

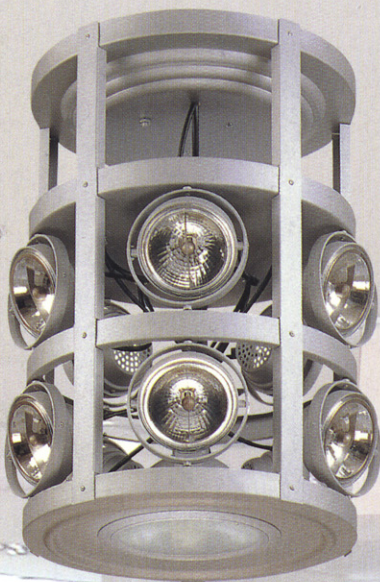


ARQUITECTURA *coam* 330

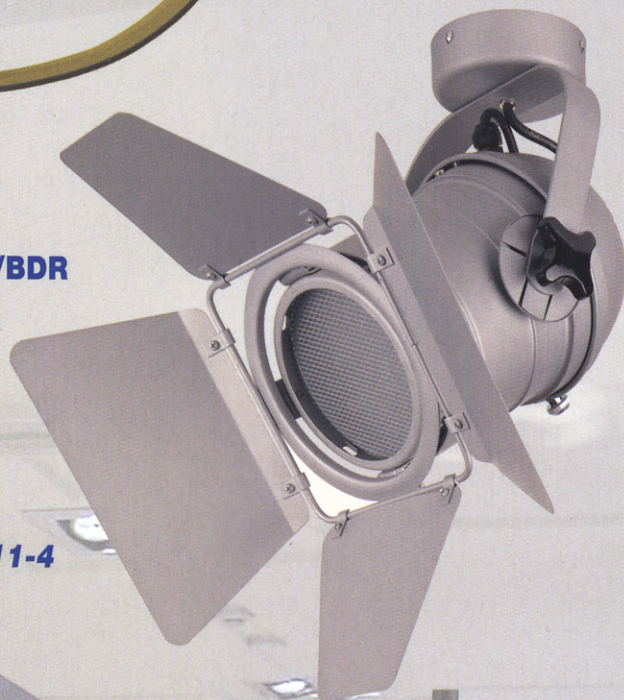


Lux-May

LX-1-CDM-T-111-10



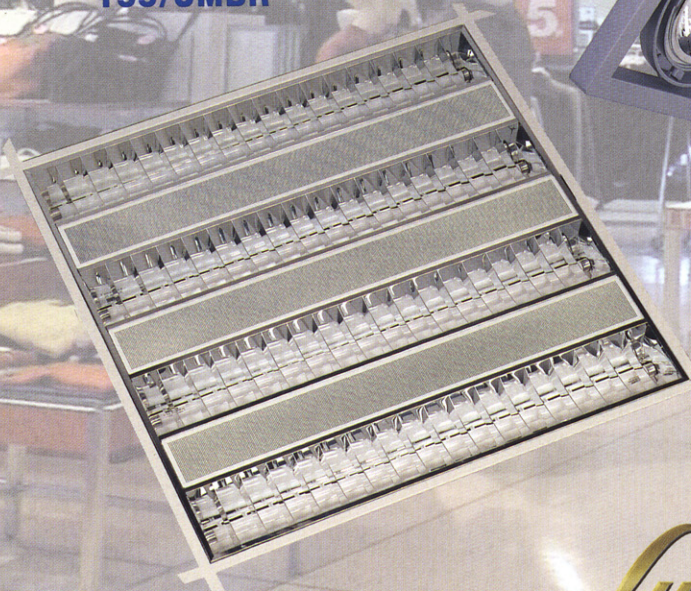
FC-150/BDR



LXBL-111-4



T55/UMBR



MH-355



LXR-111-3-HQI



Lux-May



Certificado N° E202001

Euba, s/n.
Tel. 94 630 81 80 *
Fax 94 673 41 43
48340 Amorebieta (Vizcaya)

La Granja, 11
Tel.: 91- 662 00 71*
Fax: 91- 661 12 19
Pol. Ind.-28108 Alcobendas (Madrid)

<http://www.lux-may.com> - E-mail: lighting@lux-may.com

**Departamento de Ingeniería
Realizamos Estudios
de Iluminación**

MADRID SE MUEVE

En Madrid se están iniciando las grandes obras oficiales que van a animar la arquitectura de la capital en los próximos años. La obra más avanzada, o, al menos, la más presente, es la de la ampliación del Centro Reina Sofía, de Jean Nouvel, que ya exhibe una estructura metálica. En cuanto a la ampliación del Museo del Prado, de Rafael Moneo, ya se trabaja en las fundaciones de la parte posterior del edificio Villanueva, además de haberse desmontado -como es conocido por la prensa diaria- los famosos restos del Claustro de la Iglesia de los Jerónimos.

Estas dos obras tan importantes parece, pues, que han arrancado al fin y a pesar de las conocidas obstrucciones.

En lo que hace al Centro Teatral de la Comunidad de Madrid, de Juan Navarro Baldeweg, en el terreno del cruce entre Bravo Murillo y Abascal, el pasado día 28 de noviembre se ha celebrado la ceremonia oficial de la primera piedra, por lo que es de suponer que enseguida veremos la obra en marcha.

Mucho más difícil de ver algo, por la propia índole del tema, será en el caso de la reforma del Paseo de Recoletos y del Prado, de Alvaro Siza Vieira, Hernández León y su equipo, que han de entregar en fechas relativamente próximas el Plan Especial. La transformación de éste en proyectos de urbanización y en obras será lógicamente mucho más lenta, y deberá ser ejecutada además por una corporación distinta, aquélla que resulte ganadora en las elecciones de la próxima primavera.

En una pasada sesión de información -más que de crítica- acerca de las obras a emprender en el Paseo del Prado, y que se celebró en el Círculo de Bellas Artes con la presencia de los autores, apareció también otro tema, el de la rehabilitación de la antigua Central Eléctrica situada en la calle Almadén -detrás de la gasolinera del paseo del Prado- para el Centro Cultural de la Caixa, encargado a los prestigiosos arquitectos suizos Herzog y de Meuron. La primera decisión adoptada por la Caixa es francamente positiva, pues consiste en la compra de la gasolinera actual para dejar un vacío urbano al modo de plaza de acceso al edificio.

No resulta tan convincente, sin embargo, el anteproyecto -mostrado en la citada sesión- pues, además de otros extremos, consiste en eliminar la parte basamental de la fábrica del edificio de la central para dejarla suspendida en el aire, como mágica y surreal presencia. A pesar de que una

idea tal resultó sugestiva par cierto público joven y para otras ingenuas mentalidades, no parece que, expuesta por las buenas como recurso "milagroso" -esto es, tal y como se enseñó- vaya a resultar demasiado interesante. Las "formas ilusorias" de la arquitectura tradicional se trasladaron a la modernidad de un modo profundo, como inspiración y no como simple escenografía. La arquitectura contemporánea hace un cierto abuso de las ilusiones arquitectónicas, y las presenta sin más, como escenografía pura y simple. Se trata en realidad de una regresión -de un recurso neobarroco, podría decirse- que se ha convertido en un instrumento figurativo sin más apoyo que su pura capacidad poética. Ver el pesado edificio de la antigua Central Eléctrica suspendido sin más en el aire puede ser un chiste tan malo como el de las torres Kio. Y la arquitectura es algo demasiado permanente para hacer que se agote en la expresión de un gesto insólito.

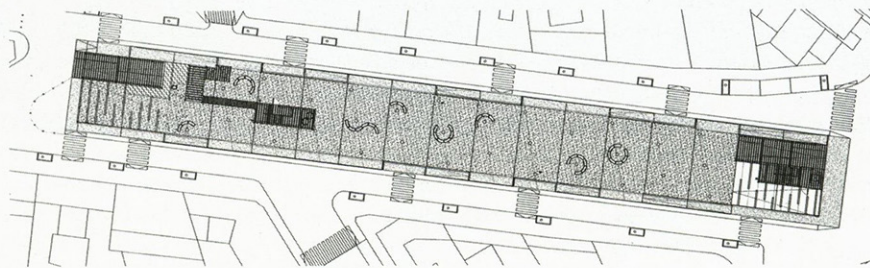


FE DE ERRATAS

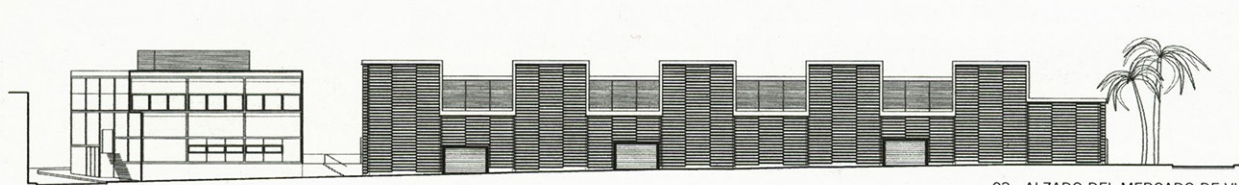
Nº 329

En la ficha de las "Viviendas en Cádiz", de los arquitectos Morales, González y Giles, el proyecto figuraba como ganador de **primer premio de concurso**, cuando debió figurar como mención honorífica, pues dicho premio fue concedido al **estudio Cano Lasso**.

02 SOLID ARQUITECTURA S.L (SOTO Y MAROTO) obras y proyectos recientes



02 · PLAZA DEL APARCAMIENTO DE VILLAJOYOSA



03 · ALZADO DEL MERCADO DE VILLAJOYOSA

04 A dúo. Soto y Maroto, arquitectura de movimiento Sergio de Miguel

05 Los arquitectos Álvaro Soto y Javier Maroto forman una suerte de hibridación que tiene como resultado una obra dinámica y sutil, elegante y propositiva. Su factura, comprometida e internacional, se aleja de lo reconocido como madrileño, e incluso de lo estrictamente español. Nos muestran proyectos y edificios en los que se distingue una refinada caligrafía poco común en nuestro entorno, un nutrido número de estrategias que sugieren un interesante manierismo moderno.

Sus volúmenes son paralelepípedos transformados, dinamizados, nunca cajas puras, escapando de la estricta racionalidad en la dirección de un eclecticismo ejemplar. Sus fachadas son frecuentemente ligeras y ventiladas; pareciera que en su vertical ascendente logran soslayar la gravedad redefiniendo así los códigos de liberación estructura-cerramiento que enunciaran los modernos. Sus soportes evitan la verticalidad, son muy a menudo triangulados, y posibilitan que los volúmenes se apoyen literalmente de "puntillas", lo que se identifica como una singular evolución de los pioneros "pilotis". Nos encontramos además con numerosas rampas, en ocasiones sutilmente escalonadas; cumpliendo de este modo con el rito y el mito de la continuidad. Sus cubiertas tienen espesor y, como complemento, sus siluetas son siempre cambiantes, vienen a satisfacer la reivindicación del valor de la no frontalidad, del control y desarrollo de la envolvente material y tridimensional. Sus constantes indagaciones les llevan a ensayar, como ya hicieran otros precursores, un uso caleidoscópico del color, como si quisieran con ello introducir un campo más de alteración perceptiva, además del tamaño, la forma o la textura. También es inmediato identificar en muchas de sus propuestas la táctica de la dualidad; las tensiones magnéticas y el vigor de los contrastes, lo que refuerza la esencialidad implícita en la abstracción que profesan.

