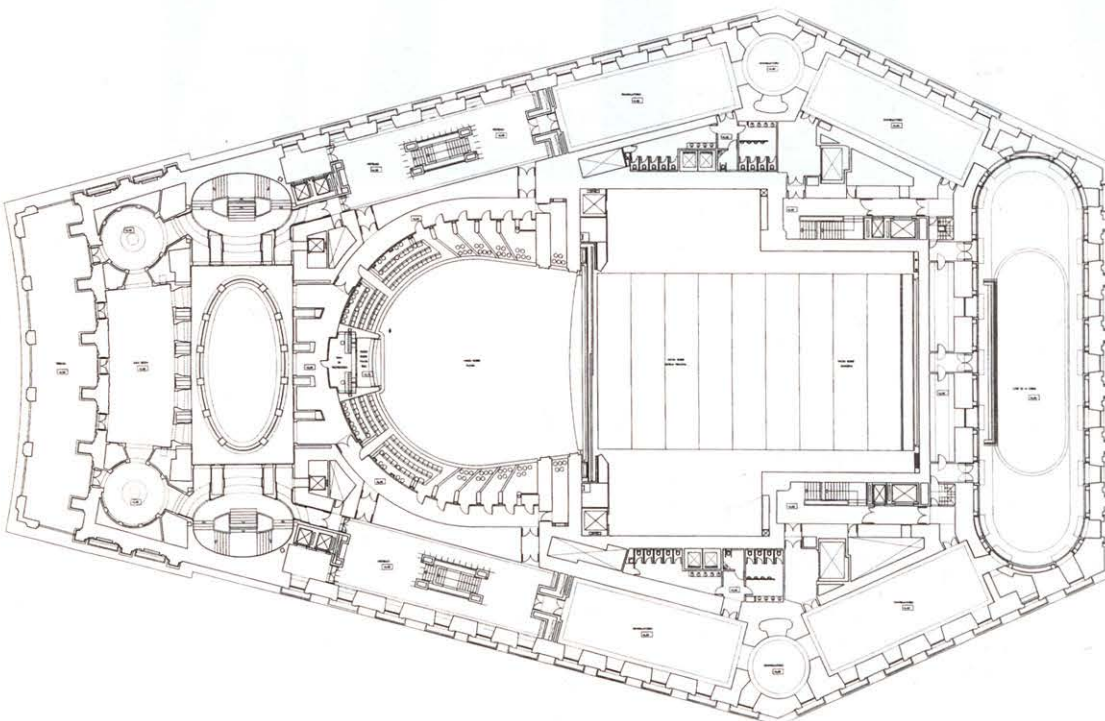
Para nosotros, el mayor problema era encontrar el lenguaje adecuado. Nos

preocupaba la relación entre la arquitectura preexistente y la nueva arquitectura que debía aportarse. Como nos preocupaba también conseguir un todo coherente y que a la vez resolviera los problemas enunciados. Las opciones frente a este problema podían resumirse en tres:

1. La aportación de una nueva arquitectura en clave absolutamente contemporánea, de manera que se percibiera con autonomía de la preexistente.
2. La aportación de una nueva arquitectura mimética con la preexistente en clave académica.
3. Una vía intermedia, en la que la nueva



Planta de acceso.



Planta cota +6.40.

arquitectura se reconozca como tal e hija de este momento, pero que intente sumarse sin violencia con la preexistente para conseguir un todo coherente.

El primer camino es atractivo para un arquitecto contemporáneo, pero de difícil aceptación por el público no especializado. La segunda opción creemos que es inaceptable para un arquitecto comprometido con su época. Por eso, decidimos tomar la tercera vía. La intención era que la nueva arquitectura se manifestase buscando las referencias de lo preexistente pero con claves reconocibles como contemporáneas.

En este caso nos pareció que una clave se encontraba en la coronación del edificio y nos decidimos a superponer a la gran cornisa existente un cuerpo de remate de sección elíptica. En los laterales de este cuerpo de remate decidimos albergar las instalaciones de aire acondicionado y en el doble volumen correspondiente a la plaza de Isabel II, implantar la sala de ensayo de orquesta. El remate proyectado y resuelto con zinc al titanio soluciona el problema funcional de la ubicación de instalaciones, hace que éstas queden ocultas a la vista aérea, remata el edificio y lo dota de una nueva imagen. En suma, se trata la cubierta con el mismo cuidado que una fachada.

La forma curva del remate proyectado no es ajena a este tipo de edificios, ni a la manera de rematarlos en el siglo XIX; y la percepción del material del zinc al titanio es cercana a la del plomo, que es la cubierta del Palacio Real. Por tanto, creímos que era una solución en la línea de actuación.

En esta voluntad de actuar decididamente en las partes altas del edificio, se prestó especial atención a la última planta, situada en la cota +23,55. La nueva organización de volúmenes permitió la extensión del edificio para dotarlo de unos amplios espacios de ensayo:

- Una sala de ensayo de Puesta en Escena, localizada encima de la sala, que permitirá ensayos generales con plena autonomía, sin tener que ocupar el escenario.

- Una sala de Ensayo de Coro, preparada para resolver distintas condiciones acústicas.

Espacios amplios, bien comunicados, que permitirán ensayos simultáneos, y con fácil comunicación vertical.

A su vez, en la planta inmediatamente inferior, situada en la cota +18,55, se sitúa la Sala de Ensayo de Ballet y, merced al nuevo volumen de cubierta, dando frente a la plaza Isabel II, la gran Sala de Ensayo de Orquesta.

La forma interior fue considerada muy favorable por los asesores de acústica,

ajustando sus condiciones a las idóneas con unos elementos colgados para reflejar el sonido, que albergan a su vez la iluminación, y con una piel interior acabada con madera. La sala consigue unas vistas excepcionales sobre la plaza de Isabel II y los tejados del casco histórico.

En la zona pública de éste nivel se sitúa un nuevo espacio: se trata de un foyer al servicio de los niveles más altos de los asientos de la sala y dotado de un bar propio. Un foyer que cuenta con unas vistas privilegiadas sobre la plaza de Oriente y el Palacio Real. Sobre este espacio se sitúa una sala de usos múltiples que permitirá albergar exposiciones o presentaciones.

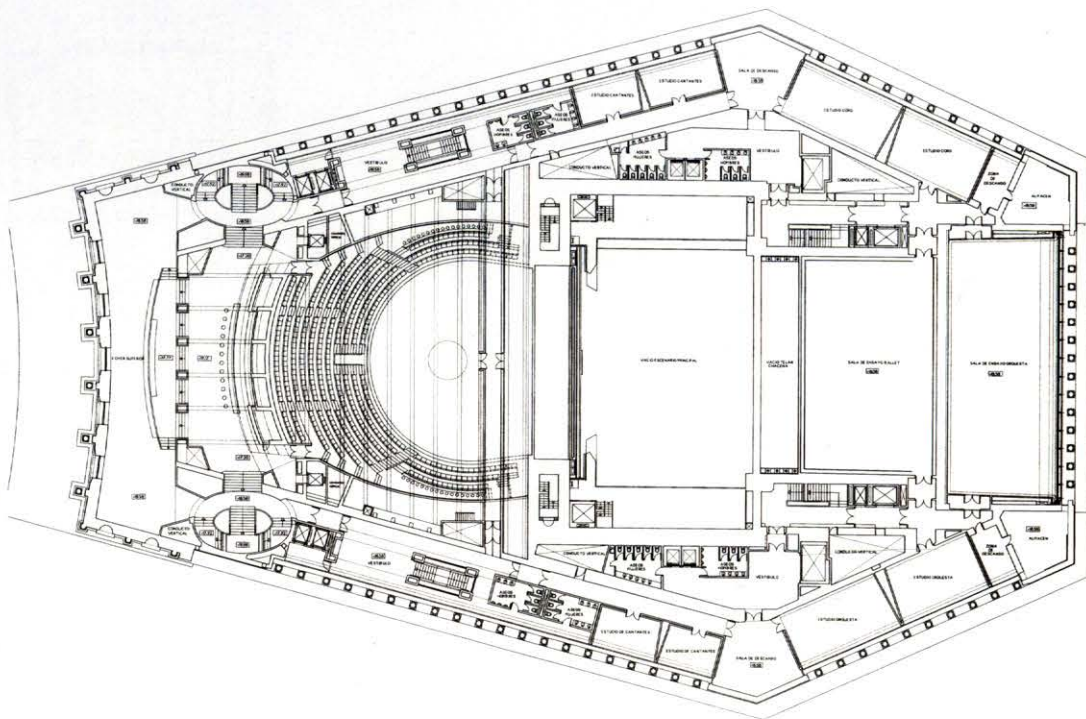
En la planta de cota 18,55 se tomó también una decisión trascendente para la imagen exterior del mismo: la columnata existente en este nivel, dando cara a la plaza de Isabel II, se amplió por los laterales -siguiendo la solución propuesta por el arquitecto Florez en 1929-, consiguiendo una logia que facilitaba la composición y la lectura exterior del edificio. Tras la columnata se sitúa un gran muro-cortina con un acristalamiento especial para aislar al máximo el interior del sonido exterior. Su aspecto exterior es el de un plano neutro, oscuro, ante el que destaca la columnata. Tras este muro-cortina se sitúan, en las fachadas a las calles de Carlos III y de Felipe IV, las salas de ensayo de solistas, que también elevan sus vistas sobre los tejados del Madrid de los Austrias.

La idea básica del proyecto, como se ha dicho, era superponer con naturalidad la nueva arquitectura a la preexistente, de forma que en una visión rápida la percepción fuera unitaria, mientras que en una mirada atenta se percibiera la nueva intervención.

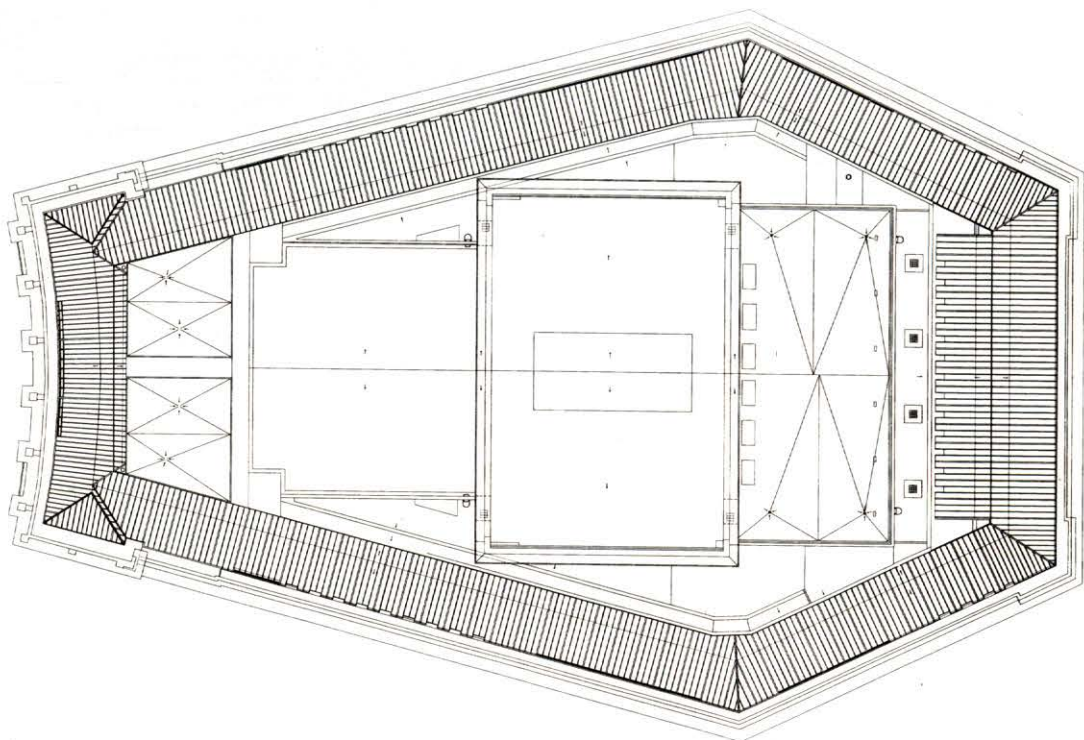
El estudio histórico nos permitió la comparación de las distintas etapas del edificio. Así fue fácil comprobar que los cuatro niveles inferiores de las fachadas laterales, son los únicos tramos exteriores que han permanecido sin grandes transformaciones desde el origen del edificio. Éstos, se han conservado y restaurado y se han tomado como pauta de las decisiones de materiales, acabados y colores.

La solución de la fachada a la plaza de Oriente necesitó de un pormenorizado estudio de alternativas. Los siguientes estudios se centraron en la modificación de los nichos en el último nivel, que era necesario convertir en huecos por la nueva disposición de espacios. Tras el estudio comparado de varias soluciones se optó por unos vanos que, en cierto modo, continúan la solución lateral, resuelven la relación interior-exterior y que manifiestan, desde la Plaza de Oriente, que el edificio se ha transformado en ese nivel.

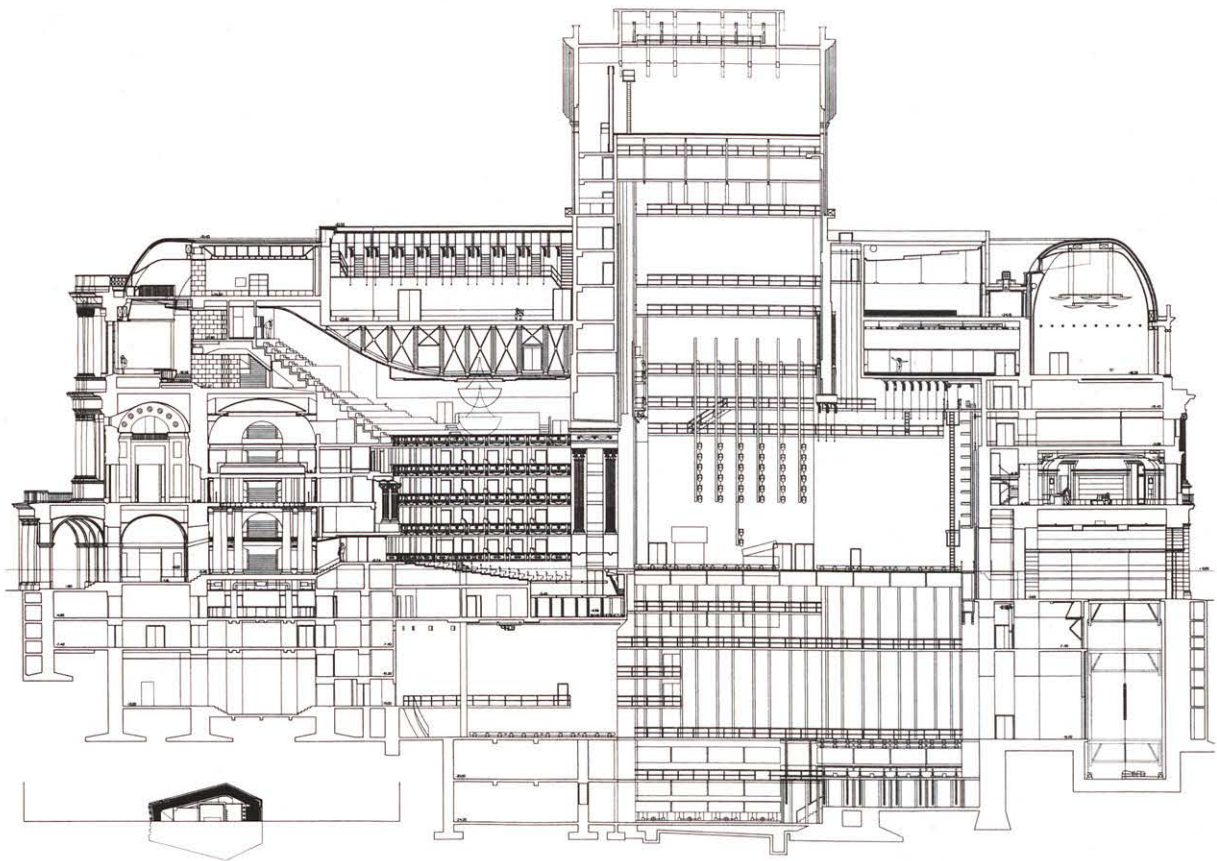
Volviendo al interior del edificio, un aspecto clave para su buen funcionamiento era



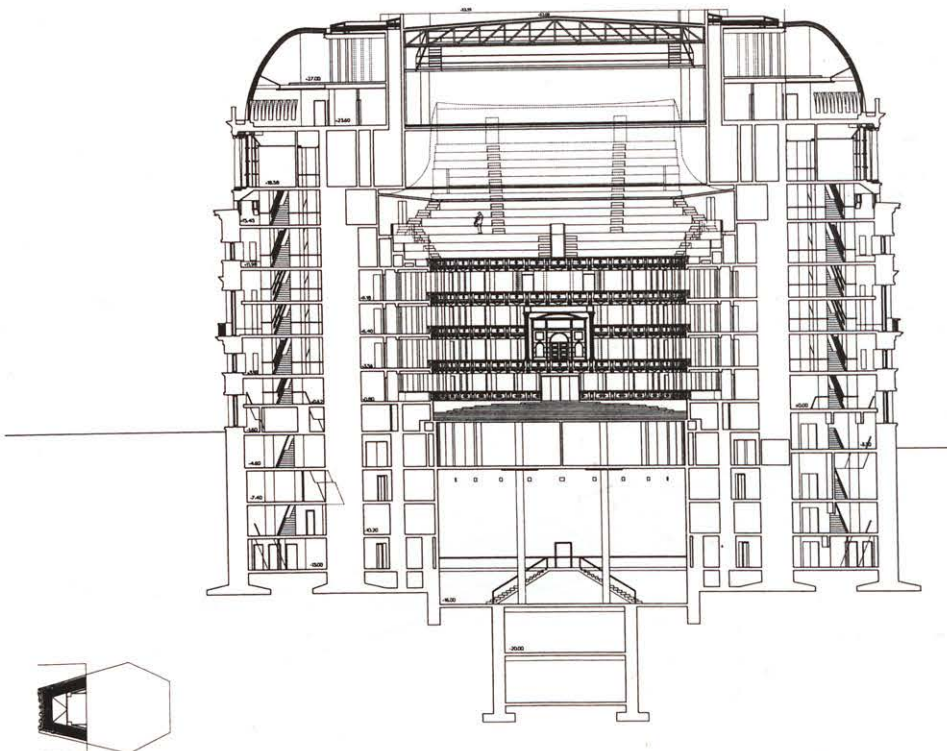
Planta cota 18,5.



Planta de cubiertas



Sección longitudinal.



Sección transversal.

acertar en la posición de los elementos de comunicación vertical.

Una de las grandes actuaciones de esta obra ha sido la relativa a la liberación y ampliación de la caja escénica, que inició Don José Manuel González-Valcárcel, y al proyecto de maquinaria escénica diseñado por especialistas austriacos.

El cambio de la posición de los montacargas de decorados con respecto al proyecto precedente, ha permitido no sólo que la comunicación vertical sea eficaz, sino que a la vez se libere de obstáculos la planta segunda del nivel +6,30, consiguiendo que el público pueda recorrer todo el perímetro del edificio, a través de los deambulatorios que desembocan en el Café de la Ópera, que puede funcionar a teatro cerrado.

En la planta de acceso, el espacio de mayor dificultad de diseño ha sido sin duda el foyer principal. El problema estribaba en la reducida dimensión del ámbito donde debía insertarse. El foyer principal debía ser un espacio de potencial distribución de todo el público, donde éste se orientara fácilmente. Por otra parte, debía tener un carácter propio. Tras el estudio de varias alternativas, se optó por un espacio de triple altura en el que se alberga una pieza de madera, para marcar su carácter

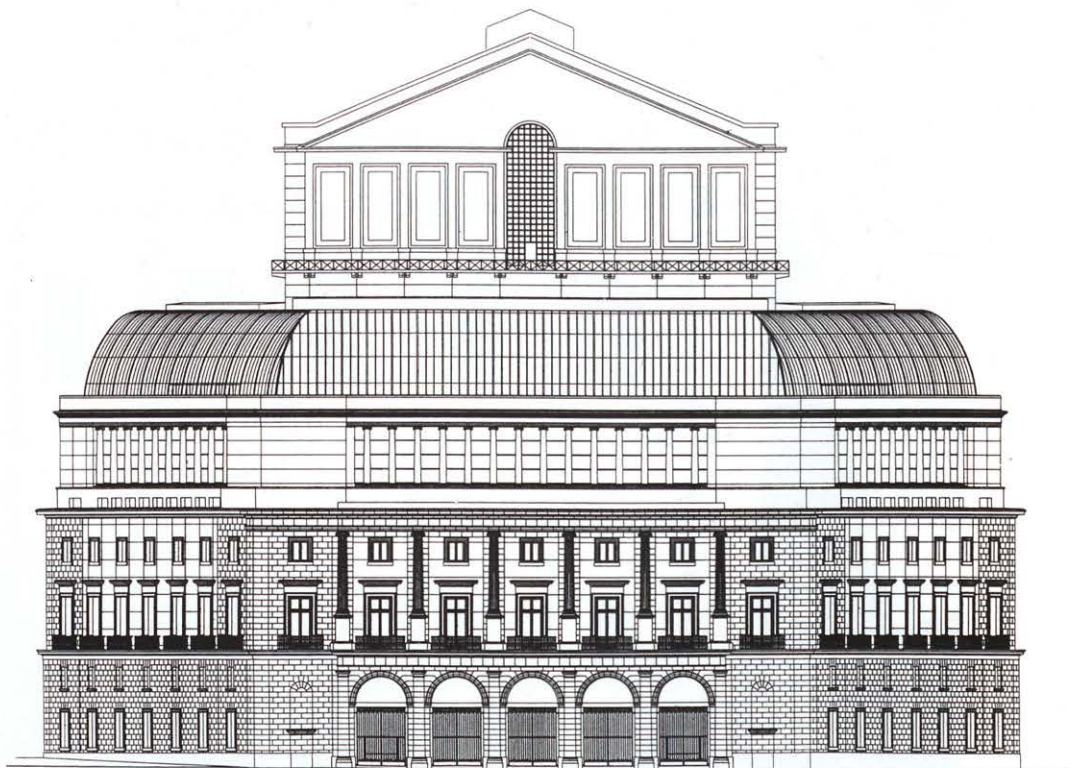
de elemento añadido. Su traza es elíptica y resuelta como una columnata toscana. La adopción del orden gigante ayuda a dotar de la monumentalidad necesaria de este tipo de espacios, a la vez que contribuye a agrandar perceptivamente un ámbito que es realmente muy reducido. Por otro lado, la permeabilidad de los tres niveles permite las relaciones visuales propias de estos espacios de distribución.

La sala es sin duda el corazón de todo teatro. Es también el espacio que todos guardamos en nuestra memoria. Había que trabajar decididamente en ella para mejorar aspectos acústicos y funcionales, y realizar una fuerte implantación de instalaciones, pero sin que el resultado final fuera extraño a lo que se espera de un teatro de ópera a la italiana. Para los escenógrafos, lo ideal es una sala negra para que nada distraiga la atención del escenario. Para el público tradicional, la ópera es un acto social en el que "ver y ser vistos" es un ritual. Los teatros de ópera del XIX se recuerdan en rojo y oro.

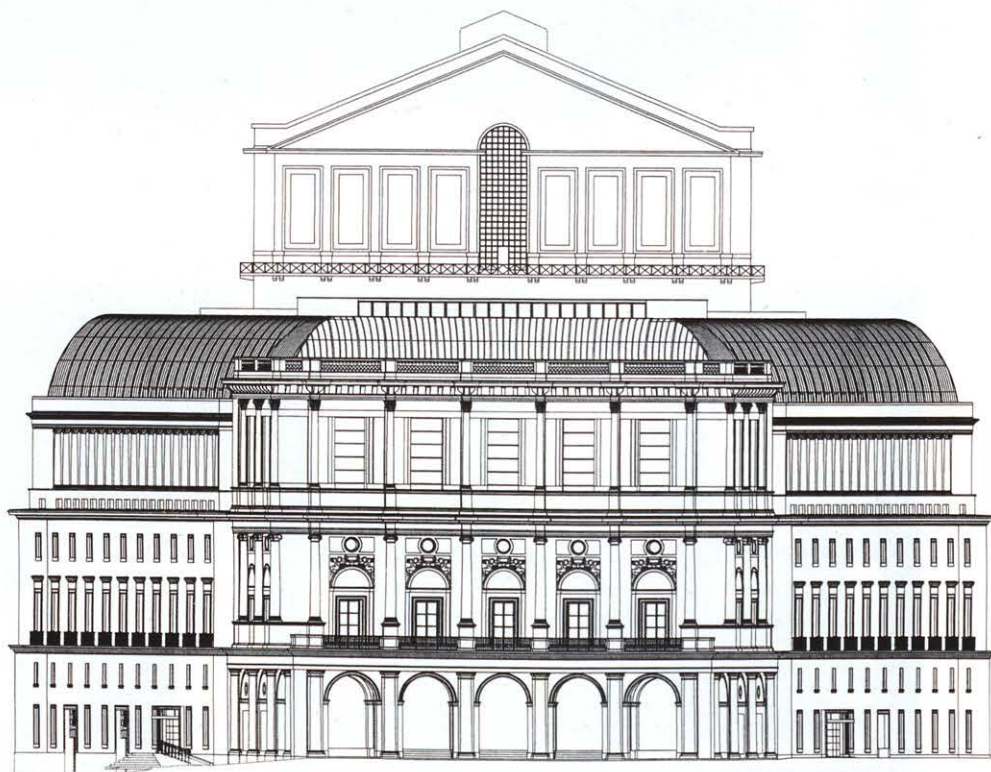
Ante el dilema entre lo deseado por los especialistas y lo esperado por el público, nos decidimos nuevamente por una actitud ecléctica. Se mantendría la fachada interior de la herradura con sus decoraciones de pan de oro y con su borde de terciopelo rojo, pero el fondo y el techo se resolverían en un gris oscuro, azulado, como el color de la noche, de forma que tendiera a desaparecer visualmente. Se conservaban ejemplares de los palcos de finales de siglo que fueron reproducidos y dorados. El proscenio se rediseñó, basándose en la documentación gráfica disponible; y el remate superior se proyectó simplificado, con el afán de ir desvaneciendo el lenguaje clásico hasta llegar a un techo de fondo que aspira a desaparecer perceptivamente.

Las decisiones formales y de selección de materiales han estado presididas por el objetivo de conseguir aumentar el tiempo de reverberación de la sala, tal y como requería la dirección musical y los especialistas en acústica. Se ha procurado el máximo silencio en el funcionamiento de instalaciones y elementos. Desde el aire acondicionado, que se impulsa por debajo de los asientos a baja velocidad, hasta los mecanismos de retorno de las propias butacas, también silenciosos. Butacas que han sido diseñadas para conseguir la máxima comodidad dentro de los límites acústicos convenientes.

La renovación del Teatro Real de Madrid ha tenido un alto grado de dificultad escondida. Ha sido, en cierto modo, un pulso a la adversidad y a una historia desgraciada. Un amplio equipo de profesionales que ha participado en este proyecto espera haber contribuido en silencio a que por fin el edificio se encuentre con su destino. ■



Alzado Isabel II.



Alzado Plaza de Oriente



Fachada a la Plaza de Oriente

Detalle del vestíbulo principal



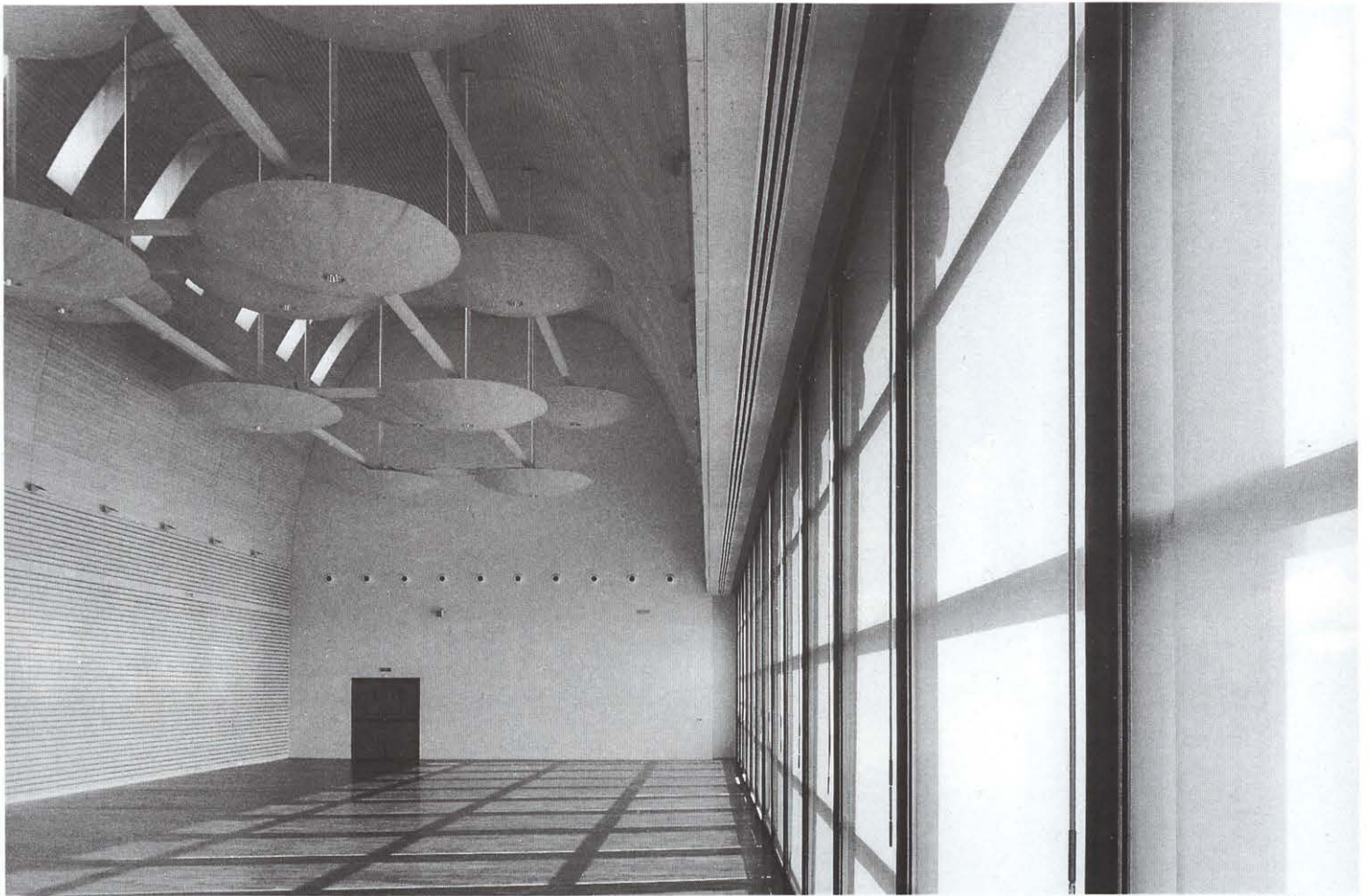
Vestíbulo superior.



TEATRO REAL EL TEATRO REAL EL TEATRO REAL EL TEATRO



Vista general del vestíbulo principal

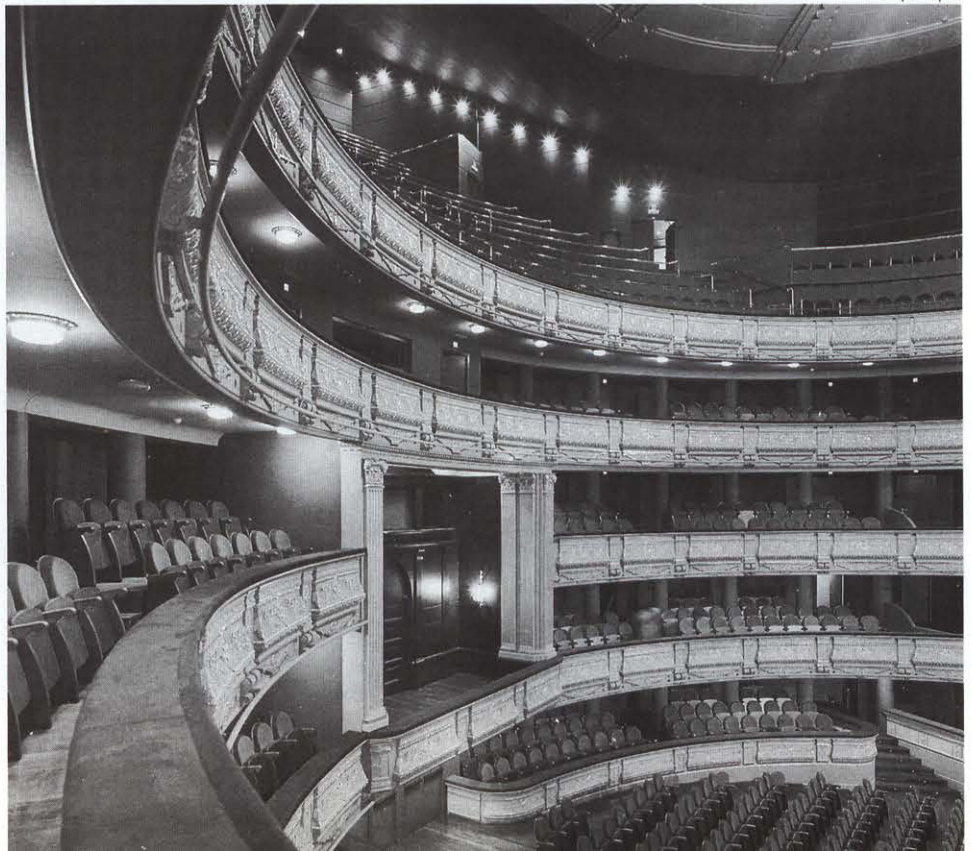


Sala de ensayo

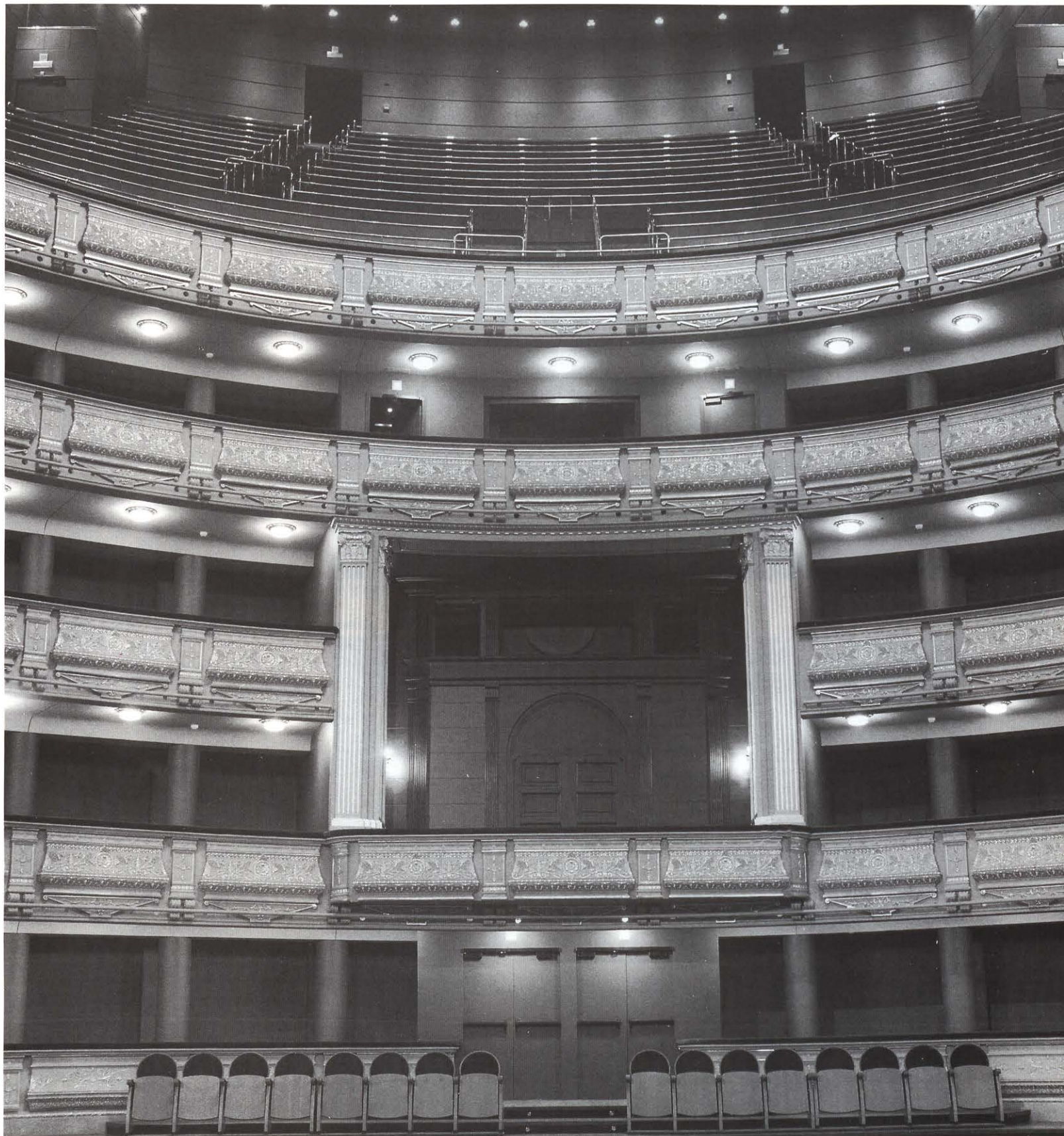
Café de la Ópera.



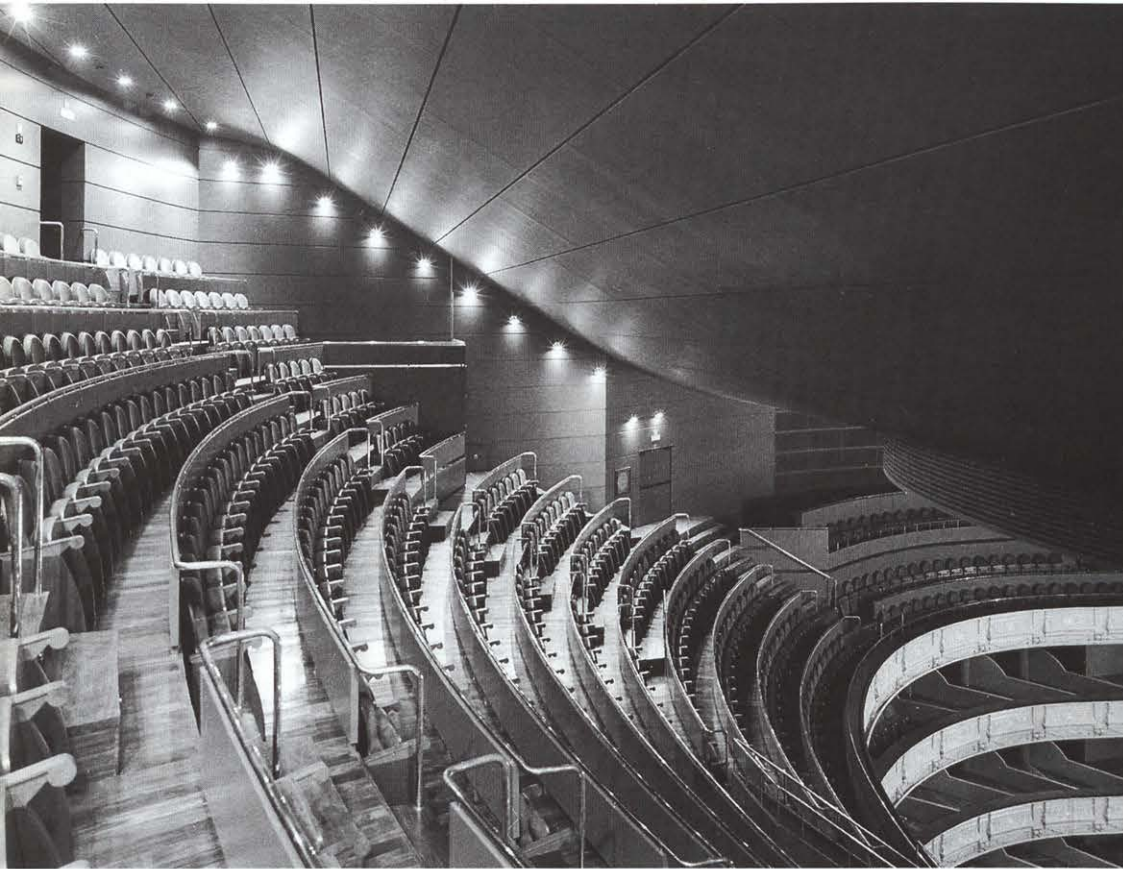
Sala principal



TEATRO REAL EL TEATRO REAL EL TEATRO REAL EL TEATRO



Sala principal.



Anfiteatro y techo



Ventana

Rehabilitación de la Escuela Superior de Canto

MADRID

Arquitectos: María Dolores Artigas Prieto, Rafael Pino Lupiáñez, Vicente Patón Jiménez

Fecha de proyecto: 1989

Fecha del final de obra: 1993

1. Introducción

La intervención en este edificio, declarado en 1972 Monumento Histórico Artístico de Carácter Nacional, ha respetado en todo momento un ambiente y espíritu que dan testimonio de los ricos y casi desaparecidos palacios madrileños del s. XIX, y encuadran actividades tan ligadas a la historia docente de la música española.

La actuación arquitectónica ha intentado recomponer el esplendor y sentido unitario perdidos a lo largo del tiempo, racionalizando técnica y funcionalmente el edificio, pero conservando o reinterpretando por anastilosis el lenguaje del pasado.

Desde una posición anónima, casi de puntillas, se ha huido de los rasgos de autor, dejando sólo las huellas de éste en pequeños detalles o en los espacios nuevos, como la sala de coros.

Sólo en el silencio se puede percibir la plenitud intemporal de la música.

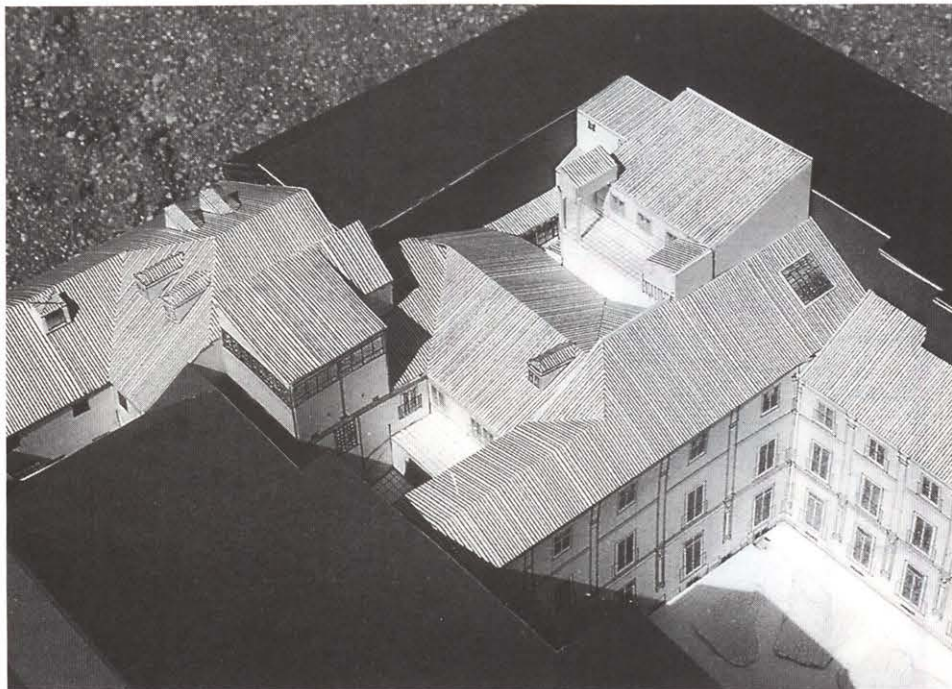
2. Reseña histórica

El edificio, situado en la calle de S. Bernardo nº 44 esquina a la calle del Pez, se extiende al interior de la manzana, en torno al jardín y lindante con la calle Pozas.

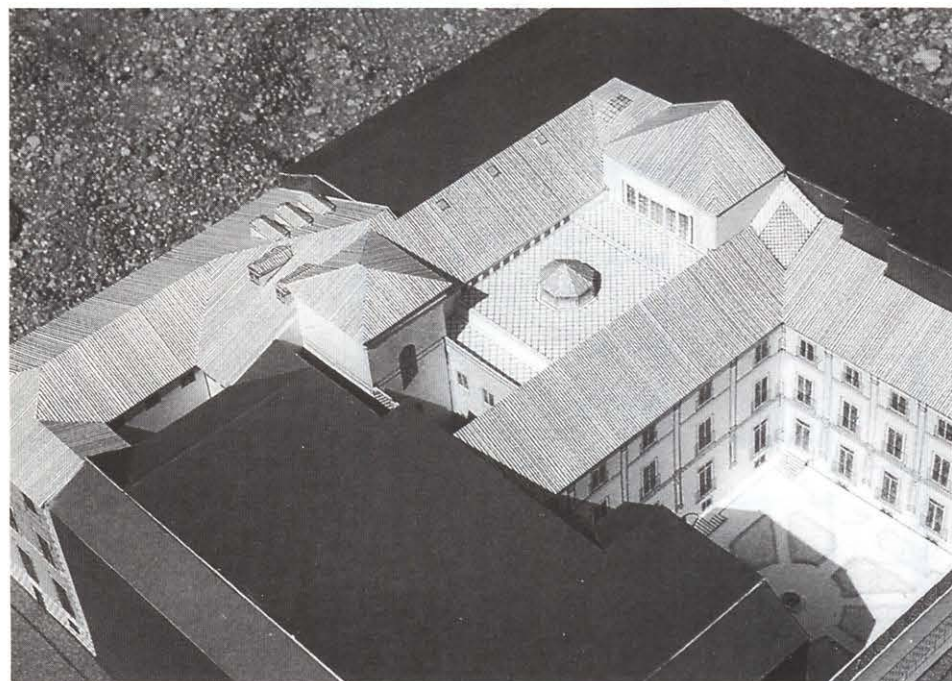
Las primeras construcciones, realizadas para los marqueses de Guadalcázar, datan del s. XVIII; en 1870 aparece una configuración del edificio similar a la actual.

A finales del s. XVIII, el palacio es adquirido por los Bauer, banqueros alemanes cuyo anagrama figura en el óculo del vestíbulo, que encargan al arquitecto Arturo Mélida importantes obras de reforma y decoración así como la creación del jardín interior.

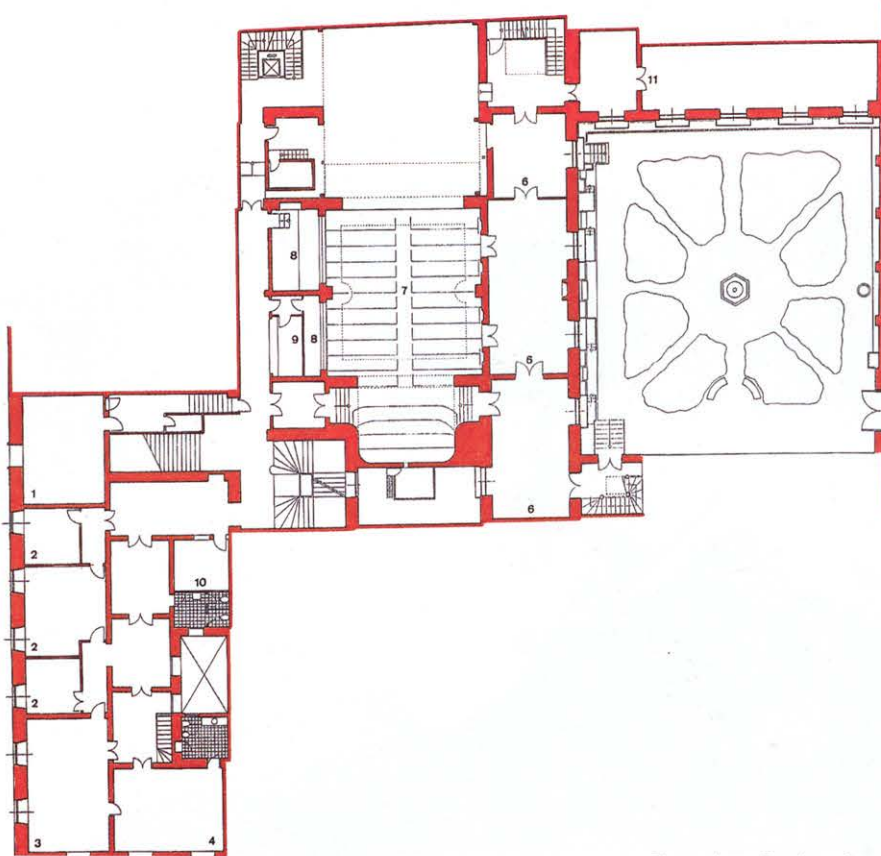
Tras años de abandono, en 1940 el edificio es adquirido por el Estado instalándose el Real Conservatorio de Música y Declamación, introduciéndose un salón de



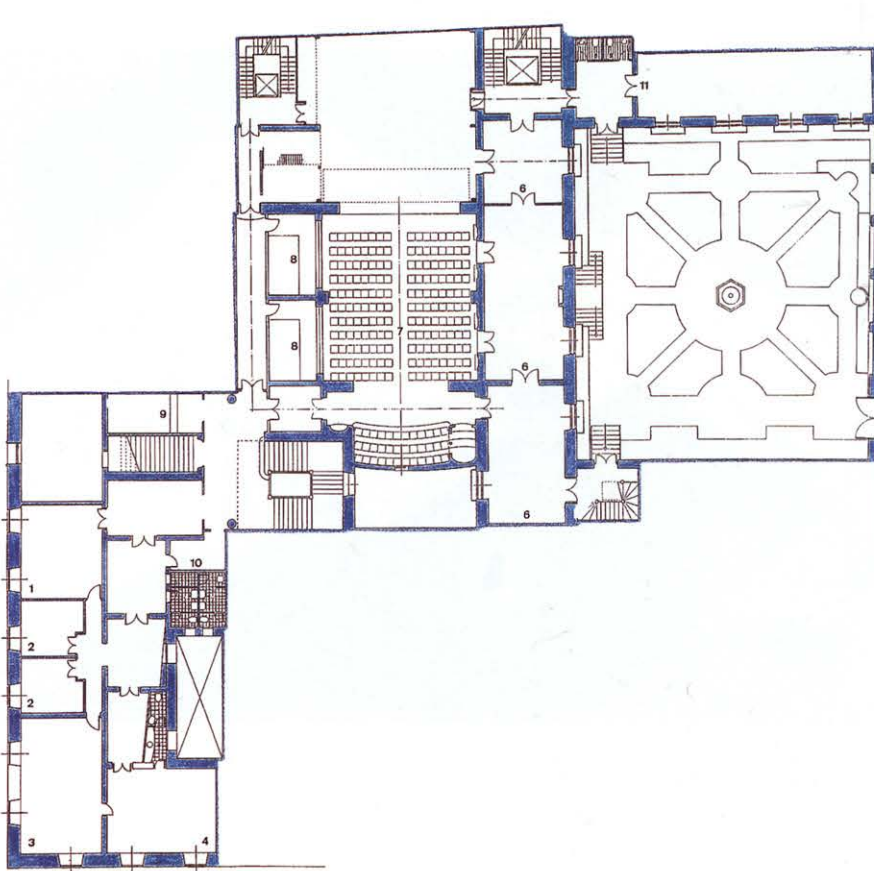
Maqueta antes de la rehabilitación.



Maqueta después de la rehabilitación.



Planta primera. Estado anterior



Planta primera. Rehabilitación.

actos de baile y alterando con tabiquería la configuración original.

En 1952 se incorpora al edificio la Escuela de Arte Dramático y Danza, pasando estos usos al Teatro Real en 1966, con lo que de nuevo queda el palacio abandonado hasta 1970, en que es reformado por el arquitecto González Valcárcel para su actual uso para la Escuela Superior de Canto. Se introduce entonces una caja de escenario que altera sustancialmente el edificio.

Debido a su lamentable estado de conservación y a su caos organizativo, el Ministerio de Educación y Ciencia encarga, en 1989, a los arquitectos M^a Dolores Artigas, Rafael Pina y Vicente Patón la rehabilitación total del edificio, cuyas obras concluyen en Noviembre de 1993.

3. Problemática del edificio

El Palacio presentaba numerosos defectos derivados de la mala calidad de su construcción, consustancial a los palacios madrileños donde era más importante su apariencia que la calidad intrínseca. Se descubrieron muros de yesones y tapias de gran pobreza sobre cimentaciones superficiales o inexistentes, encontrándose muy dañada la madera de cubierta, forjados y entramado de muros, lo que se manifestaba en grietas de parámetros, descuadres de huecos y flechas de forjados.

Los problemas se agravaban en las cubiertas, con su geometría arbitraria, construcción precaria y graves dificultades para la evacuación de pluviales.

A los defectos constructivos se sumaban otros de orden funcional, ya que la sucesiva superposición de usos nuevos sin un proyecto global fue generando conflictos que se agravaban debido a una morfología del edificio con grandes superficies medianeras y a la presencia central del teatro, que daba lugar a recorridos laberínticos y a serias dificultades de ventilación, iluminación y evacuación en caso de incendio.

4. Actuación

La actuación llevada a cabo persigue dos objetivos primordiales:

1º. Consolidar el edificio, conservando y recuperando sus aspectos más valiosos teniendo en cuenta su valor como pieza histórica y como sede de una institución con proyección internacional.

2º. Dotar al edificio de una estructura funcional y organizativa de carácter unitario, clarificando usos y circulaciones.

Para ello se hacen las siguientes intervenciones:

En planta semisótano se eliminan los tabiques que daban lugar a espacios caóticos y mal ventilados, recuperándose el nivel original de los suelos para conseguir mayor altura libre. Se localizan las zonas de servicio y almacén en el interior, reservando las exteriores para usos de permanencia de personas, y se modifica la salida al jardín de acuerdo con la geometría de la fachada y con la nueva distribución de la planta.

En planta primera se recupera la doble altura del zaguán y se amplía el vestíbulo de la escalera principal, eliminando el muro que lo reducía a un mero lugar de paso. Se elimina el guardarropa que cegaba uno de los palcos y se remodela el área trasera del teatro, eliminando el desnivel existente en este punto como consecuencia del recrecido efectuado para dar pendiente al patio de butacas. Para ello se baja el nivel de este forjado, con lo que quedan liberados los basamentos de la ornamentación de la sala consiguiendo, además, un mejor acústica y visibilidad. Los problemas de evacuación de esta planta se solucionan al abrir un acceso al jardín desde la entrada de la biblioteca, creando una escalera simétrica a la existente en la fachada opuesta.

La intervención en la planta segunda ha sido de carácter circunstancial, ya que en esta planta se encuentran la mayoría de los salones de conservación.

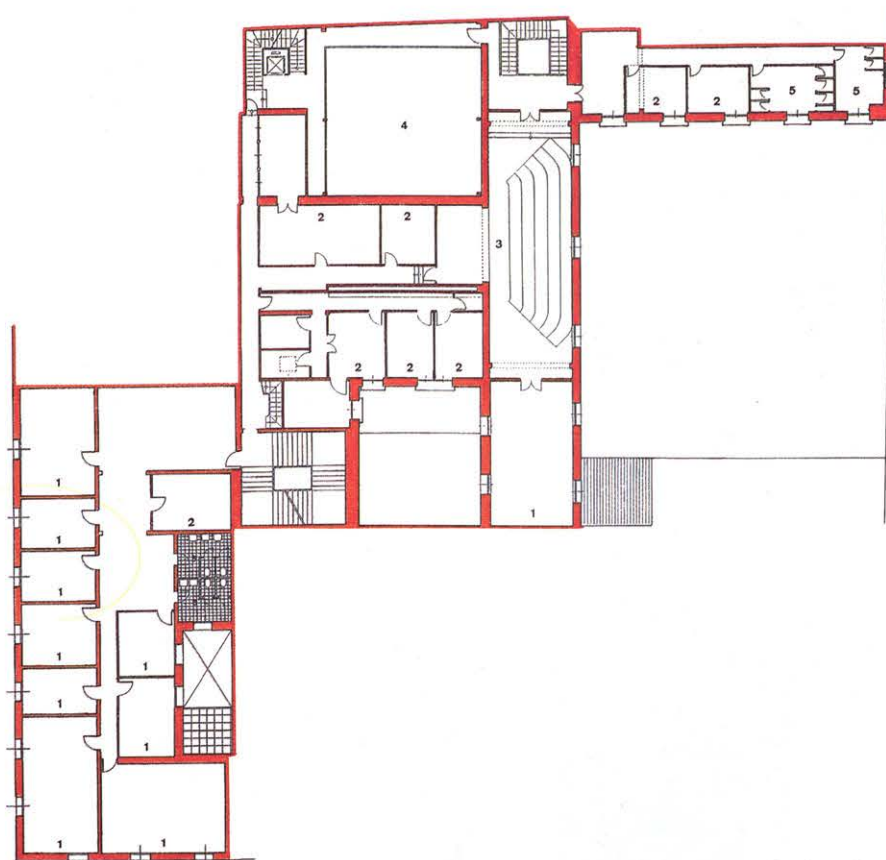
La planta tercera se remodela totalmente al crear sobre el teatro un gran espacio destinado a sala de coros, iluminado cenitalmente, en sustitución de la anterior, que cegaba ventanas e interrumpía circulaciones. Esta planta, que prácticamente carecía de uso, se reaprovecha para uso docente.

La prolongación de la escalera principal y la nueva disposición de las cubiertas resuelve las circulaciones de una planta cuarta que, de esta forma, se suma a los espacios docentes.

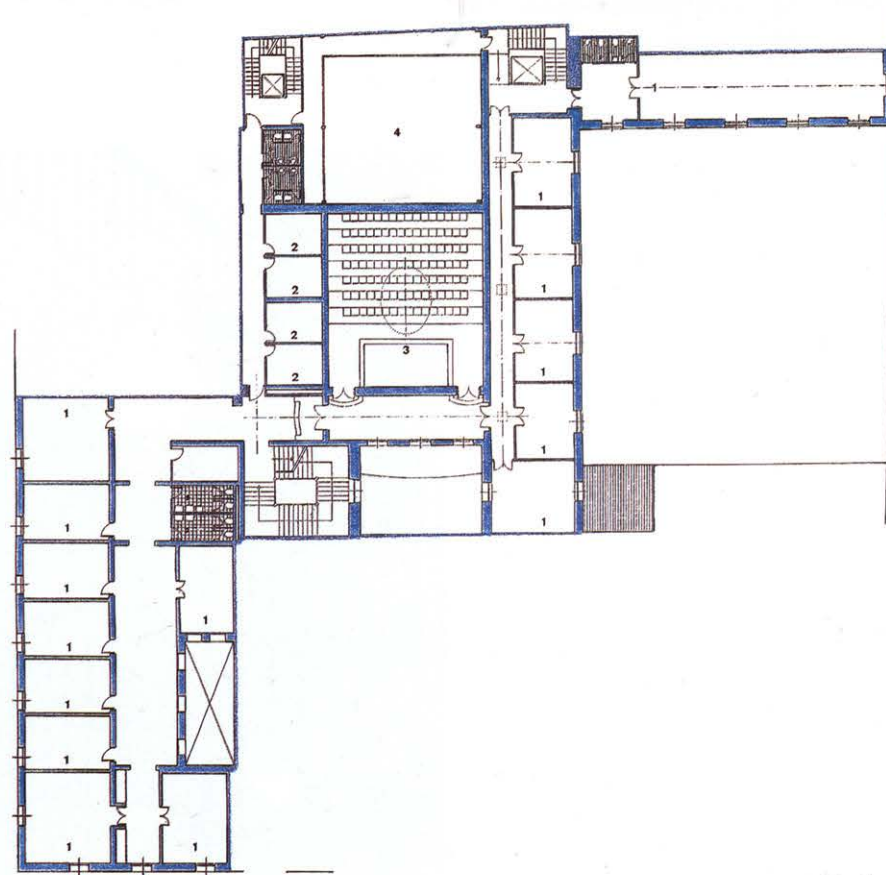
Las nuevas cubiertas favorecen la evacuación de agua hacia calles, jardín y patios, salvo la zona central, que se resuelve plana, obligada por la morfología del edificio, pero evitando los conflictivos canalones interiores.

La escalera principal, vencida y deficientemente trazada se sustituye totalmente eliminándose los tramos compensados y prolongándose hasta la planta cuarta. Las otras dos escaleras, angostas, oscuras y mal trazadas son sustituidas por otras más amplias, que se iluminan cenitalmente, introduciéndose en su interior sendos ascensores transparentes.

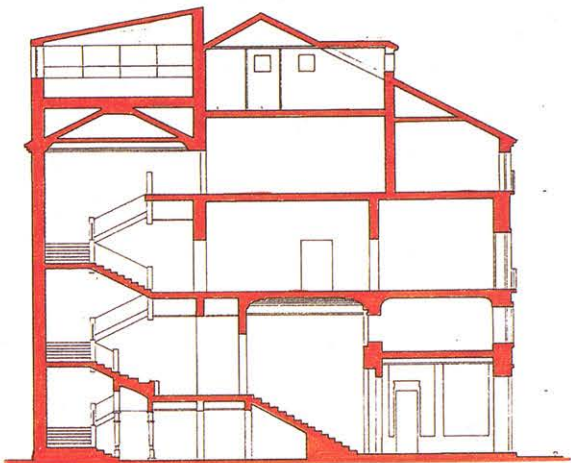
Los patios se liberan de construcciones añadidas, procediéndose a su limpieza y tratamiento para integrarlos con la arquitectura del edificio; mientras que las fachadas del jardín se restauran recuperando la línea de cornisa original y componiendo la nueva salida desde la planta sótano con un tratamiento digno y ordenado con fachadas y jardín. ■



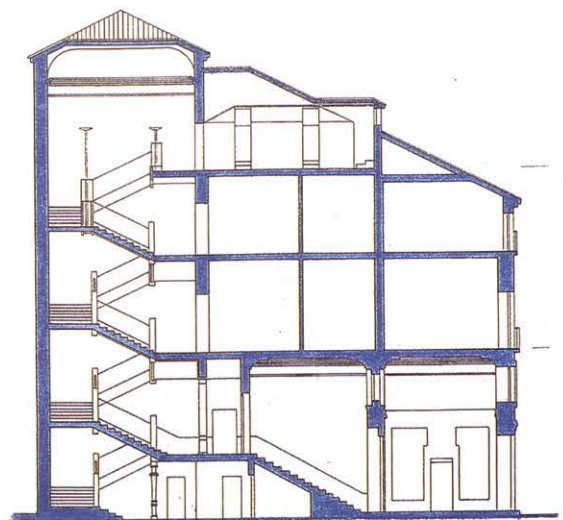
Planta tercera. Estado anterior.



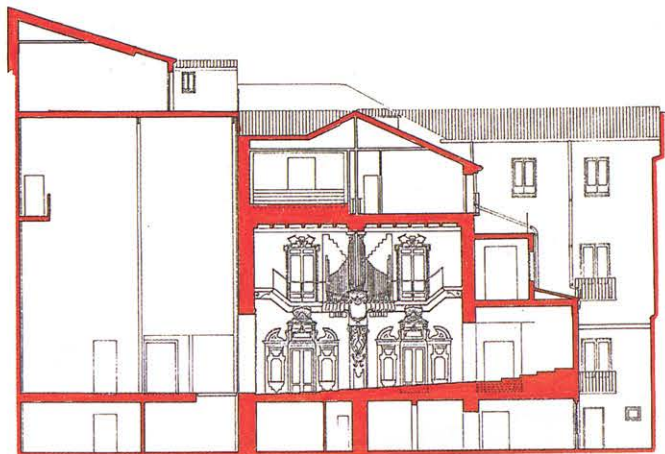
Planta tercera. Rehabilitación



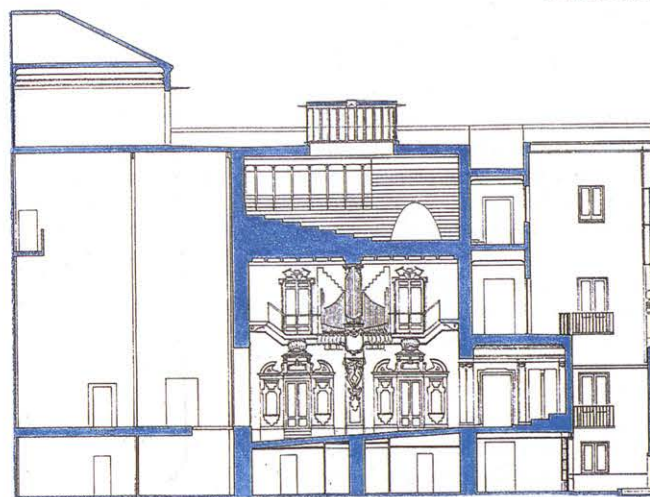
Sección DD'. Estado anterior



Sección DD. Rehabilitación



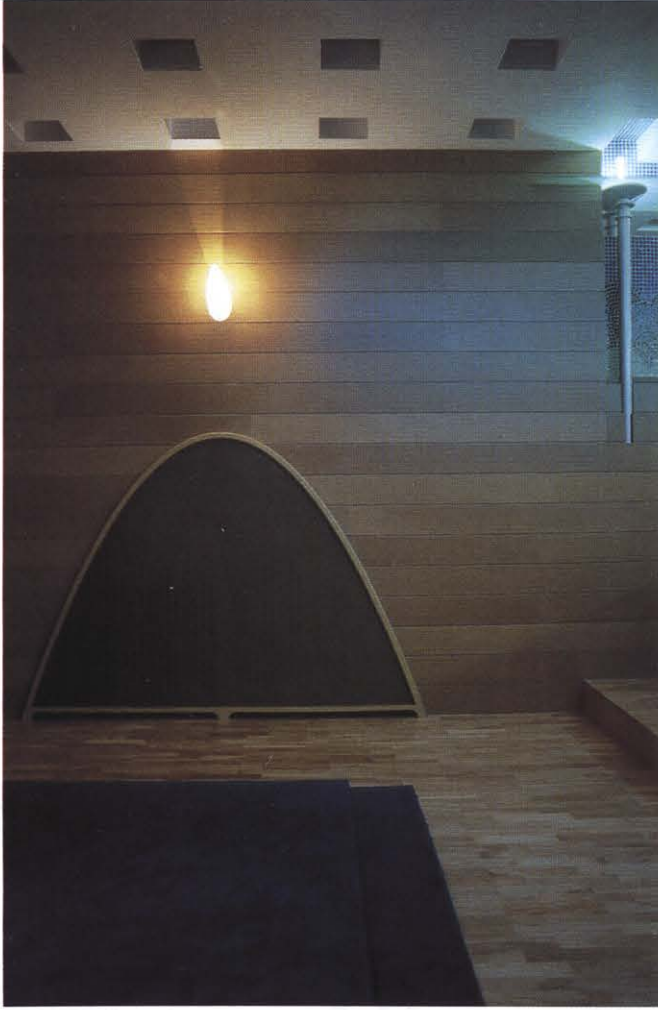
Sección BB. Estado anterior.



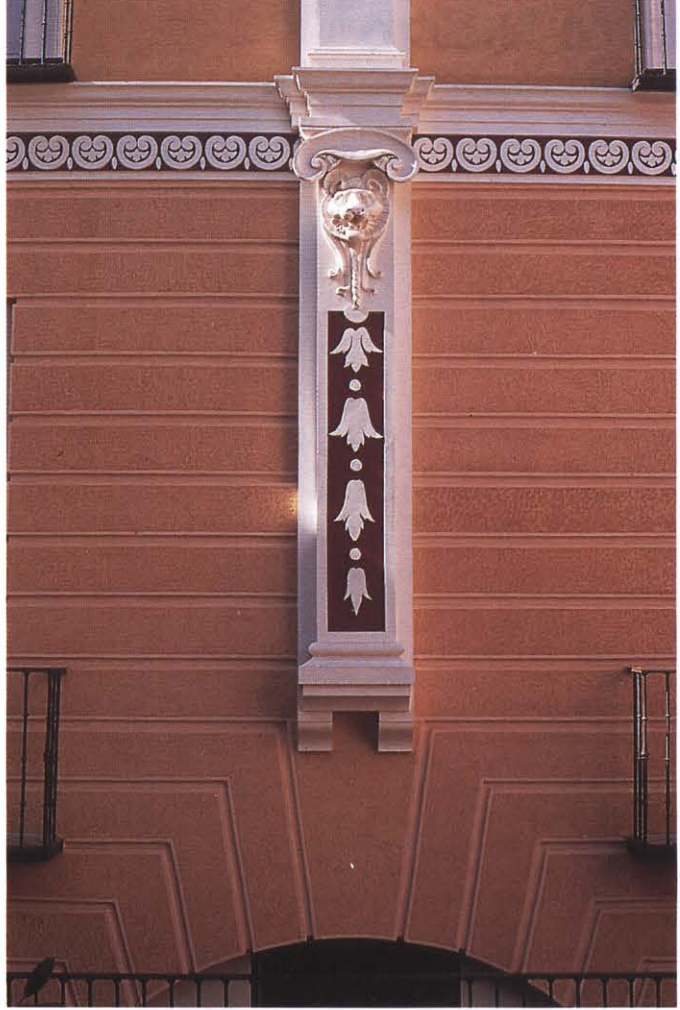
Sección BB. Rehabilitación

Escalera principal





Radiador de la Sala de Coros



Detalle de la fachada del jardín

Sala de Coros



Teatro Nuevo

CIUDAD RODRIGO (SALAMANCA)

Arquitecto: Ángel Fernández Alba

Colaboradores: Alicia Montero y Soledad del Pino

Fecha de Proyecto: 1988

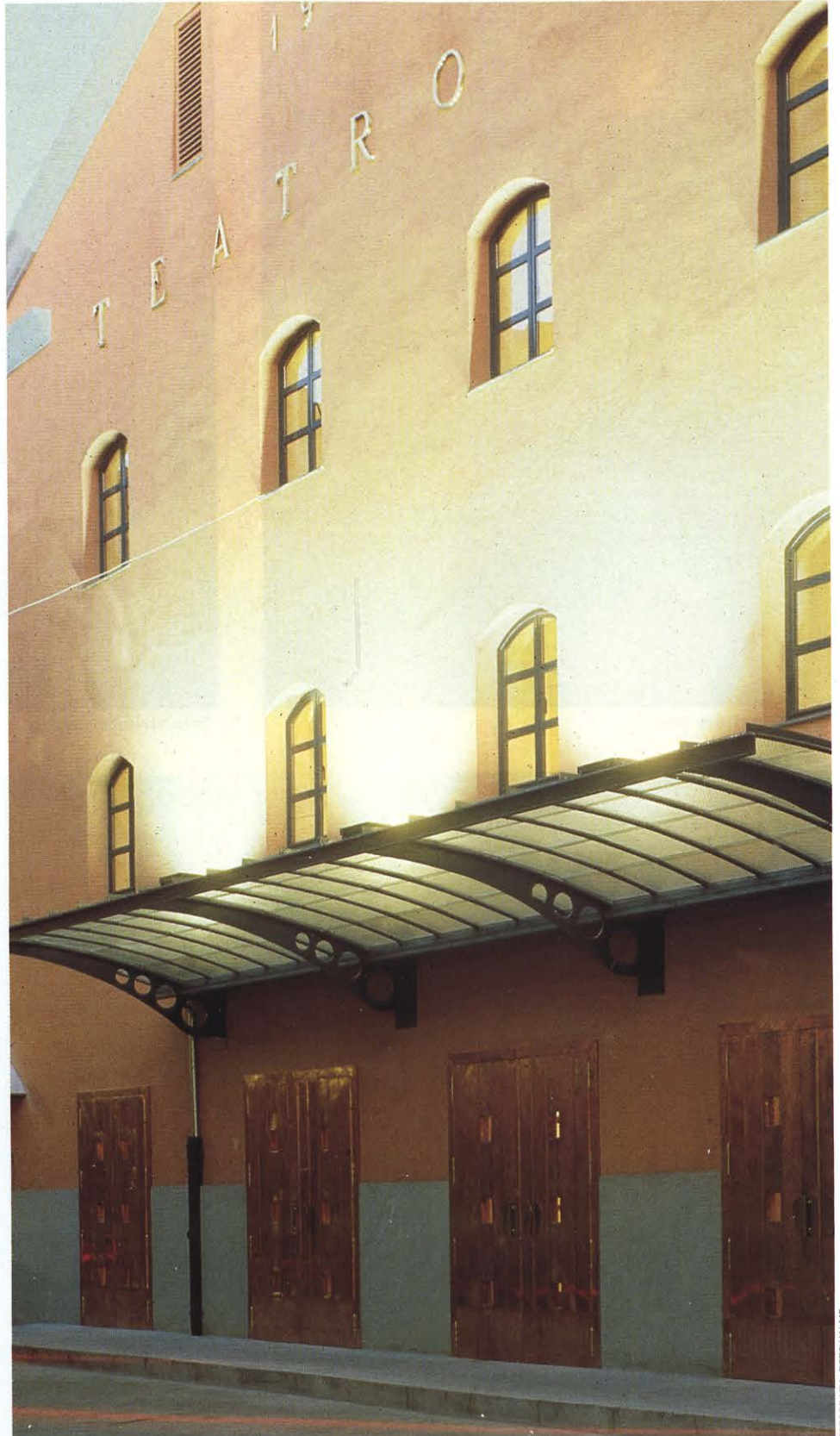
Fecha de Final de Obra: 1992

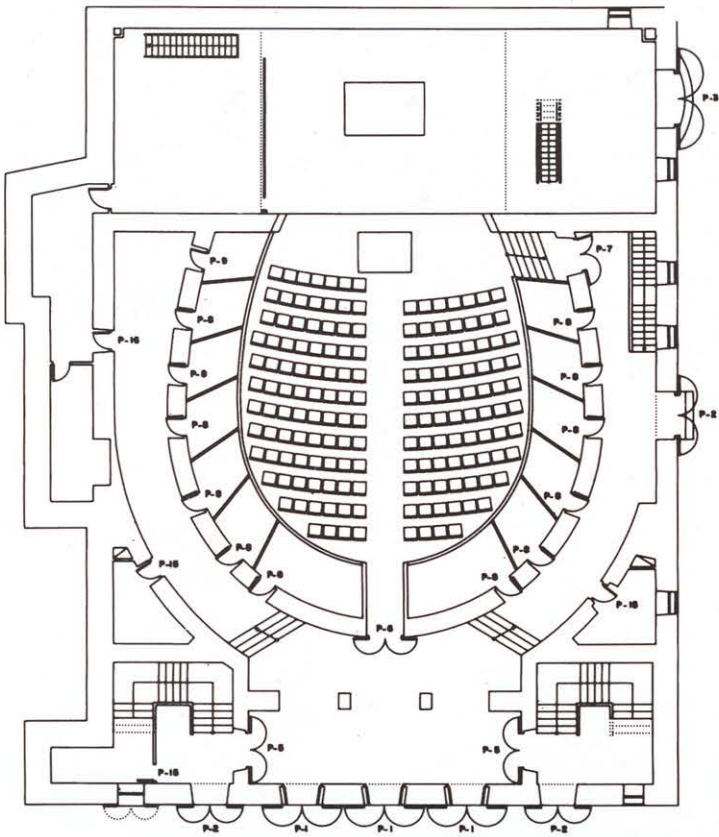
El Teatro Nuevo está situado en el centro de Ciudad Rodrigo, próximo a la plaza del Ayuntamiento, en un sector de la población que cuenta con importantes edificios históricos.

La imagen externa del edificio responde a un ejemplo de sobria arquitectura militar, cuya cubierta a dos aguas está articulada en la zona del escenario por un cuerpo de mayor altura. El perímetro de la construcción es sensiblemente rectangular, con fachadas a tres calles, y una medianería que, en planta baja, muestra las conexiones existentes entre el teatro y el edificio colindante que, en su momento, formaba parte del Casino-Teatro.

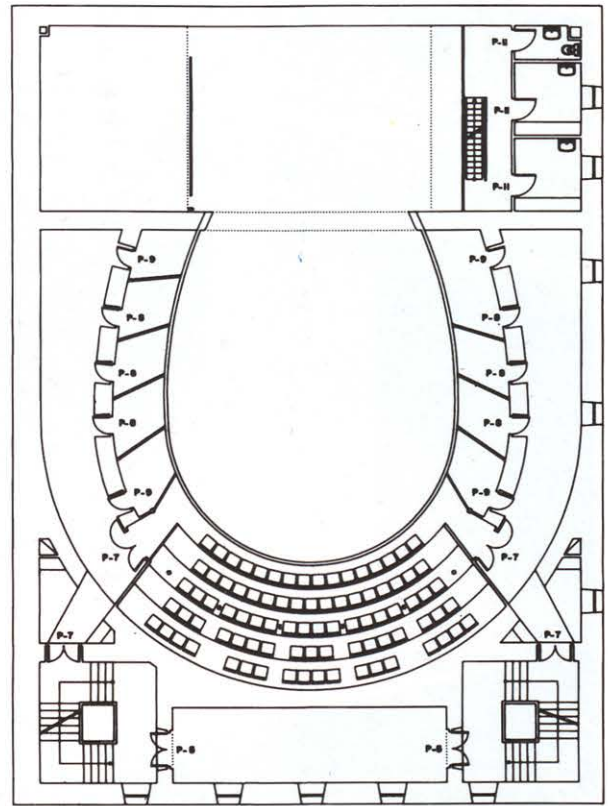
La sala, en forma de herradura, con un aforo para cuatrocientas cincuenta personas, se abre a unos espacios periféricos de pequeñas dimensiones.