En definitiva, podría afirmarse que Soto y Maroto persiguen una cuidada fragmentación, entrópica y dinámica, que acomoda el programa originario en una atmósfera de mutabilidad y sofisticado trazo y que, para ello, sus arquitecturas logran simular no pesar y hasta moverse; se deslizan, se estiran, giran, se recortan, se pliegan y desfiguran. Presentando, principalmente, gráciles y atractivas nubes de cosas.

En esta ocasión, su obra se muestra mediante parejas de proyectos, como si ello formara parte

A DUET. SOTO AND MAROTO. ARCHITECTURE OF MOVEMENT
Sergio de Miguel

The architects Álvaro Soto and Javier Maroto form a kind of hybridisation that results in dynamic and subtle works, elegant and purposeful. Their creation, committed and international, moves away from what is recognised as from Madrid, and even from the strictly Spanish. They show projects and buildings in which a refined calligraphy uncommon in our environment is recognizable, a large number of strategies that suggest an interesting modern mannerism.

Their volumes are transformed parallelepipeds, dynamic, never pure boxes, escaping from strict rationality in the direction of an exemplary eclecticism. Their facades are often light and ventilated. It would seem as if in their vertical rising they could avoid gravity thus redefining the codes

of structure-finishing liberation that the modernists enunciated. Their supports avoid verticality; very often they are triangulated, and make it possible for the volumes to rest 'literally' on tiptoes, which is identifiable as a particular evolution of the pioneering "pilotis". We also find numerous ramps, sometimes subtly terraced, thus abiding the rite and the myth of continuity. Their roofs have thickness and, as a complement, their silhouettes are always changing. They come to vindicate the value of no frontality, of the control and development of the material and three-dimensional enveloping. Their constant research pushes them to try, as other precursors did, a kaleidoscopic use of colour, as if they wanted to introduce another field of alteration of perception, apart from size, form

and texture. Also, in many of their proposals it is obvious the tactic of duality, the magnetic tensions and the vigour of the contrasts, which reinforce the implicit essentiality in the abstraction they profess.

All in all, it could be said that Soto and Maroto pursue a meticulous fragmentation, entropic and dynamic, which accommodates the original program in an atmosphere of mutability and sophisticated-stroke and that, because of this, their architectures manage to simulate weightlessness, and even to move: they glide, stretch, revolve, reduce, fold and disfigure. Presenting, mainly, graceful and attractive clouds of things.

On this occasion, their work is shown as pairs of projects, as if that would be part of a balanced description of the tandem

06 Los arquitectos Alvaro Soto y Javier Maroto, asociados desde hace algunos años, no han alcanzado, a nuestro entender y todavía, el alto relieve profesional que correspondería a su dedicación y calidad, si bien éstas pueden comprobarse de forma bien justa en las obras y proyectos que aquí se presentan. Se dirá que esto es hoy, por desgracia, moneda corriente, y tal vez empiece a corregirse de algún modo, y en este caso, cuando acaben las obras que tienen en construcción en Villajoyosa (Alicante, el Mercado Central de Abastos y el aparcamiento y urbanización de la Glorieta), que reservamos para cuando estén realizados.

Preferimos hoy dar noticia de tres viviendas unifamiliares, de un edificio de oficinas y de algunos proyectos, todos ellos capaces, como decía, de mostrar una potencialidad que ha de verse confirmada, sin duda, tanto con lo ya dicho como con ocasiones futuras que les deseamos.

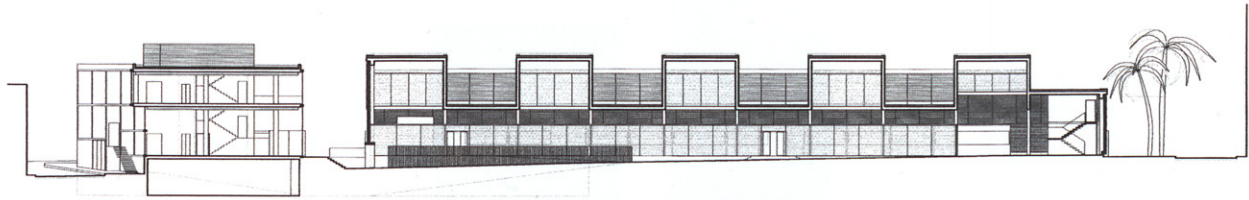
No siempre han sido socios, por lo que su historial común no es mucho mayor. Han de recordarse algunas realizaciones tan pequeñas como cualificadas, el bar "Del Diego" (de Soto), en la calle de la Reina, y el local "La oreja de plata 2", que tuvo un premio municipal. "Del Diego" es de un refinamiento que algo se mira,

quizá, en el espejo de "Chicote" —bar de donde procedía su dueño—, y que se podría decir que lo supera, como debe ocurrir con los modelos que se presentan de modo inevitable, aunque sea de soslayo. Y ambos locales, al demostrar la dedicación al interiorismo y al diseño de muebles, nos dan alguna pista sobre la arquitectura de este equipo, que queda influenciada en algún modo por la precisión, el prurito de variedad y la atención al detalle propios del oficio de diseñador.

En cuanto a los edificios que ya han hecho juntos, es justo recordar el del Pabellón de patinaje sobre hielo realizada en Majadahonda, uno de los edificios deportivos más originales de Madrid, y en el que supieron administrar con justeza la escasez de medios al resolver con alta pero simple dignidad el interior de la nave y reservar el mayor énfasis para la atractiva crujía de entrada, así como para el acertado exterior que vuelve continuos cubierta y cerramiento.

Buena fortuna, pues, como se merecen para el futuro. Y cedo la palabra a Sergio de Miguel, que glosa las obras que presentamos en el texto que sigue.

Antón Capitel



07 · SECCION LONGITUDINAL DEL MERCADO DE VILLAJOYOSA

de una descripción equilibrada del tándem.

Las dos casas elegidas, en Pozuelo y Pamplona, son muy diferentes, aunque los elementos caligráficos expuestos se reconocen con nitidez. La casa Lara, es lineal, se desliza y estira telescópicamente, enfatizando y congelando la esbeltez de la parcela. La casa Tello, aunque también parece buscar un cierto estiramiento hacia las cuatro esquinas del solar, se tensa en la creación de un centro, caracterizado por la rampa, desde el cual el resto de las dependencias fluyen de manera centrífuga. Aún cuando sus materiales y disposiciones sean diversos se reconoce en ambas una sugestiva movilidad estática, una recreación formal llena de amable domesticidad.

Los dos proyectos que hacen para Almodóvar son aparentemente más rígidos aunque también más refinados. En las oficinas centrales de la productora "el deseo S.A.", entre medianeras, se localiza un curioso juego oculto. El despiece de los huecos repetidos de la fachada, al igual que en la disposición de la fachada entera, se reconoce en las trazas de la distribución interna; planta y alzado bajo el mismo recurso compositivo. De igual modo, en el proyecto de plató de cine se acude a un zigzag vibratorio, a modo de oscilación continua, tanto en la cubierta multicolor como en la fachada principal. De nuevo la traslación dimensional. Ambas realizaciones presentan una suma de sutilezas que someten al resultado a una palpitación, a un registro latente muy escenográfico.

Los dos concursos revisados, en Palma de Mallorca y Upssala, también presentan claras conexiones. Ambos cuentan con edificios preexistentes con los que lidiar, y los dos depositan en las cubiertas toda su fuerza expresiva. Cubiertas protagonistas de masas huecas y siluetas unificadoras que buscan procedimientos hábiles para vencer lo grande y desmedido. En Upssala, el tallado, tanto exterior como interior, busca el espacio vaciado, facetado y libre, con milagrosos prismas de luz coronando los espacios. En Palma, la liberación tiene que ver con el suelo, haciendo levitar los trenes de vagones de estancias entre las copas de los árboles. Poniendo de manifiesto la increíble levedad de la masa.

Los dos edificios que construyen en Villajoyosa, un mercado y un aparcamiento, ambos todavía en obra, son de programa diverso y gran tamaño pero presentan destrezas similares. Ambos se alzan como islas lineales rodeadas del trazado compacto y heterogéneo de la localidad. El mercado, formado por dos piezas contrapuestas, confía su materialidad al tratamiento de sus fachadas estriadas, vibrantes, y sus cubiertas, como ya viéramos en Upssala, alternan su grosor, como si de un teclado se tratase, en busca del ritmo luminoso. El aparcamiento, subterráneo, se intensifica en su encuentro con la superficie, y propone un plano arrugado gigante que "tridimensional" el mapa resultante. La presencia por la ausencia.

Soto y Maroto nos muestran una arquitectura intensa e implicada con el cambio, con las transformaciones que la disciplina provoca. Una arquitectura matizada y atenta en la que no nos pueden sorprender sus lógicas similitudes formales con los de su generación, pero con la que sí es fácil caer en la seducción de su brillante repertorio de movimiento.

The two chosen houses, in Pozuelo and Pamplona, are very different, although the exhibited calligraphic elements are vividly recognisable. The Casa Lara is linear; it glides and stretches telescopically, emphasising and freezing the slenderness of the plot. The Casa Tello, although it also seems to seek a certain stretching towards the lot's four corners, is tensed in the creation of a centre, characterised by the ramp, from where the rest of the rooms flow in a centrifugal way. Even though the materials and dispositions are diverse it is recognisable in both a suggestive static mobility, a formal recreation full of pleasant domesticity.

The two projects they made for Almodóvar are, in appearance, more rigid but also more refined. In the headquarters of the production company "el deseo S.A.", between the party walls, a curious hidden game is located. The quartering of the facade repeated hollows, as well as in the disposition of the whole facade, is recognised in the internal distribution plans; ground plan and elevation under the same composing resource. Equally, in the project for the filming set they opt for a vibrating zigzag, like a continuous oscillation, in the multicolour roof as well as in the main facade. Again the dimensional translation. Both works present a sum of subtleties that submit the result to a palpitación, to a very scenographic latent register.

The two revised contests, in Palma de Mallorca and Upssala, also present clear connections. Both have pre-existent buildings to contend with, and both set all their expressive force on the roofs. Leading roofs of hollow masses and unifying silhouettes that seek skillful proceedings to win over the big and excessive. In Upssala, the carving, the exterior as well as the interior, seeks the emptied space, facetted and free, with miraculous prisms of light crowning the spaces. In Palma, the liberation has to do with the ground, making the train carriages levitate amongst the treetops. Making evident the lightness of the mass.

The two buildings they designed in Villajoyosa, a market and a car park, both still being built, are of diverse program and big size but present similar skills. They both rise as linear islands surrounded by the compact and heterogeneous layout of the locality. The market, formed by two opposite pieces, trusts its materiality in the treatment of its striated, vibrant, facades and its roofs, as we saw in Upssala, alternate their thickness, as if it were a keyboard, looking for the luminous rhythm. The car park, underground, is intensified in its meeting with the surface and proposes a giant wrinkled plan which "three-dimensions" the resulting map. Presence by absence.

Soto and Maroto show us an intense architecture, implicated with change, with the transformations that the discipline provokes. An architecture hued and alert in which their logical formal similarities with those of their generation cannot surprise us, but with which it is easy to fall into the seduction of their brilliant repertoire of movement.

09 casa lara

Pozuelo de Alarcón. Madrid 1998-1999

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Álvaro Soto Aguirre

Javier Maroto Ramos

Responsables del proyecto:

Françoise Schneider

Antonio Palomino

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Arquitecto técnico: Antonio Carazo

Coordinador de obra: José Roda

Paisajismo: Beatriz Lombao Maestre

Constructora: Construcciones Escribano Moreno S.L.

Estructura: José Luis Gutiérrez

FOTOS: Luis Asín

La construcción de una vivienda unifamiliar, en una parcela caracterizada por su forma rectangular y alargada, con fuerte pendiente. Delimitada en su lindero sur por un muro de contención de hormigón en contigüidad con la calle del Monte. La citada calle no conectaba, por la gran diferencia de cota, con el acceso natural a la parcela situado en la calle Islas Baleares en la cota más elevada. La vivienda se ha construido con una volumetría sencilla, ligeramente escorzada, aprovechando al máximo la sección para permitir la conexión de los dos niveles descritos anteriormente en las dos calles.

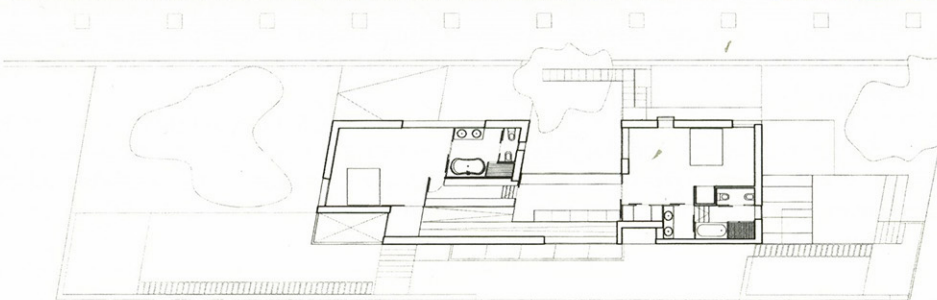
Hemos moderado la altura de la vivienda con respecto a las circundantes, produciendo una escala más humana y amable, sin disminuir el volumen construido permitido.

La distribución del espacio interior se adapta a la estrechez del volumen construido, siete metros en el caso más favorable, debido a los retranqueos normativos. La pendiente natural del terreno, permite que el espacio interior se escale de manera que se pueda conectar la planta baja y la primera con una suave rampa y manifestarlo al exterior en el muro noreste de ladrillo visto.

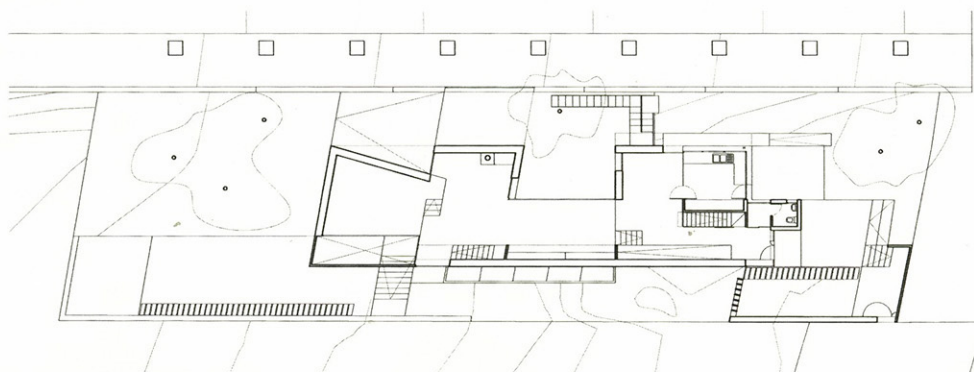
Las fachadas este y sur se vinculan en mayor medida con la piscina y jardín principal, evitando la apertura de grandes huecos sobre la parcela vecina, en la citada orientación noreste, se consigue garantizar de esta manera una mayor intimidad de los habitantes de la casa con respecto a sus vecinos, disfrutando de este jardín que permanece permanentemente soleado.

Los muros se han construido con ladrillo de cara vista de tono claro, la luz se matiza en las fachadas debido a su llaga horizontal, en las fachadas meridional, levante y poniente se ha alternado con bardos cerámicos de gran tamaño dispuestos verticalmente, produciendo una cámara ventilada que favorece las condiciones de protección solar de estas fachadas.

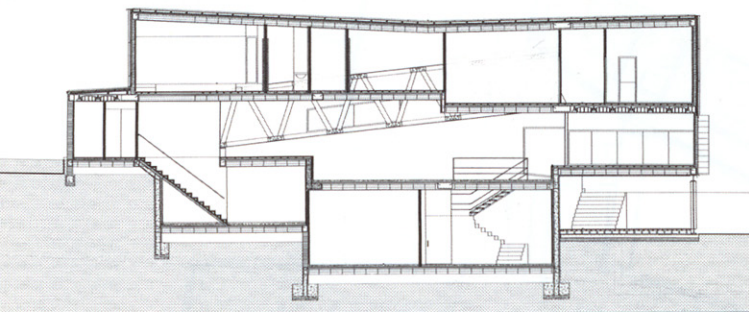
La alternancia de estos dos materiales produce una percepción distinta de los dos, especialmente en el ladrillo, la diferencia de tamaño, color y colocación permiten alterar la escala de esta vivienda, mejorando el entorno, el ladrillo visto se convierte, por contraste, en un magnífico receptor de luz, dibujando de forma precisa toda la volumetría.



10 · PLANTA ALTA



11 · PLANTA BAJA



12 · SECCION LONGITUDINAL



13 · ALZADO LONGITUDINAL



14 casa tello

Valle de Egüés Navarra. 1999 - 2001

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Álvaro Soto Aguirre

Javier Maroto Ramos

Responsables del proyecto:

Angel Sevillano

Alexandra Boy

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Arquitecto técnico: Pedro González

Constructora: Basilio Almandos Ilzauspe

Estructura: José Luis Gutiérrez

FOTOS: César San Millán

El proyecto se sitúa en un terreno muy pendiente en una urbanización de las afueras de Pamplona y trata de sacar ventaja de esta condición, evitando levantar la casa de manera que el desarrollo de la misma se adapte a la topografía. La casa tiene una orientación en su eje mayor Sudeste-Noroeste, siendo las vistas mejores las coincidentes con este eje hacia el lado inferior, es decir la orientación Sudeste.

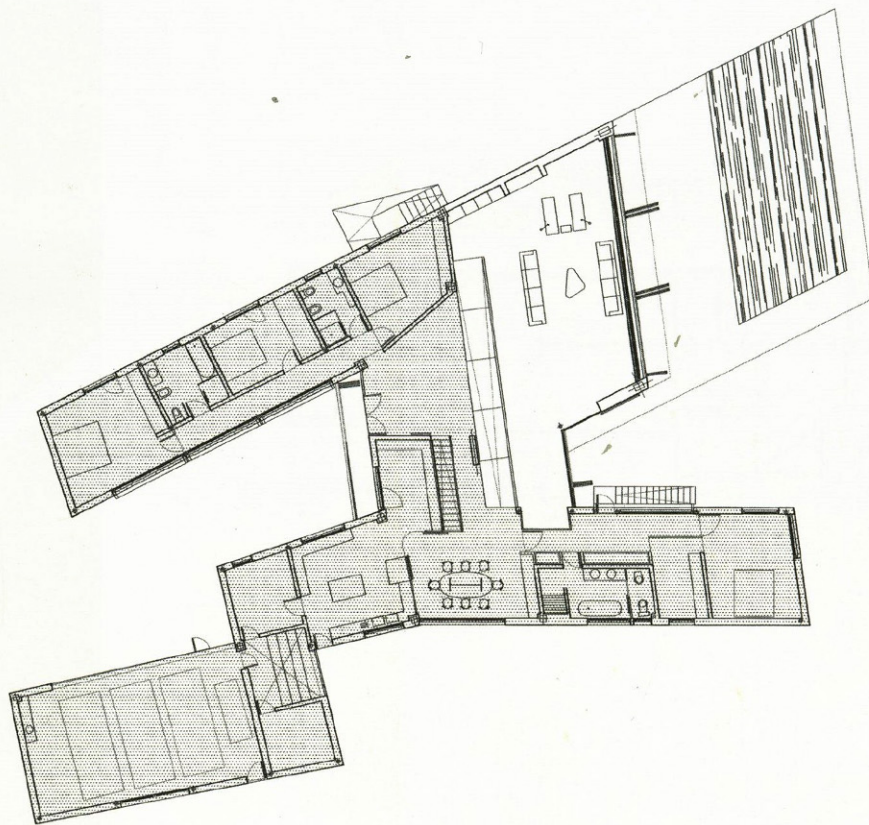
La coincidencia de las mejores vistas con la orientación Sudeste y la presencia invasiva de la casa que se está construyendo en la parcela vecina, hicieron que nuestro proyecto se pensara protegido de la visión directa de la construcción vecina sobre la casa y abriendo las mayores ventanas hacia las vistas y la luz. Las acciones que el proyecto realiza para lograr estos objetivos están muy claras en la sección del mismo, según la cual la casa se posa sobre el terreno, dando saltos de media planta y consiguiendo un control visual hacia el paisaje inferior.

El cierre visual con la casa vecina, coincidente con la orientación oeste, se lleva a cabo dejando el dormitorio principal al nivel de la entrada y por lo tanto este quedará elevado respecto del terreno hasta adelantarse lo suficiente en el aire para cerrar las vistas exteriores.

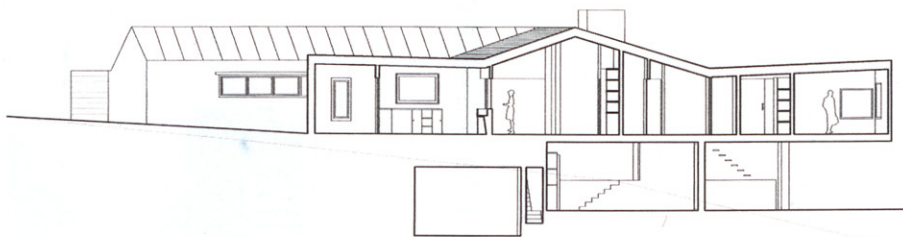
La planta se expande desde su centro, logrando mayor flexibilidad e independencia entre todos los elementos de la casa que comparten salón, cocina y vestíbulo y que se desmembran a partir del mismo. Esta casa de unos 400 m² construidos tiene una planta en forma de H lo que produce los cierres visuales necesarios hacia las parcelas vecinas y la apertura hacia las mejores vistas desde el centro.

Los acabados exteriores son de piedra en lajas, aparejadas en seco, que permitirán la construcción de un cierre que en ningún caso es mas que un chapado. Las carpinterías serán de madera de iroko que presenta una gran estabilidad y durabilidad a la intemperie. Las cubiertas inclinadas son de cinc lo que mejora grandemente el comportamiento de las cubiertas en un lugar de fuertes y abundantes lluvias.