La falta de documentación gráfica y el grado de deterioro de la construcción, han obligado a que la recuperación del edificio haya tenido que realizarse mediante un proceso de reinterpretación del mismo.■

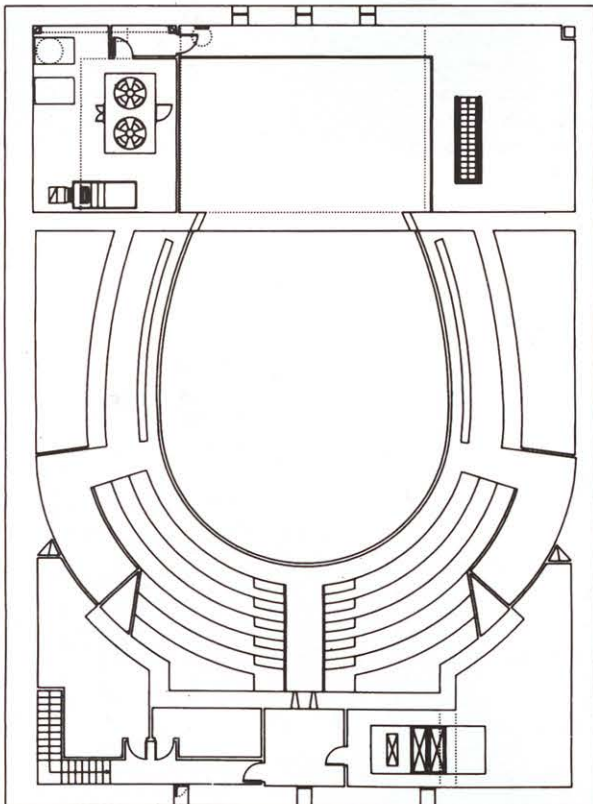




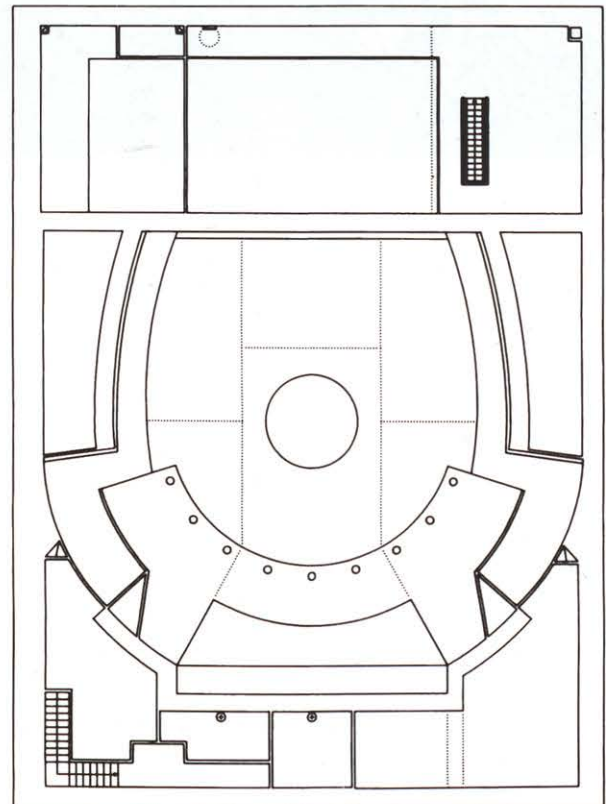
Patio de Butacas



Primer Anfiteatro



Planta Paraiso



Falsos techos Paraiso



Teatro Nuevo. Ciudad Rodrigo





Museo Nacional del Teatro

ALMAGRO

Arquitecto: Horacio Fernández del Castillo

El Nuevo Museo Nacional del Teatro se situará en el Palacio de los Maestros de Calatrava, la edificación más antigua de Almagro, situado en uno de los extremos de la Plaza Mayor, muy cerca del famoso Corral de Comedias. Este palacio se compone de una gran crujía, que se extiende a lo largo de la calle Gran Maestre, y una crujía corta, perpendicular a la primera, que separa el claustro mudéjar y un patio trasero.

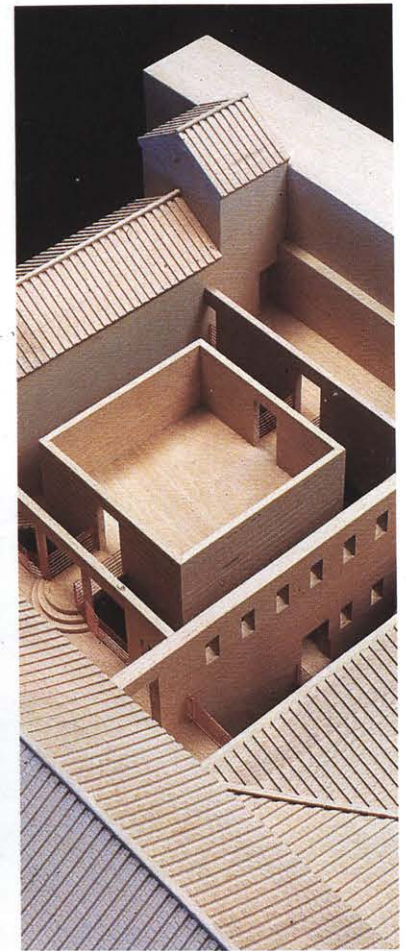
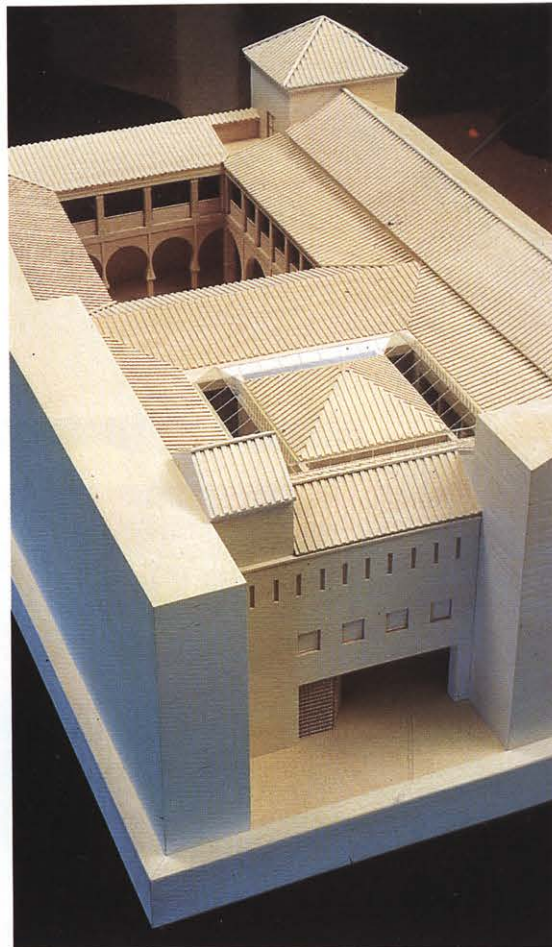
El núcleo del museo se organiza alrededor de este patio trasero utilizando asimismo las dos crujías existentes y un nuevo volumen que cierra el edificio por el Norte. La idea base que configura el diseño espacial es la implantación de un volumen en el patio que conforma un edificio dentro de otro edificio, de forma que se conserva el espacio virtual del patio existente, sirviendo el nuevo volumen para interconectar las diferentes áreas del Museo. Su situación en el centro de todos los recorridos refuerzan la apreciación del patio original.

El acceso al Museo se produce a través de la gran crujía en la que se ubican los servicios culturales complementarios del Museo, la biblioteca especializada y el archivo documental. El espacio de entrada comprende un vestíbulo de distribución; en él se disponen, a modo de muebles, la zona de taquilla, la guardarropía y una pequeña tienda de publicaciones. Este espacio se abre al mencionado patio.

A espaldas del vestíbulo existe un pasaje que comunica con el mercado municipal y que constituye una servidumbre del edificio actual. En el proyecto se aprovecha esta circunstancia para situar sobre este espacio un volumen dedicado a servicios del Museo como: un almacén, un laboratorio de restauración y un despacho de dirección. Al fondo de este volumen, se sitúa una montacargas y una escalera que sirve para la comunicación vertical de este núcleo, así como escalera de urgencia.

La crujía perpendicular original, situada al Sur del espacio de relación, acoge en su interior una gran escalera de dos tramos que comunica la planta baja con la entreplanta y la planta superior.

El nuevo volumen central, situado en el patio, es de planta cuadrada y tres alturas. Su base se sitúa a un nivel inferior al de acceso al



Fotografías de la maqueta.

edificio, dando lugar a la posibilidad de introducir en este volumen una planta más que las existentes en la crujía Oeste. Este volumen queda exento por un espacio hueco, a modo de patio cubierto, que lo conecta con el resto del museo mediante escaleras y pasarelas. La luz, que penetra cenital, bañando las fachadas del volumen central con una apertura de setenta centímetros, pretende reforzar el efecto de volumen introducido.

Al fondo de este patio, en los tres niveles definidos por el módulo central, encontramos una sala que sirve para exposición de maquetas y objetos que alberguen las vitrinas. Las salas de las dos plantas superiores, se comunican con el módulo central por medio de dos cortas pasarelas.

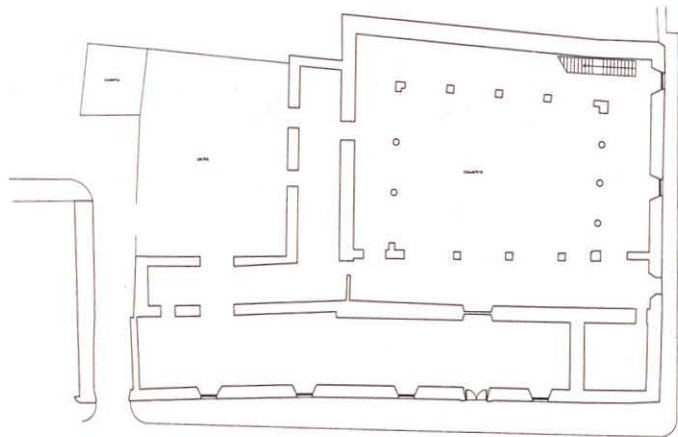
El nivel superior del ala Oeste prolonga el espacio del Museo y se articula a lo largo de un eje sobre el que se desarrolla la arquitectura del patio. Este espacio longitudinal tan acusado se organiza en cinco salas consecutivas, a partir de la primera que

sirve de rótula, y está rematado por un panel que cierra la perspectiva y sirve de acceso al torreón, donde se sitúa una sala dedicada a medios audiovisuales.

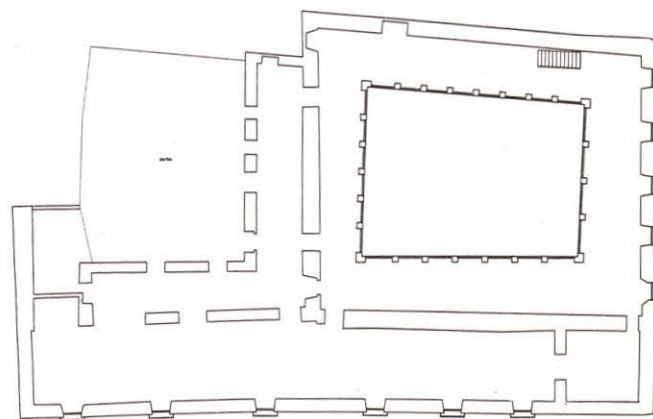
El proyecto respeta el carácter general de las fachadas del Palacio, incorporando algunos elementos que suponen la referencia formal y semántica de su nueva función como Museo, apreciables desde el espacio público. Uno de estos elementos es el nuevo acceso al edificio, cuyo diseño unifica y engloba el paso al mercado, situado en un extremo de éste.

En la parte superior de la fachada se introducen dos nuevos huecos, que siguen el ritmo de los preexistentes. De éstos, el más característico recuerda a las ventanas enrejadas de hermosa factura situadas en el edificio de la Compañía de Jesús que, adosado al palacio, continúa la fachada de éste.

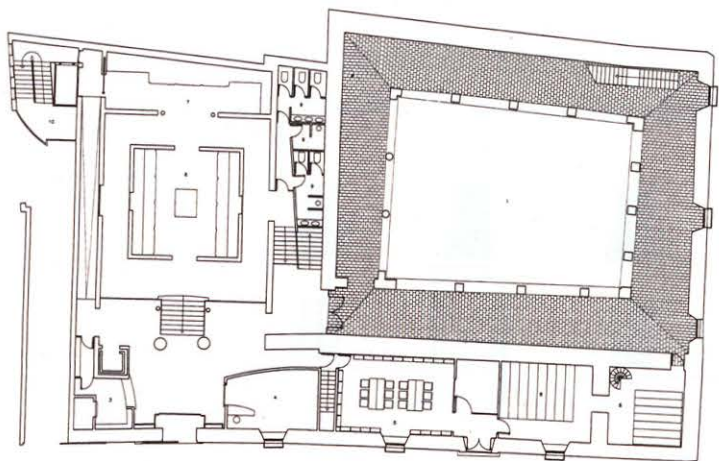
El resto de la fachada respeta los huecos preexistentes y se restaura utilizando revocos de cal rojos, similares a los utilizados en los edificios públicos tradicionales de Almagro.



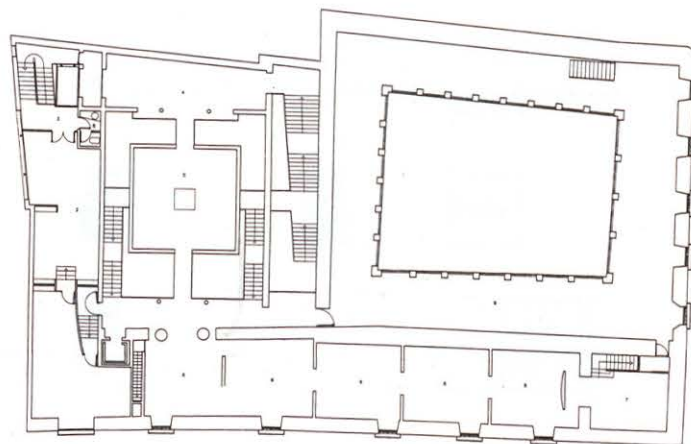
Planta baja. Estado anterior



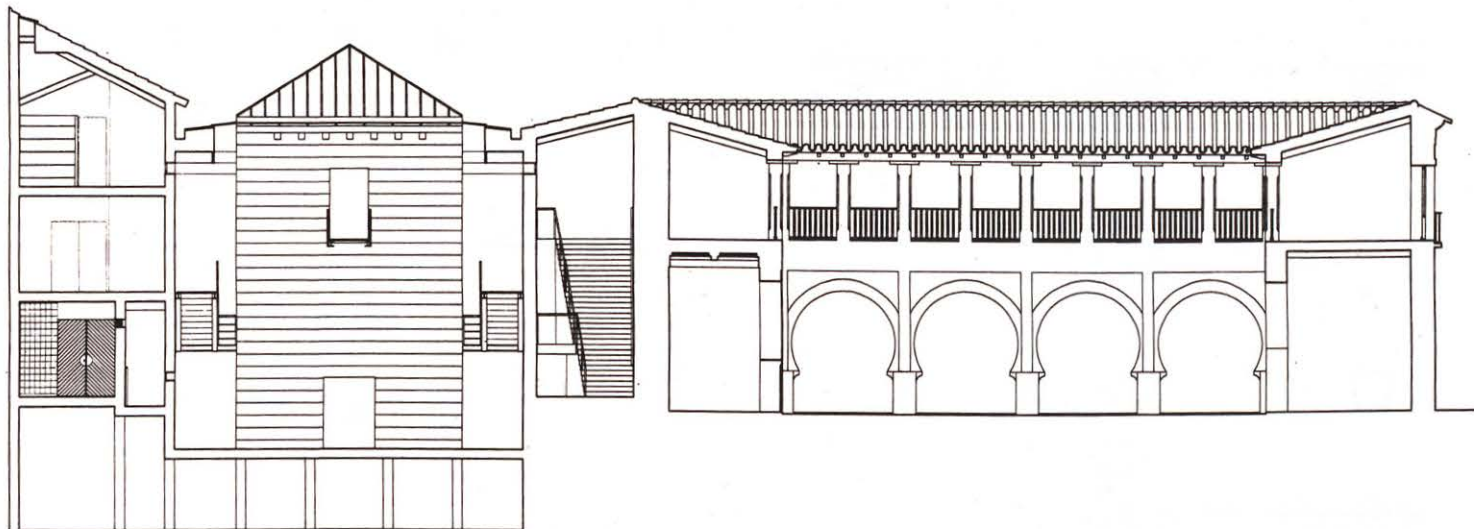
Planta superior. Estado anterior



Planta baja.



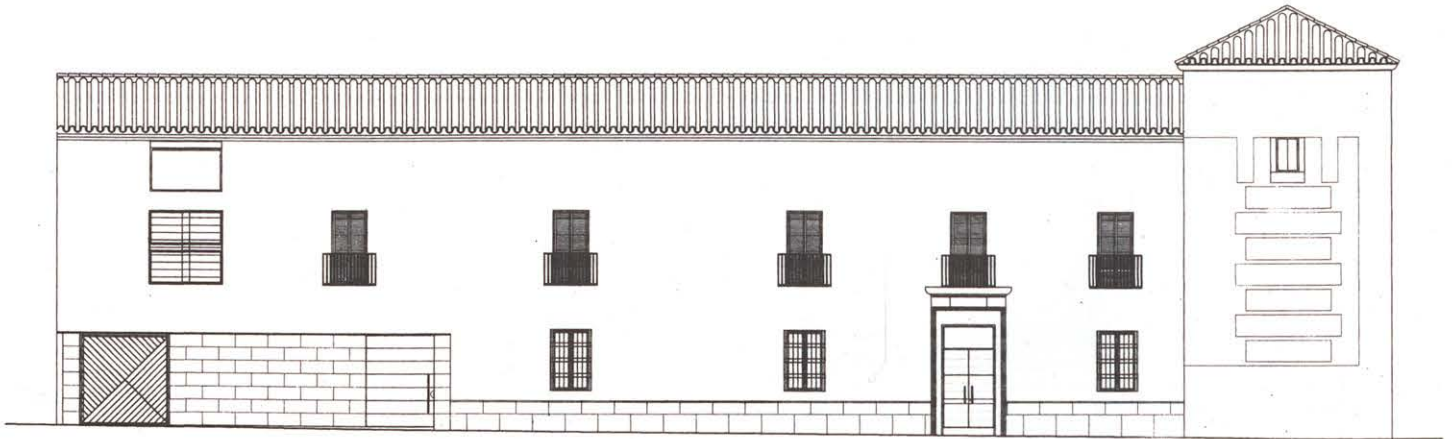
Planta superior.



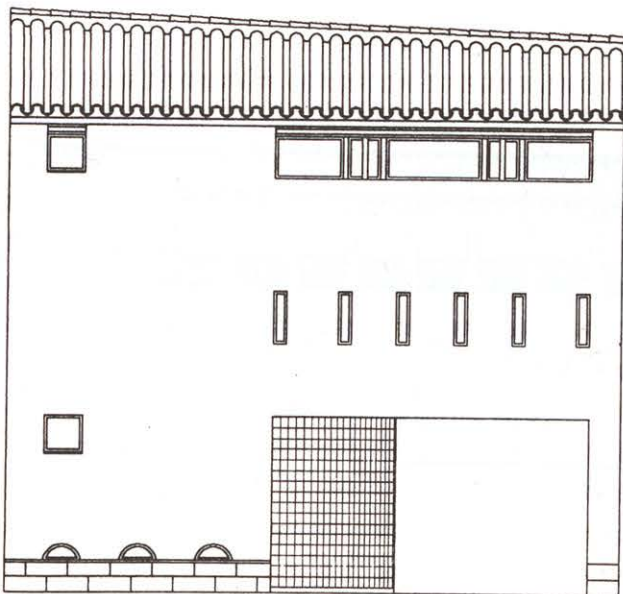
Sección longitudinal .



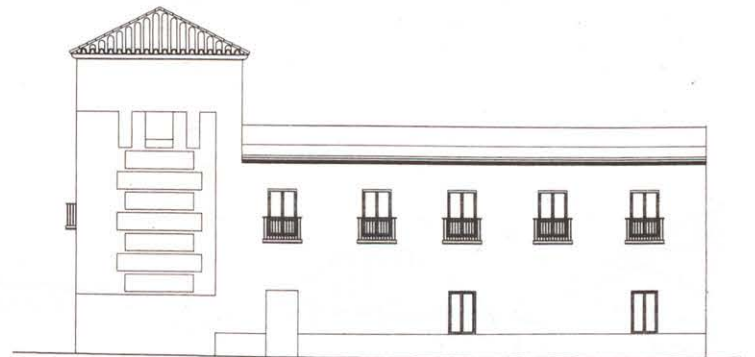
Sección longitudinal BB



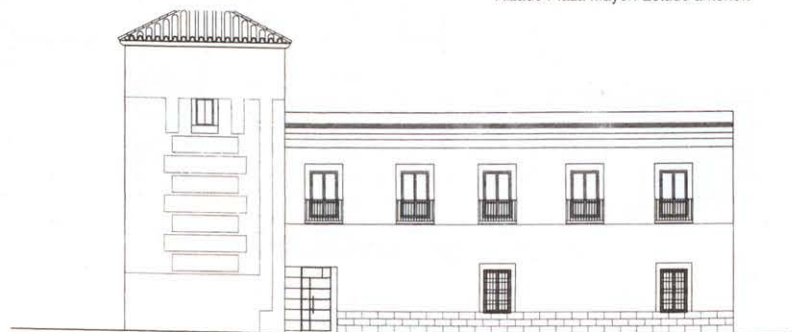
Alzado calle Gran Maestre.



Alzado norte.



Alzado Plaza Mayor. Estado anterior.



Alzado Plaza Mayor.

Aquí o en cualquier lugar ESPACIOS EN LA CIUDAD

Boris Prodecca

El futuro del espacio urbano no es investigable. Únicamente depende de cómo esté el presente y de su expresión plástica. Sólo el pulso del presente da forma al futuro. Ello significa que primero hemos de desarrollar un concepto de percepción de nuestro presente, para a continuación darle su correspondiente apariencia. Sin embargo, al hacerlo se descubre que éste, nuestro presente, está confuso, caótico, turbulento y disuelto en un sinfín de partículas, y nos exige un pensar complejo y laberíntico.

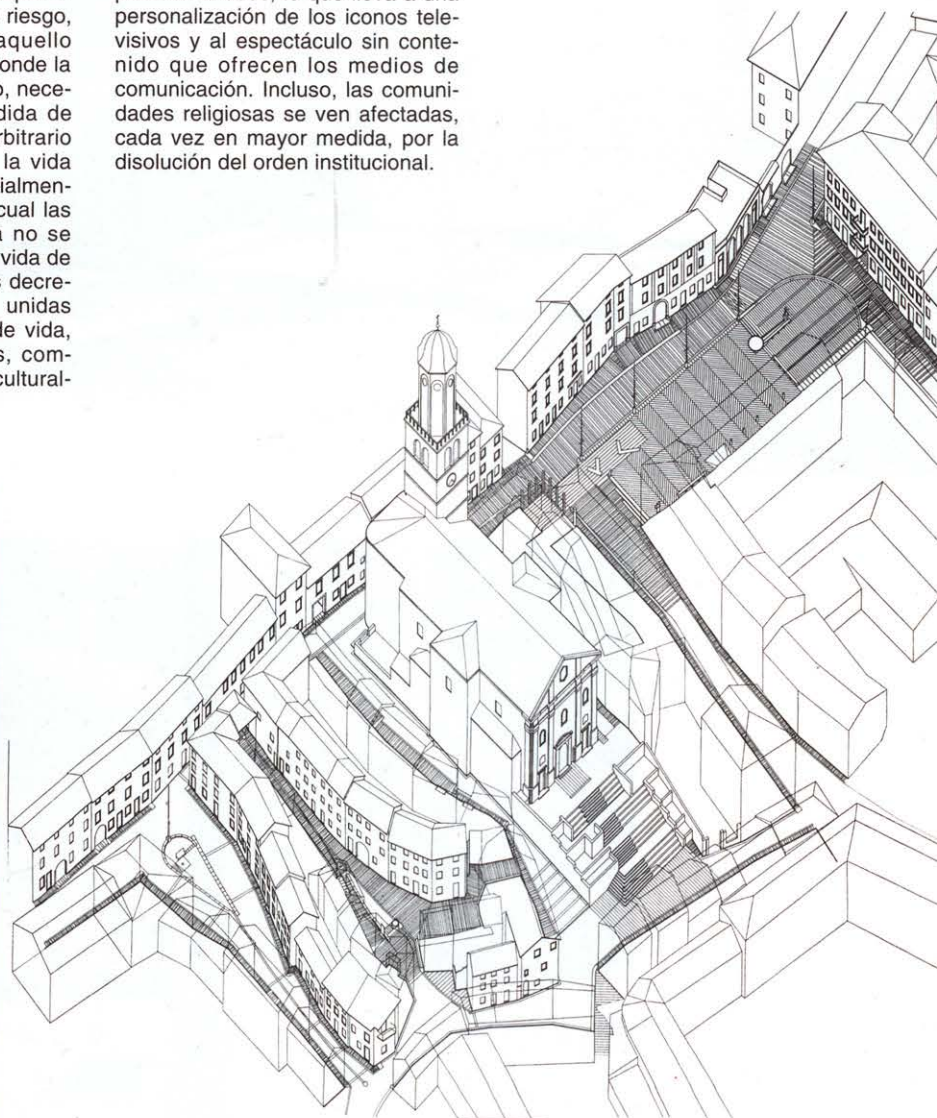
De aquello resulta que en el programático título de mi discurso - Aquí o en cualquier lugar. Espacios de la ciudad- subyace en cierta medida la pérdida de una sociedad clásica, sin llegar a entender este término como patética reiteración de la pérdida del centro según Sedlmayr. El término desarrolla sencillamente la analogía con la descompensación y descomposición de nuestra sociedad actual, en parte para localizar el verdadero destinatario y usuario del espacio público para el que proyectamos calles y plazas.

Para esquematizar un diagnóstico de nuestra sociedad me permito exponer algunas observaciones: la búsqueda de autorealización nos ha llevado durante la última década, en el paso de la era mecánica a la electrónica, a una tendencia a la sociedad del codo, a la imposición brutal del propio ego y a la dominación en el mercado social y económico. La zona peatonal, aquel sustrato mercantil de la era mecánica, adquiere aquí un valor emblemático. La falta de compromiso es una especie de estrategia de supervivencia en una sociedad de riesgo, donde se admira a todo aquello que toma lo que necesita. Donde la seguridad es un bien escaso, necesariamente surge una pérdida de solidaridad; aumentan lo arbitrario y lo imprevisible. También la vida en solitario es cada vez, socialmente, más reconocida; con lo cual las interrelaciones sociales ya no se basan exclusivamente en la vida de la pareja. Por otra parte, las decrecientes tasas de natalidad, unidas al aumento de esperanza de vida, llevan a familias reducidas, compuestas por generaciones cultural-

mente divergentes, que además residen en distintos domicilios. La adaptación de ambos sexos a un mercado laboral competitivo lleva a biografías virtuales que potencian la tendencia a una individualización de las formas de vida.

Desde mediados de los años ochenta está en recesión el apoyo a los partidos tradicionales. Florece el voto cambiante, lo que significa que el hombre, más y más, se rige por razones tácticas en lugar de principios. Los programas políticos parecen difusos, lo que lleva a una personalización de los iconos televisivos y al espectáculo sin contenido que ofrecen los medios de comunicación. Incluso, las comunidades religiosas se ven afectadas, cada vez en mayor medida, por la disolución del orden institucional.

La citada falta de compromiso se extiende como norma; el desorientado vagabundear por el ámbito urbano y el derecho de chamanería y particularidad se exigen cada vez más. De ello surge un estilo de vida y una autorepresentación sin valores, sin compromiso perma-



Axonométrica. Piazza XXIV Maggio. Cormons. 1989-1990



nente con los principios. A esto se añade el exceso de información, que nos lleva a un saber a medias o secundario, como nos enseñó George Steiner con su teoría sobre los "disconnected views". Desde este punto de vista se imposibilita el verdadero diálogo con amigos y forasteros.

El consiguiente desenlazamiento de la identidad se refleja evidentemente en la secuencia de imágenes del espacio público. Ello lleva a formas de organización donde la fabricación de bienes, los servicios, las transacciones financieras, etc...se dispersan sobre varios lugares. Conduce a una multitud de conglomeraciones especializadas, a redes globales, a sucursales y a un mercado transnacional sin precedentes, donde el lugar de la transacción es irrelevante. La alta especialización, a su vez, lleva a un mercado, definido por Saskia Sasson como "global controlling": empieza a percibirse que la neutralización del espacio material, causada por la nueva trama, implica la exigencia de un moderno y preciso espacio urbano. Aquella misma exigencia orientada marca también la autoinscripción de la cultura empresarial como asunto neutral, como necesidad de tecnología, capacidad y racionalidad.

Sennett caracteriza esta representación plástica o urbanística de la moderna forma de un nuevo poder como lenguaje protestante del propio ser y del espacio, y continúa: "Los modos visuales de la legibilidad de los planos e instalaciones de ciudades modernas apenas se relacionan con la vida subjetiva".

El verdadero problema tras la obsolescencia del espacio urbano es que la sociedad electrónica y la información le quitan su razón de ser al espacio público: espacio de discusión y manifestación, desfiles, demostraciones, actuaciones, bodas, fiestas e incluso ejecuciones públicas. Aquellos espacios para todos son hoy día un riesgo y realmente no resultan siquiera deseables, por peligrosos. Han llegado a ser huecos en una electrónica macroestructura, demasiado grande, abstracta, gris e indiferente para poder ser llenada. El espacio urbano natural se sustituye por concentración de consumidores. Su desaparición se racionaliza mediante arquitectura mediante y planificación. Si surge, es sólo como coartada convencional de cualquier gobierno municipal.

El espacio resultante ya no sigue criterios estáticos sino dinámicos. Hoy día ya se habla del objeto interactivo, de vivienda y lugar de trabajo interactivos, del edificio interactivo y de la ciudad interactiva. También el espacio público se convierte en una formación procesional y superpuesta o,

dicho de otra manera, en acontecimiento no contenido. El factor tiempo adquiere aquí un nuevo significado en forma de movimiento, cambio del resultado y espacio específico. Así, la utopía formadora del espacio público puede ser dominada por un principio puramente económico, infraestructural y ser ampliada mediante simuladores de ciudad generados electrónicamente. Se habla aquí apoyándose en términos de la teoría del caos urbano, del espacio urbano derramado, del "urban sparw".

En nuestra sociedad mediatizada, un espacio público mutado de esta manera, que se pierde como espacio urbano clásico, invade el espacio privado, perfectamente seleccionado según los intereses y deseos de la industria de la información, como espacio global a través de la televisión. Cascadas de información desplazan al espacio público. Las liberadoras percepciones de nuestras anteriores perspectivas y secuencias urbanas son atadas e industrializadas. El espacio público está en el privado y viceversa. Aquella evolución basada en la electrónica ya se iniciaba con la motorización masificada; el coche como espacio privado móvil ha invadido o incluso destruido el espacio público. La adición de la telematización del día a día quita al espacio público los pocos participantes que aún le quedaban.

El refugio en lo privado lleva a que acontecimientos urbanos se puedan vivir como sucesos proyectados sin tener que abandonar el hogar y sin tener que cambiar el ambiente acostumbrado por otro extraño. El lugar cualquiera sustituye al aquí. De este modo se cierra el círculo: el espacio urbano, concebido en el pasado como espacio público, se convierte, si no ha sido todavía desplazado por el espacio transitado, de imagen histórica del espacio público en espacio criminalizado, o también, ya descriminalizado por la policía, en espacio de alta seguridad, en el "down town" de la ciudad americana. El espacio público se traslada a sus sustitutos, a las galerías, malls, centros de comercio y deportes densamente pobladas en horas de trabajo, donde se revela esa desnaturalización hacia artículo comercial. Bajo el lema "public-private-partnership" se consuma la privatización comercializada del espacio público.

En paralelo a este apocalíptico espacio interactivo discurre un nuevo reto ético para el arquitecto. La ética ha tenido en todo este desarrollo un papel marginal. Se vuelve a hablar de una responsabilidad social, cultural ecológica y civilizadora. Vivimos el término ética como una especie de "revival" público. Ética, como desarrollo de poder de juicio plástico y como reacción.



Mi trabajo va en esta línea e implica estructuras de decisión alejadas de los principios de una economía en crecimiento, incluso si en casos extremos faltase acuerdo legal. Ofertas morales, aunque siempre deberían estar abiertas a modificaciones, tienen aquí prioridad y deben ser aquí defendidas.

A continuación desarrollaré fragmentos y redundancias al menos de mi identificable espacio centro-europeo.

Lo que quiero decir nada tiene que ver con el sentimentalismo de las cuestiones urbanas, tan justificadamente criticado por Martín Pawley. Sentimentalismo es, según él, mantener esquemas de pensamiento estratégicamente desdichos por razones tácticas, siendo así posible, según Pawley, invertir causa y efecto, y negar que la explotación de la ciudad a

manos del hombre fuera un proceso entrópico y no cíclico o renovable. Precisamente en esto se basa la errónea conciencia del pensamiento urbanístico de los "classical revivalists", como nos mostró el robo de esta cita postmoderna.

A pesar de todo, para ganar de nuevo confianza en el espacio público de la ciudad construida y vivida, habrá que referirse -por mucha telemática e internet que hubiera- a métodos de densificación de los lugares específicos y de sus tradiciones, siempre agotando al máximo la modernidad. Digo modernidad y no lo nuevo como sustrato de una hipotética arquitectura moderna. Me gustaría primero comentar que dicha arquitectura moderna siempre era utópica y que sus hallazgos científicos y puesta en práctica no quedaban ligados a autores individualistas, lugares

inconfundibles o su ambiente cultural, ni a particularidades regionales, sino que se extendían internacionalmente. La sistemática autonomía del conocimiento y su funcionalización provocaban que los espacios se saliesen de sus fronteras hasta llegar a la anteriormente lamentada falta de lugar y origen de nuestra sociedad y, en consecuencia, del espacio público. Surgen grandes parecidos, mediante la globalización de la ciudad, que prácticamente no dejan distinguir las tecnologías utilizadas, los productos, los hoteles, etc., manifestándose así un carácter utópico o pseudofuturista. Mediante la referencia propia de la así optimizada arquitectura moderna y de la consiguiente utopía futurista, el cualquier lugar, históricamente hablando, se revela realmente como todos los lugares.



Sin embargo, si nos movemos en un espacio público con carga histórica, vivimos el tiempo con valor atemporal, como ucronía. Aprendemos a distinguir las distintas épocas históricas y a percibir más significativamente el ahora en el presente del observador.

Bazon Brock define ucronía como forma temporal de lo duradero, de lo preservado. Por tanto me esfuerzo al observar y proyectar espacios públicos, plazas y calles, en darles siempre una temporalidad mayor. Es determinante la percepción unitaria de la obra, descrita como memoria o capacidad proyectiva. Precisamente esta forma temporal, la temporalidad ampliada, junto a la simultaneidad de percepciones como sustrato de la memoria, es ucronía. Por lo tanto, esta concepción que me sirve de estrategia para mi arquitectura repercute también en la valoración de innovaciones técnicas, especialmente en la generación electrónica de los causantes de percepciones. Solamente si la reproducibilidad técnica se extiende tal que la posibilidad de apropiación de las obras, no solo colabora en el aumento de capacidad creativa, sino también en la simulación de esta percepción temporal ucrónica, entonces lo apruebo.

Quizá también por esto es útil distinguir, según Hans Belting, entre modernidad y arquitectura moderna. Sin embargo, a la pregunta qué término caracteriza la época de la arquitectura moderna, se tiene por respuesta: su modernidad. La expresión en presente ofrece una posibilidad de comprender cómo cumplir esta exigencia. Como es habitual destruir, eclipsar o domesticar mediante convencionalismos lo nuevo por miedo a lo desconocido, el presentador, en este caso yo como arquitecto, favorece la posibilidad obvia de enfrentarse a lo nuevo con referencia a lo tradicional, a lo desconocido con referencia a lo conocido y a la vanguardia con referencia a la historia. Se llega así a la sorprendente conclusión de que la presión de lo nuevo solo se potencia a través de su cambiada posición frente a lo conocido. Con lo cual se podría parafrasear a Adolf Loos, que decía: "Una innovación que no mejora, empeora".

El progreso se sirve de la modernidad en cuanto ésta se haya convertida en histórica. Podemos decir, pues, que el progreso consiste siempre en una concienciación global y diferenciada de pasado. Este principio estructural del progreso o de la modernidad lleva al término de temporalidad estirada o "memoria agens".

Respondiendo a mis propias ideas como arquitecto, la memoria describe un paisaje de llamativas unidades proyectivas, los topoi,

cerradas en sí mismas, cuyos nombres representan prototípicamente el trabajo intelectual exigido. Solamente mediante semejante interpretación de los temas, ideas y métodos se llega a alcanzar estrategias de optimización capaces de traducir el espacio público en términos de modernidad.

Si se quiere renaturalizar sustancialmente y sin eufemismos al espacio público, éste tiene que contener la alegría y sensualidad de imágenes paralelas, que significan patria, escenario y taller a la vez. El método que elijo para esta nueva lectura de los lugares, generalmente lugares en la ciudad orgánicamente crecida, se apoya en la emblemática, la singularidad y la particularidad del entorno específico. De ahí resulta la "topoización" del tejido urbano, la cromática específica, la redundancia de señales de identificación, de redes laterales e incluso de enrarecimientos, provistos a veces de ideogramas independientes del lugar, siempre que haya necesidad de arreglos sociales. A veces, anacronismo e incluso anarquía son irregulares factores bienvenidos de un "happy end" proyectivo en homogéneo desarrollo.

Mientras la ciudad tenga corporeidad y no se componga de chips planos, para mí todo aquello sigue siendo punto de referencia para la actuación dentro del espacio público. No olvidemos sin embargo que la argumentación basada en la moda de la sociedad de alta velocidad tiene que ser asimismo relativizada, teniendo en cuenta que la conquista de Troya, aquella misma noche, fue transmitida mediante telegrafía óptica, en forma de señales de fuego y humo, a Clitemnestra a quinientos veinte kilómetros de distancia -sin fax-. Por tanto, en la tradicional pero difusa forma de la ciudad, siempre serán aquellos lugares los mejores, donde el hombre es capaz de estar en medio de incertidumbre sin necesidad de preguntar nerviosamente acerca de hechos y razones. Como ya había dicho Matisse, -no pinto cosas, pinto las diferencias entre las cosas-, también yo considero como una de las formas más inteligentes de actuar en el espacio público la estrategia de la concienciación de las diferencias en una percepción simultánea. ■

LA MIRADA DEL OTRO

La Cleopatra del Art Dèco

Terenci Moix



El tratamiento de la antigüedad en el cine ha dado generalmente ejemplos de un kitsch clamoroso que en algunas ocasiones se ha visto reivindicado por el paso del tiempo y no precisamente por el rigor histórico —algo que el cine se ha planteado en pocas ocasiones—, sino porque transmite, en su falsedad, un riquísimo mensaje icónico de la época en que los filmes fueron producidos. El resultado no siempre es gratificante desde un punto de vista artístico, pero sí refrescante para el sentido del humor. Cuando Anne Baxter hace Nefertari, nos recuerda a las fotos en Ektachrome de las portadas femeninas de los años cincuenta. Joan Collins, en *Tierra de Faraones* (1954), no documenta sobre las damas de la Quinta Dinastía —ella, que de “Dinastías” sabe un rato— antes bien se limita lucir un bikini a la moda, con algunas perlas incrustadas para trasladar la antigüedad a los años cincuenta del cinematógrafo. Y en *Sudán* (1945), las amplias hombreras que luce la princesa Naila están reclamando a gritos el peinado “Arriba España” (puesto que los zapatos topolino los lleva ya.) Si añadimos que la princesa era María Montez comprenderemos que, pese a todo, iba sorprendentemente sencilla.

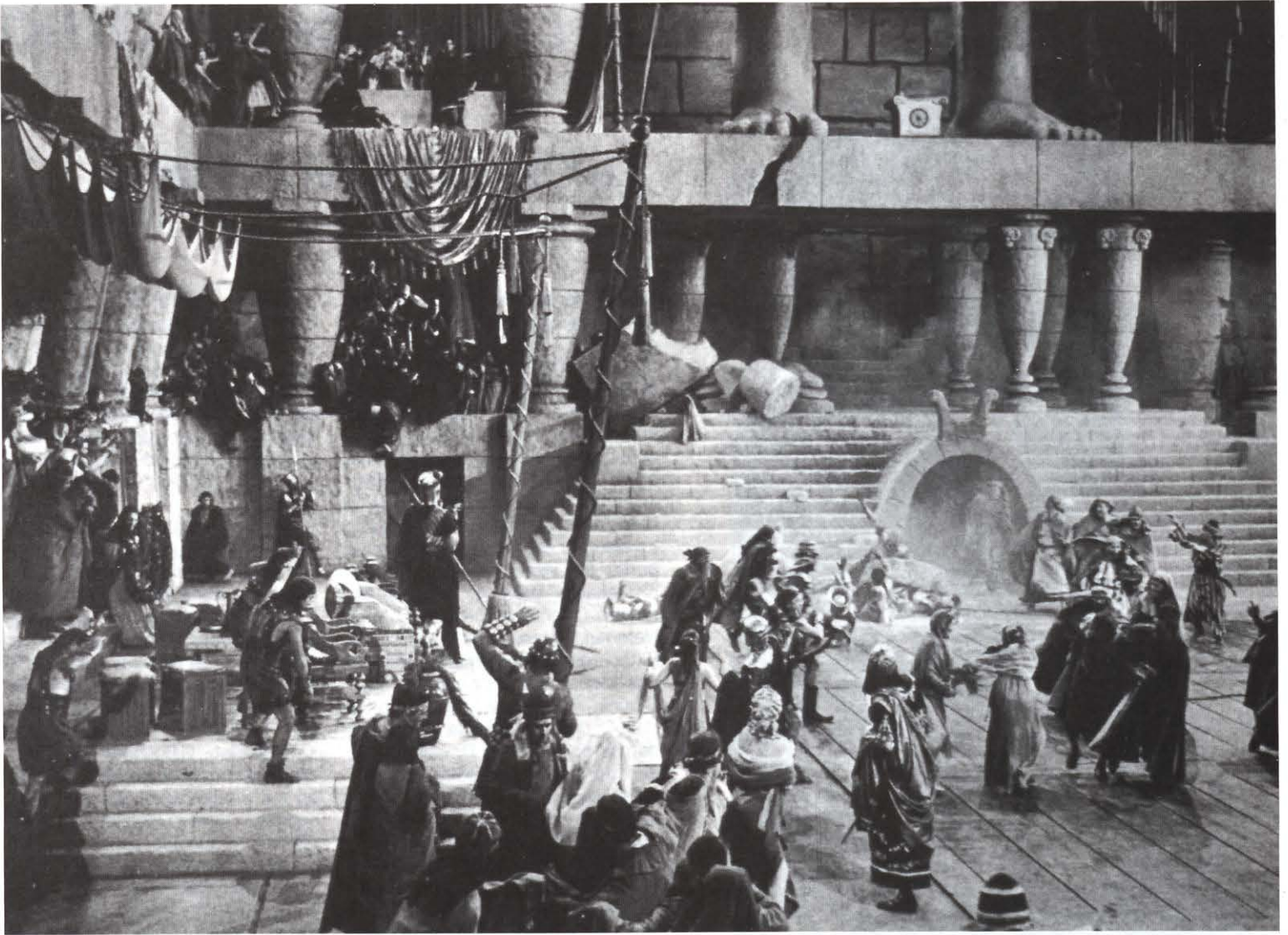
Todos esos deslices del gusto no deben sorprendernos, ni atribuirlos únicamente al cine de los sábados. En su mayoría, recuerdan un librito para uso de turistas yanquis que se vende, acompañado de pipas y helados, entre las ruinas de los foros imperiales: “Roma come era e come é o Guida con ricostruzioni del centro monumentale di Roma antica”. Es decir, fotos-color de las ruinas en su estado actual, a las que se superpone un celuloide con la reconstrucción ideal, no exenta por cierto de un destacado sabor Metro Goldwyn Mayer de la época dorada. De cuando el technicolor en su estado puro daba al público universal más por su dinero.

No sé hasta qué punto tales dislates deben ser atribuidos únicamente al cine de los sábados. Después de todo, en el terreno de la egiptología, siempre tan conspicuo, una expedición polaca ha ido com-

pletando a lo largo de los años las dos últimas terrazas del templo de Hatsepsut, en la orilla izquierda de Tebas. Todo esto a partir de la nada. Sorprendentemente, el resultado se parece al que consiguió Cecil B. De Mille reconstruyendo el mismo templo para un forllo de la segunda versión de *Los Diez Mandamientos* (1956).

En la primera parte de este siglo ciertas reconstrucciones arqueológicas se divertieron aportando a la antigüedad la moda estética del momento occidental; y no lo contrario. Cuando Evans reconstruyó algunos fragmentos de pinturas minoicas le salieron damas que parecían modelos del Art Nouveau (no en vano a una la llaman “La Parisienne”). Todos hemos visto aquellos decorados para montajes de Aida basados en los dibujos que, de las ruinas egipcias, hicieron los pintores orientalistas, y aún los de género. Un “pompiér” de alcances tan descomunales como Cecil B. De Mille se inspiró claramente en las escenas de Alma Tadema pero, como era desesperadamente yanqui, pudo más la estética del Art Déco y hoy en día un filme como *Cleopatra* es tan válido para una aproximación a ese estilo como el Radio City Music Hall de Nueva York o las piezas de Lalique. Sin olvidar un dato fundamental: el caprichoso vestuario que luce Claudette Colbert se debe al genio de Travis Banton, entre cuyos créditos se cuenta el haber vestido a Marlene de andaluz para el delirio particular de Von Sternberg. Un hombre que realizó tal prodigio es capaz de vestir de lamé a la entera corte de los milagros.

Egipto y el Art Déco casaron muy bien desde un principio, y el descubrimiento de la tumba de Tutankamón no hizo sino acelerar este proceso. El ajuar de este encantador faraoncito pertenecía a una época en que el arte egipcio había alcanzado sus más altas cumbres de estilización y refinamiento, fruto de la experiencia amárnica, inmediatamente anterior. La corte de Akhnatón podía ser herética a ojos de sus contemporáneos, pero dio como resultado la época más sofisticada de la historia egipcia. Que el cine la here-



dase por vías de un descubrimiento sensacional —o sensacionalizado por la prensa— no dejaba de ser natural. El peinado que James Pierce diseñó para Elsa Lanchester en *La novia de Frankenstein* se parece sospechosamente al gorro de Nefertiti pero no acaban aquí las comparaciones; el modista de la *Metro*, Adrian, tan genial como Travis Banton pero acaso más contenido, diseñó para Norma Shearer en *Idiot's Delight* un vestido de inspiración decididamente egipcia, con un cuello que bien pudo lucir Tutankamon para su batita de ir por casa. Era naturalmente, una estilización en lamé del típico collar egipcio que cualquier turista de Agatha Christie podía comprar en los bazares de Luxor.

Comentando con un amigo cinéfilo los prodigiosos restos babilónicos que se conservan en la isla de los Museos, de Berlín, me preguntó si sabía que Griffith se inspi-

ró en ellos para uno de los decorados de *Intolerancia* (el del episodio *La caída de Babilonia*, que, según dicen, continúa siendo el más grandioso jamás construido para filme alguno). Yo me limité a contestarle que, por el contrario, estaba convencido de que los del museo habían copiado a Griffith. Y valga la hipérbole para expresar la desconfianza que me inspiran ciertas afirmaciones —entre otras cosas, porque la verdadera fuente de inspiración de Griffith fue el filme italiano *Cabiria* (1914)— y el escaso convencimiento ante ciertas reconstrucciones, pero valga también para reivindicar aquella época en que la falsedad del cine conseguía erigirse en estética personal, que exige la distancia de la actitud camp para ser debidamente apreciada. No en vano dijo Lubistch, al hablar de la capital de Francia, que prefería el París de la Paramount.

Volviendo a la *Cleopatra* de De

Mille: nos encontramos ante una maravilla del Art Déco edificada sobre el disparate más absoluto. Algunos diálogos son del estilo oír para creer. Así, cuando Calpurnia ofrece una típica fiesta romana, dos de sus amigas comentan por lo bajo que César la está engañando con la reina de Egipto. Cuando una de ellas pregunta cómo ha reaccionado Calpurnia, la otra le contesta: "You see, the wife is the last one to know". Aunque nada parecido a ese día en que Virginia Mayo se dirigió a Ricardo Corazón de León en los siguientes términos: "You listen, Dick Plantagenet". Equivalente a cuando la gran Montez, haciendo de Scherezade, dijo: "Just call me Shera".

La ridiculez de unos diálogos kitsch y la pobreza de una inspiración escenográfica casan a menudo, y a ellos hay que añadir todavía la absoluta inadecuación de determinados actores para dejar de ser

yanquis cuando se visten de ciudadanos del mundo antiguo. Pocos casos tan clamorosos como un subproducto de la Fox no estrenado en España y que, parafraseando a Shakespeare, tenía el valor de llamarse *Serpent of the Nile* (1953). Si Rhonda Fleming haciendo de Cleopatra es mucho más de lo que cualquier especialista en el camp podría soñar, Raymond Burr —es decir, Perry Mason— haciendo de Marco Antonio va mucho más allá de lo que el buen gusto sabría tolerar. A su lado, Victor Mature —Horemheb, Demetrius, Aníbal— quedaba tan verdadero como un personaje neorrealista de Cesare Zavattini. Aquí deberíamos recordar que el traje militar romano necesita ciertos atributos físicos para ser exhibido sin desdoro. El que eligió a Friedrich March para hacer de gallardo centurión en *El signo de la Cruz* debería estar loco. El que decidió que Stephen Boyd se vistiese de romano para Ben-



Hur y La caída del imperio romano estaba tocado por la gracia divina.

En Sanson y Dalila, Angela Lansbury —que ya era mayor cuando era joven— tiene que parecer bella y hechicera, pero, más que la hermana de Dalila, parece la tía de Jezabel. En cuanto a David y Betsabé, Gregory Peck es como un empleado de banca que ha ido a presupuestar el Arca de la Alianza. Claro que nada es comparable al misscast que suponía Susan Hayward. Su Betsabé era una maestra de pueblo que ha decidido disfrazarse de algo para la fiesta de graduación de las alumnas. Cuando la pusieron a hacer de Mesalina en Demetrius y los gladiadores (1954) ya había subido de cargo: era la jefa de la sección de regalos de boda de Sack's.

Era difícil que Egipto escapase a la maldición que pesa sobre el cine histórico, y no escapó. Una película tan cuidada como la Cleopatra de Mackiewicz presen-

ta estrepitosos fallos de ambientación, lo cual equivale a decir de criterio. Es difícil creer que una reina tan helenizada como Cleopatra hiciese su entrada en Roma a la rimbombante manera de un Egipto que, para ella, ya era una antigüedad. Es difícil que, en la batalla de Azio, apareciese vestida con un abrigo de cuello de leopardo que la hace parecer la madre del novio en cualquier casorio de la alta burguesía. Era preferible el modelo de De Mille, cuya Cleopatra, firmada por Banton, no hubiera desdeñado Erté. Si fue kitsch era, en todo caso, refinadísimo, en la medida en que va de un cartel Art Déco a un anuncio de hamburguesas de la época de Elvis.

Diré, en primer lugar, que ejerzo mi candor —o lo que de él ha ido quedando— en coleccionar libros que presentan reconstrucciones ideales de la antigüedad. Debe de ser, sin duda, una tara que conserve de mi lejana época de colec-

cionista de cromos. Me guardo, sin embargo, de caer en la trampa de una fe ciega. Siempre me he preguntado qué habría sido de Micenas si su genial descubridor, Schliemann, se hubiese dedicado a reconstruir sus impresionantes restos siguiendo la misma inspiración que le llevó a descubrirlos: según cuenta la leyenda, esta inspiración vino de un fe ciega en los itinerarios trazados por Homero. Tan convencido estaba Schliemann que, para él, las joyas halladas en uno de los recintos funerarios de Micenas tenían que ser, necesariamente, las joyas de Helena... y así fueron llamadas, durante algún tiempo. También la posada del pueblo moderno tomó, como divisa, el nombre La Bella Helena, recordando más a Offenbach que a la esposa de Menelao, señora que, por cierto, nunca debió de parecerse a Rosana Podestá (Por contraste, es pausable que el lindo Paris se

pareciese a Jacques Sernas, actor fugaz).

En medio del dilema que preside mis gustos, (¿el engaño del arqueólogo imaginativo o el engaño del cinematógrafo?) leo en un número atrasado de la revista Archeología una noticia de la sección "Dernière minute" que me deja literalmente pasmado: el gobierno de Irak planea reconstruir la torre de Babel, mundialmente famosa gracias a la Biblia y sus múltiples adaptaciones al kitsch del siglo (películas, fascículos, sermones, cromos, televisión y ahora mismo el CD Rom).

Aparte de perplejidad, la noticia me provoca cierta dosis de diversión. Porque es seguro que está reconstrucción se parecerá inevitablemente al cine. Con lo cual la pescadilla seguirá mordiendo la cola y la insigne Claudette Colbert volverá a imperar, llenando de lamé todos los rincones de la antigüedad. Con permiso de Disneyland y Tele 5. ■

XIX CONGRESO DE LA UIA

ÉXITO EN BARCELONA

Josep Oliva

A primeros de Julio, Barcelona ha sido sede del Congreso de Arquitectos de España y del XIX Congreso de U.I.A. Éste último ha tenido un éxito espectacular de participantes, llegando a la cifra de diez mil. Probablemente no ha sido ajeno a esto la calidad de la arquitectura, de la española en general y de la catalana en particular, que se ha practicado durante los pasados años y viene refrendada por un reconocimiento a escala mundial dentro del escenario de la profesión. Un segundo factor ha estado motivado probablemente por el indudable prestigio que ha adquirido Barcelona como ciudad a raíz de la celebración de los Juegos Olímpicos, con una serie de actuaciones urbanísticas que han mejorado sensiblemente su imagen. Un tercer elemento ha podido ser la localización del Congreso en España, con el consiguiente alud de congresistas de los países sudamericanos, alrededor de un 30%.

Barcelona se ha distinguido durante las dos décadas anteriores por llevar a cabo una política urbana de gran sensibilidad, pensada para aumentar la calidad de vida del ciudadano y enfocada a ofrecer toda una serie de espacios públicos. Además, los Juegos dieron la oportunidad de realizar dos obras importantísimas: la recuperación de un tramo de fachada marítima en la zona de la Vila y Port Olímpicos, y la construcción de las Rondas. En menor medida, el Anillo O-

límpico. Posteriormente se ha producido la ocupación, excesiva por otra parte, del Port Vell; pero constituye un indudable punto focal para el barcelonés y para el visitante.

Este impresionante éxito de participantes ha propiciado la aparición de dos fenómenos hasta ahora ausentes en los ambientes congresuales: la masificación y el "star system". Seguramente han venido facilitados por la numerosa asistencia de estudiantes. Por un lado, se ha dado el caso de una curiosa manifestación en la Rambla exigiendo un local de suficiente capacidad para poder ver y oír a los ponentes; y por otro, no solamente petición de autógrafos a las estrellas sino también ciertas actitudes insólitas por parte de éstas. El lado positivo ha sido la repercusión ciudadana que ha tenido el Congreso junto al interés que han demostrado los participantes por asistir a la lectura de las diversas ponencias centrales.

Esta repercusión vino favorecida por la serie de exposiciones que acompañaron el Congreso y fueron un valioso complemento. He aquí las más importantes:

-Presente y futuros. Arquitectura en las ciudades.

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (C.C.C.B.)
(Casa de Caritat).

Es la exposición central del Congreso. Se refiere a las aportaciones de la arquitectura a la nueva situación metropolitana. Se divide en cinco ámbitos: mutaciones, habitaciones, flujos, contenedores y terrain vague. Fueron los grandes temas de discusión del congreso.

-Barcelona contemporánea.

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (C.C.C.B.)

Presenta sucesivas transformaciones que ha experimentado la ciudad desde 1860 (Plan Cerdá) hasta nuestros días.

-Less is more.

Col.legi d'Arquitectes de Catalunya
Obras arquitectónicas, pero también esculturas y mobiliario, seleccionadas en tanto que seguidoras de los postulados del Minimalismo y del lema que da título a la exposición.

-Light Construction.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

El reciente Museo de Richard Meier acoge una exposición procedente del MO-MA con ejemplos de obras en diversos países que tienen la característica común de un tratamiento ligero con predominio del uso del cristal.

-Diez años de Arquitectura española.

Reales Atarazanas.
Selección de obras de las diversas bienales de arquitectura española.

-Arquitectura Europea 1984-1994.

Fundación Joan Miró.
Obras ganadoras y finalistas del premio Mies van der Rohe durante la década.

-La arquitectura y el arte de los años cincuenta en Madrid.

Fundación la Caixa, Palau Macaya.
Arquitectura madrileña de los años del franquismo, pero que no seguía las directrices oficiales.

-Cerda urbe y territorio.

Palau Robert.
Versión reducida y con alguna aportación nueva de la que se presentó a finales del 94 sobre el Ensanche Cerdá.

-Dalí, arquitectura.

La Pedrera. Fundación Caixa de Catalunya.

La obsesión de Dalí por la arquitectura, con algunos dibujos inéditos del pintor, en el marco de la emblemática Pedrera. Recientemente ha sido rehabilitada y se completó la consolidación estructural del desván con la restitución de los arcos parabólicos mutilados a raíz de una intervención durante los años 50 para la construcción de apartamentos.

-Arquitectura en Cataluña 1977-1996.

Centre d'Art Santa Mònica.
Muestra de la Arquitectura realizada en Cataluña durante estos veinte años.

Toda esta serie de exposiciones han servido para tener una visión panorámica de la arquitectura actual en el mundo. Por lo que atañe al congreso propiamente dicho, su lema ha sido el estudio de la arquitectura en el contexto de la ciudad, es decir, teniendo a ésta como marco y como referencia. Es la arquitectura, vista a través del prisma urbano en esa relación que se establece entre ambas, que, a veces, es más directa y lineal, y otras, más ambigua e indirecta. Además, se tiene en cuenta que la ciudad no se agota en la arquitectura sino que es un organismo

muy complejo que abarca muchas otras disciplinas. A todo ello se le aplica el parámetro temporal referido al presente y al futuro.

En efecto, en presente nos hallamos abocados a un acelerado crecimiento de las ciudades, que se convierten en metrópolis invadiendo extensas zonas de territorio. Esto es especialmente cierto en el sudeste asiático, Hispanoamérica y África. En nuestros países, aparte de la construcción periférica de barrios residenciales, las ciudades sufren transformaciones importantes con las nuevas infraestructuras, los grandes equipamientos, los grandes núcleos de consumo u ocio y la urbanización de dilatadas áreas que ocupan zonas sometidas a un proceso de obsolescencia. En cualquier caso se traducen en implantaciones de envergadura situadas dentro de los límites de la ciudad o en el área metropolitana. Se trataría de hallar respuestas arquitectónicas adecuadas al reto que supone enfrentarse a circunstancias y fenómenos nuevos. De una parte, los agudizados problemas metropolitanos de las urbes tercermundistas y, de otra, la forma de resolver esas actuaciones de gran impacto, tanto en sí mismas cuanto en su relación con el resto de la ciudad y en su incidencia futura sobre las áreas adyacentes.

El Congreso consideró cinco ámbitos en los que fijar la atención, que, se supone, intentan reflejar aspectos clave del lema. El primero es la idea genérica de "Mutaciones" o cambios acelerados que se producen en las ciudades por las causas que fueren. El segundo, "Habitaciones", se refiere a los nuevos modelos de vivienda. "Flujos" lo constituyen los medios de comunicación, información y transporte con arquitecturas para él intercambio y la movilidad. "Contenedores" son las grandes edificaciones que acogen centros comerciales, equipamientos culturales y deportivos y, más dudosamente, se han ampliado a centros industriales. Hay una corriente que los señala como los espacios públicos del futuro. Por último, con el término francés "Terrain Vague", se alude a grandes zonas de usos ya obsoletos, a espacios intersticiales o residuales y a terrenos baldíos o tierra de nadie. La situación puede ser en zonas centrales o periféricas.

Estas cinco ideas no pertenecen a categorías separadas sino que existen solapes y puntos en común. De ahí que las intervenciones difícilmente se pudieran sujetar a ellas de un modo estricto. Por otro lado, probablemente son el pro-

ducto de una selección establecida únicamente a efectos de análisis. La asistencia tan masiva de congresistas con el obligado cambio de escenario impidió el debate subsiguiente a cada exposición de las ponencias. En efecto, hubo que recurrir al Palau Sant Jordi para dar cabida a los miles de congresistas, ávidos de oír las ponencias estelares.

Como no podía ser de otra manera, se produjo una pluralidad de opiniones en el triple frente de las ponencias, las declaraciones a la prensa y las intervenciones en las sesiones solemnes. En conjunto, se puede señalar que ha sido una presentación de los problemas actuales de la arquitectura en relación a la ciudad, más que un ofrecimiento de propuestas concretas en orden a tratar de encontrar soluciones. Tampoco era intención de los organizadores llegar a redactar un manifiesto final, que suele ser fruto del apresuramiento y de la obligación autoimpuesta de llegar a unas conclusiones.

En general podemos decir que se produjo una concienciación de los problemas de las ciudades, apuntando hacia su gran complejidad que va mucho más allá de la arquitectura y con un claro factor político, un cierto acento en las condiciones medioambientales o introducción del parámetro ecológico, la necesidad de ahorro energético, la idea de ciudad sostenible, la preocupación por la explosión de las urbes con la realidad de las grandes aglomeraciones, la esquizofrenia entre la cultura arquitectónica y la situación urbana contemporánea, la constatación de la crisis de la ciudad junto a la especificidad en lo que afecta a los países del Tercer Mundo.

Interesa especialmente subrayar una serie de comentarios que conciernen al posible modelo de ciudad en el futuro. Así, al lado de algunas vaguedades y teorizaciones se han sustentado opiniones tales como: la ciudad es el mejor lugar para que el hombre se desarrolle, la ciudad es un artificio natural y el habitat por antonomasia de la especie humana, la arquitectura surgida del M.M ha acabado destrozando las ciudades, los barrios antiguos responden mejor al ser humano, con mezcla de funciones, continuar la tradición de la ciudad occidental, construir un medio ambiente emocionalmente deseable dentro de las ciudades tradicionales, elogio de la Illa Diagonal de Barcelona porque se relaciona con la trama urbana, las mejores ciudades fueron concebidas antes de este siglo, ciudades de uso mixto, lugares para vivir, trabajar y para el ocio, tendencia de la ar-

quitectura hacia los grandes espacios olvidándose de la cuestión del microespacio. Dentro de estos esquemas merecen reseñarse las ideas de un político, el alcalde Maragall, diciendo: si la naturaleza es lo que se nos ha dado, la urbe es lo que hemos construido, y el dilema no es entre lo natural y lo cultural sino entre cultura cívica obstinada y el abandono frente al gran océano de la megalópolis, o que hay que recuperar la confianza en la ciudad.

En estos casos, al hablar de ciudad, añado yo, se piensa en los atributos espaciales y en la multifuncionalidad, es decir, en la ciudad formal y sociológica, evidentemente despojada ya de otras características inherentes a la ciudad tradicional que no responden a las necesidades y circunstancias de las megalópolis actuales y futuras. Junto a ello están las opiniones sobre la ausencia de modelo que responda a los actuales problemas y de que la solución no está en la tradición o en la historia sino en buscar nuevas propuestas.

A otro nivel, se han puesto de relieve los temas funcionales, quedando en un segundo término las cuestiones estilísticas. En cuanto a la tecnología, ha seguido atrayendo el interés, aunque desde una visión menos acrítica que en pasado reciente. Y, como se ha dicho, se va insistiendo cada vez más en la ecología.

Con referencia a la profesión, se ha señalado la responsabilidad social y técnica que entraña su ejercicio y, al mismo tiempo, la necesidad de una arquitectura humana y social. También se ha opinado sobre la mala calidad arquitectónica de la inmensa mayoría de los edificios que se construyen. Todo ello, forma parte de un proceso autocrítico siempre saludable. Alguien ha indicado un cierto ensimismamiento que sufre la arquitectura. Pues bien: con mayor motivo cabría decir lo mismo respecto al urbanismo; y para superarlo habría que tener más en cuenta otros profesionales de las ciencias urbanas.

El Congreso ha tenido, pues, indudables aspectos positivos a pesar de que, en cierto momento, estuvo a punto de morir de éxito: puesta en común de ideas, reflexiones e información y escarapate barcelonés y español ante la escena mundial arquitectónica. Además, las exposiciones, la notoria presencia de congresistas en el centro de la ciudad y el reflejo en los medios de comunicación se tradujeron en un cierto eco popular, convirtiendo el Congreso en una especie de fiesta de la arquitectura. ■

BABILONIA REVISITADA

José María Fernández-Isla

Justo en el comienzo del verano la arquitectura reclamaba su parcela de actualidad. En Barcelona, dos congresos consecutivos: del 30 de junio al 2 de julio el de los profesionales españoles; inmediatamente después, del 3 al 6, el de la Unión Internacional de Arquitectos, (U.I.A.). Si a esto se añade que el pasado 1 de julio fue declarado por la Unesco "Día Mundial de la Arquitectura", (Madrid y Barcelona lo celebraron con una jornada de puertas abiertas donde, en cada ciudad, medio centenar de edificios podrán ser visitados libremente por el público), es evidente que nos encontramos ante un acontecimiento singular y hasta cierto punto sin precedentes.

Todas estas convocatorias vienen a coincidir con una serie de noticias que sobre el ámbito de la arquitectura han aparecido recientemente en los medios de comunicación. Empecemos por las buenas: Todo el mundo sabe ya que Rafael Moneo ha sido galardonado en Estado Unidos con el Premio Pritzker, el Nobel de la arquitectura, e inmediatamente volvió a figurar en las primeras páginas mediante la adjudicación del proyecto de la nueva catedral de Los Ángeles. Otro colega, Alberto Campo Baeza, publica dos libros y expone, con éxito, sus trabajos en Roma y Madrid. Al felizmente recuperado Miguel Fisac le editan la totalidad de una espectacular obra, que abarca más de cincuenta años de

carrera profesional. Una muy joven promesa, Alejandro Zaera, gana concursos en Japón. El incansable equipo formado por los madrileños Iñaki Ábalos y Juan Herreros, fundan la revista Exit, proyectan los astilleros de Bilbao, son seleccionados por el MOMA en Nueva York para la exposición Light Construction y aún consiguen tiempo para dar conferencias en la Universidad de Columbia. Finalmente, y para no hacer la lista demasiado extensa, en Tanaís, la colección que dirige Guillermo Vázquez Consuegra, se recoge la obra de los sevillanos Cruz y Ortiz, en un alarde editorial sin precedentes al ser presentada simultáneamente en cinco países y traducida a cuatro idiomas.

Todo esto viene a reflejar una situación emocionante de la arquitectura española. Enfrentados a este momento dulce, queda bien claro (y la prensa internacional así lo reconoce) que ningún otro país es capaz en la actualidad de presentar una batería de autores y obras equiparable a las que se producen en España.

Pero no todo van a ser buenas nuevas. Aquí vienen las malas: nada más llegar al poder, el nuevo gobierno del Sr Aznar prescinde inicialmente de la Dirección General de Arquitectura, organismo que sobrevive a los difíciles tiempos (en este país los tiempos nunca suelen ser fáciles, para qué vamos a engañarnos) de la dictadura, la transición y el mandato socialista, para poco tiempo después recuperar la definición englobada en la nueva Dirección General de la Vivienda, Arquitectura y Urbanismo. Pero aún hay más: el Real Decreto-Ley 5/1.996 del 7 de junio, de medidas liberalizadoras en material de suelo y de Colegios Profesionales, pretende diseñar una confusa parodia de "new deal", donde presuntamente se favorece al sector de la construcción, olvidando la calidad de lo construible, todo ello bajo el paraguas de la competitividad. Por último, el muy reciente fallo del concurso internacional del Museo del Prado viene a confirmar que los desafueros no han hecho más que comenzar.

Y ante este marco: dos congresos. Sin necesidad de música de Strauss, se veía venir que podían ser divertidos. Bien

XIX CONGRESO DE LA UIA

es cierto que la posible ausencia de un contenido que recogiese la problemática de un alarmado sector profesional, se compensaba con la asistencia de abundantes estrellas: a Barcelona, y dentro del marco de U.I.A., acuden Jean Nouvel, Rafael Moneo, Norman Foster, Rem Koolhaas, Oriol Bohigas, Álvaro Siza, Richard Rogers, Tadao Ando, Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Zaha Hadid y Francesco Dal Co para no hacer la lista interminable. Como era de esperar, inmediatamente surgieron las voces discrepantes. Para Antonio Lamela, este congreso carece de interés social y sólo es un divertimento que impide la reflexión; en términos más duros se expresa Rafael de la Hoz: "Se puede sentir la mano invisible del estilo Thacher; a los arquitectos españoles nos están robando el mejor modelo mundial de organización profesional".

Pero lo cierto es que la decimonovena edición del congreso de la U.I.A. no fue ni buena ni mala, simplemente no existió. Lo que se debería haber planteado como una reflexión sobre la arquitectura, su tiempo y su futuro, gracias a la friolidad de unos organizadores más atentos a la fotogenia de las formas que al fondo de las propuestas acabó por convertirse en una torpe aproximación a festival cinematográfico de escaso peso cultural, donde las estrellas acuden a promocionar la carrera comercial de su último vehículo -en el presente episodio la promoción se limitaba a su propio ego- y entre fiesta y fiesta, lanzar una serie de "boutades" inconexas para deleite exclusivo de sus más incondicionales seguidores.

En el inolvidable "Ocho y medio" de Federico Fellini, su protagonista, un famoso director de cine inmerso en una doble crisis de creación e identidad, asume que el no tener nada que contar puede ser la única salida para estructurar la idea sobre la que gravitará su próxima película. Naturalmente, para abordar un tema de tal naturaleza es necesario una gran dosis de talento, acompañado, obviamente, por una profunda capacidad de autocrítica. Y Fellini siempre fue un maestro en ese terreno. Nadie como él ha sido capaz de establecer las pautas de la tragicomedia burguesa justo en los límites de la parodia más desafortunada. Si además, como es habitual en el conjunto de la obra del director italiano, el acabado final suele ser de una belleza deslumbrante, cualquier tentación ante la autocomplacencia resulta hasta cierto punto disculpable.

Pero en el festival U.I.A.96 - me resisto a llamarlo Congreso- nada de eso

hizo acto de presencia. Una convocatoria donde alguno de los debates centrales se constituyen en torno a términos como -Flujos y Contenedores- y no sabe medir ni los unos (los inocentes asistentes tuvimos que soportar horas de cola para conseguir nuestra acreditación) ni los otros (la capacidad de los espacios destinados a albergar las sesiones se desbordó desde la primera jornada) no merece ningún calificativo por debajo del de incompetencia.

De nada tuvo culpa esa emocionante lección de arquitectura que es la ciudad de Barcelona. La responsabilidad de semejante desatino la deberán asumir Josep Martorell y Jaime Duró, presidentes respectivamente del comité organizador y de la U.I.A. Pese a lo que pueda decir su titulación, ninguno de los dos supo entender la escala del acontecimiento; lo que, si cabe, hace aún más patética su lamentable actuación. Ambos tienen aún mucho que aprender de un Peter Eisenman -cada vez menos interesante como arquitecto, pero más sólido como comunicador-, enfundado en una camiseta del Barça y robando despiadadamente cámara a sus insignes colegas. En cierta medida, Eisenman fue el único en asumir con coherencia que si otra de las ponencias genéricas giraba en torno al concepto "Mutaciones", un cierto y superficial aroma provocador a lo Madonna no solo estaría bien visto; es más, era exactamente lo que convenía hacer.

Entre tanto vacío para el recuerdo, queda, eso sí, un magnífico reguero de exposiciones. Sería injusto no destacar las más significativas: "Less is More";

"La arquitectura y el arte de los años 50 en Madrid"; "Light construction", o "Las Maquetas de Palladio". El resto merece sólo silencio y olvido. ■



La reina Noor, recibe en Amman la Medalla de Oro de los arquitectos madrileños

El decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Luis del Rey, ha entregado a la reina Noor en la capital jordana la Medalla de Oro de la organización de los arquitectos madrileños y el nombramiento de Colegiada de Honor de la institución colegial.

La entrega tuvo lugar en una ceremonia celebrada el pasado 25 de septiembre en el Palacio Real, a la que también asistió la Comisión Permanente del COAM, el presidente del Tribunal Profesional y el presidente de la Comisión de Deontología, así como la representación diplomática de España en Amman.

El Colegio de Arquitectos de Madrid concedió ambas distinciones a la reina Noor, arquitecto de profesión, "en reconocimiento a su labor de difusión y defensa de los valores de la vivienda social y de la Arquitectura, en general, a nivel internacional y muy especialmente dentro del mundo árabe", según el acuerdo aprobado por la Junta de Gobierno del COAM el pasado mes de enero.

En un breve discurso pronunciado en el acto, Luis del Rey recordó que el COAM otorga el nombramiento de Colegiado de Honor y concede su Medalla de Oro a aquellas personas que encarnan la defensa de los valores de la Arquitectura y de la función eminentemente social de la profesión de arquitecto, caso del rey Juan Carlos, primer Colegiado de Honor del COAM, y del príncipe Felipe de Borbón. Esta distinción también ha sido concedida al ex alcalde de Madrid, Agustín Rodríguez Sahagún, nombrado a título póstumo, y al antropólogo Julio Caro Baroja, ya fallecido.

La reina Noor nació en Dallas (Texas, EE UU) en 1951 y se graduó en Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de Princeton en 1971. Participó en planteamiento urbanístico y en el diseño de proyectos en Australia, Irán, Estados Unidos y Jordania. Contrajo matrimonio con el rey Hussein en 1978, cuando era proyectista de las líneas aéreas jordanas Royal Jordanian.

Con este motivo, la Asociación Jordana de Arquitectos organizó un seminario sobre la arquitectura árabe en España y sobre el papel de los colegios profesionales de arquitectos en la sociedad española, en el transcurso del cual, el decano-presidente Luis del Rey pronunció una conferencia.

LIBROS

LUDWING MIES VAN DER ROHE

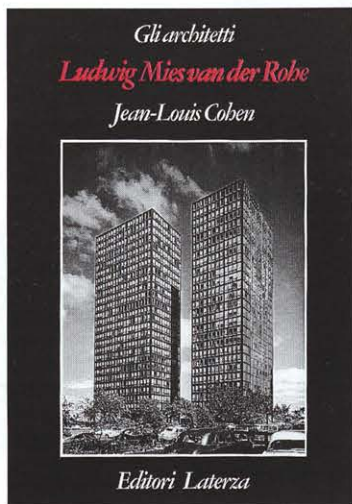
Jean-Louis Cohen

Editori Laterza, Bari 1996

El libro forma parte de la serie *Gli architetti* (Los arquitectos) de esta editorial italiana. Se trata de una colección que como la francesa Editions Hazan, que ya publicó el libro hace ya un par de años -presenta monografías que ofrecen sintéticamente una visión panorámica de toda, o casi toda, la producción de un "maestro". Son el resultado de un trabajo didácticamente muy útil que relaciona los problemas generales de la cultura de determinados momentos históricos con una concreta creatividad individual, dirigida substancialmente a los estudiantes. Se presentan con un texto relativamente breve, acompañado por una atractiva y completa documentación gráfica, una buena cronología, un repertorio completo de las obras y una amplia bibliografía.

En este caso, el autor utiliza una exhaustiva documentación, compuesta no sólo por revistas y libros alemanes y americanos en su mayoría, sino también por documentos, correspondencia y discursos de Mies recogidos en gran parte del Archivo Mies van der Rohe del Museum of Modern Art. No obstante, reconoce cuatro libros fundamentales sobre cuatro temas sobre los que él mismo fija el interés de su trabajo: las viviendas, la teoría, la bibliografía y los proyectos de Mies. Estos libros son: Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe; die Villen und Landhausprojekte*; 1981; Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe, das Kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst*, 1986 Franz Schulze, *Mies van der Rohe: a Critical Biography*, 1985; y Arthur Drexler, *Mies van der Rohe Archives*, 1986-1993.

A lo largo de siete capítulos, Cohen crea un itinerario que transcurre desde los primeros años de aprendizaje y de vida profesional hasta la madurez adquirida en la etapa norteamericana. Muestra el valor de la obra del maestro alemán como una experiencia autónoma y original, resultado del lento y difícil proceso de una formación autodidacta. Dicho itinerario comienza con el decisivo viaje del joven Mies desde Aquisgrán a Berlín, narrando cómo ya en su ciudad natal empezó a conocer las técnicas y los materiales de construcción; y cómo, cuando llegó a Berlín sin ser arquitecto y a fuerza de voluntad, llegó a ser aceptado como colaborador de Bruno Paul y, más tarde, de



Peter Behrens, a la vez que empezaba a realizar sus propios trabajos con la construcción de varias casas importantes, entre ellas la del filósofo Alois Riehl y la Perls.