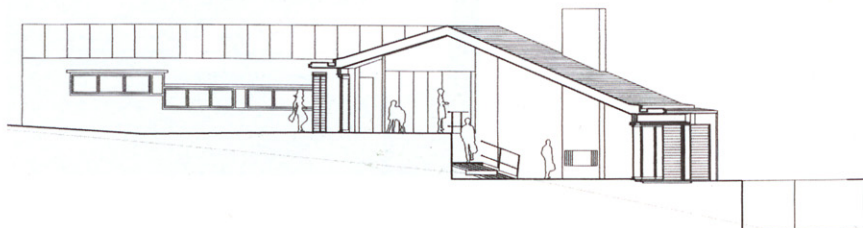
En el interior predominarán los chapados en madera en el salón y los suelos de hormigón pulido y tarima de madera. Los demás acabados serán sencillos con superficies pintadas al temple liso, puertas pintadas o de vidrio.



15 · PLANTA ALTA



16 · SECCIONES · ALZADOS



17 · SECCIÓN LONGITUDINAL



18 **rehabilitación de un molino**

Turégano, Ribera del Río Mulas. Segovia. 1999-2001

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

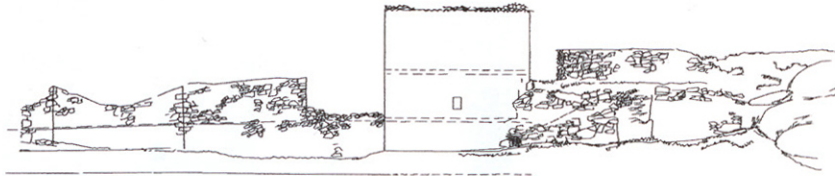
Álvaro Soto Aguirre
Javier Maroto Ramos

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Arquitecto: Antonio Palomino Bueno
Arquitecto técnico: Antonio Carazo
Constructora: David López S.L.
Estructura: José Luis Gutiérrez
Instalaciones: Blanca García

FOTOS: Luis Asín

19 · ALZADO ANTES DE LA REFORMA



El proyecto consistió en la rehabilitación de un molino harinero que se encontraba en ruinas, con una construcción principal y otra construcción auxiliar, enramada, que servía para el almacenamiento de aperos. De ambas construcciones tan sólo quedaban los muros de mampostería y revoco, parcialmente desplomados y desmontados por el paso del tiempo y la acción del agua. Las dos construcciones decansan sobre el lecho del río Mulas y un prado lineal, donde hay plantaciones de álamos. El molino llevaba tiempo sin uso, por lo que el cauce artificial del agua había sido desviado de nuevo al río y la presa de retención del agua había quedado vacía.

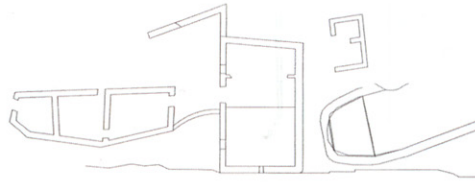
Nuestro objetivo en el proyecto ha sido el de hacer posible la "habitación de una ruina", sin que la presencia de la estructura anterior quedara oculta por la nueva. Cada habitación es continuación de otra y nunca se pierde ni la continuidad espacial entre lo antiguo y lo nuevo ni la relación con el prado exterior. En el caso de la enramada principal, se ha construido, en una sola pieza y de manera monolítica -sin juntas entre la cubierta y los muros, contruidos en hormigón- un pequeño pabellón de hormigón blanco "enfundado" en los muros de mampostería originales, que han servido de encofrado. En la antigua presa se ha construido la cocina y el comedor, un gran espacio vacío, como si se tratara de un exterior. Desde este espacio se producen vistas muy próximas a la formación de rocas de granito de gran altura, 7 y 8 metros, que se hacen presentes en el interior. Este espacio se excava en el antiguo lecho de granito del cauce y se remata en el exterior con la construcción de una piscina que retiene el agua del cauce y una plataforma de madera volada sobre la caída de agua al río. En el eje visual, que se establece en la relación entre el salón, la cocina y el antiguo cauce se contraponen, en sus dos extremos, el agua y el fuego del hogar, el exterior y el interior.

En la primera planta se sitúa, de manera aislada y privada, la habitación principal, como si se tratara de una cabaña en el bosque. Las cubiertas de las construcciones inferiores desaparecen bajo un manto vegetal, que acerca el prado inferior a la cubierta. Este lugar queda oculto parcialmente de las vistas lejanas, detrás de las copas de los árboles.

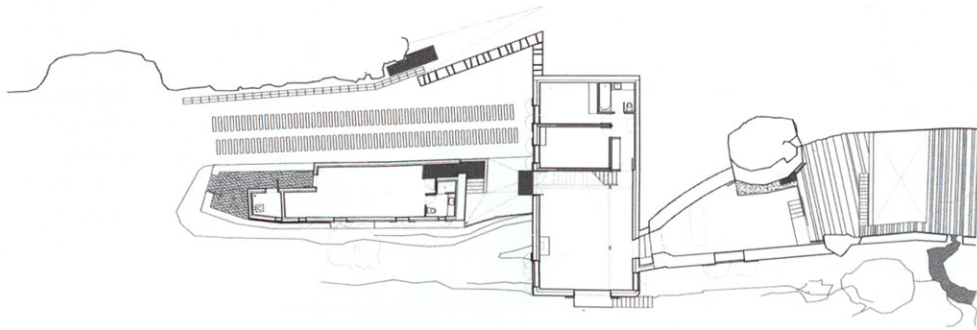
Hemos querido que los materiales empleados no tengan manipulación alguna, ni ningún tipo de artesanía. Yesos negros, hormigón blanco y negro, revoco de cal y tablonés de madera.



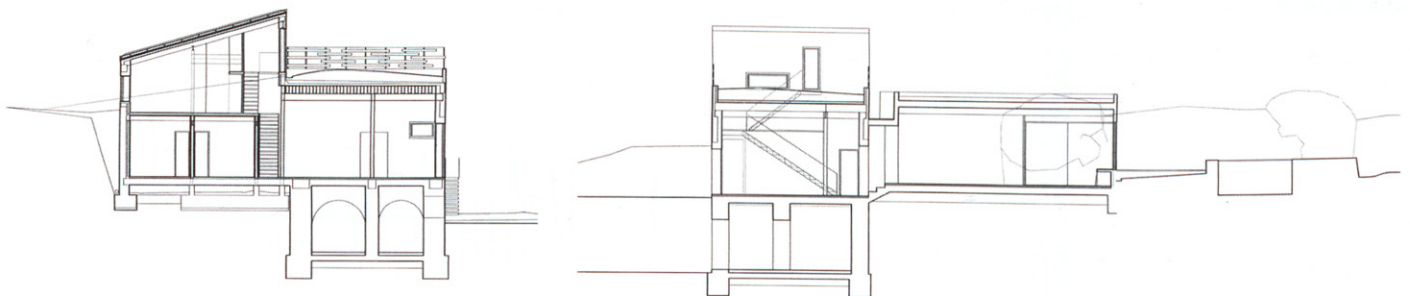
20 · PLANTA ANTES DE LA REFORMA



21 · PLANTA REFORMADA Y AMPLIADA



22 · SECCIONES



23 nuevo centro de congresos y exposiciones

Uppsala, Suecia. 2002. Concurso

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

solid arquitectura s.l.:

Álvaro Soto Aguirre, Javier Maroto Ramos,
Uriel Fogué, Ophèlie Herranz, Marcelo Ruiz y Alegría Zorrilla.

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Maqueta: Luis Santi

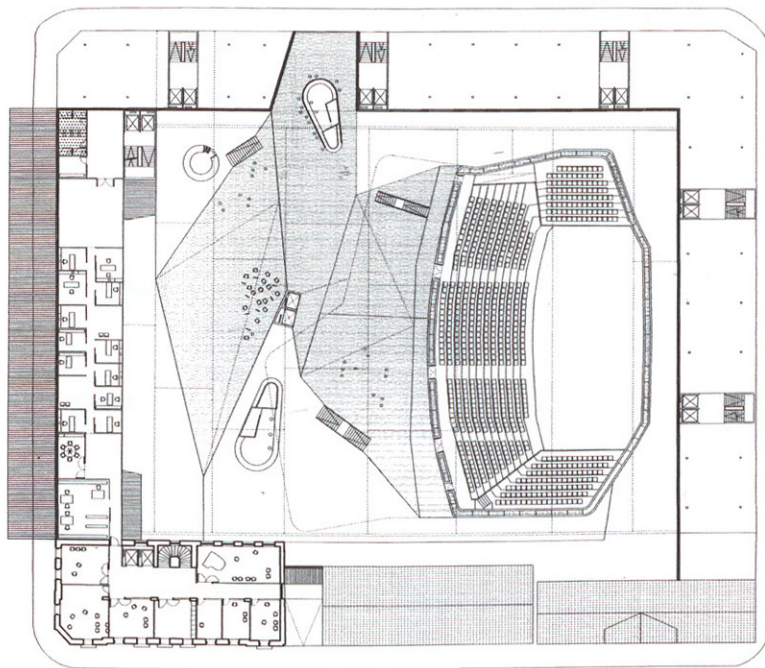
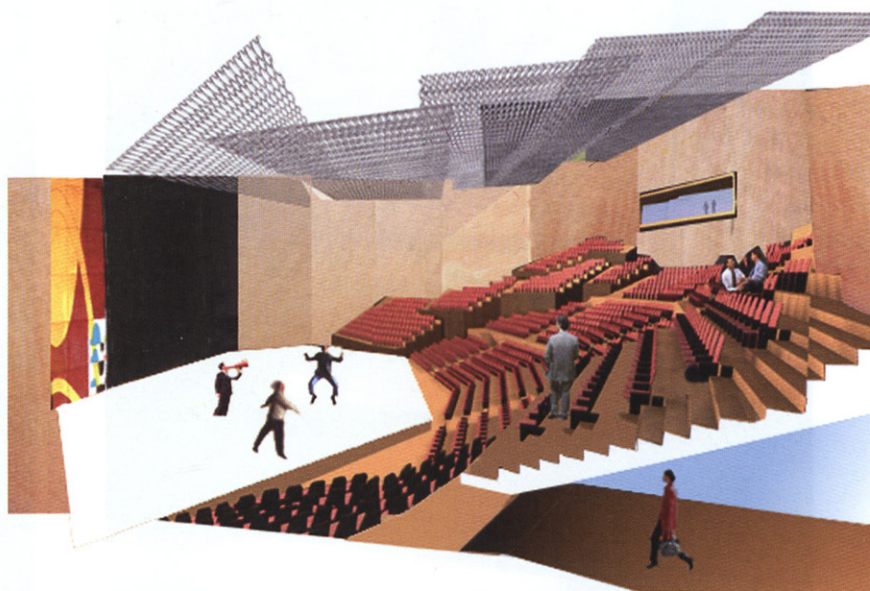
Entendemos este edificio público como un lugar de relación, donde tendrán cabida diversos eventos sociales, por eso, hemos prestado especial atención al espacio del foyer (uno de los más grandes en el programa) y a la relación directa con el parque.

La propuesta se entiende como un diálogo entre la ciudad histórica y la contemporánea, donde se respeta la parte entendida de interés histórico, tras la cual emerge el nuevo edificio, introduciendo un impulso renovador y modernizador a Uppsala.

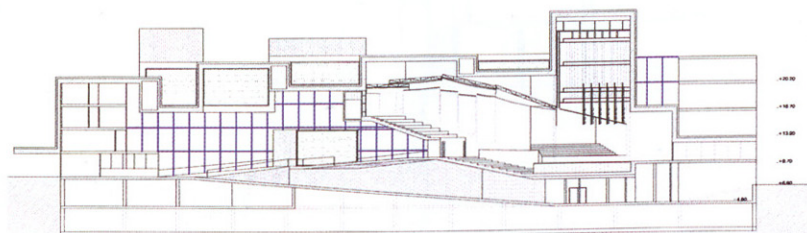
Se trata de un edificio emblemático, incorporado en una actuación respetuosa con su entorno, en diálogo con éste a través de la fachada de acceso y la marquesina. La idea consiste en duplicar el espacio público del parque como plaza foyer cubierta.

El interior construido por una cubierta metálica ligera y luminosa se entiende como una piel sensible al tiempo. Un cielo construido por unas cubiertas de vidrio que al trasluz insinúan la potente estructura de cerchas que liberan de pilares el foyer. Ésta adquiere diferentes colores, que variarán según la estación. La cubierta se entiende formalmente como una piel quebrada. La relación de las vigas y los planos de cubierta, ofrecen un cerramiento esponjado, poroso, espacioso, para cargar el interior de intensidad. En los pliegues quedan resueltas las instalaciones, evitando la aparición de maquinaria sobre ésta.

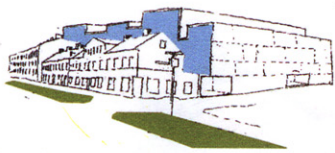
La estrategia de ocupación, renuncia a considerar como únicas alternativas posibles la transformación total de la manzana, o la preservación de los edificios próximos a Vaksalagatan y por tanto, subordinación a la ciudad existente. Pensamos que la respuesta para una ciudad moderna ha de permitir al mismo tiempo, tanto la preservación de antiguas estructuras como la renovación sin que por ello se vea afectada la modernidad de las propuestas, y ayudar a renovar Uppsala aprovechando las inversiones públicas de forma óptima.



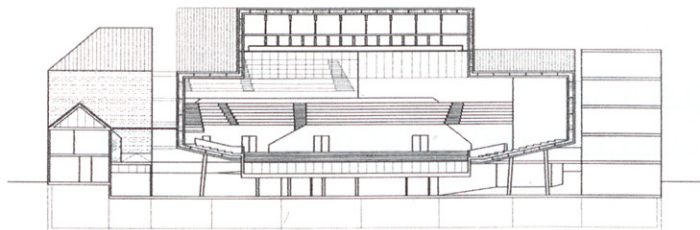
24 · PLANTA COTA +8.40



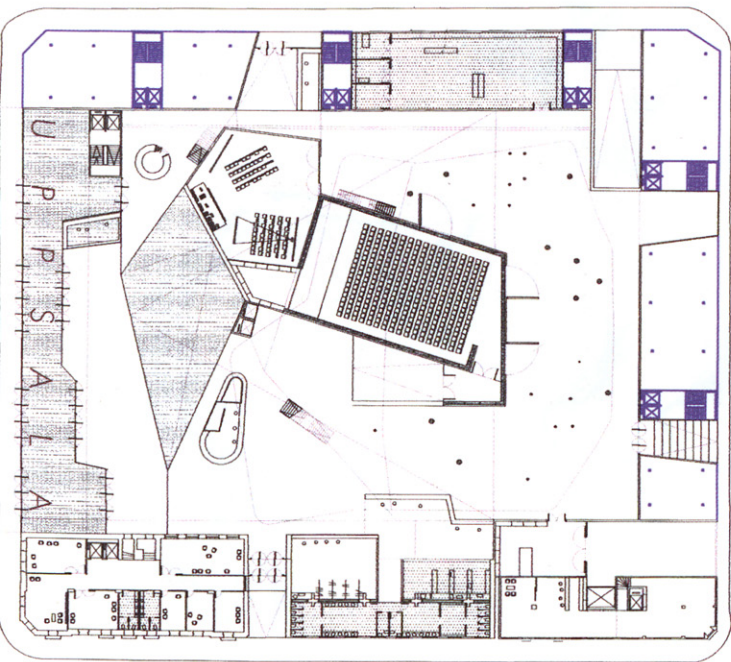
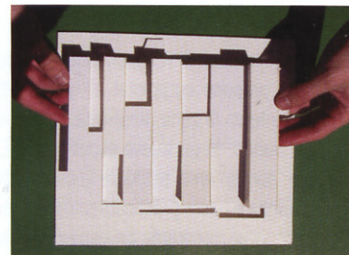
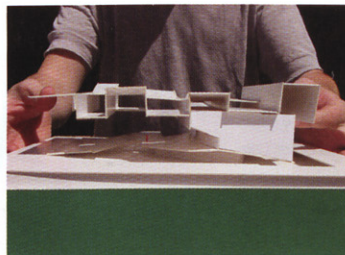
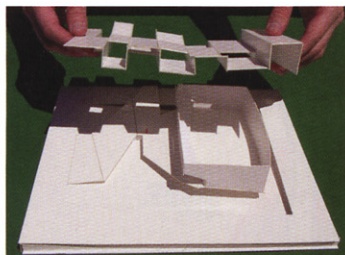
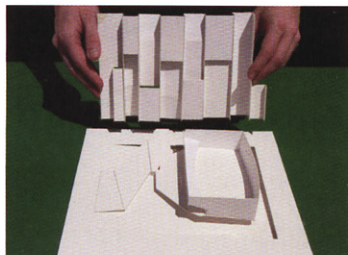
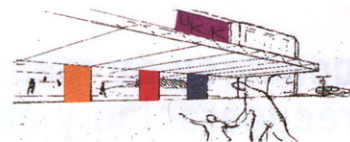
25 · SECCION LONGITUDINAL



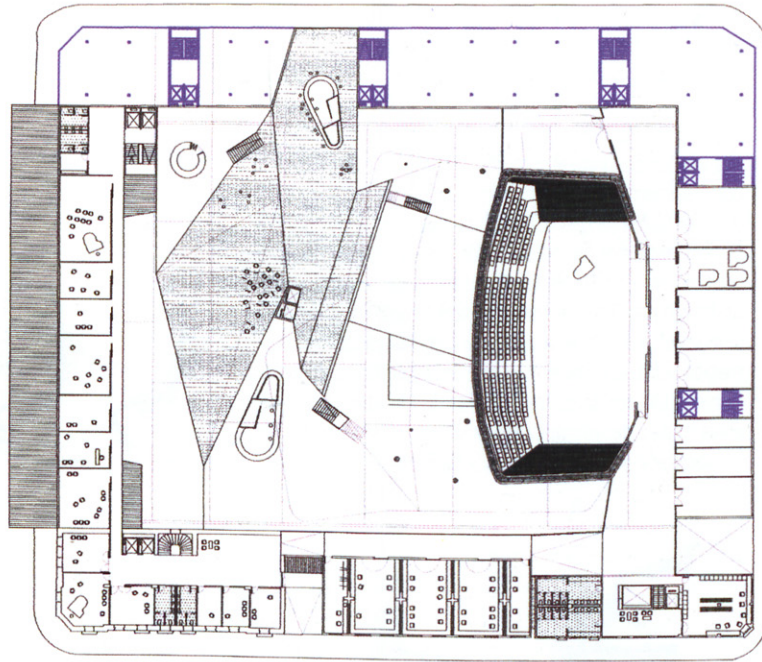
26 · CROQUIS DEL EDIFICIO HACIENDO ESQUINA



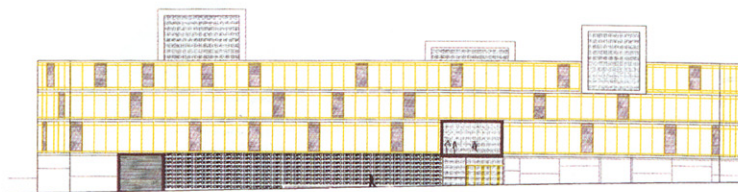
27 · SECCION TRANSVERSAL



28 · PLANTA COTA ±0.00



29 · PLANTA COTA +2.80



30 · ALZADO

31 concurso de ideas para la recuperación y adecuación del cauce de sa riera

Palma de Mallorca. 2002. 1º Premio de concurso ex aequo con los equipos formados por: Victoria Gómez García y Ángel Alonso Ortiz, Manuel Ribas Piera y otros

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Álvaro Soto Aguirre, Javier Maroto Ramos, Uriel Fogué, Ophélie Herranz, Marcelo Ruiz y Alegría Zorrilla.