La primera obra fue la casa Riehl, de 1907, año en el que tuvo lugar un importante acontecimiento para el Movimiento Moderno: la fundación del Werkbund alemán. Aunque se trata en realidad de una bonita casa clasicista de la época, en ella no obstante llaman la atención, por una parte, la claridad de la planta, con un gran espacio (la sala) y el modo en que éste se resuelve; por otra parte, la forma en que la casa se asienta sobre el muro de la terraza que atraviesa el jardín: existe una continuación entre la superficie del muro de la terraza y la del plano del tintero que se abre al jardín y al lago. Esto supuso una novedad, pues rompía una regla del arte de proyectar que establecía un desplazamiento entre los elementos de diferente altura.

En 1910-11, ya como colaborador de Behrens, construyó la casa Perls, la cual sin duda recuerda a Schinkel por el modo de proyectar. Antes de que el propio Mies construyese otros añadidos en los años veinte, se trataba de un volumen simple, un bloque rectangular con una cubierta de pequeña inclinación. Su simplicidad tampoco era habitual en la época, cuando se proyectaba de manera pictórica y se construían volúmenes compuestos con miradores y otros salientes, siguiendo el ejemplo de la casa inglesa divulgada por Hermann Muthesius.

De la etapa posterior a la Primera Guerra Mundial; Cohen presenta someramente la intensa actividad que Mies desarrolló en el campo de la vivienda des-

de su participación en la controvertida, y casi fundacional, colonia Wiessenhof -situada en la suave colonia de Stuttgart y concluida en 1927 bajo los auspicios del Deutscher Werkbund- hasta que el nazismo vetó la arquitectura moderna; la colaboración que mantuvo con Lilly Reich para la realización de los interiores, del mobiliario y de los complementos; y su dirección de la Bauhaus (1930-33) tras la breve presidencia de Hannes Mayer. Y si bien no llega a profundizar en la relación entre Mies y las vanguardias artísticas y arquitectónicas de su tiempo, deja clara la influencia en él del grupo de artistas holandeses de Stijl. Este grupo, finalizada la guerra, buscaba el lenguaje apropiado para los nuevos sistemas constructivos, exaltando los planos y los elementos bidimensionales, creando tensiones entre ellos, dejando la esquina del volumen abierta o acristalada. Aunque es cierto que pertenecen plenamente a Stijl los proyectos tanto de la Casa de Campo de Hormigón (1923) como de la Casa de Campo de Ladrillo (1923), hasta 1928 no construyó realmente un edificio que se correspondiera con los principios de este movimiento: el Pabellón de Barcelona. Se trata de un edificio importante, ya que no sólo señala un cambio en la obra de Mies sino también en la arquitectura de este siglo. Es un espacio no jerarquizado, abierto a las vistas en diagonal y al movimiento, proyectado con una losa de hormigón apoyada en ocho pilares cruciformes de acero y, entre ellos, dispuestas las mamparas de cerramiento y de compartimentación espacial; si bien en realidad no fue construido de este modo sino con una ligera cubierta metálica sustentada por trece pilares, de los cuales cinco estaban ocultos. Después, en Estados Unidos, y hasta su última obra, la Nationalgalerie de Berlín (1962-67) -caracterizada por una cubierta compuesta por una cuadrícula de vigas, todas de la misma sección en todos los puntos y unos soportes de sección decreciente en altura - empleará el modelo de Stijl y sólo para la organización de espacios y su interior (mamparas y muebles) y dará importancia mayor al sistema constructivo.

De la etapa norteamericana, iniciada en 1938, Cohen muestra los proyectos más significativos. Empezando por el primer encargo, el proyecto urbanístico-arquitectónico para el Campus del Illinois Institute of Technology de Chicago (1939), donde respecto a los grandes proyectos urbanos para la ciudad europea de los años veinte y treinta, Mies revela una lógica diferente al dibujar y componer los espacios abiertos y los edificios,

empleando volúmenes simples, resueltos cuidadosamente en los detalles, aislados unos de otros, pero unidos entre sí por un orden interno, aparentemente autónomo respecto al resto de la ciudad. Subraya la importancia de la casa Farnsworth (1950), donde si bien Mies recoge temas de proyectos anteriores -como la sobreelevación del volumen, similar a la de la Casa de Campo de Hormigón, o la abertura total de los lados, que recuerda las casas Tugendhat y Resor- aquí da un paso más: la compenetración de los espacios interiores y exteriores no está determinada por los muros, y la confluencia de los claros del bosque tiene lugar en el interior del volumen acristalado; además, la estructura vertical presenta una relación nueva con los muros ya que, colocada en el exterior del volumen principal, acentúa la sensación de elevación. Asimismo, Cohen examina los famosos edificios de viviendas en altura de Lake Shore Drive (1951) con una estructura de acero; el Crown Hall del IIT (1950-56) y la sala de exposiciones y congresos Convention Hall (1952), donde estudia el tema del gran espacio cubierto; o el Seagram Building en New York (1956-59) con fachada de bronce y mármol.

Por último, Cohen recuerda la actividad docente de Mies en Estados Unidos. Su claro programa de enseñanza -abarca varias disciplinas, desde el análisis de los materiales hasta las técnicas de construcción, desde la enseñanza histórica hasta el entendimiento de la relación entre forma y función, entre estructura y arquitectura, entre estética y construcción- refleja sin duda la integridad teórico-proyectiva de su concepción de la arquitectura y de la posibilidad de ser transmitida mediante un método didáctico-racional, ya probado en la Bauhaus.

El libro no supone una aportación nueva y original a la valoración crítica del trabajo de Mies ni a la comprensión de la influencia que ha tenido en el panorama de la arquitectura moderna; probablemente, tampoco era su finalidad, pues va dirigido a un público no especializado. Sin embargo, la utilidad de esta monografía, basada en una correspondencia hasta ahora inédita, radica en que al mismo tiempo que -con un texto fácil de leer y un abundante material gráfico- ofrece una visión general y sintética, con las ventajas y desventajas que esto supone, de la obra proyectada y construida de Mies, aporta una interesante y detallada bibliografía, que abre nuevos caminos para quien quiera profundizar tanto en la obra como en su época.

Carmen Murúa

EXPOSICIONES

LESS IS MORE

En el marco de los dos congresos de arquitectura que han tenido lugar en Barcelona durante la primera semana de Julio, se ha presentado en la sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña la exposición que lleva por título "Less is More". En ella se muestran 111 reproducciones fotográficas sobre plancha de hierro galvanizado de obras, la mayor parte arquitectónicas, aunque también hay una pequeña muestra de esculturas y mobiliario. Se ha publicado un libro-catálogo en el que los comisarios de la citada exposición, V. Savi y J.M. Montaner, llevan a cabo un estudio sobre Minimalismo y una serie de colaboradores glosan las obras expuestas.

El criterio de selección obedece a proyectos, diseños y obras que responden a la fórmula que presta el título a la exposición, que es una frase-concepto atribuida a Mies van der Rohe. Responde, asimismo, a lo que se conoce como Minimal Art o Minimalismo, siendo evidente que ambas líneas tienen puntos en común. La primera procede del gran maestro del M.M. y la segunda, a la esfera del arte.

Como no podía ser de otra forma, se da un cierto grado de subjetividad en la elección de las obras. Se explica por las diversas interpretaciones que incluye esa característica de la arquitectura y de ahí que algunos autores representados pudieran, incluso, rechazar esa etiqueta atribuida a su obra. De cualquier forma, es posible que el mayor mérito de la exposición resida en la oportunidad de suscitar un tema como éste, que considero particularmente interesante en estos momentos.

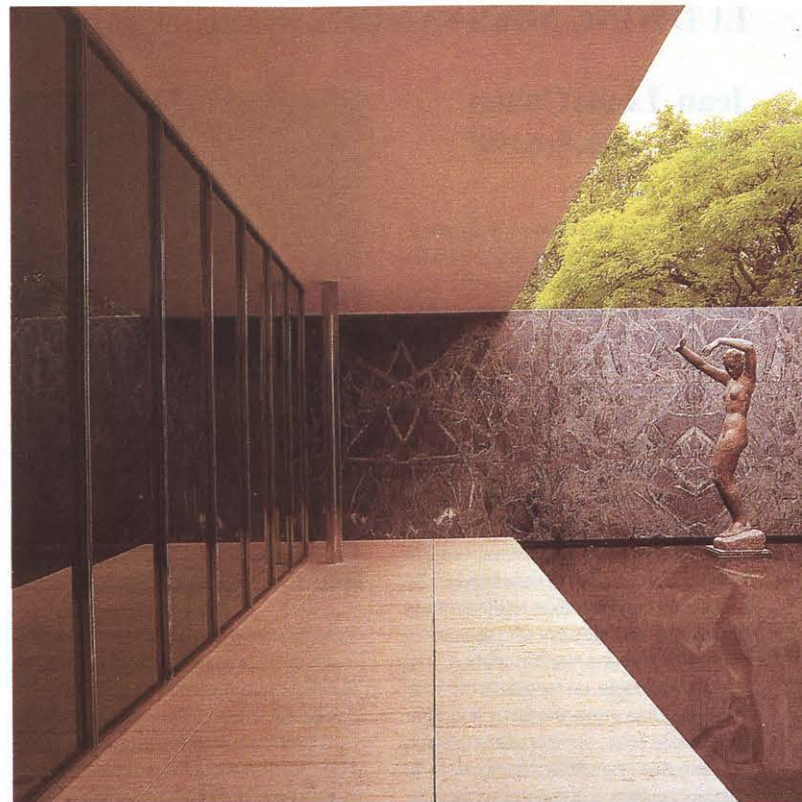
En efecto, habiendo estado sujeto el M.M. a una revisión crítica (creo que insuficiente en el plano del urbanismo) y habiendo adoptado la arquitectura algunos "ismos" que conllevan una carga de exuberancia, puede ser buena una vuelta a los orígenes, en el sentido de la necesidad de restablecer dosis de racionalidad perdida. Esa es la idea profunda que se podría atribuir al minimalismo, que, así enfocado, resulta totalmente positivo. Con este enfoque, se enmarca dentro de estos movimientos cíclicos que jalonan el curso de la evolución de la arquitectura: después de períodos de un cierto desbordamiento de imágenes le sigue una reacción, que supone planteamientos de austeridad y sobriedad. Y todo ello, en el contexto general de nuestra época, lejos

ya del suministro de gran cantidad de imágenes que la ornamentación proporcionaba en tiempos anteriores al surgimiento del M.M. Habría que añadir que el tiempo actual se caracteriza por la convivencia de líneas de actuación distintas y aun dispares.

En el catálogo, J.M. Montaner establece ocho categorías referidas al Minimalismo. Obras sobrias desnudas y elegantes. Rigor geométrico y economía formal. Repetición de lo idéntico, repetición limitada, es decir, sistemas seriados que eliminan la jerarquía. Énfasis en la materialidad como esencia del arte, acompañada de simplificación formal. Arquitectura de la economía y de la unidad, austeridad y rigor compositivo, formas simples. Distorsión de la escala con tratamientos perfectos y repetitivos de la piel y precisas cualidades estéticas. Predominio de la forma estructural con una nueva monumentalidad o cualidad inherente a un estructura que transmite sensación de permanencia. Creación auto-referencial, percepción pura sin alusiones, antihistórica, atemporal.

El mismo autor, en otro estudio, se refiere a este movimiento ampliando o reforzando las características ya apuntadas, que ahora vamos a desgarnar. Conseguir emoción sin recurrir a una gran densidad de elementos decorativos y simbólicos. Eliminación de la alusión liberando el arte de cualquier función referencial, representativa, metafórica. Arte que intenta hablar al intelecto, que se refiere al paradigma de la razón, que elude toda contaminación sensualista. Renuncia a la historia. Relación abstracta con el lugar, contextualismo no literal. Búsqueda obsesiva de la unidad como garantía de calidad. Renuncia a los valores comunicativos, simbólicos, históricos y urbanos. Contundencia y atractivo formal. Repetición con el corolario de ausencia de narración, de jerarquía, de centro. Prevalencia de las cualidades materiales de las formas para vaciarlas de contenidos sociales, culturales e históricos. Pulcritud tecnológica.

Aparte de alguna incongruencia, hay que reconocer que los objetivos son muy ambiciosos, probablemente demasiado ambiciosos. Se trata nada más y nada menos que de ir a la búsqueda de la esencia de la arquitectura. El reto es formidable; pero es que, además, algunas de



Vista actual del pabellón. Barcelona



Accesos al Louvre. París.

las metas son discutibles. Una cosa es desprenderse de ropajes innecesarios, de aditamentos que no son imprescindibles puesto que, unos y otros, enmascaran y contaminan, por superficiales, nuestra disciplina. Otra distinta es esa renuncia a casi todo que puede afectar a aspectos importantes que conforman la función de la arquitectura en relación al hombre y a la ciudad. ¿Es siempre la pieza arquitectónica un objeto totalmente autó-

nomo enfrentado únicamente con la a-séptica mirada del espectador sin ideas previas, sin pasado y sin memoria?

Parece lógica la simplificación cuando forma parte del proceso interno del diseño, el cual va avanzando a medida que se va soltando lastre superfluo para llegar, paso a paso, a la correcta resolución de los problemas realmente importantes. Es una depuración necesaria y conveniente para asegurar un cierto grado de calidad del



Capilla en el agua.

diseño final. Pero no es un camino sin fin, para seguirlo a ultranza, sino que exige saber pararlo en un punto determinado. Y realmente ésta es una cuestión proyectiva importante: conocer el momento de detener el proceso porque un paso más no añade calidad sino que empobrece el resultado. En todo caso, el arquitecto que siga los postulados del minimalismo es posible que tenga un punto de partida con pocos "inputs" en su mente y,

por lo tanto, ya no considerará aspectos que pueden tener relevancia. Así el problema queda simplificado de entrada, pero a costa de soslayar obstáculos de un forma cómoda y gratuita practicando un reduccionismo empobrecedor.

Esa simplificación sistemática es especialmente cierta en la idea de repetición ilimitada que omite episodios y circunstancias del proyecto para uniformar fachadas de una manera monótona y a-

burrida. Es la sensación que da alguna arquitectura minimalista que elimina cualquier tipo de jerarquía que se produce de manera natural con tal de no añadir una imagen más. Se dan casos de iteración de aberturas "ad nauseam", que no tienen en cuenta situaciones especiales ni aspectos funcionales en aras, solamente, de ese ahorro obsesivo de variantes.

Los dos puntos de referencia, Mies y el Minimal Art, merecen algunos comenta-

rios. Respecto al gran maestro del M.M. habría que hacer dos tipos de precisiones. La primera es que él puede enunciar el aforismo y cumplirlo perfectamente ofreciendo una arquitectura de gran calidad. Sin embargo, esta misma receta aplicada por la inmensa mayoría de los arquitectos puede resultar incluso peligrosa porque se convierte fácilmente en un "less is less". Es un problema de nivel profesional que el minimalismo exige por sí mismo pues, de otra forma, se cae en la producción de artefactos arquitectónicos demasiado esquemáticos, faltos de un mínimo contenido. La segunda es que los supuestos seguidores han ido más lejos que él en lo que afecta al reduccionismo formal. Los alumnos han sido más radicales que el profesor. El Seagram, por ejemplo, alcanza tal grado de exquisitez en cuanto a proporciones, textura y detalles que no ha sido superado por otros rascacielos de características aparentemente similares. Pero es que, además, ofrece mayor diversidad de imágenes que sus congéneres minimalistas. Su visión próxima añade información, circunstancia que no se da en otros casos que han traspasado un determinado umbral que Mies nunca cruzó. La contemplación de sus obras no produce impresión de visualizar un edificio simple, sino que goza de variedad de matices apelando tanto a la mente como a la sensibilidad y transmitiendo serenidad y equilibrio. Y esto, a pesar de tratarse de volúmenes perfectamente prismáticos sin una forma especialmente caracterizada. Es la perfección aplicada a la resolución de una estructura morfológica normal. ¿Se puede calificar de minimalista su arquitectura? En definitiva, y empleando un símil alimenticio, se podría decir que la arquitectura de Mies es frugal y austera, pero sin caer en la anorexia. A veces cabría hablar de arquitectura anoréxica...

Por lo que atañe al Minimal Art convendría hacer previamente unas consideraciones generales. La escultura y la pintura tienen una serie de concomitancias con la arquitectura, pero, a la vez, sensibles diferencias. Una de ellas es que esta última no solamente es una necesidad física sino que también configura, con una intensidad apreciable, el espacio exterior, sea creando un ambiente artificial en las ciudades sea actuando, en menor medida, en la modificación del paisaje natural. Responde a una funcionalidad directa y conforma la homacina ambiental dentro de la que se mueve cada persona. Esto último supone ejercer una indudable repercusión psicológica sobre el indivi-

duo. Todo ello, referido al espacio público exterior.

Algo parecido ocurre con el interiorismo, pero circunscrito ahora a espacios cubiertos, públicos o privados. En este sentido es en el que ambas disciplinas son más importantes que las otras dos artes plásticas. Escultura y pintura tienen una menor influencia dentro del universo de imágenes que cada individuo interioriza. La consecuencia es que son más aptas para llevar a cabo cualquier tipo de experimento. No es solamente la ausencia de funcionalidad física o primaria la que les confiere una gran libertad creativa.

Se dice que el minimalismo es un principio operativo y así es, puesto que se convierte en una actitud mental frente al fenómeno proyectivo. Es decir, interpela de manera particular la facultad intelectual, con lo cual se traduce en ideas apriorísticas que hacen transitar por un determinado camino ya en las primeras fases del diseño. El repertorio de elementos que, de manera consciente, entran en juego es muy limitado.

Un recorrido por la historia nos mostraría que en todos los estilos y en todas las épocas nos encontramos con arquitecturas en las que la sobriedad es su nota más característica, su trazo más definitorio. O, dicho de otra manera, en las que el número de imágenes que presentan es comparativamente menor que el de sus congéneres en el tiempo. Eso es aplicable tanto a la manera de entender y plasmar un estilo en un determinado territorio (estoy pensando en el gótico cata-

lán) como a obras concretas de un arquitecto o, incluso, a partes de un edificio. Una composición libre aporta más información que otra basada en estrictos criterios de simetría y repetición; y por lo tanto resulta comparativamente más rica que las que tienen más episodios pero triviales. La causa es que las relaciones entre elementos libres son más complejas que las existentes entre elementos en situaciones perfectamente predecibles. En general, la arquitectura popular es parca en imágenes. El caso de los pueblos blancos del Mediterráneo se basa en la sencillez de líneas y de masas; pero una adecuada adaptación al terreno proporciona interesantes juegos de volúmenes. Está el caso de la fachada lateral de El Escorial, de magnífica y lograda composición, contrastando con el apreciablemente menor nivel de calidad de las fachadas principales. Y es que las causas que dan lugar a la aparición de arquitectura minimalista son muy variadas. Unas traducen actividades e ideas profundas, y otras responden a circunstancias mucho más coyunturales. Los ejemplos históricos que se pudieran sacar a la luz reflejan una manera de entender la arquitectura y en ellos, muy probablemente, no hay voluntad expresa de limitar el lenguaje; en todo caso, una economía de medios. Este tipo de arquitectura surge de manera natural. Insistiendo en el tema de El Escorial, aventuraría que la fachada de mayor calidad es fruto de una actividad desacomplejada por parte del arquitecto, sin aparentes condicionamientos, mientras

que con los alzados principales pudieron existir presiones explícitas o sencillamente el compromiso implícito de ofrecer un trabajo que respondiera a las expectativas creadas en torno al arquitecto y a su obra. En este mismo sentido es sintomático y curioso a la vez que en edificios urbanos se encuentren fachadas posteriores mejor resueltas, compositivamente hablando, que la correspondiente fachada a la calle. A veces se dan estas interferencias inconscientes que introducen parámetros no deseables, entorpeciendo la labor de diseño y mostrando su componente psicológico.

Quizás habría que definir qué se entiende por arquitectura minimalista a fin de aclarar conceptos; pero es un tema arduo que se presta a interpretaciones diversas. A la luz de las características señaladas anteriormente pueden surgir dudas y divergencias a la hora de poner esa etiqueta a determinadas obras. En efecto, mi opinión personal discrepa de tal calificativo aplicado a algunas de las obras expuestas. Aquí hay una cuestión de fondo por la cual tengo una cierta prevención al considerar peyorativamente cualquier ismo por el hecho de que carga el acento sobre algunos aspectos de nuestra disciplina en detrimento de otros. Es aquello de la arquitectura sin atributos, de la arquitectura como concepto global que adopta unas determinadas posturas y presenta unas facetas solamente en función de los requerimientos del programa, de las exigencias dimensionales, de las demandas específicas de lugar y de las ne-

cesidades del individuo. No creo en un racionalismo "avant la lettre" sino en el posible racionalismo producto de un proceso, analítico primero y sintético después, que considera los múltiples elementos presentes en cualquier problema de diseño.

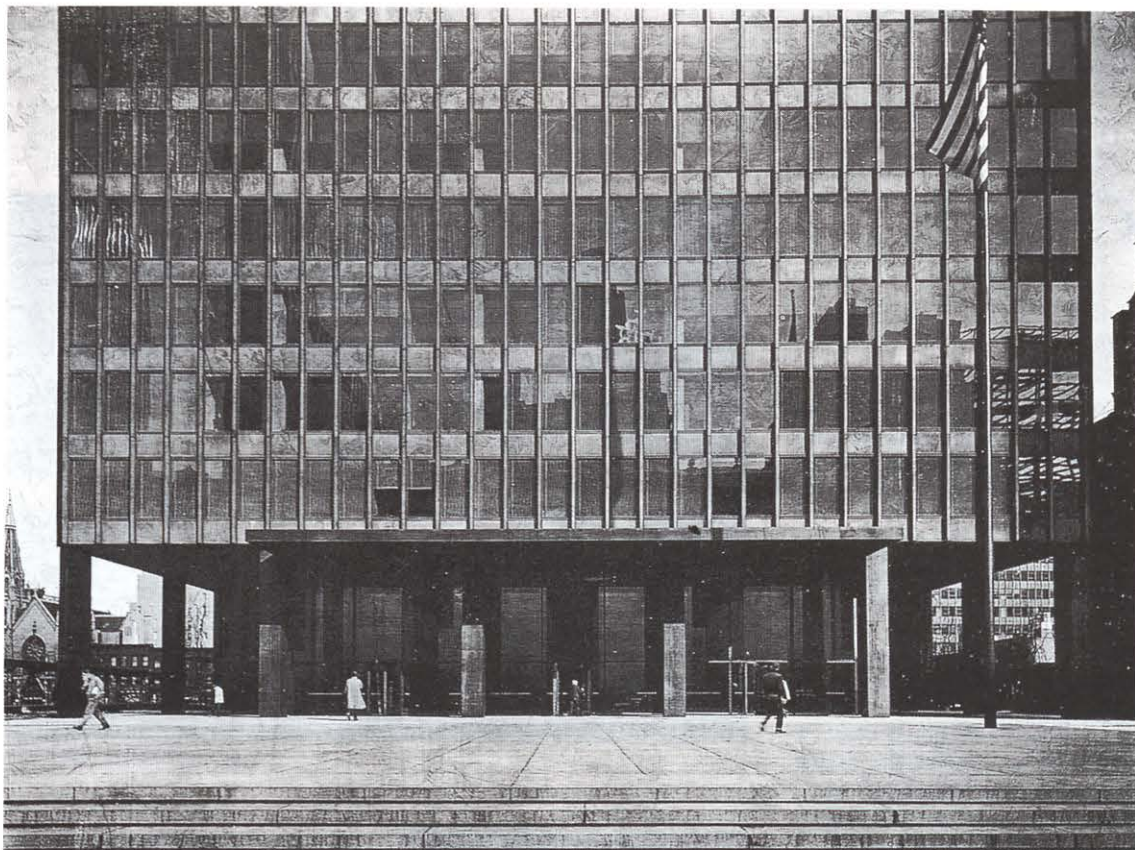
Algunas obras de la exposición "less is more" obedecen, sencillamente, al hecho de dar respuesta correcta a los requerimientos programáticos cuando éstos son elementales y no plantean especiales visicitudes. Soluciones sencillas a problemas simples. Puede ser así a menos que sea ligeramente modificado o matizado debido a demandas del entorno que aconsejan aumentar mesuradamente el número de imágenes sin forzar la artificiosidad del procedimiento. En el ejemplo de la iglesia de Tadao Ando es tal la integración entre naturaleza y arquitectura que la simplicidad del ambiente diseñado encaja perfectamente y constituye una respuesta inteligente a esa simbiosis entre ambos componentes. Es una solución sobria, pero con el contrapeso de la constante visión del paisaje.

El aspecto dimensional es un factor a tener siempre en cuenta. Los edificios de grandísima envergadura posiblemente reclamen un tratamiento rotundo y claro, de formas geométricas simples, lo cual es perfectamente compatible con una textura menos elemental que no desfigura la globalidad de la solución, antes al contrario, le añade riqueza expresiva desde una visión próxima. Tenemos el ejemplo de las pirámides de Egipto o de los rascacielos. Sobre éstos, señala Bohigas: la plástica del rascacielos tiene una vocación formal que ahora se podría llamar minimalismo.

Asimismo están las necesidades del contexto que pueden ser de muy variado tipo. Esa es una cuestión que, a menudo, sale a relucir en la justificación a posteriori de una obra, pero cuya cumplimiento suele ser más teórica que real. Ahora, y solamente a efectos de análisis, centraría la atención en la arquitectura considerada en su aspecto de productora de imágenes. Con este enfoque nos podríamos adentrar en un campo que, con un criterio perceptual, es muy fértil y en el que sería posible ahondar y llegar a conclusiones válidas para la arquitectura. Sin entrar en grandes detalles, se puede enunciar que las formas planas adquieren un menor vigor que cuando se expresan volumétricamente; y que las formas caracterizadas resultan más fáciles de memorizar que las convencionales. Y también, que determinadas relaciones entre formas crean, a su vez, formas más complejas. Es decir que un edificio puede ser visto en función de la cantidad, pero también de la calidad de imágenes que suministra su contemplación. Una pieza arquitectónica o, mejor, un pequeño entorno, urbano o no, proporcionan una cierta cantidad y un cierto



Fachada principal de El Escorial.



Edificio Seagram. Nueva York.



Edificio Trade. Barcelona.

nivel de calidad cuya visualización puede oscilar entre el tedio y el confusiónismo. Se supone que el ideal es conjugar una cantidad razonable con una percepción clara. Aplicando estas ideas al minimalismo, resulta que los criterios de unidad y contundencia formal abonan la claridad; y, en cambio, una excesiva reducción de vocabulario puede conducir a esa impresión de pobreza visual que causan algunas obras. Parece conveniente que tanto el propio edificio, si es de dimensiones considerables, como el entorno en el cual se ubica puedan y deban condicionar el tratamiento dado a los volúmenes y a las imágenes con los que se resuelve el proyecto.

Estas teorías son particularmente importantes en el diseño de nuevos barrios donde hay oportunidad de crear el ambiente total y, normalmente, suelen presentar un nivel excesivamente bajo de imágenes con una acusada pobreza visual y una grave falta de caracterización. Aquí se aplica obsesivamente el principio de la repetición dando lugar a una exasperante monotonía. Y esto, al margen de la calidad intrínseca que pueda tener la unidad-bloque. Se podrían poner numerosos ejemplos, conocidos o no, en los que se han obviado las necesidades psicológicas del individuo en relación con el medio físico diseñado.

Desde esta óptica referida a las imágenes se pueden juzgar algunas de las obras seleccionadas para la exposición. Así, la pirámide del Louvre de I.M. Pei es una adecuada respuesta, un correcto con-

trapunto al entorno de los edificios preexistentes más que una voluntad de practicar una arquitectura minimalista. Aporta la requerida claridad, ligereza y seriedad al espacio exterior, formado por los edificios del museo. Los edificios Trade de Coderch en Barcelona ofrecen una imagen bien caracterizada y por lo tanto muy cualificada; y, además, las superficies curvas acristaladas adquieren una serie de matices y reflejos que le prestan variedad. No es el caso del Instituto Francés del mismo autor. El pabellón alemán de Mies con el nuevo concepto de espacio basado en la fluidez y articulación del mismo junto a un tratamiento sensible de los materiales no admite otra etiqueta que la de constituirse en un auténtico hito de la arquitectura moderna.

Apuntaría que si la visión de un edificio contemplado en su contexto produce la impresión de una excesiva desnudez, de una acusada simplicidad o de una clara avaricia de imágenes, esto significa que se ha destacado en demasía el tema de la economía formal. La naturalidad de algunas fachadas sobrias debido a alguna de las circunstancias señaladas justifica la solución adoptada y, por lo tanto, es normal el reduccionismo. Insisto, por otro lado, en el carácter machaconamente repetitivo de los conjuntos residenciales de bloques abiertos, que, la mayoría de veces, únicamente se explica por la facilidad y comodidad que suponen tanto su diseño como su construcción.

La exposición misma ha llevado a cabo un reduccionismo, en este caso cromático, al presentar las fotos de las obras en blanco y negro. Y es curioso pero, a mi modo de ver, esa pequeña distorsión de la realidad implica una mejora plástica para los edificios de C. Ferrater en Castellón, una de las imágenes más atractivas entre las que figuran expuestas.

Destacaría pues que la aplicación del concepto "less is more" referido a la arquitectura exige un alto nivel de calidad pues puede derivar fácilmente en "less is less". El minimalismo necesita unas justificaciones sólidas donde apoyarse. De otro modo, conduce a un reduccionismo excesivo que redundará en una arquitectura adjetivada. En ciertos casos de proyección de barrios, la conveniencia sería la contraria: introducción de más variantes de las que pide la monotonía del programa. Es un purismo que, a veces, es necesario pero que en otras ocasiones puede resultar perturbador. Al mismo tiempo, es perfectamente asumible el "más no es menos" de R. Venturi, aunque todo ello suene a juego de palabras. Hay una diversidad de caminos que pueden desembocar en un diseño correcto; pero, como siempre, su bondad depende de la calidad profesional del proyectista. En cada caso, las circunstancias específicas que lo envuelven son las que deben señalar el sendero adecuado.

Josep Oliva Casas

EXPOSICIONES

GIUSEPPE TERRAGNI

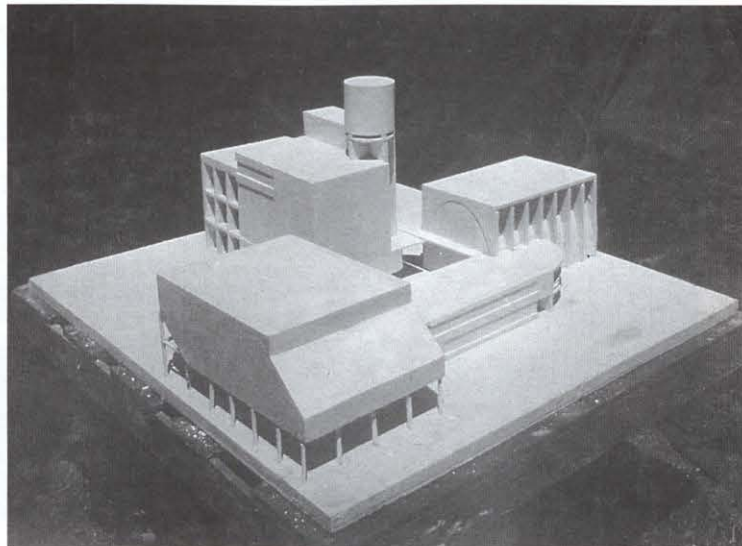
Galería Triennale (Milan)

Prefería estudiar y trabajar de noche, sobre su mesa llena de papeles, en silencio, con el cigarro en la boca y el gato Demiurgo apoyado en la espalda... Así comienza, con la imagen que refleja la soledad del trabajo intelectual, el retrato biográfico que A. Longatti dedica a Giuseppe Terragni al final del documentado y completo libro Giuseppe Terragni (AA.VV. ed. Electa y La Triennale di Milano, Milán 1996). Se trata de un volumen compuesto por una serie de ensayos escritos por estudiosos italianos y extranjeros -Ciussi, Canella, Mantero, Eisemann, Foster, Schumacher-, y por algunos protagonistas del panorama arquitectónico contemporáneo de Terragni- Belgioioso, Gardella y Sartoris entre otros-, que acompañan a un repertorio completo de sus proyectos. Es además el catálogo de la importante exposición dedicada al arquitecto italiano en la Galería de la Triennale de Milán, que permanecerá abierta al público hasta primeros de noviembre. Esta amplia y articulada muestra -que ha dejado pasar tanto el cincuentenario de su muerte como los noventa años de su nacimiento en 1994- es el resultado de un gran trabajo de investigación realizado en los últimos seis años utilizando el material original que se conserva en el archivo del Centro Studi Giuseppe Terragni, creado en 1990 con sede en Como; de unos estudios de su obra llevados a cabo por profesores italianos y extranjeros; de la confrontación de éstos en un seminario sobre Terragni celebrado en el Centro Palladio de Vicenza en 1.944; y de una selección crítica de proyectos ilustrados en la exposición a través de croquis, dibujos, maquetas y documentos originales. Sus organizadores han conseguido ofrecer al público no sólo una lectura completa de la obra de Terragni, sino también de su ambiente cultural y de su forma de trabajar y de entender la arquitectura.

A través de un itinerario, que no es cronológico sino temático, se presentan los diversos argumentos afrontados por el arquitecto durante todo el arco de su breve actividad profesional, desarrollada entre 1926 y 1943: la relación con la ciudad histórica y con la ciudad fascista, la tipología de los edificios, los edificios de viviendas colectivas y unifamiliares, la arquitectura sacra. De esta forma es más

fácil observar la evolución del trabajo de Terragni, que en diferentes ocasiones volvió a enfrentarse a los mismos temas con una experiencia compositiva visiblemente mayor.

La exposición está organizada en ocho secciones. En Los dos inicios se produce un fuerte impacto al poder ver simultáneamente el edificio de viviendas Novocomun de 1927-29 y la casa Giuliani Frigerio de 1939-40, al quedar evidente esa evolución formal en el tema de la vivienda. En Búsqueda sobre la racionalidad de las formas se muestran los proyectos realizados entre 1927 y 1932, en sintonía con el Grupo 7, afrontando el tema de la arquitectura racional con obras como la Officina del Gas, la Fondería dei Tubi o el Hangar per idrovoltanti en Como. Planes y proyectos para Como moderna recoge las grandes actuaciones urbanísticas y arquitectónicas que Terragni dibujó para su ciudad, Como, sobresaliendo su obra maestra, la Casa del Fascio, ampliamente documentada en esta sección. En la sala central de la Galería se ha construido la sala 0, que el arquitecto presentó con ocasión del decenio de la revolución fascista en 1932, y al mismo tiempo muestra los proyectos elaborados para el Palazzo del Littorio y la Exposición Universal de 1942. En la Galería de los retratos pueden verse los cuadros realizados por Terragni a sus amigos en la segunda mitad de los años veinte, con una progresiva tendencia a la simplificación de las formas, casi siempre monocromos, con fondos vacíos o con temas domésticos; quizá esa tendencia a lo cotidiano sea el reflejo de su amor a la simplificación. En Memorias están recogidos los proyectos de tumbas y monumentos funerarios. A continuación, en Experimentos sobre la forma, se puede observar la evolución del arquitecto, la búsqueda de nuevas soluciones formales, de nuevas relaciones entre interior y exterior, liberándose progresivamente de toda formulación teórica hasta alcanzar el racionalismo poético del Asilo Sant'Elia en Como. Para finalizar, en La Guerra, se presentan los croquis de los encargos anteriores a la guerra, pero que a causa de ella no pudo llevar a cabo. Son croquis muy significativos pues muestran caminos hacia nuevas



Maqueta de la Oficina del Gas (1927).



Giuseppe Terragni

soluciones formales, como la alcanzada en la casa Giuliani Frigerio; además se pueden ver los dibujos que realizó en el frente ruso y el último proyecto para una catedral, sobre el que trabajó hasta poco antes de su muerte.

Y aquel hombre guapo y fuerte, el verdadero tipo de arquitecto egipcio, del Medioevo o de principios del Renacimiento, como lo recuerda el arquitecto A. Sartoris. Aquel hombre alto, macizo, con las manos pesadas y gordas, que cogían trozos de lápiz como las barras del timón de una barca invisible, el que en 1928, con sólo veinticuatro años, al inaugurarse la primera exposición de arquitectura racional en Italia, ya pudo presentar el popular Novocomun, considerado el primer edificio racionalista de este país. Aquel hombre, cuando iba a cumplir treinta y nueve años, tuvo que volver a Italia desde el frente ruso para ingresar en un hospital militar con el físico debilitado y el espíritu destrozado. Sus amigos le recuerdan vacío, perdido; salía de casa a propósito para ir donde un amigo, sólo para pedirle perdón; pero uno de esos días, yendo a casa de su novia, que vivía a pocos metros de la suya, murió de un ictus en la calle.

Fueron treinta y nueve años vividos intensamente, una vida breve pero fecunda, con ochenta proyectos realizados; treinta de los cuales, construidos. Son proyectos que viendo esta exposición aparecen como libros de una parte de la historia que han permanecido cerrados durante mucho tiempo y que por fin se han abierto.

GROHEDAL®

Soluciones originales para la conducción y el almacenamiento del agua en los lavabos y cuartos de baño modernos.

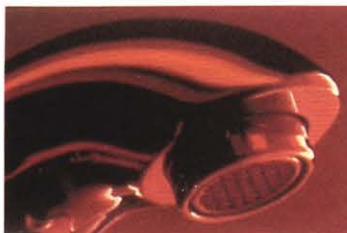
GROHEDAL se ocupa del suministro de agua y la evaluación de aguas residuales por medio de sistemas de instalación y de descarga. El programa GROHEDAL asocia tres ventajas esenciales: la facilidad de instalación, una fiabilidad excepcional y ahorro de agua. GROHEDAL abre así, nuevos horizontes en cuanto a posibilidades de distribución y en reformas de lavabos y cuartos de baño.



GROHEART®

El arte del diseño en el cuarto de baño.

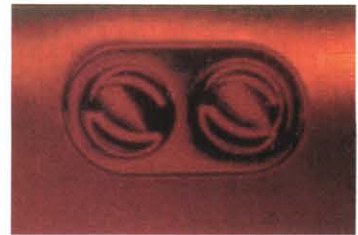
GROHEART constituye un programa exclusivo de griferías para cuartos de baño. Un programa de productos de diseño, de estética refinada, que dota a sus productos de todo el saber tecnológico de GROHE.



GROHEAQUA®

Sistemas de gestión electrónica del agua para usos profesionales y públicos.

GROHEAQUA comprende griferías y sistemas de descarga de agua con mando electrónico que dosifican el agua de forma económica y ecológica. GROHEAQUA propone soluciones específicas y originales para el control de los flujos de agua.



GROHETEC®

Griferías funcionales y prácticas.

Las griferías para baños y cocinas del programa GROHETEC se complementan con sistemas temporizadores y electrónicos para usos colectivos. El conjunto constituye la combinación ideal de una tecnología punta y una fiabilidad óptima. Concebidas para durar años sin problemas y con una funcionalidad perfecta, las griferías GROHETEC aportan, además, una excelente relación entre calidad/precio.