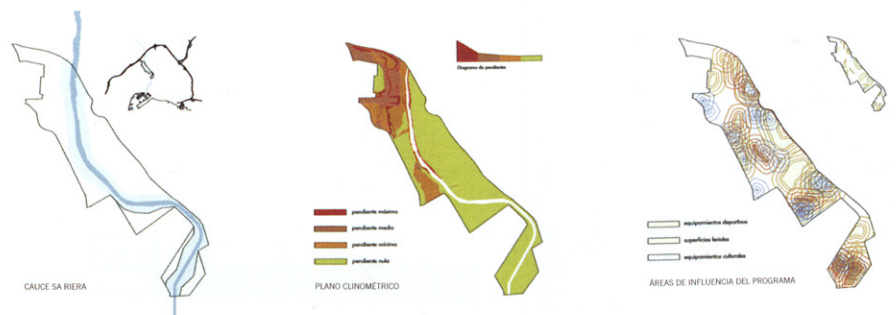
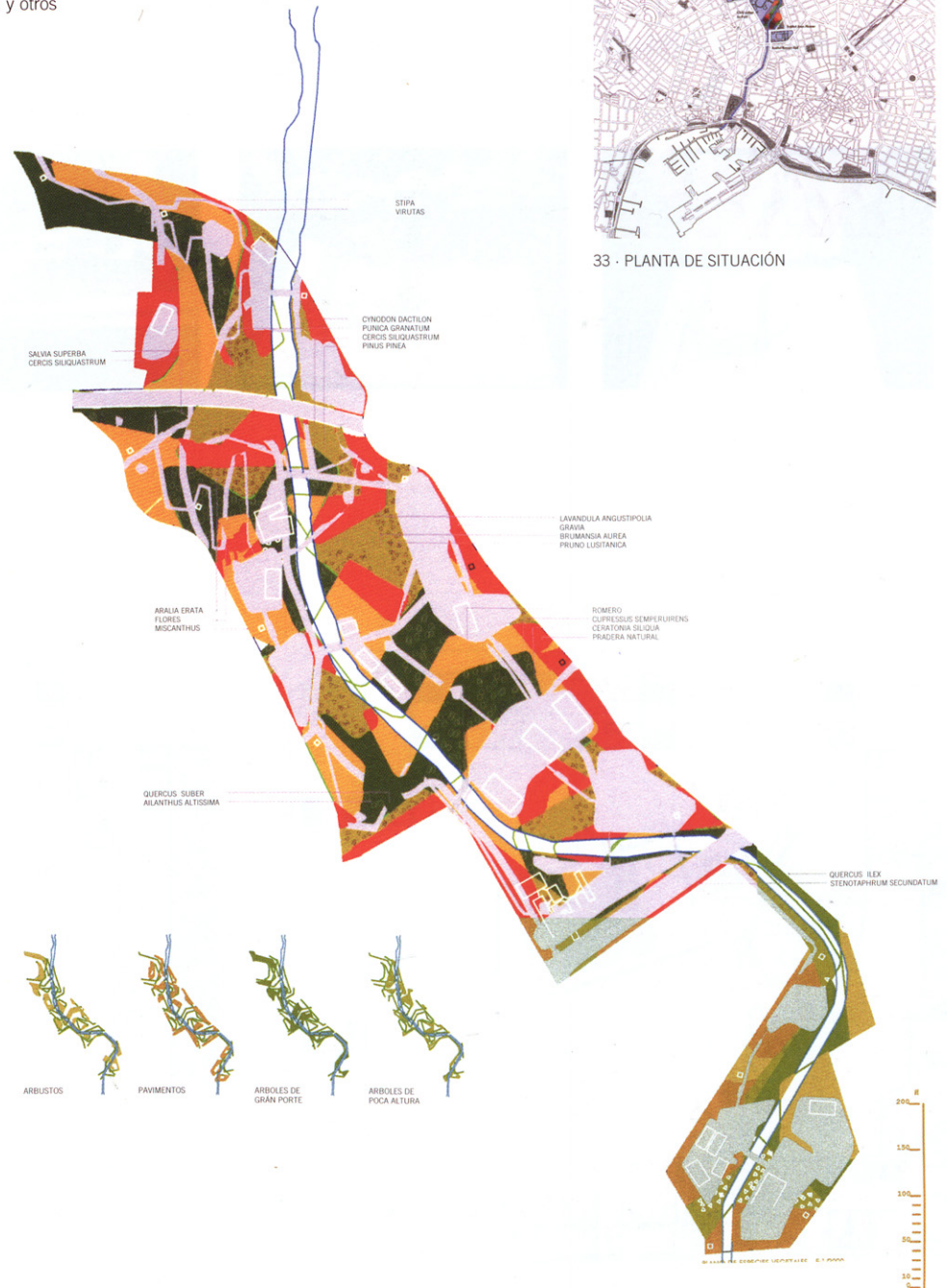
La propuesta para la recuperación y adecuación del Cauce Sa Riera propone completar el "vacío urbano" que existe actualmente en la zona propuesta para el desarrollo, dotando a la ciudad de un nuevo espacio verde público que cierre esta "herida" en el tejido de la ciudad de Palma, entre la Vía de Cintura hasta prácticamente el centro histórico.

Se propone un programa de esparcimiento, a partir de un severo análisis de los equipamientos que existen actualmente, generados desde la perspectiva de la relación con la ciudad.

En todo momento se ha evitado la estrategia de proyecto de zonificar las distintas partes del solar y producir una segregación de usos, ya que ello conduciría a una solución poco funcional que deja restos "muertos" a distintas horas del día y en determinadas fechas. Por eso planteamos una atomización y distribución del programa por el solar, a través de un riguroso estudio, para conseguir un espacio público dinámico, activo y funcional las 24 h del día.

De esta forma podemos proponer un desarrollo de la ejecución de todo el solar, en distintas fases en el tiempo, desde unos nodos de desarrollo. Así, se produce una evolución que iría completando el conjunto, en lugar de una ejecución por áreas terminadas. Ésta última estrategia sólo haría perdurar el problema que actualmente existe en la ciudad.

Entendemos que la construcción de un nuevo espacio público dentro de la ciudad se ha de construir como un código elaborado desde el territorio, como un "patrón de camuflaje", en el que, a partir de distintas capas de información sobre el espacio público que proyectamos, dialogue e interactúe con la ciudad de Palma. La introducción de estas capas de información construirá en el proceso, la recuperación y adecuación cauce Sa Riera



34 · DIAGRAMAS

35 concurso para el instituto de seguridad pública de las islas baleares

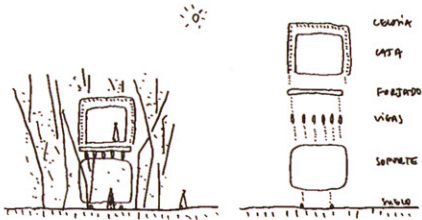
Antiguo cuartel de Son Banya, Palma de Mallorca. 2002

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Álvaro Soto Aguirre
Javier Maroto Ramos

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Uriel Fogué. Arquitecto (coordinador del proyecto)
Ophélie Herranz. Estudiante de arquitectura
Marcelo Ruiz. Estudiante de arquitectura
Alegría Zorrilla. Estudiante de arquitectura



36 · CROQUIS DE ESTRUCTURAS

El nuevo edificio para el Instituto de Seguridad Pública de las Islas Baleares en Mallorca, sigue el esquema de organización en pabellones que ya existen en el solar.

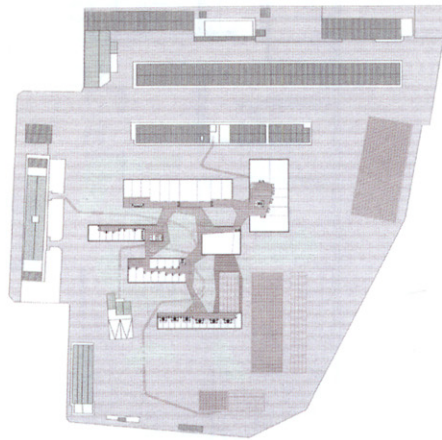
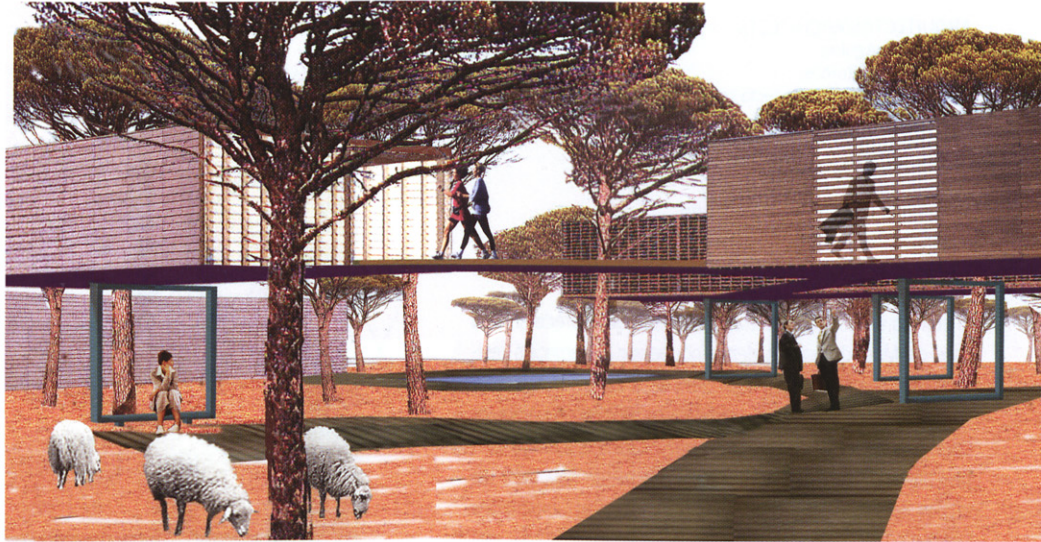
Se propone construir los nuevos pabellones separados del suelo, a la altura media de la copa de los árboles para generar un paseo entre las ramas, a través de caminos elevados que participan de todos los edificios. Tránsitos cubiertos y descubiertos, que suponen una sucesión de relaciones con el sitio en la organización de los diferentes programas.

Queda construido así un filtro que sirve de escudo acústico y funciona como mecanismo de control ambiental, constituido entre el edificio y la vegetación.

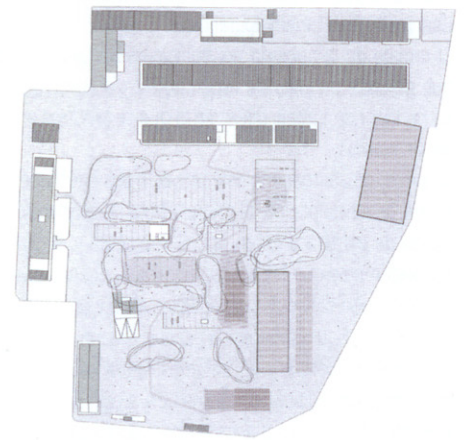
La organización programática plantea la segregación en distintas piezas. Se estudia en especial la posición de los pabellones, así como la relación entre los mismos que garantiza una solución funcional de máxima eficacia, ya que permite organizar de manera flexible tanto las circulaciones, como los espacios de las diversas funciones, adaptándose a las distintas necesidades.

La primera fase que comprende el área administrativa, el área docente, el área de equipos técnicos y la zona de residencia, se sitúa a cota elevada, mientras que la galería de tiro se mantiene semienterrada y más alejada, para provocar la menor incidencia posible en el resto del centro. En la segunda fase, las aulas, el aula magna y el área de prácticas técnicas se suman en otro edificio elevado, mientras que el área de prácticas físicas, segregado en el gimnasio y el espacio para simulaciones quedan a cota de suelo.

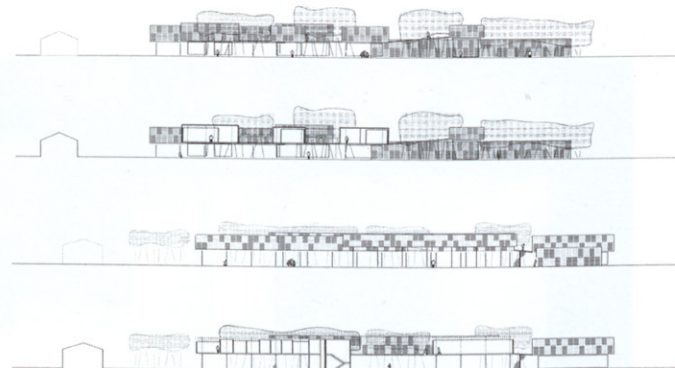
Los pabellones quedan comunicados con los caminos elevados a través de una celosía de madera que genera un colchón de aire a su alrededor. En el acceso a los pabellones, atravesamos una sucesión de zonas cubiertas y descubiertas entre estas dos pieles; una porosa y otra ligera y vítrea, que proporciona penumbra. La celosía produce una corriente de aire en verano, refrescando estas zonas y queda cerrada en invierno provocando un gasto de energía mínimo al actuar junto con la climatización del edificio.



37 · PLANTA COTA ±0.00



38 · PLANTA COTA +4.00



39 · ALZADOS Y SECCIONES

40 edificio de oficinas para la productora "el deseo"

C/ Francisco Navacerrada nº 24. Madrid. 1999-2001

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Álvaro Soto Aguirre

Javier Maroto Ramos

Clarissa Rosenow (arquitecta responsable del proyecto)

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Arquitecto técnico y control de obra: Edimosa S.L.