CALENDARIO

Arquitectura

Barcelona. MACBA. Plaza dels Angels, 1.	Hasta el 13 de octubre.	"Light construction" .	Acercamiento a la arquitectura de la transparencia a través de la obra de treinta arquitectos y artistas internacionales (Ludwig Mies van der Rohe, Pierre Chareau, etc.), organizada por Terence Riley, director del Departamento de Arquitectura y de Diseño del Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA).
Madrid. Sala de Exposiciones de los Nuevos Ministerios. Pº de la Castellana, 67.	Del 15 de octubre al 24 de noviembre.	"Sáenz de Oiza" .	Exposición monográfica sobre la obra de Francisco Javier Sáenz de Oiza, realizada en colaboración con el estudio del arquitecto. Incluye planos originales, fotografías y maquetas de sus edificios más representativos: Torres Blancas, sede del BBV, Universidad de Bilbao...
Barcelona. MACBA. Plaza dels Angels, 1.	Hasta el 24 de septiembre.	"Miradas" .	Enfrentamiento abierto del arte con la arquitectura, sin las limitaciones físicas que habitualmente lo circunscriben a espacios pre-determinados para su exhibición. Venlet, Verjux, Jetelová, Kawamata, entre otros, aportan su punto de vista sobre el edificio del MACBA, como obra arquitectónica.

Fotografía

Madrid. Renault Center. Alberto Aguilera, 1.	Hasta el 31 de agosto.	"Rock en negativo" .	Instantáneas de ocho fotógrafos que han asistido a muchos de los acontecimientos musicales celebrados en Madrid en los últimos años.
Barcelona. MACBA. Plaza dels Angels, 1.	Hasta el 24 de septiembre.	"Georges Rousse" .	Exposición de la obra del fotógrafo francés Georges Rousse, caracterizada por las relaciones que establece entre la pintura, la escultura y la arquitectura.
Madrid. Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52.	Hasta el 14 de octubre.	"La mirada del siglo" .	Muestra foto-cinematográfica de Luis Buñuel, articulada en torno a su película "La edad de oro". Incluye collages, dibujos, pinturas y esculturas de la época que vivió el cineasta español.
Madrid. Fundación Mapfre. Av. General Perón, 40.	Hasta el 29 de septiembre.	"50 años de fotografía española en la colección de la Real Sociedad Fotográfica (1900-1950)" .	Muestra de más de un centenar de imágenes de artistas del prestigio de Kaulak, pionero de la fotografía artística española, Iñigo, Antonio Portela u Ortiz Echagüe.

Pintura

Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Paseo del Prado, 8.	Hasta el 8 de septiembre.	"De Canaletto a Kandinski" .	Ampliación de la exposición inaugurada el pasado 21 de marzo con la inclusión de cuatro cuadros de reciente adquisición por parte de la baronesa, lienzos originales de Canaletto, Monet, Luce y Bernard.
---	---------------------------	-------------------------------------	---

Varios

Santiago de Compostela. Centro Galego de Arte Contemporáneo. Valle Inclán, s/n.	Hasta el 25 de agosto.	"Multimedia e instalaciones de Vito Acconci" .	Exposición de instalaciones de este artista neoyorquino, empeñado en demostrar que el arte no se puede dividir en géneros.
Nueva York (EE.UU.). Museo de Historia Natural.	Hasta el 2 de septiembre.	"Ámbar: ventana al pasado" .	Exposición de 146 piezas ámbar que conservan en su interior otros tantos especímenes, uno de los cuales es un fósil de cerca de cien millones de años de antigüedad.
Madrid. Museo de Antropología. Juan de Herrera, s/n.	Hasta el 30 de octubre.	"Filipinas: Tradición y Modernidad" .	Exposición que recoge las diferencias, en ocasiones prácticamente antagónicas, que reúnen modernidad y tradición en la cultura y costumbres de este país asiático.
Venecia. Palazzo Grassi.	Hasta el 8 de diciembre.	"Los griegos en occidente" .	Un millar de piezas arqueológicas y objetos de arte procedentes de 75 museos (entre ellos el Arqueológico de Madrid) componen esta muestra destinada a enseñar la civilización griega en tierras occidentales.
Valencia. IVAM. Centro Julio González. Guillem de Castro, 118.	Hasta el 8 de septiembre.	"El ultraísmo y las artes plásticas" .	Primera exposición que se dedica en España al ultraísmo, movimiento de vanguardia analizado a través de libros, revistas y cuadros realizados por quienes asumieron el ideario.



TENGA VISIÓN DE FUTURO



Ofrezca en sus promociones ese "algo más" que hoy buscan los compradores: televisión por satélite ASTRA, la oferta más amplia de canales de TV en castellano.

El sistema comunitario de distribución de ASTRA en F.I. (Frecuencia Intermedia) es la vía de acceso a la televisión y a la radio del futuro. Le costará menos de lo que piensa y la hará ganar más clientes de los que pueda imaginar.

CONTACTE CON EL FUTURO, HOY.



Contacte con la TV del futuro, ya. Utilice el cupón o, directamente, llame a

SAT LINE
902 11 64 64

AGI

Correos 61177 28080 MADRID

Deseo recibir información, sobre los sistemas comunitarios de distribución de TV y radio por satélite de ASTRA en viviendas de nueva construcción.

Nombre y Apellidos

Empresa

Dirección

Localidad Provincia

C.P. Tel.: Fax:

Estos datos configuran un fichero de ASTRA MARKETING IBERICA, S.A. para futuras acciones promocionales. Usted puede acceder a sus datos y en caso de ser inexactos o incompletos, rectificarlos o cancelarlos. Si NO desea recibir comunicaciones publicitarias de ASTRA MARKETING IBERICA, S.A. por favor, marque esta casilla



ENGLISH

English translation by Paula Olmos

The best intentions: Refurbishment and paradigms

Miguel Ángel Baldellou

How much can we know about an author's deepest intentions?

This particular question has haunted my reflections each time I have undertaken the analysis of a work of architecture or have simply tried to put myself in the place of the author to be analyzed.

I am increasingly convinced of the fact that the documents of a project are just a stage in a process and, therefore, mere approximations in relation to the author's real intentions. Moreover, the official and conventional character of these documents makes them represent the most impersonal aspects of a project; the most concrete ones and, thus, the most alien to the possible intentions. Hence, these "scientific" and "objective" documents do not reveal the project's Idea, but just its "best intentions", in a most conveniently mollified way.

Whenever, in my documentary research, I have been forced to determine the author's deep intention in designing a particular project, I have had successive doubts, realizing how many definitive decisions are just circumstantial and cannot be considered the outcome of the project's own logic.

In the case of authors whom I personally could not know (Velázquez Bosco, Palacios, Mendelsohn), these doubts could not be, obviously, solved by themselves. But neither in those cases of well known colleagues as Bonet, Sert, Gutiérrez Soto, Alejandro de la Sota, Peña, García de Paredes or Gallego, have I been able to ascertain their most profound intentions. When we get close to them, these vanish. Their essence is probably their imprecise character, their rejection of concreteness.

The many possibilities of architectural analysis are even increased in the case of an "explanation" of the author's real intentions.

The complex relations established between an author and his work, which, in this case, is even a scheme that must be subsequently erected, become even more ambiguous when one tries to expose them to others.

The judgement of a work of art based on the author's intentions is, in any case, something that has been extensively criticized, among others by Hauser.

On the other hand, the "objective" analysis, that is, the analysis derived from the very object analyzed, is something rather inoperative if we take in account the isolated and self-centered existence of both the object and the observer. Not even the author himself, who conceives the object, and whose conception is born out of his own self-centered thought, can clarify this enigmatic process by which his thinking begets the

form. This incapacity to expose the basis of the process is probably the reason for the necessity to expose them.

The real intention, or the multiple and varied intentions of the author are not in the project's initial dossier nor, in the case of a complete work, in the definitive dossier, neither in the preliminary sketches nor in the "a posteriori" synthetic diagrams. In most cases, in fact, the acknowledged intentions are really posterior justifications displayed by the "authorized" interpretations.

Thus, not even in the best possible case, that in which an extremely lucid author, capable of controlling his own work achieves a result which can be considered rather approximate to the original idea born out of an intelligent mind, could we, nor the author, certify that the work "is" the exact replica of "the" project's "definitive" intention.

For, among other considerations, the designing process is something structured by the successive questioning and doubts in which the architect tries to solve "in the most convenient way" the inner contradictions of his own design as well as the many circumstantial variables.

The apparent resolution of many designers is, usually, concealing excessive deficiencies just obstructed by the guaranty of a superficial imitation.

I have mentioned all this things in order to criticize the common thesis which justifies the refurbishment operations (on the part of an architect or an archaeologist...) supposedly correcting the functional incompleteness or technical obsolescence of a certain work, as based on the "scientific" certainty about the author's "intentions". This certainty is apparently just supported, according to the most combative adherents to this opinion, by a supposedly complete (or at least sufficient) "documentation", which permits the reconstruction of the thought that gave birth to such ideas.

In this sense, the supposed "documentary guaranty" promoted by institutions like the DOCOMOMO seems almost an invitation to "everyone" (taking in account the "unequivocal" character of the relation thought/product) to intervene in others' works of architecture, even in those considered masterworks and, therefore, difficult to "improve" and, in any case, the result of a delicate balance of advantageous and probably unrepeatable circumstances.

The special nature of masterworks makes of them something untouchable, even for their own authors. In the "inevitable" occasions in which some have even alluded to a "moral exigency" ("Gaudi's friends", for example) in order to justify the completion of the

uncompleted or the restoration of the author's real intention to the distorted, the results have made us, inevitably, regret the lost of the state previous to the "respectful" intervention.

If we now refer this issue of the "guaranteed" refurbishment to our deteriorated contemporary architectural heritage, which is now being so suddenly and suspiciously taken into account (a completely opposed attitude to that which permitted its decay), we must make some considerations on several imminent operations. After Alejandro de la Sota's decease, for example, some important projects have become real "orphans".

The new Museum at León and the enlargement projects for "Las Palmas Insular Council" and the Gymnasium at the "Maravillas School" in Madrid are three examples which make us wonder about how can we conclude the Master's uncompleted works, and, in that case, who should do it. The first one was, in fact, a radical intervention on the magnificent building by Miguel Martín (Vid. Arquitectura No. 300), only justified by the unquestionable quality of Sota's proposal (and obviously in the case of his direct participation in the works which is not possible anymore). The Museum at León was almost in a preliminary stage and would have required much work and reflection on the part of the author yet. But the imminent enlargement of the Maravillas Gymnasium is just based on the last drawings of a solution which just the author's unpredictable intuition could have transformed into a "guaranteed" result.

This last project would have been an extraordinarily interesting exercise of revision, on the part of an author, of his own work thirty years later. The Gymnasium was, for Sota, an inexhaustible source of reflection on the resources of his own intuition, on the processes which activate the most complex decisions in the course of a work of architecture. In spite of the many years passed since that old project was conceived and the many reconsiderations of its final form, there were yet some aspects left that were unintelligible even for its very author when trying to determine the intentions that gave birth to his Idea. If we had just had the famous "section" of this building it would have been very difficult to complete the project from it. The intentions of this drawing are not at all explicit. Its development required a great effort yet just possible on the part of the person knowing the "secret" contents of this document, that is, its author.

The present scheme which almost duplicates the building of the Gymnasium in relation to the axis of the School Church, is an alteration of the whole unit, of the facade and inner structure of the initial project which, regardless the quality of the adopted proposal, will be based on a scarce documentation. The referred documents, on their part, are extraordinarily important as they seem to be

Alejandro de la Sota's last drawings. Trying to trace in them his "intentions" is almost guessing. If we consider them analogous to the "section" of the old Gymnasium, whose complex development we know rather well, we must admit the evident difficulty of "disentangling" their intentions and consequences. Now, we should ask, who is going to "disentangle" them? We hope they will be respectful architects with the indispensable zeal to complete their work and the necessary talent to solve the many problems they will surely find. Their "courage" is evident if they are to take this challenge. Their prudence would have probably asked for more caution. In any case, we hope we will see the best possible results.

Going back now to our initial issue and assuming, in any case, the best intentions on the part of the designers, we are still undecided about the supposed guaranty of the operations based on documents that, as architects, we must acknowledge as intermediate and, therefore, subject to subsequent amendments. The problem is the interpretation and, therefore, the solution is a most skilled interpreter, which is the only one to guarantee the quality of the proposal. In this sense, the attitude of the very Sota when working on Miguel Martín's architecture is exemplary. His work was never based on the supposed intentions of the latter.

The "faithful" completions are as inadequate as the supposedly "radical" solutions completely disconnected from the problem's roots. Sota's scheme, thought affecting the building's skin and its most evident appearance, is not at all a superficial proposal. It is not easy to find the point in which structure and texture generate an epidermis. The way in which this equilibrium begets a form is something that cannot be contained in just some drawings, even less if these are considered the end of a process. And not the beginning.

I wonder about what would have happened if Mies would have completed the Sacred Family Shrine instead of the friends of the Master from Reus. This could have been possible if, in 1929, the one from Aagen would not have humbly rejected the proposal, according to an imaginary source of my good friend Alberto Campo.

Theodose's prescriptions do not guarantee the result. Respect is necessary, but not sufficient. I tend to be increasingly in favor of the transgression of those supposed intentions if this is supported by the moral authority of real values.

Why don't we always try to call the most accredited for such cases, even if it establishes a precedent? ■

An architect for Conservation, an architect for Restoration

Alberto Humanes

To Dionisio

In one of his last texts, "Storia, conservazione, restauro", Manfredo Tafuri, the Italian historian, makes an interesting contribution to the old debate on heritage conservation and restoration. He defines these concepts which are usually mistaken for equivalent and demonstrates how they imply operations which are not only different but even incompatible. He even goes as far as connecting the idea of conservation with the historian's labor while leaving restoration to architects.

He affirms that those architectural works which are acknowledged monuments cannot be the object of any transformation, refurbishment or renewal plan. If the monument has become a real momentum in itself, no private nor public institution should promote its use in a different way than the traditional one. In this cases the only option is conservation. Conservation conceived as an operation whose only aim is exclusively prevent or, at least, decelerate the monument's decay by means of technical procedures. The Italian master thinks that, as we are talking about a systematic, scientific and technical operation... (unlike restoration which is an architectural transformation... which might well take in account historical values, but which cannot be otherwise but arbitrary), it must be entrusted to specialists. Tafuri's proposal defines an entirely new professional, different from the architect that could be called the conservator-architect who must have a deep knowledge on the history of the building techniques and who would just work with old buildings. He would never build anything. He would just be in charge of our heritage which so far "has been assigned to the most extravagant professionals and the most uninhibited political and administrative ambitions".

Professor Tafuri's considerations invite us to meditate upon these issues because, even if we agree, to a great extent, with his position and sharing most of his reasoning, I must say that, in his arguments, there are some arguable points which should be clarified.

First of all, we must remember that we can just conserve those things which exist. Unfortunately enough, there are, in fact, very few cases in which a mere conservation operation is possible nowadays. In most cases, the introduction of new pieces and additions is completely necessary. And this inevitably affects the monument's architectural elements and unavoidably demands an architect and a restoration project. A work of architecture will just be suitable for a conservation plan in two cases: either it is in a perfect state or it is a ruin. Between these two extremes, the many possible circumstances nearly always demand a restoration plan. On the other hand, it is essential to understand that pure conservation is something impossible, there are always some aspects of the building that must be transformed or eliminated. The very author is conscious about this particular point. He admits that pure "conservazione" implies some kind of transformation: "let us be sincere,

conservation does not leave the monument as it was".

Secondly, who is this new professional summoned up by Tafuri? I, personally, think that there is nothing new in this conservator-architect. He already exists. A conservator-architect, a learned historian and expert in traditional building techniques, active curator of architectural monuments and widely trained by means of his daily practice, who is not currently designing anything, linked to the University departments of History, Architecture... this is something long ago common in Spain. Is he not a rather similar figure to our architectural inspectors of monuments, exclusively dedicated to their custody (their management, pathologic study, restoration, etc.), or our cathedral's "principal masters" or those self-nominated specialists working fundamentally in restoration commissions, all of them descendants of the antiquated regional architects?

Tafuri, in any case, separates his conservator-architect from any creative operation and any plan for a change of use in old containers which are works reserved for real architects. But he preserves for him the main role in the working groups gathered to take decisions in such operations. And this is precisely the realistic role of the architects employed by "Spanish Heritage", who are increasingly dedicated to such Committees.

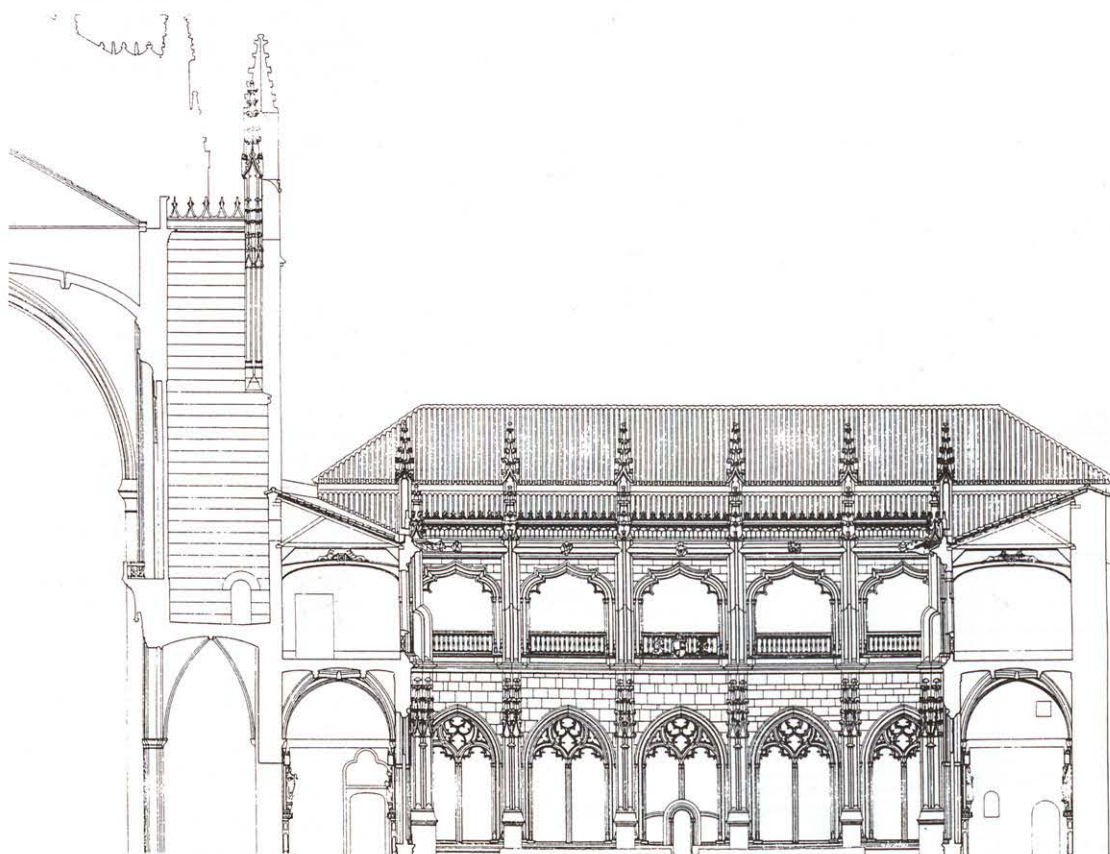
In third place, I think that the links established between conservation and history

and restoration and architecture imply a really restricted view of the matter which can just be applied to the University syllabus. Historical knowledge (styles, techniques, environment, facts, etc.) is an essential tool in any correct analysis of a monument and in any restoration process, even if we finally must admit an unavoidably subjective decision, specially if there are ruined parts which must be re-erected. Architects cannot be deprived of a profound study of history. Because, if restoration is an architectural operation, the architect involved in it must accumulate the indispensable knowledge to undertake a rigorous work. But he must also assume his responsibility as an architect and take in account that his work will inevitably leave a print on the monument which should belong to his own time. Conservation plans, according to Roberto Pane, should also include some critical attitudes before certain aesthetic and historical aspects of the old buildings. Therefore, I think the conservator-architect should know a lot about contemporary techniques and be conscious about the current values of contemporary architecture. Because in this kind of operation, even more in restorations, there should always be a certain degree of design and responsible decision.

I agree with Francesco Venezia when he says that the traditional separation between the conservation field and contemporary design has been pernicious for our architectural culture. In fact, the current practice in either the custody or restoration of historical monuments has suffered from this isolation indulging in technically poor and aesthetically impoverished operations (just during the eighties, when the public

administration decided to work with independent professionals, this error was in some way corrected). The gulf between the architects, traditionally banned from working in old outstanding buildings and the conservators, segregated from the interests of cultural avant-garde, gave place to a certain degradation of the current practice. Tafuri shows himself conscious about this fact when, at the end of the interview, he declares that it is, in fact, very difficult to assume a historical vision of the old if one is not currently living the present and appreciating innovative operations.

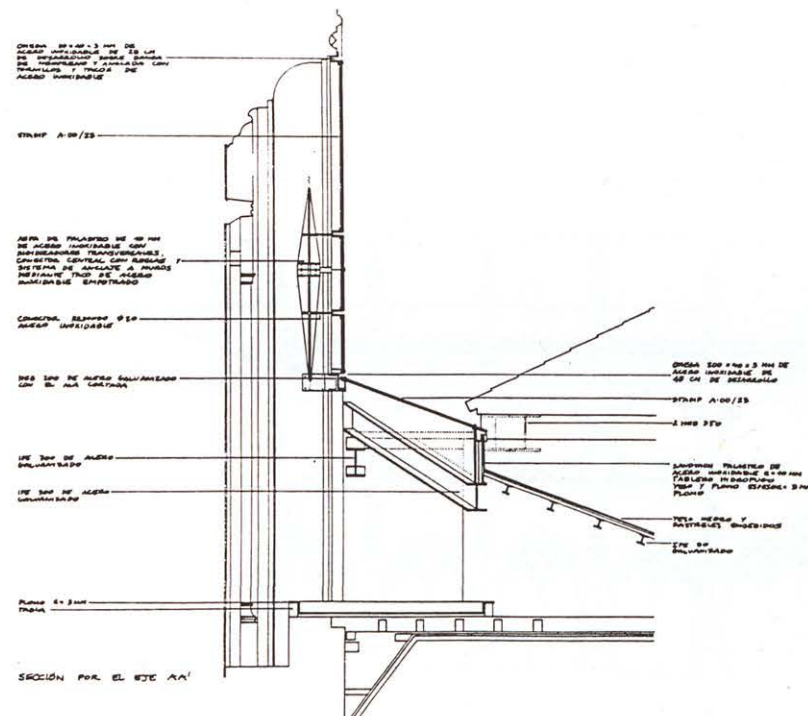
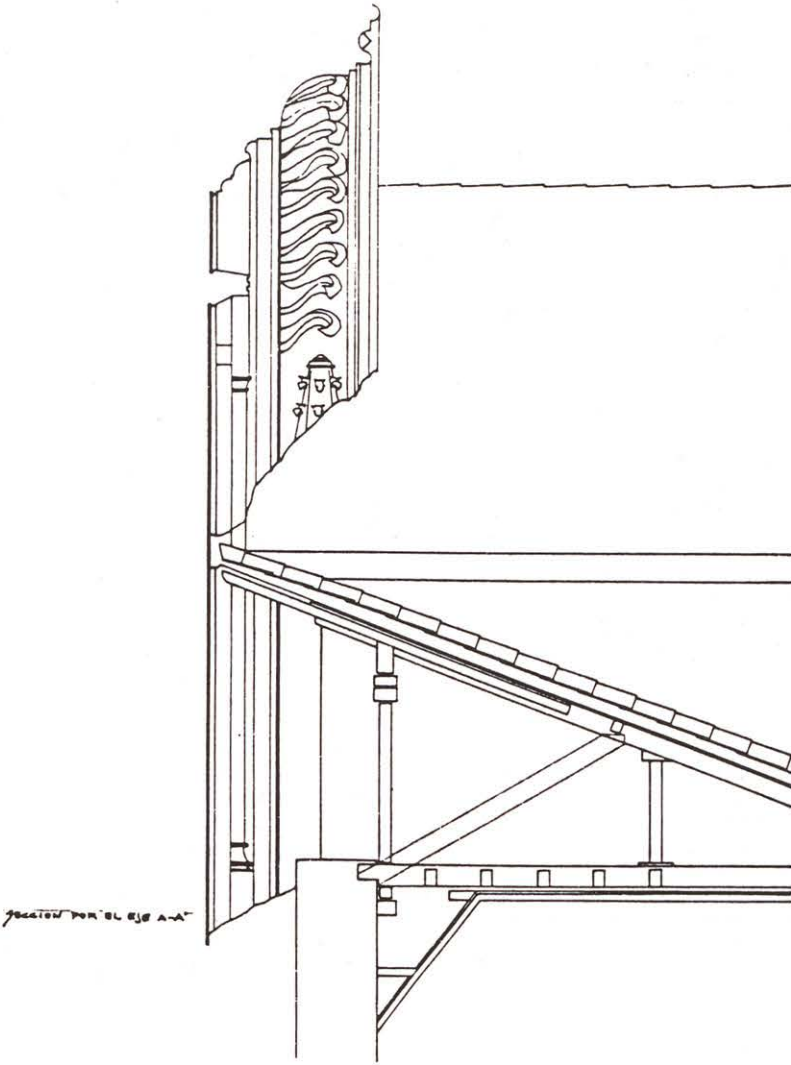
On the other hand, I am convinced of the necessity to provide both restoration and conservation professional with an adequate technical (in historical and contemporary building techniques) and aesthetic (for both past and present architecture) training. We surely need a most complete education to train a unique type of professional, the architect, who will undertake either restoration or conservation projects depending on the demand and the particular conditions of the monument with which he may be involved. An education tending to a most complete both technical and cultural competence. We now understand Paolo Marconi's (the great architect and restorer) words in his book "Il Restauro e il architetto", when he defends Marco Dezzi's conception of the professional conservator against Tafuri's. The conscious warden and objective curator of our heritage, but also a real and personal interpreter belonging to his own time; mainly working on detailing, always conscious about the slight differences, paying enough attention to old voices but always trying to reinterpret them by means of his designing competence and will. ■



S. Juan de los Reyes (Toledo).

History, conservation, restoration

Manfredo Tafuri



Q.- How would you explain the current relevance of the conservation issues and tendencies among the general public as well as in the specific world of architectural culture?

MT.- We must examine this particular phenomenon in relation to the continuous dismissal of values. As our present world cannot satisfy our needs and aspirations, we tend to look for our values in the past. This happens to the mass as well as to the individuals. Some years ago, in Rome, I was surprised by the tremendous queues of common people in front of the Quirinale Palace waiting to visit an exhibition of Riace's bronzes. A year later, in Reggio Calabria, nobody seemed interested in the bronzes anymore. The reason could be an unconscious collective faith: on one hand, the taboo of the Quirinale was broken, on the other, there was a kind of mystic expectation about this new "disclosure". Riace's bronzes were expected to "reveal" something new. People were anxious to perceive their "magic" sense (as in case of the fake Modigliani) acquired in the very process of their discovering and, no doubt, related to the lack of fantasy of today's world. It is not yet complete fetishism, just temporary and unexpected sparks consumed before some antique bronzes, before Van Gogh's paintings, before everything which is unattainable for our present civilization. Without this kind of reference, without this distant quality of the work of art, this phenomenon would probably disappear.

Q.- In your opinion, what has been the basis for the current consideration of architecture as a great cultural value that should be preserved? What has been the role of history in the process?

MT.- We must distinguish the attitudes of historians from that of other kind of scientists. It is, in fact, an error to mistake mass culture for homogeneity as it creates a series of rather isolated circles. One of the first reasons for the change of attitude about the urban structures in the second post-war period was, probably, a combination of the general appraisal due to old sites and some economic considerations. That is how (in Italy, during the fifties), the singular value of historic centers was revealed. The battle was first championed by Umberto Zanotti Bianco and then by the "Italia Nostra" organization which denounced the constant assaults to historical centers specially the proposals for Rome's "aperture" (Sventramento). All this produced a tremendous reflection on old districts. Developers understood how this old areas, precisely because of their singularity, could be promoted as economic "out of market" goods. That is how this perverse relation was established. Economic reevaluation was the only result of the fights of those interested in the preservation of old districts who did not have the necessary understanding of the situation to confront the effects of their cultural operations. All those societies involved in the restoration of old Rome have been gradually and obscurely immersed in a radical transformation of their

object: social replacement and privatization of space. Nowadays, there are several contradictory processes going on. In the first seventies the reevaluation was tremendous, but later on, developers began to perceive the possibilities of integral operations in historic buildings. In spite of the good intentions, the necessity to offer a certain image has provoked unfortunate operations. For example, the Grassi Palace restoration in Venice, sponsored by the FIAT, was much criticized and it became an illustration of what shouldn't be done in Italian monuments. The FIAT company tried to demonstrate how it was possible to restore in very little time. But is this so important when the results are such as we can see in the case of the Great Channel? Besides, in most cases, the artistic quality of the object was not taken into account, the only consideration was the age. In fact, the Grassi Palace is not a really significant work from the 17th century, even less in Venice. I think that the vision of a historian is rather different to that of the mass. Giorgio Massari, the author of the building was not a really relevant figure. In this sense, we should be grateful to the FIAT as it has dismantled an worthless palace.

Q.- The interest in the historic value both of architectural works and urban units, gives way to extensive discussions in relation to the appropriate way to manage our architectural heritage and the competence of those in charge of the operation.

MT.- I think we should be clear about this particular point, because some issues which seem rather obvious are not so simple: for example the idea that conservation always implies restoration, which is something rather questionable. It is essential to define, from the very beginning, the object, limits and extension of the conservation plan as the operation, just in the hands of a group of experts, will affect the whole community.

Preservation is considered mandatory in the case of acknowledged singular monuments. In these cases, the buildings or districts are considered so significant for contemporary history that no change in them can be acceptable: these are those historic works which remain as collective heritage and which deserve so special attention that there is no point in reusing and refurbishing them. If a monument has become a real memento, any kind of new function applied to it would be a distortion. Le Corbusier's words on this particular issue, probably a bit old fashioned and ingenuous, are becoming rather exact. Le Corbusier maintained that historic sites are a threat for contemporary life. I can also demonstrate how the reutilization of Venetian Palaces as university colleges is a threat for our community. Why don't we consider the possibility of just showing the whole interior of a palace as its unique function? Let us imagine the Farnese Palace, the seat of the French Embassy nowadays, as simple exhibit of the Renaissance life, as an empty museum just showing itself. Contemporary men entering a great, chilled hall, would perceive in a more precise way the 16th century civilization. Up in the garret, they would learn about the life of the servants in spaces just 1.2

meters high. We tend to idealize old life in these palaces: this is a question that has much to do with the criticism of present times born out of the progression of Modernity. This reduction of the object to a simple museum of itself, is naturally impossible to extend to the whole city (it is just applicable to some deserted places that would become archaeological parks). The main problem is, precisely, the identification of the monument, which is not at all an easy task as the concept of monument tends to change. Our culture "invents" monuments, creating confusing "traditions" which we must take into account: in fact, even the fake can be a monument and not only a document. In any case, when conservation is the goal, the architect is not the appropriate technician, as he does not have the appropriate education or practice for this particular purpose. Conservation means preparation and continuous maintenance. The work should be done by experts in old stone and brick that should also be specialists in historic techniques and tools and their evolution.

Q.- So, you think that a new kind of professional should be created for the specific field of conservation.

MT.- It is becoming rather necessary to find professionals different from architects to manage this issue, because architects do not have the appropriate mentality. Architects think, reasonably enough, that wherever they work there must be something left that they would consider theirs. Conservators, instead, are precisely worried about their work not being perceptible. There is also another problem: architects do not have the appropriate training as they don't have the necessary disciplines in their University syllabus. That is, they lack the necessary tools which should be subsequently acquired either in post-graduate programmes or in every day practice. Conservators just work with old monuments in which they simply realize minimum transformations, as mere cleaning (which is also a transformation: let us be sincere, conservation does not leave the monument as it was). Conservators work with scalpels as really qualified surgeons. Nowadays, in Italy, there are, in fact, very few specialists or institutions capable of providing adequate and qualified advice.

Q.- What could be the role of the current University reform in this particular field?

MT.- I hope that the new educational plan in the faculty of architecture would create post-graduate courses in "History and Conservation". That is not "History and Restoration". Restoration is an architectural discipline, it is a transformation that takes account of historical values but which is not mere conservation. The latter requires the profound study of the technical and qualitative differences between, for example, a Byzantine wall structure, and others from the 7th or 12th centuries. Because, sometimes, it is just by having a profound knowledge about the wall's technical constitution that is possible to date it and take decisions about the appropriate treatment. We are talking about, for example, the chemical analysis of the building materials, which is something completely essential and which implies not only technical

but also a deep historical knowledge. Those interested in research and pure conservation must take courses on history of architecture, history of ancient architecture, of byzantine architecture, medieval architecture, modern architecture, islamic architecture... Then, they must learn about old techniques and their analysis. These kind of people will not build anything at all but will take care of our heritage which is now assigned to the most extravagant professionals and the most uninhibited political and administrative ambitions.

Q.- What is then, history for an architect?

MT.- I think architects consider history in a rather biased way. Nowadays, in the architectural faculties, there are Ph. degrees in history. But I think this must change. Our proposal for an educational reform, with an specific post-graduate programme, is based on the assumption that a student of architecture is trained in everything but history. Historical studies, besides, imply many additional and contiguous fields and, nowadays, we must face the fact that many people enter the University without knowing the difference between Charlemagne and Charles the Fifth. The current system tends to transform students in precocious monomaniacs: any issue just half envisioned through a monographic course becomes for them their own unique and absolute universe and, in this way, they come through a whole process of misconceived and blind specialization. This situation is also reinforced by the particular psychology of the current young generations who, living in a troubled world, tend to cling to just a few things, the most certain and profitable. This is a real handicap as architectural students are exposed to the most lamentable historical inventions of the teachers of Composition who do not bound themselves to contemporary architecture.

Q.- Don't you think that this complete segregation between the historical education of the conservators and the historical information given to the architects might result in serious problems? Don't you see the risk of depriving conservators of a necessary competence in design and technique while just introducing designers to the world of history?

MT.- In our proposal for doctorate courses we also included architectural design and urban planning courses for our historian-conservators.

Q.- We just have talked about conservation and specialized education for conservators, but what about refurbishment and restoration applied to historical buildings?

MT.- I don't think a restoration process should be entrusted to just one person. Restoration is like surgery (on a sick body), as disturbing for a monument, a painting or a sculpture as it is for a human being. Like in any operation, the different elements of an architectural body must be analyzed by the different specialists; but, why are monuments so sick? In most cases because there has been

no preventive conservation. I might seem a bit pessimist, but I think that, today, there is a common interest in leaving things decay until intervention is made mandatory. This is profitable for architects as well as private developers. For, why don't private developers, in the present cultural situation, ever get involved in conservation operations? Because these do not provide a powerful image. Private developers need transformation, voluntary change; precisely those things that architects like, who feel so proud of their designed chairs being placed inside Juvara's or Palladio's palaces. In a moment in which architectural language as a concept seem to be criticized, it is easy to find some kind of justification in the manipulation of historical objects. The question is how to avoid traumatic operations. When restoration is inevitable, I think the appropriate method is consent. We need a group of people with completely different interests in relation to the monument all commanded by an individual who, in my opinion, should be a public employee. The administration would be the real center of decision once the debate would be held. With historians, researchers, technicians (the chemist, expert in restoration issues, the technician specialized in singular foundations, the structural engineer, the architect...) sat around the table, the public administration would be responsible of the new function of the building and not the architect himself. Our technician specialized in singular foundations would, for example, decide weather the old building's foundations should be reinforced in order to keep it in use. The historian could, in such case, disapprove, adducing the importance of these foundations as an example of, say, Leon Battista Alberti's descriptions in "De re aedificatoria". Because, for a historian, such foundations might also be a monument, even more important than the building itself and he might think they must be respected. Nobody is right: the final decision should come out of the debate.

Let us think about the case of the Imperial Fori so much discussed about in Rome some time ago. Archaeologists thought that it was their concern (that is, because they belonged to either the early or late ancient imperial age) and that they should excavate the whole fori. They excavated and uncovered the foundations of the 17th century church of Sancti Luca e Martina by Pietro di Cortona which consisted of a curious solution of poles. The archaeologists who found them told the newspapers how this "was good news, because thus, historians specialized in the 17th century art, so much concerned about formalistic issues, would pay attention to a material element so important as the foundations of a church". The answer is not capricious. But it seems not to take into account the evidently greater importance of the remains of the hellenistic and imperial ages. The discourse of the archaeologists should not be that of the winner or the looser. It should just be compared with the opinion of the rest in a profound debate in which public opinion must also take its part. This discussion around a table should not disregard the weight of the feelings of the community about certain urban images which have come to be considered a common heritage, in spite of their unreliable origin, by means of a "fake tradition". We could recall the case of Matteo Nuti, the pride of the city of Fano, considered the architect of the 15th

century Malatesta Library. There is a recently published monographic paper on Matteo Nuti which includes an interesting document. Matteo Nuti, according to this document, was not an architect, but a mason. And the question is not who was Matteo Nuti, but how could the city of Fano invent its Matteo Nuti. There is a similar problem in Ferrara with Biagio Rossetti and his supposed role in the enlargement of the city promoted by the Duke Ercole I in the 15th century. In the latter case Bruno Zevi has created a myth which is considered something untouchable by the people of Ferrara. I will mention other examples of assumed traditions closely related to restoration issues. Bare brickwork, for example, was some time ago, considered "historically" correct. Thanks to the work of Paolo Marconi and Paolo Forcellino of the "Istituto Centrale del Restauro", the extensive use of stucco in the 16th century palaces has been revealed. Great architects used a refined stucco made of lime and volcanic rock mixed with marble powder. They used different stuccos in order to represent stone work or marble. The shaft, capital, base and entablature were treated as a whole. Sometimes the background was painted as white marble and the pilaster as limestone with a softer white (the base, the capital, the architrave, the cornice and the entablature should be plastered in the same way). In these buildings, capitals and bases were frequently made out of "peperino" (a volcanic rock, similar to granite), cheaper than limestone and good for chiseling. First of all, restorers thought that old architects just tried to color their facades and, in the restoration works, capitals and bases were not plastered. But they soon realized they were wrong. In any case, there are many erroneously restored buildings which can confuse common people. In fact, the public has come to like them in this way and paradoxically enough their love for the authentic results in the appreciation of the fake.

Q.- What would be the role left to the architect in this working group?