Estructuras: José Luis Gutiérrez

Paisajismo: Beatriz Lombao Maestre

Constructor: Construcciones Escribano Moreno S.L.

FOTOS: Luis Asín

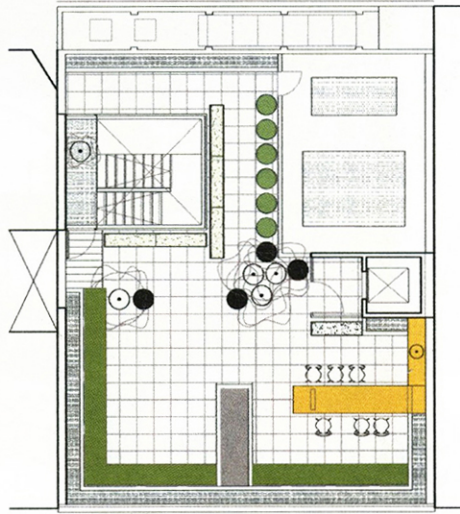
El edificio se inserta en la trama urbana que aparece en una calle de Madrid con una densa ocupación de edificios residenciales que adquieren en el perfil de la calle distintas alturas, en algunos casos muy elevadas. La ordenanza particular para la zona es la de edificación en manzana cerrada con una profundidad máxima de 15 mts en planta baja para las crujías edificadas. De esta manera los edificios construidos ofrecen su fachada a la calle Francisco de Navacerrada, que tiene 11 mts de ancho y al patio trasero de 8 mts limitado, a su vez, por otra franja edificada.

La edificación tiene un sótano, utilizado como almacén de bovinas y negativos de películas; planta baja y tres plantas, de las cuales dos de ellas son de oficinas y la otra tiene un uso más industrial para pruebas de producción, al tratarse de una productora cinematográfica.

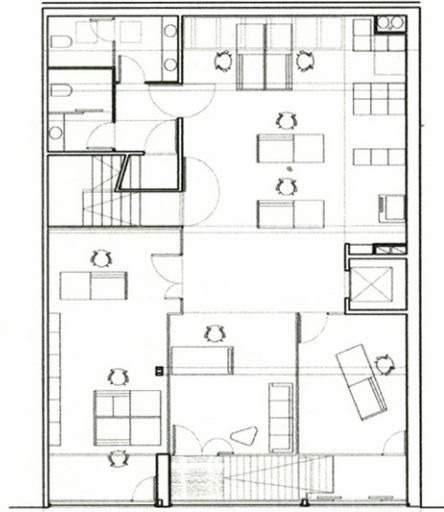
El remate de la cubierta del edificio es un jardín horizontal, que produce un lugar de esparcimiento, a la vez que propone un lugar de trabajo diferente al que se produce en el resto de las plantas.

Se pretende abordar con este proyecto dos cuestiones importantes para esta oficina: la primera trata de la aparición de un hueco de construcción en la calle apretada y densa, donde no existen mas que las aceras estrechas, coches que todo lo ocupan y una diversidad de edificios altos y desordenados (6 a 10 plantas) que dominan la escena urbana.

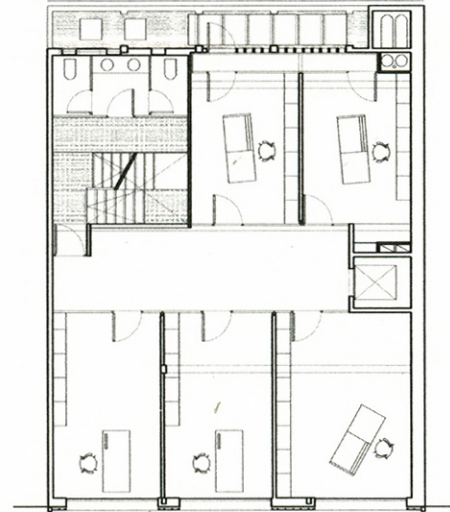
La segunda cuestión que tratamos fue la escala urbana de ese objeto: un edificio de oficinas en medio de un barrio de viviendas. Si miramos a la calle observaremos que la fachada se resuelve en toda su longitud de una manera uniforme, parecidos materiales, parecidos huecos, parecidas entradas, desapareciendo la posible diversidad de cada edificio en una unidad muy anodina. Fue entonces cuando decidimos dar un cambio escalar en nuestra fachada que obtuviera de esa uniformidad (y desde ella) algún beneficio.



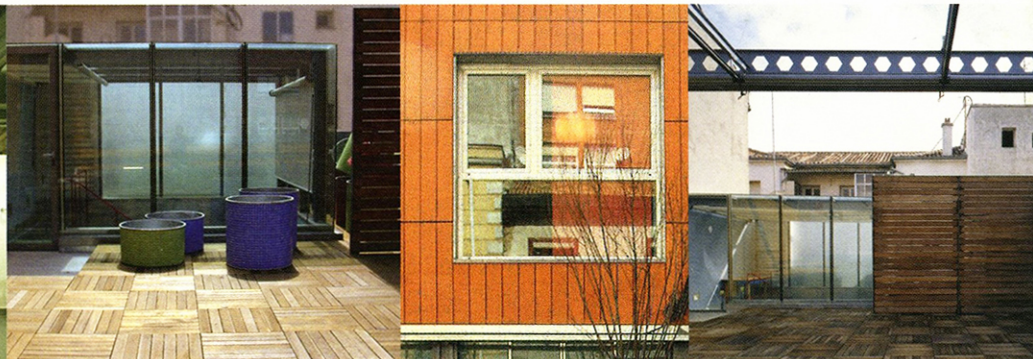
41 · PLANTA DE TERRAZA



42 · PLANTA BAJA



43 · PLANTA PRIMERA

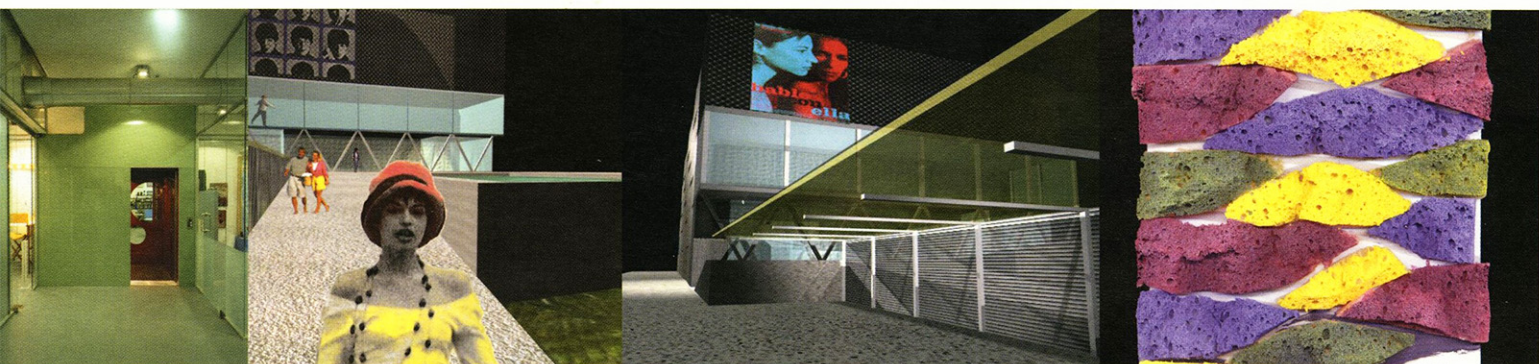




44 · SECCIONES



15





45 plató para la productora "el deseo"

Pozuelo de Alarcón. Madrid. 1999

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

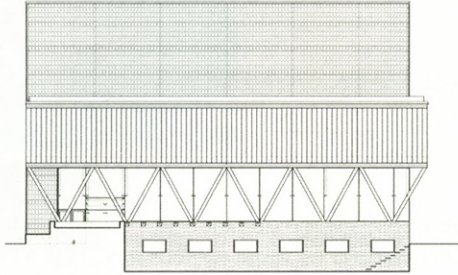
Álvaro Soto Aguirre

Javier Maroto Ramos

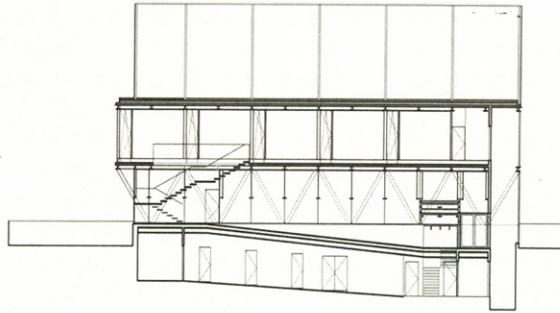
COLABORADORES/COLLABORATORS:

Estructura: José Luis Gutiérrez

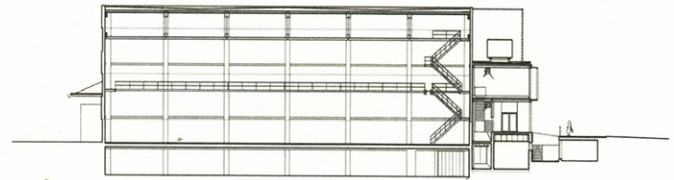
Instalaciones: CIASA



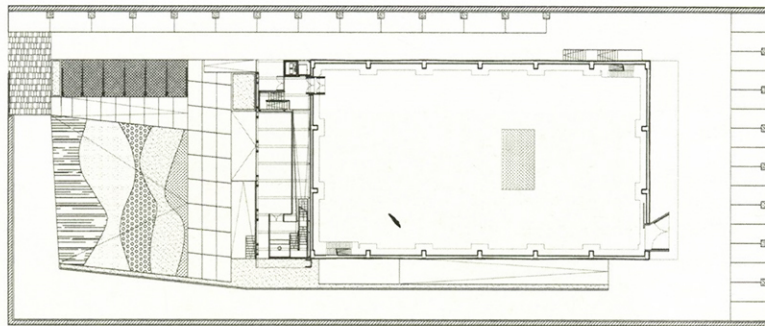
46 · ALZADO FRONTAL



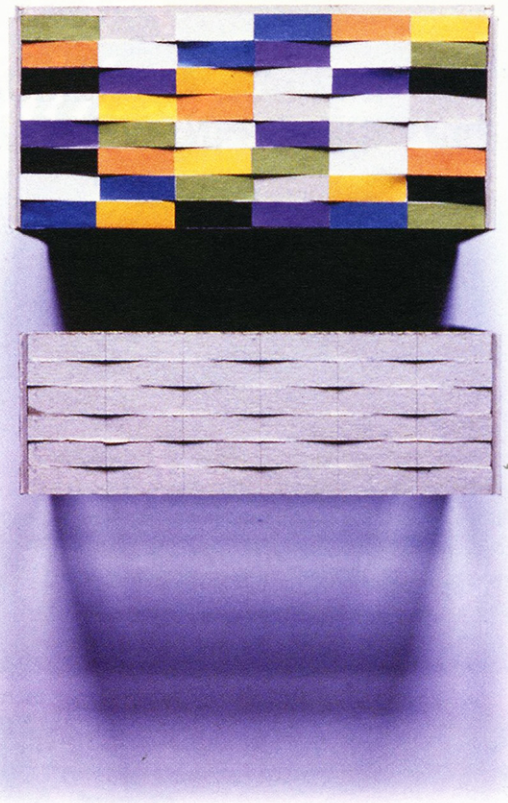
47 · SECCIÓN TRANSVERSAL POR OFICINAS



48 · SECCIÓN LONGITUDINAL



49 · PLANTA BAJA



El proyecto de plató de cine se va a construir en el noreste de Madrid, en una zona industrial y de oficinas de uso exclusivo vinculado al mundo de la imagen.