MT.- What we know nowadays as restoration which is commissioned to a supposed expert in transformations is something absurd: it is based in examples which are not anymore culturally correct. I am talking about, for example, Carlo Scarpa's work in the Castelvecchio museum. I think Scarpa's project is a high quality work (we should not forget he worked in collaboration with a first quality expert as Licisco Magagnati, the museum's director) and belongs to the cultural current of his time. Carlo Scarpa was, in fact, allowed to realize many things impossible for his imitators or any other normal professional in those years. We are talking about quality issues: Scarpa, even destroying a monument, was capable of realizing a highly valuable work. This just happened by the Grace of God which is not very common. We must make a common rule by ignoring these exceptions. I disagree with the Italian University tendency to educate "geniuses": this is precisely one of the reasons for the cultural dispersion of our architects in the latter decades. Italian faculties have many graduates and we should make "good artisans", socially useful, out of them. It is a problem of education. Many of us, teachers of architecture, are conscious

about the frustrating times we are now living in and about the impossibility of teaching a discipline which does not exist by itself. In a mass university, architecture must become a discipline, something which is not at all. In many cases what we do is graduate poets. But, the solution to the problems of restoration is much in the line of creating rules. The experience at Bologna or the more recent one of Benevolo, Cervallati and Insolera in Palermo's historical center have given place to polemics about the criteria used in the projects. I can understand these criticisms, but I think that some of their assumed rules are valid. I think they have worked hard in trying to create rules which would make possible to discriminate wrong decisions, what works and what does not work. This is also true about contemporary architecture. We live in a plural world in which there are not rules, in the words of Bernardo Sacchi, there is no concrete decision about our common interests.

Q.- Don't you think the institution of these rules in the realm of historic restoration could hinder architectural expression and thus avoid the marks of our own time?

MT.- I think the problem with historical sites as been posed precisely by the instability of our architectural culture in relation to its own basis. When this insecurity, that is, this concern about its own means of expression, is maximum, the necessity of a link with the past is revealed. I think that it is very difficult to assume the value of history if we don't learn to live in the present and appreciate interesting modern operations. Modern architecture must be admired, not just by the architects, but by everybody. It is difficult to estimate the old if our cities are not modern. We are just being fetishists or praising a local atmosphere or regretting old good times. There is also a problem of patronage: architects are aggressive, as they are frustrated, and public employees show themselves timid, coward in front of the public opinion. They should ask for something modern wherever it is needed and possible: that is why operations using an old monument arise that "libido operandi". We think Venice should not continue being an infect pond: in such a Venice, the construction of a skyscraper in the Piazza de San Marco, could be easily assumed as necessary. We must build a new Venice working in the limits, the conflictive derelict boundaries, where we would not affect the city's image. New things have no clear roots and that is why they are not appreciated, but they must be conscious about and accept this lack of appreciation. When links are cut, the dialogue with the context becomes subtle and complex, there is no point in simply using the same plaster or old composition. What should be the age of Venetian buildings? Venice's "genius loci" is represented by the meeting, the dialogue of different elements from different ages. But this process has been interrupted, and really not just in the Pool. We must talk about this interruption, if we ignore it we will just be involved in an architecture which is "dramatically comic". If we do not experience modernity, history becomes an homogeneous unit or just a personal eccentricity. ■

Interview realized by C. Baglione and B. Pedretti and published in Casabella n° 580, June 1991.

Architectural preconservation heritage and anticipation

Pablo Campos-Calvo Sotelo

The architectural conservation issue should make us think in terms of anticipation. The achievement of a continuous presence of the object's, the architectural work's, values can be considered as one of the main ideas and conceived aims of the initial design.

We will, therefore, concentrate on this intentional quality of the work's meaning and character (born out of its very project) whose maintenance must be a requisite.

We suggest the term "preconservation" as implying a new attitude completely different from that of the traditional ideas of heritage preservation and revitalizing.

ARCHITECTURE, HERITAGE AND CONSERVATION: ON THE HERITAGE CONCEPT.

We must begin by establishing a series of basic notions.

What should be conserved?

Which are the appropriate criteria to evaluate and select the works to be preserved?

Let us recall Marina Waisman's definition of heritage as "every environmental element which can help an inhabitant to integrate within his own community in the double and profound sense of participating in both the continuity and the construction of a common culture".

Heritage is not just a value received from the past, because we keep building the future.

We will try to establish a taxonomy of the main attributes of our heritage which deserve our attention, using a theatrical metaphor as a guide:

- as a fragment of History, involving cultural information. Something as a literary piece, a text in which to read History.
- as an architectural or urban element whose main feature is its own physical reality, its formal quality. We could call it a scenography.

- as a symbolic element whose meaning is connected with ideology. This is the dramatic aspect of heritage. Although architecture's main aim is not at all that of transmitting a message (it is providing adequate and functional space), this particular attribute of heritage becomes fundamental in any reflection upon its origin and maintenance.

- as a temporal link which integrates both citizens and their environment. Heritage acts as a temporal reference for both the unattainable experience of the past and the eternal reliance on a future Utopia. It helps us in our continuous analysis of our own environment in terms of the "coincidence of the spirit of the time and the spirit of the place" (Enrique Browne).

Any work of Architecture will just be an empty shell if it is not related to the human beings who use it. That is the consequence of its being the only genuinely public art. As works of art (taking in account their own genesis) we can wonder about their links with the urban structures in which they are placed. Aldo Rossi makes clear that: "All the important demonstrations of social life and the works of art have in common their origin in unconscious experience; collective in the first

case and individual in the second".

So we have defined our evaluation criteria for cultural heritage and the conditions architectural works must observe to be incorporated within this concept.

We must make clear how, in this first approach, the basic constituent of an architectural work which deserves preservation and public interest is precisely its own identity and cultural significance along the years which have made possible the conservation of its character along History.

THE STRUCTURE OF TIME: HERITAGE AS A SHOW

Time is a structural factor which affects both Architecture and Heritage.

It acts in diverse categories.

On one hand, we have its linear dimension (short, middle, long-term), which classifies heritage in terms of endurance.

On the other, its vital character which is the subjective "chronometer" of experience and which is opposed to physical or "watch" time.

We can also mention a recently established category: we talk about the "false" immediacy of supposedly present images through modern media.

After our characterization of the four aspects of the heritage value (historical fragment, physical reality, symbolic element and temporal link), we go back again to our theatrical metaphor in order to understand the role of time in the analysis of our legacy: heritage as a show.

Kowzan defines this latter concept (show): "Art whose product is transmitted by means of space and time, that is, which inescapably requires space and time".

In such an interpretation, Heritage communicates its own meaning through its physical (Space) presence which determines its relation with the cultural context of each epoch. We are talking about something different from just spatial (visual) or temporal (musical) arts which just require one of them (space or time) to be present in a human context.

PERSPECTIVES ON HERITAGE

Before starting with the debate on conservation we must delimit our field. We, consequently, suggest, as working hypothesis, various basic perspectives on heritage which could be, for example, definition, creation, evaluation and conservation.

We must take in account how our essay postulates that definition and evaluation should (even must) be one act with the project (creation) in order to obtain the ideal characteristics for future and efficient conservation.

CONSERVATION

Once the basic keys of heritage evaluation reviewed, we can analyze our phenomenon

from a point of view either previous or posterior to its materialization. We will now concentrate on the second possibility. But first, we will try to establish a concrete definition of the conservation and preconservation terms. These apply to essential aspects of Architecture and are not purely material concepts. Their material denotation, in fact, will not be considered in the present essay.

The endurance of a certain building's significance is something closely related to its utility, because Architecture's function is to create useful spaces and it is from this point of view that we must evaluate it.

Voillet-le-Duc said that the best way to preserve a building is to find an adequate use for it. So we have the first rule of endurance, the operative state.

Conservation, in this sense, would be the attempt to make use of any Architecture from any time, just trying not to sacrifice the whole of it. In this way, the dialectic relation between History and Project would appear as the appropriate reference for any policy concerning heritage.

It seems as though, in our search for an adequate attitude before conservation, we should, in any case, avoid the theories of integral restoration (promoted by the lovers of the past which imply the chronological death of the monument) and also the radical perspective of a critical restoration, in most cases too conscious about the present, disregarding and extorting the monument. Thus, we suggest the assumption, on the part of the restoration project, of the mentioned values of historical heritage (historic document, physical reality, symbolic element and temporal link). This strategy would also imply a careful study of the object's physical and cultural environment in an attempt to establish a correct relationship between the good to be preserved and its surrounding structures and architectural types.

Julio Cano Lasso adds: "This considerations will make us rediscover architectural tradition and undertake a more serious analysis of the relations with the climate and the landscape, the many forms, building details and types present in our vernacular and regional architectures; Juan de Mañara recommended a careful study of the traditional idioms before trying to introduce supposedly better ones..."

The significance of a future projection of the work make us incorporate the term "permanency" within our essay as a peculiar characteristic of heritage which should be taken into account by both the conservationist and mimetic standpoints. "Permanency", as a past which is still experienced, can be either pernicious for the very endurance of the object's values (pathologic permanency) or beneficial for this same purpose (progressive permanency).

Thus, we will subsequently develop the basic hypothesis of our proposal: the definition and observation of the progressively permanent values of the architectural object (from the very conception of the project) as the best means to achieve its preservation.

PRECONSERVATION: THE PROJECT AS A STARTING POINT

We have already mentioned that, in our opinion, the most important aim of the conservation project is the preservation of the

architectural object's or the urban structure's identity and character.

The necessity of a Project is something sufficiently demonstrated and acknowledged. It is the adequate means for contemporary creativity to operate on heritage and a tool which permits us to advance future results. The project's precognition makes possible the appreciation of those characteristics of the object that must be preserved as intrinsic values.

There should be an interesting relationship established between the initial project and the conservation one. Both should be, in some way or another, complementary along with the chronological sequence which brings them to life in such a way as to build a fruitful dialogue between the "new" and the "old", Actuality and History.

The original design can and must provide the object's valuable and desirably permanent structure. Along the years, this function will probably have to be complemented by means of a refurbishment operation which would assume the original conception and just adapt it to the new demands. A closer proximity between Memory and Modernity would probably improve this process.

The apparition of the term "process" will introduce us in the following reflection.

We must, first of all, confirm the importance of the time factor in the evolution of heritage. The adaptability and endurance of its most significant qualities (historical document, physical reality and symbolic element) are the basis of its singularity and importance.

That is why any designer who is consciously trying to create this permanency must think about his project more in terms of a chronological process than in terms of a finished object.

Therefore any photographic instant in the development could be described by Wölfflin's formula: "conceive the being (Dasein) as becoming (Gewordenes)".

This process must have continuity, suppleness and flexibility. The last one is essential for our present purpose. Flexibility of composition is the most efficient guaranty of an adequate succession for cultural heritage. But we must never mistake a most desirable openness and versatility for apparent vagueness.

INTENTIONS FROM DESIGN

When we talk about design, we refer to a creative, artistic activity in search of permanency. In Gaston Bachelard's words: "Simplicity brings oblivion and we suddenly feel gratitude for the poet who is talented enough to find the unique touch to summon it"

In this sense, the architect's aims and intentions in his creation of a project make of him a conscious subject participating in what Riegl called "Kunstwollen", "art's will".

The following quotation insists on this particular issue:

"How is it so that any talented student in a drawing class might well excel Masaccio or Pollaiuolo in representing anatomy and, nevertheless, his production is, in most cases, worthless? The most approximate answer is that, nowadays, such a capacity might or might not generate a fruitful creative disposition. More precisely, we can say that: when art's will

permits it, capacity becomes art".

So, as we have defined the artistic intention as the basic feature of any creative act, we can now enumerate the adequate objectives in the definition of our heritage values for their efficient preservation. That is, the common denominator of such objectives (which we will subsequently list) should attain the endurance of the project's essential soul in order to make of it an observable cultural element for present and future human beings.

CHARACTER (EXPERIENCE AND UNITY)

"As the acts of seeing and thinking are inseparable, we must admit that any description includes an interpretation and, consequently, we cannot conceive a meaningless description referring to a particular fact".

We will make use of this text by Otto Pächt to make clear, from the very beginning, how we cannot separate the concept of the character of a work of art from its assumption and analysis by a human being. The former is senseless without the latter.

The experience of an architectural work cannot be replaced (this would imply the elimination of matter) by audiovisual images which suspend the space/time relation. Let us define our term.

The "character" of a project is its strength and originality differentiating it from more conventional or prosaic works. If we think of a series of formal answers to a same programme, their particular character would be the criterion to differentiate them. If they bear such "character", they will all be significant works of architecture, with a particular identity, representing each one of them an individual version born out of the designer's mind. If they do not have it, they will just be visual transcriptions of the programme.

Therefore, we affirm there should be a kind of allegoric sense in creativity in order to produce a mark in the user, an "engraving" (the greek sense of the word character) of its contents which should remain in him. Better still: the soul of the project must be engraved in the citizen's soul.

Consciously conceived architecture is capable of transmitting subliminal messages, of providing a meaning while keeping its functional capacity for conforming useful spaces. According to Gombrich, we can consider the works of art as "the apparel of verbal manifestations".

J. Burckhardt, in the same line, adds: "If we could express (...) the idea of a work of art in words, art would be dispensable and the particular work should never have been erected". We must permit architecture to become an autonomous sphere of expression.

If we try to conceive in a concrete way the physical implications of these notions, we could say that architectural character can be seen either in the building's significance, in its particularly imposing global form or in the plastic sense of a visible allegory.

The reference to the formal impact as a possible objective make us think about the idea of unity as the building's global consistency. In this sense, we can mention the relation with the landscape, the language, scale or the adoption of a certain type with a cohesive inner structure as means to achieve this unity. These factors would eliminate

disaggregation and make possible the composition's unity and integrity.

RELATION (ENVIRONMENT AND EMERGENCE)

In order to understand the particular role of relation in the definition of heritage, we will transcribe Marina Waisman's opinion: "The particular characteristic of heritage is precisely the relationship between the historical object and its environment (...), this unit presents new meanings which cannot be provided by one of the elements alone".

There are different possible relational categories. Some invite us to foster the relationship of the work with its physical and human environment in order to preserve its own values. The coherent intertwining of the contexts must give place to a more solid identity and clarity for interpretation: both indispensable prerequisites of our proposed goal.

Now, we should also take in account the principle of emergence, according to which this connection between the architectural object and its cultural environment gives place to certain properties which are not present in the isolated elements.

Architecture, being a link between Nature and men, and bearing a symbolic system of social connotations should also encompass functional, constructive and aesthetic factors. We can conceive it as a whole integrated by interconnected parts and then observe, uncover and explain their diverse relations and connections.

A building, an organism with its own logic, belongs to a certain structural grid which links it with a greater unit of which it becomes a mere fragment. These structures belong to three types: spatial, related to society; technologic, capable of materializing a certain form; and figurative, representative.

The correct combination of them all should give place to an architectural proposal which would be adequately integrated within its physical and human environment and which would make possible the efficient endurance of the work's values.

FLEXIBILITY

Let us examine this third goal which should be a clearly visible attribute of any architectural project. We can conceive it as the specific capacity of space to change its dimensions. It, consistently, includes the void space as an active phenomenon which becomes a real tool for composition.

Architecture must bear the character of an open work in order to avoid the rupture in its necessarily changing cycles of occupation. Flexibility and continuity are closely related and they need each other in order to be effective, to be substantial.

Frank Lloyd Wright defended continuity against the "closed container". The polemic between the "finite" and "non finite" object is something visible in the old medieval or baroque cities. There is no single isolated or complete building in these. The creation of a context demands the interconnection of several units.

Let us go back to the idea of continuity as something desirable in an architectural work. It might have a double sense: we can be talking

about just one building and apply it to its capacity for historical endurance (by means of its power to change its dimensions or flexibility); but we can also conceive the project as an intermediate stage in the sequence between its predecessors and descendants which would imply a genetic series in which every element would tend to a certain goal transcending itself.

In this way, we would have the so called continuity and development tendency in which every stage would just be conceived as a temporary solution tending to an also changing ideal.

To sum up, the static image of the isolated project becomes dynamic.

TIME AS A CONDITION OF THE PROJECT: (CONTEMPORARITY AND PROSPECTIVENESS)

This is probably one of the most abstract factors of the preconervation concept developed in our essay.

From the moment of the initial design, and in order to obtain the already mentioned values, we must take in account the temporal process started by the materialization of the project. This must be conceived in such a way as to maintain its fundamental virtues (those which will make of it a suitable heritage and demand preservation) in any stage of its future evolution. In this sense, we must try to imagine and envision the work's variability (flexibility of continuity) without renouncing to any of its essential values.

If we consider, for example, a rather large project, we must, from the very beginning of the plan (contemporarity), anticipate its future in order to guaranty its merits (prospectiveness).

The character of the work must be preserved along History because it is the means for its interpretation.

If we go back again to our concept of the project as a living organism, we can easily define its birth, growth and decay. Our design should encompass every stage in order to avoid neglect. Paradoxically enough, when we imagine the work's "tomorrow", we might be designing its own decay, but it should be just its physical and not its emblematic decay. If the process would affect the work's integrity it would reveal a negligent approach to the basic aspects of the project (either technologic or aesthetic).

We maintain that, in these processes, ideology becomes a basic factor as the double goal is to preserve our Heritage and establish adequate relations in our human environment (a key factor for our heritage's proper use and care). Finally, we will have to admit the difficulty of achieving the goals mentioned in this essay. The many interferences affecting the process of designing Architecture make almost impossible an adequate management and planning. In any case the conservation issue should be considered from the point of view of anticipation.

If Utopia is the inversion of the establishment, Preconservation would be a somewhat ideal operation in the positive sense of a hopeful dream.

Thus, our concept would help us to create better places for the human beings' future habitat and, therefore, would not imply Utopia's negative sense of the unattainable. ■

He never imagines his walls as pure forms. He creates real, concrete walls in a kind of poetic realism. Fake architecture from a rigorous and strict architect. Frigerio's designs are concrete poetic evocations or, better still, lyric architectural innovations".

Richard Peduzzi's stage designs are for the critic Georges Banu utopian architecture. He has worked with the director Patrice Chéreau in Italian style theatres as well as in multiple use spaces as in Nanterre and in the Bayreuth Festival House, with his famous designs for Wagner's Tetralogy which were so much loathed by orthodox Wagner followers. Peduzzi, an architect by his studies, is the master of the vertical. A lover of Palladio's work, his trademark are his tall columns and walls which make the actors shrink. Both director and set designer concluded that Nature laws are the same as architecture's, so a mountain could adopt an architectural form. Peduzzi thinks he is more fortunate that the 17th century utopian architects as he can see his works realized on the stage. His sets, veiled, mollified or exposed by Chéreau's illumination, are somewhat disturbing because of their familiar and, at the same time, bizarre appearance. Banu says: "Peduzzi materializes his stock of architectural images on the stage which appears as a real place surrounded by a void. His extreme capacity for poetic intensity has been visible in marvelous and impressive sets which remain in our memory".

It is rather evident that we cannot recall every interesting designer in the world of theatrical architecture which has been so much prolific in this final period of the current century. But we must mention at least Robert Wilson, a complete theatrical man in the Renaissance sense (painter, set designer, director, author) and a man of his own time, or perhaps of the year 2001.

He has worked with musicians as Philip Glass, Cage and David Byrne, and authors as Heiner Müller. His minimalist productions combine opera, concert, dance and theatre and he has been able to fascinate and hypnotize the public sensibility for several years now by means of a mathematical structural precision born out of his careful story-boards. His super-project "Civil Wars", "Einstein on the beach", "Hamletmachine" or "Death and resurrection in Detroit" are just some of his most famous productions. Nowadays, Wilson is facing Hamlet alone on the stage and in a most succinct way. He is in love with the Bauhaus and says that he was, from the beginning, interested in dance and architecture: "what I disliked about theatre was that it seemed an art of sets. But working in a theatrical space implies shaping it in an architectural way. I was interested in formalism, in the means to organize a space, the relation between time, space and structure; if there should be an objective inscribed in the space, it would be like an sculpture... I always work with drawings. My drawings are not intended to reproduce the space: they reveal the structure of this space and the texture of the paper".

When Wilson arrived in the theatrical world, he brought with him that new equation of time, actors, place, matter, movement. He has probably realized Brecht's dream: freedom of form and heterogeneity, and the combination of genres, and the use of other artistic disciplines which are, we may say, the symbol of our age. ■

'Main Street'

The study and analysis of Madrid's "Main Street" implies the understanding of one of the primary elements of our urban configuration. For Urban history (as something different from what is usually called "History of the city") we generally understand the analysis of the development, transformation and manipulation of historical urban elements. Unlike other issues as the housing policies, the differences between Suburban and Enlargement operations, the definition of improvement and embellishment plans... the street, as one of the main constituents of the urban fabric, has not received adequate attention on the part of the historians. In this sense, Bonet Correa pointed out the unusual character of the essays on particular streets, as units capable of conforming the urban fabric whose layout can be considered "the formal expression of the city's primal order".

Terán analyzed the "Atocha" and "Toledo" streets; Elías Tormo, the "Fuencarral" street and Tafuri, the structure and particularities of the Roman "Via Giulia". There are also some essays on the so called "stradas nuovas"; but we have almost nothing about the history and origin of Madrid's "Main Street".

Almost nothing about its medieval layout or its appearance in the 16th or 17th centuries. And this lack of previous studies has restricted our sources to the information about the particular buildings kept in the Municipal Secretariat Archive and Madrid's historical cartography. In any case, the study of Madrid's "Main Street" helps us to understand the changes suffered by the city: because (leaving aside the slight changes in its outline) it remained the same street through the transformations occurred in its outer appearance as the division of blocks and lots, the area's morphology, the type of housing or the concepts of ornament and embellishment.... a consequence of the changes about heights introduced in the municipal building codes. The social structure of the street, the state property and the relations between the public and private spaces as well as the existing monuments and institutional buildings also changed. The study of the city's most representative street help us to understand the importance of such abstract rules as those defining the permitted height of the civil buildings in terms of the hygienic necessities of the convents (... it would not be proper of a principal street to have some houses exceeding the others in height in a most imperfect way, and others so short as to contradict the ordered splendor and good grace of the public space). In the same way, the study of the particular buildings of this street has revealed us the situation of the 17th century "Casas a la Malicia" and the data about exactions and taxes included in the 1750 "Planimetría" proclaim the primitive importance and singularity of this lane as contrasted with other important avenues of the city.

THE IMAGE OF THE STREET

Madrid's "Main Street" was outlined in

Carlos Sambricio

medieval age, when the principal lanes in the city connected the Citadel with the Wall's gates. It runs between two depressions (the present "Arenal" and "Segovia" streets), over the crest of the hill connecting the Citadel with the Guadalajara Gate. The commercial area (Plaza Mayor) was located in its prolongation, so it run between two clearly differentiated spaces, the area surrounding the Citadel and that around the "Plaza Mayor". The main function of this street was not only that of connecting the Citadel with the Guadalajara Gate but, as the unevenness between the fortress and the river forced the city to grow towards the East, it became the axis for this growth. In the 17th century, the line connecting the Citadel and the "Sol" Square, received three names for its three parts: from "Sol" to the old Guadalajara Gate (more or less on the present San Miguel Square), Mayor (Main); then, unto the "Plaza de la Villa", Platería; and the rest Alameda.

Other lanes, on the left and the right, connect our street with the nearby convents and churches ("Descalzas Reales", "San Ginés", "San Nicolás"...) which were segregated from other buildings and conceived as real urban landmarks (according to Iñiguez's study of the 1561 Building Code). The oldest documents, as Anton van der Vyngaerde's view of the city and Teixeira's map give us very little information. In the former, we just can see Madrid's "profile", the silhouette of its churches and convents, while the bird's eye view is missing. In the latter, due to the type of perspective selected, the elevation of the "Plaza Mayor" conceals its back side and, thus, the rear street, our "Main Street". In order to learn something about the street during the 17th century, we must make use of the travellers' books and guides, the plans and maps, engravings and drawings from that time revealing something of the street's structure. But, unfortunately enough, most of these, as conceived for travellers and interested people, mainly reflect the area's convents and monasteries. Neither does our "Golden Century" literature reveal many details about our street. The main reference is that of the city's "Mentidero" (the steps of San Felipe) -even Marañón talks about this particular public space in his Don Juan-. Lope de Vega's comedies and Calderón's mystery plays and so many others, supposedly located in Madrid, just mention the importance of the street, its particular atmosphere and commercial character.

If we consider the sense and function of the street in each historical period, we will have to answer five fundamental questions: how was the division in blocks performed; how were then these blocks divided into lots; what type of housing was build there; what was the appearance of the street's facades and, finally, were really the municipal building codes so significant in the street's configuration.

DIVISION INTO BLOCKS

It is easy to distinguish the blocks located in the Platería section, form those in Alameda or Mayor. We just have to observe Espinosa

de los Monteros' plan or read the descriptions contained in the "Planimetría General de Madrid".

In 1746, Ensenada ordered a detailed record of the situation of the housing built in the city and an inventory of the settlement tax due by every one of them, including the relation of those that were free of any charge and those that had any debt with the public finance. The "Planimetría" includes 557 block plans and 7800 descriptions which have been fundamental in our study of the "Main Street". The section of the street called "Mayor" is composed by blocks number 386, 387 and 388, then number 389 in the corner between "Bordadores" street and the "Plaza e Herradores", and numbers 412 and 415, on the side which is nowadays that of the even numbers. On the other side, we have the "Casa de Correos" occupying blocks number 205 and 206; the "Casa del Cordero" in block number 203, then blocks number 202, 195, 194 and, finally, block number 193 by the arc of the Guadalajara Gate.

In the lower section of the street, we have many religious buildings (the convent of San Felipe el real, San Miguel parish church, convent of the Sacrament, convent of San Felipe Neri, Salvador parish church, convent of Constantinopla, and Santa María parish church), and a great number of distinguished houses and palaces, some of them now lost: in the "Plaza de la Villa, the Lujanes House, the dependencies of the Cisneros House and the Town Hall. Then, immediately afterwards, the Palace of the Marquis of Cañete, then the Camarasa Palace (the "Civil Government", nowadays) and those of Uceda and the Councils Palace, then, in the lower section, in the old lost Malpica street, the house of the Marquis of Malpica and that of the Duke of Osuna and Benavente. On the right side, at the beginning, the Ufate Palace; then, on the corner with the Luzón street, the house belonging to the Acuña family (and later to the Duke of Alburquerque); then, the house of the Cuevas y Pacheco family and that of the Duke of Abrantes (the Italian Institute nowadays). On the contrary, the section called Mayor presents mainly common and narrow housing (some of them three storey), with constricted doorways or, better, profound caverns and alleys... almost vertical and completely obscure staircases... diminutive and poorly devised dwellings, according to Mesonero Romanos' "Antiguo Madrid". This clear difference induces us to study, in first place, the form of the blocks and proceed with the division into plots.

While the Platería and Alameda sections present mainly institutional buildings and the houses of the most powerful (probably because of the proximity to the Citadel), the blocks of the Mayor section are the center of the city's commercial activity. In this sense, the latter requires not only a different type of partitioning but also a greater width than the Platería and Alameda sections, with commercial porticoes on both sides from the San Miguel parish church to the end of what the "Planimetría General de Madrid" (1749) calls block number 202.

These porticoes of the Mayor section are a fundamental element in the urban appearance of the street, as they come to transform the old character of the Platería and Alameda sections: the Mayor section was not anymore the "Street of the Gentlemen" but a commercial axis, and that was the idea of

Por fin llega **PC Plus**

la revista europea de informática
más vendida en el mundo

Nº 1 ya
a la venta

Pentiums a 200 Mhz,

Análisis comparativo
de los Pentium más rápidos

**Más de 60 páginas
de productos probados**

Lectores CD-ROM de infarto
Grandes del C++ a prueba

Análisis a fondo

Corel Word Perfect Suite 7
Pilot, otro juguete de ensueño

Cursos completos en la revista y

en el Super CD, archivos
de ejemplo y películas ScreenCam:

**Desarrollo de bases
de datos** con dBase 5.0
para Windows

Los mejores trucos

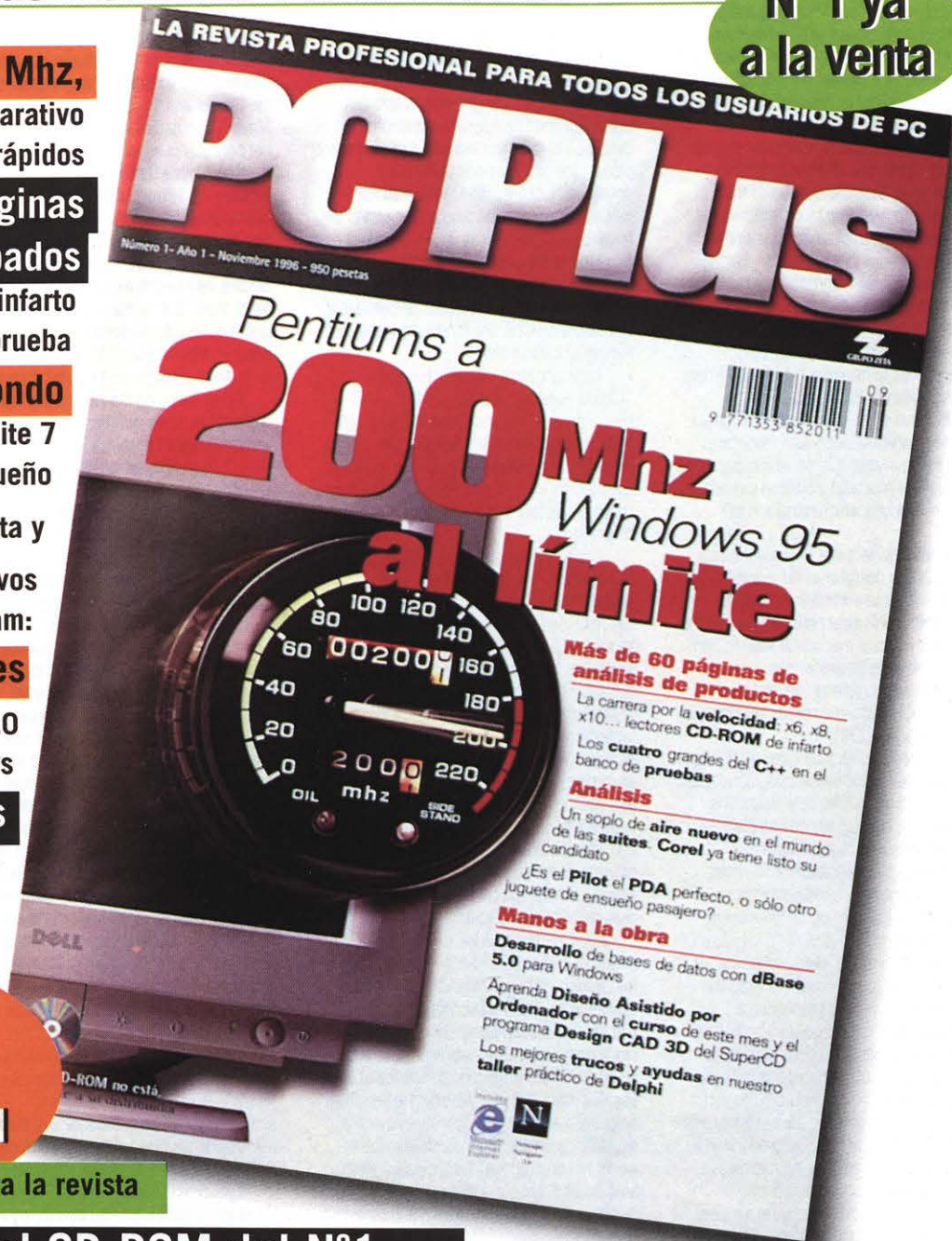
y ayudas en nuestro taller
práctico de Delphi

Con
cada número
regalo de un
Super CD-ROM

Elaborado especialmente para la revista

En el CD-ROM del Nº 1

Dos programas completos en castellano sin ninguna limitación de uso
Microsoft Visual Basic 4.0 Borland dBase 5.0 para Windows
Versiones completas de Microsoft Internet Explorer 3.0 Netscape Navigator 3.0
Design Cad 3D Edición Especialy muchos otros programas, demos, juegos,
herramientas para Internet y ficheros de datos



Con la colaboración de **ZENITH**
DATA SYSTEMS

PC Plus GRUPO ZETA

aire fresco para el mundo de la informática

the economic designers of the time when they conceived the porticoes. The street became then, the functional prolongation of the Plaza Mayor and, from that moment (until approximately 1840), all the projects submitted to the Town Hall regarding it and complying with the regulations, presented porticoed ground floors under differently devised facades. The porticoes, then, appeared, not only in the "Main Street", but also in the lanes connecting it with the "Plaza Mayor", thus, marking the mentioned character of commercial prolongation. From the Zaragoza Arc, the Plaza presents another extension area, towards Atocha; by the so called "New Street" (Ciudad Rodrigo street after the 1790 fire), towards the San Miguel Church; and through Guadalajara Gate, by our "Main Street", towards the Sol Square.

The image of a porticoed "Main Street" has not been sufficiently studied, although there are some references. Javier Ribera, in his essay on "Juan Bautista de Toledo and Felipe II" mentioned the layout of this Royal Street as well as the Guadalajara Bridge with the proposal to tear down some blocks which obstructed the vision and easy access towards Sol. The 1591 Building Regulations, required the substitution of the wooden posts with stone pillars in the Plaza Mayor, Mayor, Toledo and Atocha streets. Francisco de Mora expressed the same opinion in 1608 when he suggested the homogenization of the area. The necessity to align and straighten the street is something visible in Gómez de Mora's plans and Veronique Gerard mentions this circumstance in her work on Madrid's Citadel. Bonet Correa, on his part, mentions the regulations dictated in 1573 by Felipe II prescribing the main functions of the Plazas Mayores in the American colonies: "...every square around them and the four streets coming out of it must have porticoes, because these are very serviceable for the traders who usually establish there. The fact that most of the streets coming out of Madrid's Plaza Mayor are porticoed, reveals the influence of the American reality in Spain. But, in our case, the mentioned "four streets" are, in fact, a single "Main street" which is conceived as a prolongation of the space of the Plaza Mayor. This issue has not been yet sufficiently studied.

When did these porticoes in the "Main Streets" began to be built and who was the author of the proposal? Which was their origin and their reference? We know their existence from the second third of the 16th century but we do not have images of the mentioned pillars or the urban general appearance of the street. I have mentioned the 1591 regulations which prescribed the substitution of the wooden posts with stone ones with stone bases and capitals. Bonet, in his essay, points out how the Castilian porches are based on the idea of the Greek and Roman porticoes: "their structure is very simple and functional: a series of wooden posts bearing horizontal beams and, above them, the housing facades. An schematic version of the classical post and beam structure which is, in fact, a solution, to bear the medieval cantilevered upper floors".

Later in history, with the triumph of classicism, the stone porticoes with pillars or pilasters made out of multiple columns, and arcs over springer and entablature were incorporated.

The 18th century cartography assumes the commercial character of the "Main Street".

Around 1750, the Mayor section of the street was not only wider than those of Platería and Almodena, it even exceeded those of the San Bernardo, Hortaleza and Fuencarral streets. The porticoes even advanced beyond the street's official alignment and, therefore, when, near the Sol square, these disappeared, the street became even wider. As our lane is a relic from the medieval age, one of its main problems was, precisely, alignment. A problem whose solution was undertaken at the end of the 18th and beginning of the 19th centuries. The Municipal Archive documents reveal us the corrections and amendments made by the Municipal architects to the projects submitted. They dictated retreats and changes in the facades always in order to obtain straight lines.

The pilasters of the "Main Street" are not visible in Teixeira's plan, but they appear in the 1750 "Planimetría" and, therefore in the 1761 Chalmardier's plan and that by Espinosa de los Monteros from 1766. But curiously enough, Ponz does not mention them in his "Travel", when he does, in fact, talk about the atmosphere of the "Plaza Mayor" and about other porticoed streets as those of Palencia. The portico was the most singular element of the "Main Street" and the 18th century cartography also reveals its urban function in connection with the "Plaza Mayor".

In Francisco de Mora's proposal of 1597 on the area of the Guadalajara Gate, we can easily perceive the intention of creating a porticoed street connecting our "Main Street" with the Plaza de Herradores that would solve the discontinuity of the Guadalajara Gate. Years later, Gómez de Mora, who designed the Plaza mayor and the "Nueva" street, continued with this project. In the middle years of the 18th century, this clear will to embellish and unify the street's design (with specific "ornament" regulations) made Ventura Rodríguez, not just as Municipal Architect, but also as private professional, develop two specially relevant projects: the Casa de Correos in the Puerta del Sol square (outside our "Main Street" but really close to it and affecting, in fact, blocks number 205 and 206) and the "Proposed design for the correction of the unevenness between the Guadalajara Gate and Platerías, block number 451, plots number 4, 5, 6 and 7, according to my report of august 1768". From the Zaragoza Arc, the Plaza Mayor was extended towards the Atocha street and, after Ventura Rodríguez's project, the so called "Calle Nueva" (Ciudad Rodrigo Street after the 1790 fire) prolonged the order of pilasters towards the San Miguel church and the Guadalajara Gate (keeping the same design in the granite square based pilasters and fixing a definite rhythm to be followed by the upper fenestration). The pilasters even turned around the corner at "Main Street" and went up to the Sol square.

As we have mentioned the medieval layout of the street was progressively altered and straightened. In the same way the subsequent division of the blocks into plots, as exposed by the 1750 "Planimetría", reveals significant changes in the division criteria. We can even learn the names and privileges of those who lived in the street. But, if we really want to know something about the street's character, we must make use of the travellers' descriptions or the economic commentaries (Larruga, for example, enumerates the

position and activities of the guild associations and the factories). They provide us with an expressive vision of street's everyday life. The manuscript called "Noticia Topográfica correspondiente a los años 1625 y siguientes", discovered by Molina Campuzano, tells us about the existence of nearby guild headquarters as the "Portales de Joyeros" (Jewelers), the "Portal de la Ropería de nuevo" (Tailors), in block number 194; the "Portal de los Mangüiteros" (notaries), block number 388, the "Portales de las telas de seda" (silk traders), blocks number 415, 413, 412 and 193. Mesonero adds some information about the ground floors of such houses: "although they were rather meager, they presented commercial porticoes, partially specialized as their names reveal: "Roperos" or "Pretineros" (tailors) on the left side, "Mangüiteros" (notaries) on the right, then "Telas de Seda" (silk traders) and the prolongation called "Platerías" (silver trade)".

We must know the particular activity of each block to understand the space left in it for each plot. We must assume that the really valuable and decisive facade was the, the narrowest one, while the plot's depth, is usually parallel to secondary lanes. Thus the division of certain blocks, as number 195, is first of all dictated by the facade over "Main Street", while the rest attends to the lateral routes towards the Plaza Mayor. In block number 194, for example, the alley has no significance, probably because of its lack of commercial activity.

There are some contradictions though to this general statement. For example, in block number 193 the plots face in a similar way the "Amargura", "Nueva" and "Mayor" streets). In block number 202 the "Postas" and "Mayor" streets are equivalent, presenting really deep plots which probably were accessible from both routes. In the blocks divided by a middle axis, it seems as though the intention is to create a unitary area. Thus, the porticoes of the Plaza Mayor continue by the Calle Nueva and up "Main street", establishing (as can be seen in Ventura Rodríguez's drawings) a fixed rhythm for the fenestration and the pilasters up to block number 194.

"MAIN STREET" HOUSING TYPES

When Carlos III arrived in Madrid in 1760, the city became an active building site and was soon thoroughly transformed. I have already mentioned in other works how his kingdom gave place to a double phenomenon: on one hand, the area comprised by the streets Hortaleza, Fuencarral, Montera, Toledo and Prados was occupied by means of new constructions which developed the current ideas on housing design. It was in this area that the aristocracy and emerging bourgeoisie decided to settle and so, it became a courtier district in the second half of the 18th century. But in the core of the city, in our "Main Street" the situation was completely different. The projects submitted to the Town Hall during the second half of the 18th and first half of the 19th centuries are just facade refurbishment plans: as the municipal regulations just dictated the necessary "ornament" (regulations on "air", "water" and "fire" would be subsequently added) the interior problems of the dwellings, the arrangement of the living space, were not at all posed. So, if we now can talk about this

inner arrangement of the housing in the area, it is because we have made use of two references. The first one is the analysis found in the treatises of architecture and architectural education developed by the Architectural Section of the San Fernando Academy (where we can find Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva, Silvestre Pérez, Pedro Arnal, Antonio López Aguado... as Architectural Directors and Lieutenant Directors, all of them, at the same time, Municipal Principal or Assistant Architects). The second is the comparison between the 1750 "Planimetría" and the recently elaborated maps for Madrid's 1995 General Development Plan, in search of the coincident lots, interior courts or staircases which might reveal the survival of the 18th and 19th century types. The housing projects designed for the "Main Street" lots were limited by several restrictions: first of all, most of the plots were already determined and it was rather difficult to obtain the reunification of some of them in one; the height was also dictated by the regulations; the composition of the facades had to follow the rhythm of the pilasters and the fenestration of the adjacent houses. As in the 17th century Gómez de Mora's designs, the facades presented (as Plò and then Bails pointed out) symmetric balconies along a most simple plane. Analyzing the plans of the dwellings, we quote "...we must say that the arrangement tends to be rather regular. The rooms are nearly always rectangular, even in the most difficult cases, as in José Hermosilla's project for the Torrija street. In most occasions, the spaces are organized around a central court, with an staircase placed on the axis. In other parts of the city, as in "Tres Cruces" there were orchards and single family housing".

Most of the housing blocks of the time were three storey. The different floors were divided in the facade by horizontal and rather expressive moldings. In most of them there were garrets. The windows and doors tended to be rather irregular and disproportionate. At the end of the century, we find, in most projects, a white vertical line dividing the windows and less balconies. The building's front door was hardly ever in the center of the facade. The ground floors (occupied in other areas by the coach house and the stable), were here commercial establishments. These were rather important in a century in which the number of small traders grew with the emigration from the country villages. Not all of them would prosper. After the front door, there was a deep hallway. The bedrooms and living rooms were located on the main floor (also on the upper floors in the case of collective dwellings). At the end of the century, with the supervision of the Academy, housing became a rather important issue and a new rational language began to be used instead of the colorful baroque. The brickwork flat arcs were eliminated and, after the 1790 fire which destroyed the Plaza Mayor, the issue of the building materials began to be widely discussed.

JUAN DE VILLANUEVA'S REFURBISHMENT PLANS, THE INDEPENDENCE WAR AND SILVESTRE PEREZ'S PROJECTS

The fire destroying the Plaza Mayor in 1790 was the beginning of the transformation of

our Main Street's urban structure by means of Juan de Villanueva's new regulations. These have a significant consequence: our "Main Street" had been conceived as the prolongation of the Plaza Mayor but, after the fire, the streets of "Toledo", "Cava de San Miguel", "Nueva", "Cuchilleros", "Boteros", "Botoneras", "Vela", "Vidrieras" (today's "Gerona"), "Imperial", "Latoneros", "Postas", "Vicario Viejo" (today's "Pontejos"), "Sal", "Amarguras" (today's "Siete de Julio"), "San Cristóbal", "Plaza de Santa Cruz" and "San Jacinto" (today's "Zaragoza") were unified in a single project and assumed the same pilasters of our "Main Street". The homogeneity of the whole area demanded the same regulation of the height and the mandatory use of the pilasters. It is the same idea as that posteriorly developed by Percier and Fontaine, the Paris Rue de Rivoli and the Karlsruhe. Villanueva's project tries, in 1790, to define a unitary city. The spirit of his proposal is rather different from that of his intervention in the Town Hall, when he placed the belvedere over the Almudena section of the street, conscious about the urban significance of the lower section of the street.

At the same time and due to the derelict state of the housing located in block number 172 (comprised between the Mayor, Chamberga and San Miguel streets and the Plaza), these were demolished and the site prepared for the new construction. But, when the works were beginning, the Council decided "to create a single street, instead of the preceding two, which should go to the right by the "Espejo" lane". Villanueva, on his part, and in 1804, proposed the complete elimination of the whole block adducing that "this new space will provide amplexity and serviceability to the nearby Plaza Mayor, even more if, in due time, we undertake the connection with the lot occupied by San Miguel Parish Church which is a really poor building that should be demolished as had been already agreed".

With the same spirit as Ugartemendía, many years later, when he dictated the strict regulations for the reconstruction of Old San Sebastián, Villanueva faces the Academy, once his project rejected affirming "...A city must be built in one go and to endure thousands of years. The fire became for him a good pretext for the renovation of the old center, as the 1666 London fire had been for Wren's refurbishment. Our "Main street" became integrated within a superior order and an strange contradiction began to emerge. Now, the street was the outer limit of a unit and, in this sense, the blocks number 202, 195, 194, 194, 171, 172 and 173 (now odd numbers) began to be considered as completely different from those on the other side (now even numbers).

The War (or better, the activity of José Bonaparte's kingdom), affected our street in a significant way. We know that Juan de Villanueva began a new process of demolition in the Almudena section, with the intention to facilitate the access towards the Plaza de la Armería from the axis of the "Main street". This project developed a previous idea of Silvestre Pérez who wanted to connect the Royal Palace with San Francisco el Grande. We also know that, accordingly to the Empire's market policy, during the Bonaparte kingdom, the Town Hall demolished the block number 172 and erected the San Miguel Marketplace on the site. Both operations had a

significant repercussion in the area's layout and the city changed in a rather substantial way, although it was only some years later that it became evident. The National Heritage policy undertaken by the French king and the successive expropriations of religious estates had as a consequence not just the evident change in the property but the possibility of a new demolition policy that would tear down palaces and religious buildings. In this sense, there were even some that, confronting Fernández de los Ríos and all those in favor or the Extension project, championed the development of the historical center by means of the occupation of the lots abandoned after the expropriation. Ruiz Palomeque published a record of the demolished convents. Among other proposals, some suggested the creation of a new street that would connect the Almudena section with the San Nicolás church, that was never established. A new project that did affect the Mayor section was agreed by the Town Hall Council in september 1839. The adjacent streets to the old convent of San Felipe (block number 103) would be newly arranged and the houses expropriated in order to widen the street by forty feet.

From that moment, the operations undertook in our street were basically the unification of plots into new properties with, in some cases, innovative proposals for the new buildings morphology. Along the 19th century (beginning with the expropriations policy) the commercial image of the street will be transformed, the porticoes will be occupied with new stores that will conceive them as showcases. But the main change will be the clear differentiation between the even and odd sides. On the even side, most of the stores would be new and the renovation would be radical. On the contrary, the odd side would keep its 17th and 18th century shops that would just be slightly and progressively refurbished. ■

A Never ending story through adversity

Maira Herrero

What is the matter with Madrid's Teatro Real?

How many millions have already been spent in the works?

How many millions will be spent yet?

How many millions would have been necessary to build a new theatre?

When will the works be finished?

These are not recent Parliamentary Questions. They were submitted in 1935 by the G.A.T.E.P.A.C. to the Minister of Public Instruction and Fine Arts. Since 1817, when the Royal Architect, Isidro González Velázquez, was commissioned by Fernando VII to design and build the Plaza de Oriente with the Teatro Real in the central axis of its perimeter, this magnificent spot has been repeatedly transformed and refurbished in the middle of endless polemics.

The place currently occupied by the building has been a theatre for more than 200 years now. Our story begins in 1704 when an Italian Theatrical Company decided to settle in a place called the "Caños del Peral" Wash House. Four years later, in 1708, Francisco Bartolomé, the Company's director, decided to erect, in the same lot, a modest structure to house their plays. Most of the theatres were, then, built and funded by the theatrical companies themselves. In 1737, the famous "Caños del Peral" Coliseum, of which we keep yet enough documentation, was finished at last and there remained until its collapse in 1817.

Isidro González Velázquez wanted to build a monumental piazza before the Palace of Oriente, taking advantage of the refurbishment works undertaken in the area after José Bonaparte's demolitions in 1810. Velázquez's project devised a circular space, rather opposed to the traditional squares, opened towards the Palace and formed by buildings with a porticoed ground floor, mezzanine and piano nobile. The project also included the facade for the new theatre, with an also porticoed ground floor to match with the adjacent housing buildings and placed in front of the Palace, creating an axis, as in Sachetti's designs.

But the lack of funds and incompetent management of the public finances frustrated the works which were interrupted once and again and were never finished according to Velázquez's plans, although the South portico was almost completed. The project for the piazza as we know it nowadays belongs to Narciso Pascual y Colomer.

Antonio López Aguado, Madrid's Official Architect, was then commissioned to design the definitive project for the new theatre. Aguado recovered some of Velázquez's ideas and designed the rear facade over the "Plaza de Isabel II" and the building's interior. The plan, rather constricted by the awkward lot in which the building is placed, is an irregular hexagon. The theatre hall and stage had then to fit in this container leaving around them a variety of useless spaces difficult to reach. We must take in account that the entrance from the Plaza de Oriente was just intended for the monarch and the court while everybody else had to use the Isabel II entrance and go along endless corridors and staircases. In spite of the site's oddities, the

building was still a typical theatre much in the style born out of the debates of the French and the Italian on the ideal form of these new public establishments and developed throughout Europe during the 18th and 19th centuries. The building picked up some ideas from Blondel's "Cours d'Architecture", published in 1771, in which the author suggested the convenience of segregating theatrical establishments from adjacent buildings in order to facilitate the access of carriages and the construction of open air porticoes for the public refreshment.

As Aguado remarked in the project's dossier, the new Coliseum was intended to become one Europe's greatest Opera Houses: "...once concluded, it will be larger and more beautiful than any other and in no case inferior in musical quality..."

After López Aguado's decease in 1831 the project was subsequently transformed. Custodio Teodoro Moreno was then commissioned to direct the works and was responsible for the final form of the building. He was the author of the fantastic scale model exhibited in Madrid's Municipal Museum in which we can contemplate the aspect of the many times altered original project by López Aguado. Only a few months before the conclusion of the works, Moreno resigned adducing health problems and was replaced by Francisco Cabezuolo, who had already been appointed architect by the King and quantity surveyor at the Theatre's works for several years. He designed the old wooden roof structure. Once the works finished, Cabezuolo remained as the building's curator until 1926, when the theatre was closed.

After many interruptions (in most cases due to lack of funds), the new Coliseum was officially finished on the 31st October 1850. Four architects, several projects, thirty two years and forty two million "reales de vellón", were employed in the erection of an Opera House intended to rival Europe's most eminent establishments.

In spite of the widespread appraisal of the architectural critics and the public of the time and the significant importance of the building for Madrid's musical life at that moment, the "Teatro Real" had many functional flaws and lacked adequate facilities. The main problem was the already mentioned awkward form of the site and the lack of continuous funding.

In other great European cities, these theatrical establishments are profusely decorated and embellished in such a way that the pompous ornament becomes part of the performances' social rite. The best example is of course Garnier's Opera House in Paris in which the auditorium seems to be just an appendage to the monumental staircase and not the other way around. In our Teatro Real, instead, the auditorium and the stage are the design's central features, and the visual and acoustic issues are efficiently solved. Other public additional spaces are just left around the hall as secondary matters. When, a year after the theatre's official opening, the Royal Music and Drama Conservatoire was located in our building's dependencies, the functional problems became even more serious as the circulation scheme was altered and the establishment's lack of store room was

¿DONDE VAN
LAS LAGRIMAS DE
LOS DIOS
CUANDO LLORAN SOBRE
ESCOCIA?



revealed. This real "invasion" of the building by activities strange to its main purpose was something rather repeated along its whole life and the main origin of its many alterations and renovations.

In 1878, the theatre's deficiencies became evident and the auditorium was remodeled. The great chandelier suspended over the hall's central point was eliminated as it restricted the view from the "gods", the foyer and the access to some dependencies were improved and the roofing and the facade repaired.

Two years later, the architect Joaquín de la Concha, as theatre's curator and the French engineer Juan Baylac, who had worked in the project for Paris Opera House, submitted a renovation project which included a new stage and metallic curtain that was never realized.

In 1884, de la Concha designed a new facade over the "Plaza de Oriente" in a French like style that was rather fashionable in that time. He made the two upper receded floors advance over the ground floor carriage portico and thus obtained additional space to room the royal dependencies. The facade over the "Plaza de Isabel II" was also altered.

The first signs of modernization came in 1888 with the electrical lighting fittings installed in the whole building and the submission of several projects for the stage's remodelling that were never realized. The most significant among them was that signed by the architect Alvaro Rosell which included a modern mobile stage made out of several platforms which were propelled by means of an ingenious device.

Even before the end of the century, with Enrique Repullés as the theatre's curator, the auditorium was transformed. The Neo-Gothic ornament on the gallery parapet was replaced with fashionable motifs and the old fresco paintings on the ceiling by Eugenio Lucas were covered by a more dramatic display.

The improvement and renovation works continued during the first years of the 20th century. The Royal box was enlarged and the foyer and corridors decoration renovated, the old stalls were replaced by more comfortable ones with folding seats and the heating and ventilation systems were modernized; but the so much needed great structural renewal never came.

When, in 1915, Antonio Flórez was appointed new curator, he denounced the former theatre authorities by revealing the risk of collapse of some neglected dependencies and the derelict state of the whole building. Nobody took the matter seriously until a fire in the royal box occurred in 1916 revealed the awful conditions of the building's fittings and the necessity of a metallic curtain to isolate the stage from the hall. In spite of all this trouble, the only operation was an increase in the firemen nearest squad and the strict fixing of the electrical fittings.

Flórez was finally able to elaborate a renovation project which was never undertaken but which was rather useful as it exposed the building's main flaws.

The theatre was still currently used until October 1925 when, with the Opera's Season already announced, the imminent risk of collapse was made public. The interior of the building had suffered significant movements along the facades over Vergara Street and the Plaza de Isabel II; there were cracks on the bearing walls which had to be shored up.

According to the experts, the reasons for these movements were an underground stream which flowed under the building's site, the works for the new metro station at Príncipe Pío and the bad state of the building's dependencies. The authorities decided to close the theatre for good.

Once the theatre closed and the Music and Drama Conservatoire cleared out, there were many reports, certificates, papers and projects intended for the building's definitive refurbishment. The old idea of tearing it down was again cherished by many. The bad construction, the derelict state of the building after years of neglect and the lack of modern facilities were some of the arguments of those in favour of demolition.

But the King though it was a foolish idea and Antonio Flórez, as the building's curator, had to elaborate a project for the theatre's consolidation and reform. The project was exhibited in the galleries of the Palace of Libraries and Museums. It included eighty two water color drawings displaying the intended improvements.

The works activated by Flórez, with whom Pedro Muguruza began to collaborate in 1928, seemed to be endless. Once the consolidation works finished, the interior was to be renewed in order to complete a modern Opera House. But the Civil War interrupted the works and provoked new damages in the interior as it was used as powder magazine.

After Antonio Flórez's death, Muguruza, appointed Architecture's General Director then, a post depending on the Ministry for Public Order, activated the works in 1940. He commissioned then his former collaborators Diego Méndez and Luis Moya to continue with the project. They were in charge of the building's works until 1961, when they submitted their last project.

Since the beginning of the refurbishment operations in 1926, with the reinforcement of the whole building, the appearance of the theatre had been gradually transformed. It was rather larger now, with a new stage and gridiron and a third gallery floor added to the auditorium's perimeter.

Now and then it seemed that the new theatre was already finished and it became almost a symbol of frustration.

The old idea of deserting the building was considered again and the Juan March Foundation organized an international contest to design a new Opera House to be built in the new "Azca" commercial area. The architect Fernando Barberá and his Austrian colleague Holzmeister were the authors of a project that was never realized. In 1965, the Ministry of Education and Science, considering the state of the Teatro Real, commissioned the architect José Manuel González-Valcárcel to elaborate a dossier about the building's possibilities and an estimation of the cost of the necessary works. He concluded that it was impossible to build a proper Opera House in that restricted space.

They decided then to rethink it as simple concert hall and thus it was inaugurated in October 1966, after a careful restoration. For twenty years, our Teatro Real has been a magnificent concert hall and the seat of the Royal Superior Conservatoire of Music and School of Drama. But Madrid was in need of an Opera House comparable to the most significant around the world and the authorities decided again to recover the Teatro Real for its original purpose.

In 1969, a report was written which dictated the necessity to build a new auditorium. This new concert hall, designed by the architect José García de Paredes, was finally inaugurated in 1983.

In 1986, the Ministry of Culture decided to renovate and enlarge the Teatro Real and make of it the country's most significant and modern Opera House and appointed José Manuel González-Valcárcel who knew the building by heart to elaborate a first project. He worked on it together with his son Jaime González-Valcárcel and, afterwards, with the architect Miguel Verdú.

His first approach was based on the optimistic idea that the building could be renewed with a rather lower budget than that employed in similar operations in other theatres around Europe and that the works would be finished in 1992.

These began in January 1991. But the operation was too complex and the works were delayed again and again without a visible end. The architect's decease during a visit through the works accompanied by the media people was a new complication. Valcárcel had so far realized a first project and overseen a complex period of selected demolition works (in order to liberate the building from the many constructions which had crammed its dependencies) and another difficult period of consolidation works.

In 1992, the Ministry of Culture finally decided to appoint the architect Francisco Rodríguez Partearroyo to elaborate a dossier on the functional and formalistic possibilities of the building taking in account the current project. Three months later, Partearroyo submitted his proposals in which he centered on the rationalization of the vertical shafts, the location of the complex air conditioning and ventilation system and a functional overall structure clearly and coherently expressed in the exterior forms.

It is from then on that Partearroyo is appointed director of the works and, after many proposals, is able to complete fundamental changes in the building's inner structure and exterior appearance. The vertical and horizontal circulations have been considerably improved and new spaces for internal as well as public use have been devised. The most visible change is probably the new unitary roof (for which the two last turrets of Flórez's 1929 project have been demolished) and the erection of the oval barrel vault which houses the air conditioning plant and lift's machinery. The enlargement of the Plaza de Isabel II portico towards the sides, as in the project by Flórez, is another significant feature. Partearroyo has been able to obtain a coherent unitary sense of the whole building in which the new architecture fits harmoniously enough with the old one.

One hundred and fifty years of adversity had frustrated the opening of Madrid's Great Opera House. But now we can count on one of the better equipped buildings for such purpose. We just have to wait a really little time and we will all be able to enjoy it. ■

EN LAS TIERRAS ALTAS, LA LLUVIA SE FILTRA A TRAVES DE LA TURBA
HASTA LLEGAR AL RIO SPEY. ALLI, NACE EL MEJOR WHISKY PURO DE MALTA.



SINGLE MALT
CARDHU
SCOTCH WHISKY

REGALO DEL CIELO



Ruiz Nicoli

Bebé con moderación.
Es tu responsabilidad.

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.

 CON LA
GARANTIA
DEL GRUPO
URALITA

Marca Líder en Sistemas
de Tabiquería Interior





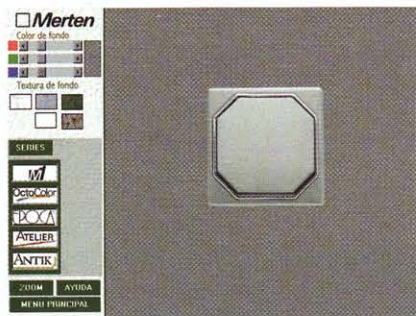
Merten

UNA GUIA DE CONSULTA OBLIGATORIA PARA ARQUITECTOS Y DECORADORES

El catálogo interactivo de interruptores y material de instalación más completo del mercado

Incluye una selección de pedido para elaborar de forma sencilla proyectos y presupuestos

Guía de colores con nuestra gama completa y posibilidades de combinación con cualquier tipo de fondo



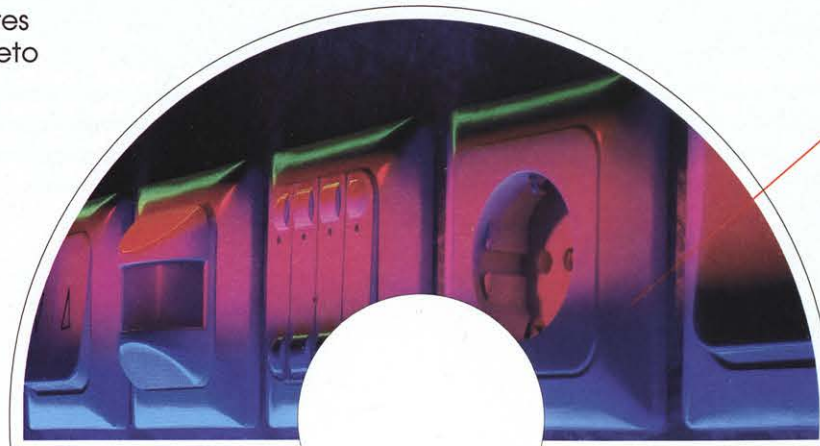
Pequeño, útil, manejable, imperecedero, indispensable...

Rellene el cupón adjunto o escribanos con la ref. CAM y recibirá de forma GRATUITA y sin compromiso nuestro catálogo en CD Rom.



Guijarro Hermanos, S. L.

Polígono Industrial de Leganés
c/ Isaac Peral, 6 ● 28914 - MADRID
Telf.: 687 00 22 ● Fax: 687 66 16



Merten

Material de instalación eléctrico y electrónico

visite nuestro stand en
MATELEC '96
del 22 al 26 de octubre
Pabellón 6
6C304-6D405



EPOCA®



ANTIK



OctoColor



ATELIER

Deseo me remitan gratuitamente el catálogo Merten en CD Rom. Ref CAM

Empresa

Nombre

Actividad de la empresa

Dirección

D. P. Ciudad

Provincia

Teléfono Fax

Deseo recibir información sobre sus próximas novedades

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

Debido a su material biológicamente probado, los más de 30.000 m² de FERMACELL crean un ambiente agradable donde uno se siente a gusto.

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?.

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



* Mejor con **VEKA**



VENTANAS (PVC)

*** Estamos convencidos**

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.

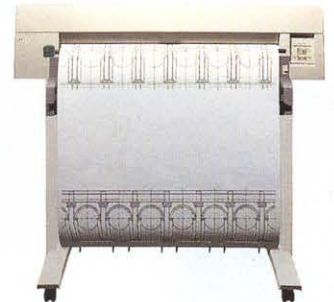
Con el **HP DesignJet 350C** podrá hacer su trabajo más impactante gracias al uso del **color** y beneficiarse de sustanciosos ahorros gracias a la nueva tecnología de inyección de tinta que permite obtener un color de alta calidad sobre papel normal.

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.

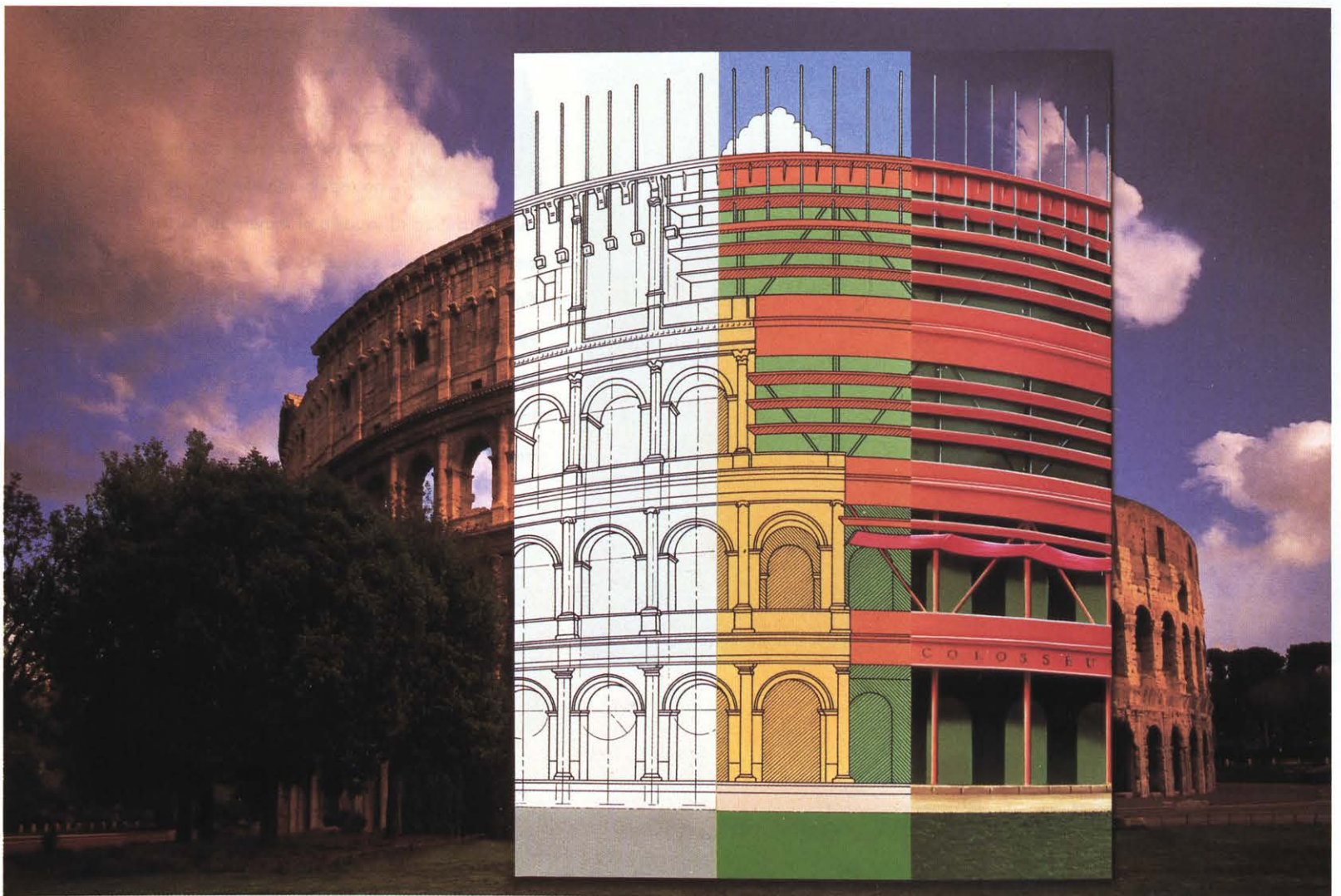
Y además, siempre podrá convertir este modelo al 350C cuando lo desee, protegiendo su inversión inicial.

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



SISTEMAS DE CALEFACCION

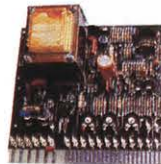
FERROLI

NUEVAS FORMAS DE CALOR

Para conseguir en cada hogar el equilibrio térmico que más se asemeje al calor de la vida, el departamento de I + D de FERROLI ha desarrollado una nueva gama de productos que ponen la tecnología al servicio del bienestar. Así, nuestra nueva



generación de calderas murales, tanto atmosféricas como de tiro forzado y estancas, tienen como denominador común una regulación electrónica



que garantiza al usuario el mayor confort con un menor consumo de energía. En cuanto a los radiadores de aluminio Férroli, producidos en su Fábrica de Burgos, unen a su estética una elevada emisión térmica, fruto de una gran experiencia en el diseño del elemento y el empleo en exclusiva, de una particular junta

elástica, que asegura una permanente estanqueidad entre elementos.

Porque, para FERROLI, no hay mejor calor que el calor de la vida.



EL CALOR ES VIDA

(91) 661 2304

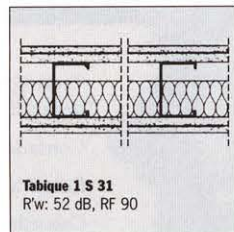
LLAMA Y PREGUNTANOS QUE PODEMOS HACER POR TI ESTE INVIERNO

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,



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



BREITLING

1884



CHRONOMAT

Por encima del tiempo y el espacio.

En una época en que los instrumentos de los monitores de vuelo procesan informaciones a más de Mach 2 millas por encima de la tierra, seguir perfeccionando los cronógrafos mecánicos adquiere valor de símbolo. ¡Y es que, la medida del tiempo no es sólo cuestión de tecnología!

Para BREITLING, líder mundial en fabricación de relojes para la aviación, la belleza de un mecanismo complejo o la elegancia de una caja bruñida a mano permiten apreciar mejor los avances de la tecnología.

Al igual que el *Concorde*, el primer avión supersónico de línea, pero indudablemente no el último, los CHRONOMAT de BREITLING traspasan las barreras del tiempo y el espacio - aunando el más bello diseño y las más altas prestaciones técnicas.



Cronógrafo mecánico automático a $\frac{1}{5}$ de segundo.

Contadores de 30 minutos y 12 horas.

Reserva de marcha superior a 42 horas.

Calendario de grandes dimensiones.

Bisel giratorio unidireccional estriado, con índices móviles.

Caja impermeable hasta 100 metros. Cristal de zafiro convexo antirreflectante. Corona y tapa de fondo atornilladas.

Acero. Bicolor con índices móviles de oro de 18 qts. Acero/oro de 18 qts. Oro amarillo o gris de 18 qts.

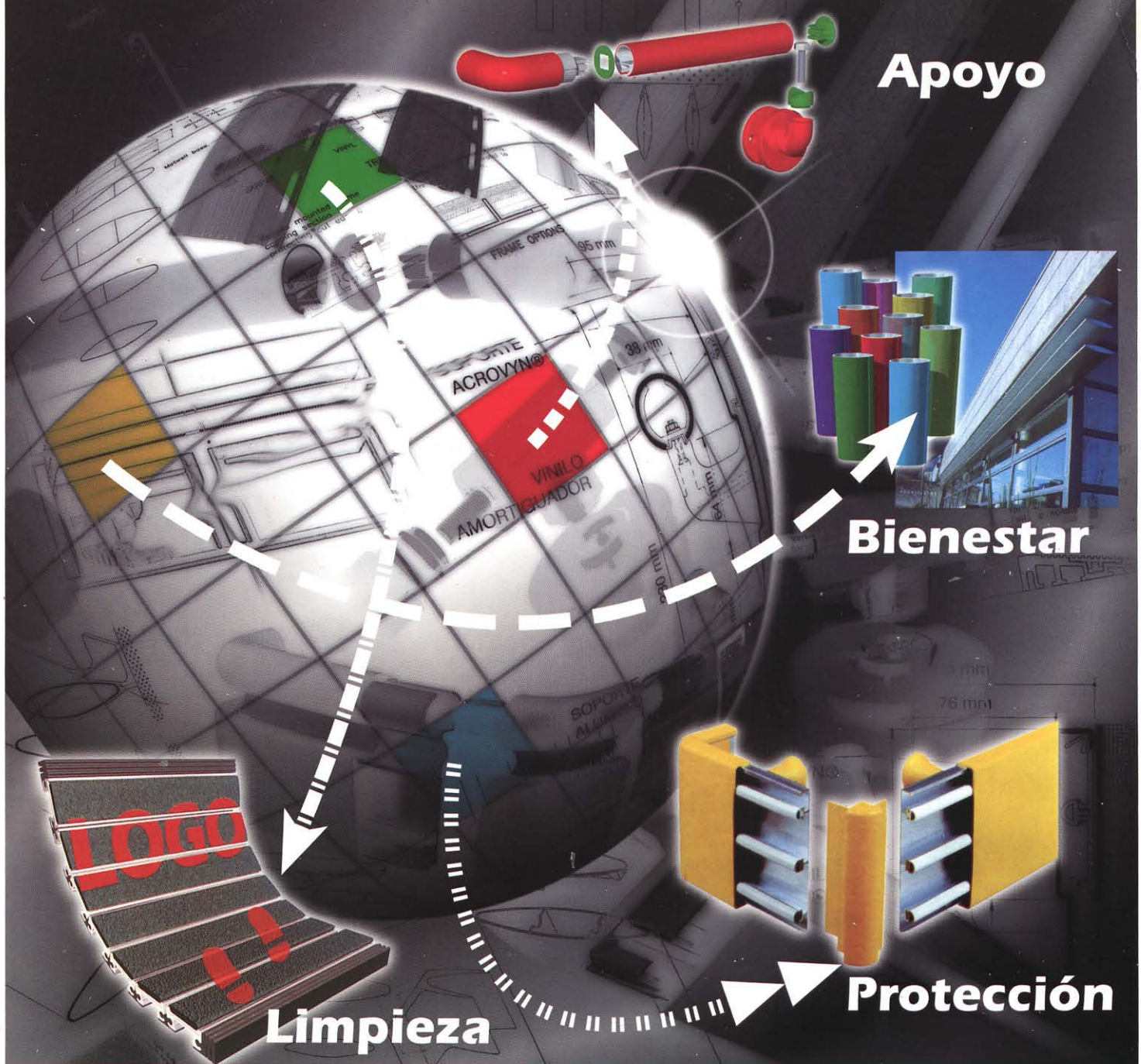
Disponible con tres tipos de pulseras de piel, cierre de hebilla o desplegable, así como con brazaletes metálicos tipo PILOT o ROULEAUX.

Importador exclusivo en España y listado de Agentes oficiales:

CRONOMAR SA Mar, 11, 4º

07012 Palma de Mallorca Tel: (971) 72 57 57

INSTRUMENTS FOR PROFESSIONALS



Apoyo

Bienestar

Protección

Limpieza

Soluciones arquitectónicas para nuestro pequeño mundo.

En C/SGROUP llevamos más de 30 años dedicándonos a diseñar sistemas que permiten a los arquitectos y constructores dotar a sus proyectos de funcionalidad y protección de forma individualizada. Para ello hemos creado una amplia gama de barras de apoyo y mantenimiento para personas con movilidad reducida (**ECOGRIP**); perfiles y placas para la protección de puertas, ángulos y paredes (**ACROVYN**); y un sistema de protección solar que garantiza tanto el bienestar en el interior del edificio como un aspecto distinguido en la fachada (**AIRFOIL**). Así mismo hemos convertido el felpudo en una herramienta sofisticada para personalizar la entrada de sus edificios creando a la vez una eficaz barrera contra la suciedad (**PEDIGRID, PEDIMAT, PEDILUXE**).

Soluciones arquitectónicas para que nuestro pequeño mundo sea un lugar más seguro y agradable.

Si desea conocer nuestros sistemas arquitectónicos con más detalle contacte con:

A.M.E. PLUS C/S, S.A. Teléfono (91) 380 54 30 - Fax (91) 380 54 33.

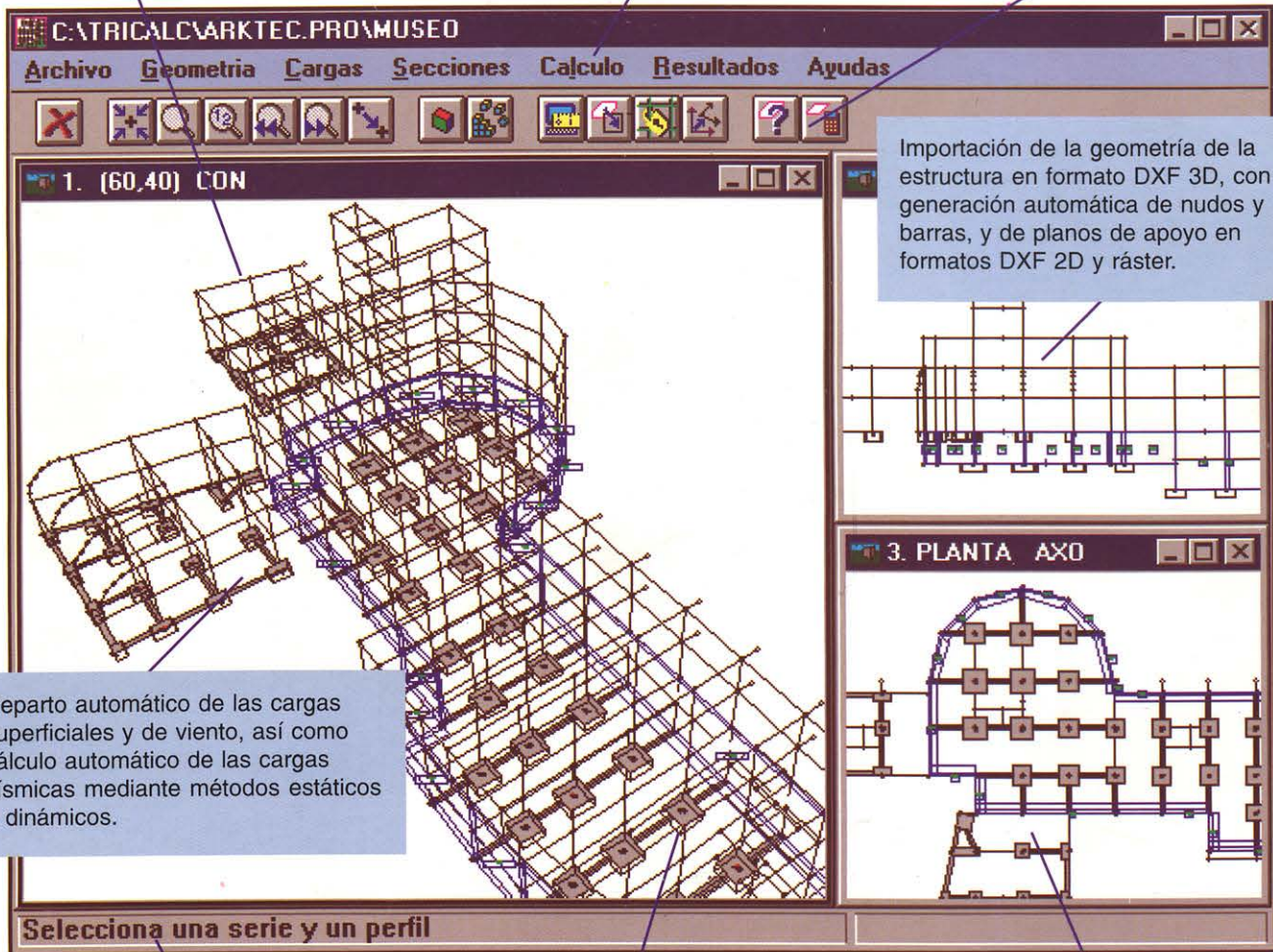
ACROVYN® AIRFOIL® ECOGRIP® PEDIGRID® PEDIMAT® PEDILUXE®

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