El loteo de la parcela es profundo y con poca fachada a las vías de acceso.

El edificio propuesto en esta parcela es un paralelepípedo ciego en una de sus partes, aquella que debe contener el uso de producción cinematográfica. Esta caja tiene unas dimensiones de 15 m. de altura, 24 m. de anchura y de fondo 41 m.; este volumen está semienterrado para alojar un almacén y a través de unos cortes en el terreno permitir el acceso de vehículos al mismo.

El plató se construye con unos muros de hormigón arma-

do de 25 cm. de espesor para garantizar su inercia y cierre acústico respecto al exterior, impidiendo el paso de más de 35 db A, cantidad estimada como idónea para este tipo de edificios. Las fachadas longitudinales, desde las que tendríamos una percepción escorzada desde la calle, se resuelven con relieve construido a través de unas escamas de hormigón, teñido en distintos colores, de 1x7,20 m. coincidiendo esta medida con los ejes de estructura. Nuestra intención es la de perder tamaño y modificar la escala de este volumen al fragmentarlo y colorearlo en sus caras de mayor tamaño; pero también para romper la continuidad de las fachadas con estos fragmentos de planos convexos o cóncavos, alternando

las luces y las sombras.

La construcción anteriormente descrita se cubre, manteniendo una junta estructural y constructiva, en su fachada principal a la calle con un delgado edificio de servicios, con una crujía de 6,50 m., que esta destinado a contener el resto de las funciones complementarias al plató, tales como oficinas, aseos, accesos, camerinos e instalaciones; y que ofrece a la calle una fachada acristalada, protegida a la orientación del poniente por un sistema de lamas verticales de aluminio anodizado en distintos colores.

Esta fachada esta levantada sobre una cercha que recoge todo su peso y que con una altura de 3,50 m. permite el acceso al edificio.

03 EL VIAJE A AMÉRICA DE LAS IDEAS PINTORESQUISTAS

ñaki ábalos

Este artículo forma parte de un trabajo de investigación más amplio que lleva por título "Atlas del pintoresquismo contemporáneo", el cual fue íntegramente leído por su autor para la oposición con la que obtuvo la Cátedra de Proyectos de la E.T.S.A.M. El resto de capítulos serán publicados en sucesivas entregas.



02 · RUTA DEL VIAJE DE HUMBOLDT

Alexander von Humboldt (1769-1859) partió de Madrid en 1799 en una expedición al continente de cinco años que culminará en la escritura de "*Cosmos*", cuyos primeros volúmenes se publicarán en 1845 y 1847. Descrito como "ensayo de una descripción física del mundo", esta obra llegará a ser para algunos autores, como Stephen Jay Gould, la obra científica más importante jamás publicada. Nacido en Berlín, amigo de Goethe, con quien comparte la idea de una morfología universal, interrumpe una brillante carrera de funcionario público para realizar una exploración sistemática de América Central y del Sur con la intención de componer un nuevo inventario del mundo a través del estudio de la corteza terrestre y, especialmente, de los volcanes, en los cuales intuye que encontrará por la relativa juventud geológica de los mismos, las claves para entender la morfología de la Tierra. Una vez negociados en Madrid los permisos y visados, consultados archivos y bibliotecas, contactado con los líderes independentistas -su amigo Simón Bolívar lo describirá más tarde como "el verdadero descubridor de América"- parte a un viaje de tres etapas que se inicia en las islas Canarias, encontrando en la configuración geomórfica del Teide y el valle de la Orotava una primera corroboración de sus teorías. Entre 1799 y 1800 lleva a cabo una estancia en Venezuela y en los valles del Orinoco y el Amazonas. Entre 1800 y 1802 realiza una travesía de la Andes vía Colombia y Ecuador hasta llegar a Perú. Por último, entre 1803 y 1804, se traslada a México y regresa a Europa pasando por Cuba y Estados Unidos, donde es recibido por Thomas Jefferson. Tras el viaje, realizado en compañía de Aimé Bonpland, cirujano militar francés y botánico vocacional, dedica los siguientes veinte años a publicar su monumental diario de viajes, *Relación Histórica del Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente*, que aparece desde 1807 a 1834, precedido del



05 · HUMBOLDT Y BONPLAND EN AMÉRICA

06 *Ensayo sobre la Geografía de las Plantas*, publicado en 1805, y a preparar la edición de *Cosmos*. Trae consigo 5.800 plantas que ha recogido y donado al Museo de Historia Natural de París -3.700 son desconocidas- y una visión del mundo completamente nueva que revolucionará múltiples disciplinas: geografía, cartografía, geología, vulcanología, botánica, e inventará otras tan decisivas como la climatología, la estadística o la economía política, haciendo buena la descripción de esta personalidad tan singular como el último enciclopedista, el último "homo universalis".

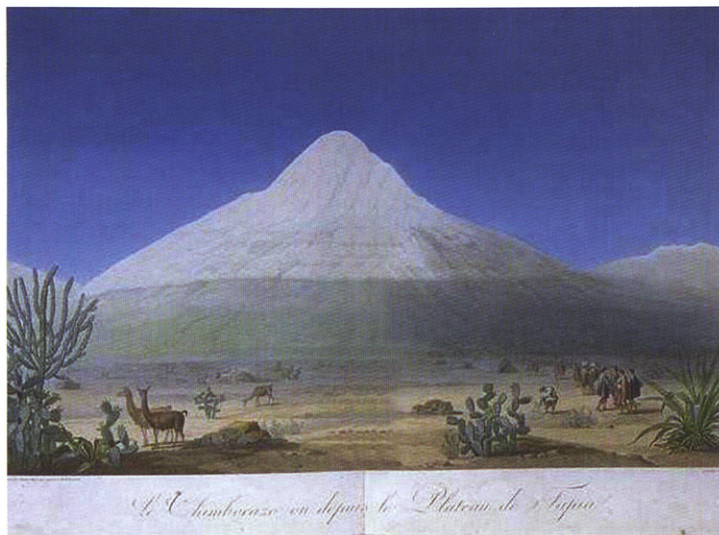
El *Cosmos* de Humboldt y su primer apunte, el *Ensayo sobre la Geografía de las Plantas*, son estudios racionalistas del universo que, partiendo del análisis de la corteza terrestre, la vegetación y los seres vivos, deducen un orden universal, la similitud en la escala planetaria de la morfología terrestre en función del clima y la altitud. En definitiva, es la gran demostración de la convicción ilustrada en la armonía última de la naturaleza y por extensión del universo entendido como estructura ordenada -por la mano divina-, que revela su orden al conocimiento científico humano. Este modelo cosmológico revolucionará inmediatamente la mirada del siglo XIX al medio natural y tendrá un reflejo significativo en la creación de una imagen positiva de esa naturaleza salvaje que hasta él era percibida como incognoscible, especialmente por los colonos americanos.

Desde Goethe, y especialmente con Humboldt, la pintura de paisajes comenzará a reflejar de forma crecientemente precisa la creencia en la unidad orgánica de la Naturaleza como un orden universal racional que incluye al hombre. La botánica a su vez abandona los artificiales criterios taxonómicos hasta entonces ensayados y aparecen sistemas de organización del medio vegetal que parten de criterios ecológicos; hacen su aparición también las "estufas" en los jardines botánicos, en las que se procederá a aclimatar las nuevas especies tropicales hacia las que se despierta una curiosidad generalizada.

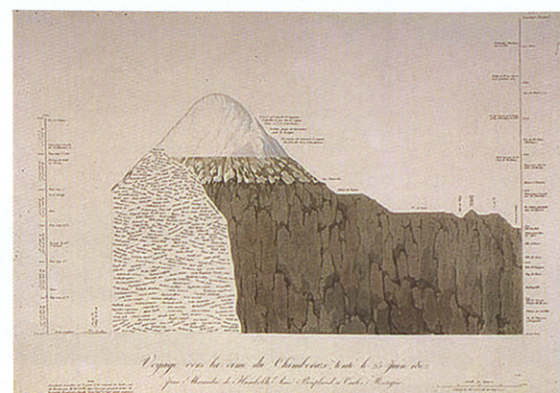
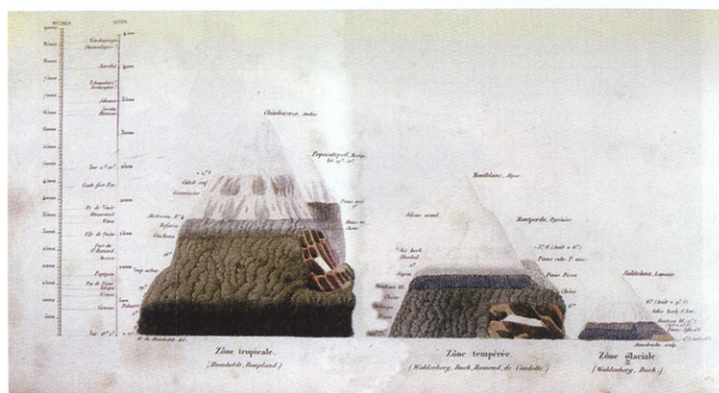
Para entender esta influencia sobre los pintores de la naturaleza es bueno saber que Humboldt no solo emprende el viaje pertrechado con el mejor instrumental científico -que había adquirido previamente en París y Londres-, también lo hace con un gran equipo de pintores, grabadores y cartógrafos que tendrán una responsabilidad cierta en la difusión y divulgación de la

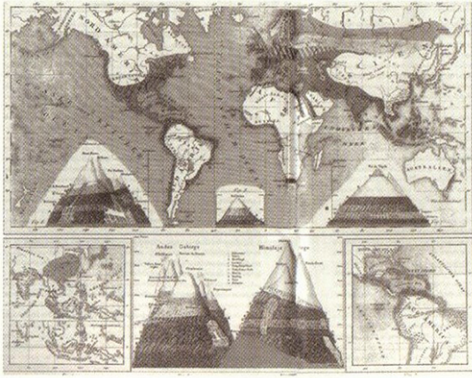
THE JOURNEY OF THE PICTURESQUE TO AMERICA.
iñaki ábalos

Alexander von Humboldt (1769-1859) left Madrid in 1799 on a five-year expedition to the continent, which would culminate in the writing of "Cosmos", whose first volumes were published in 1845 and 1847. Described as an "essay on the physical description of the world", this work would become the most important scientific work ever published for some authors, such as Stephen Jay Gould. Born in Berlin, friend of Goethe, with whom he shared the idea of a universal morphology, he interrupted a brilliant career as a civil servant in order to undertake a systematic exploration of Central and South America with the intention of compiling a new inventory of the world by studying the earth's crust, and in particular, volcanoes, in which, he surmised, he would find the key to understand the morphology of Earth because of their relatively young geology. Once the visas and permits were negotiated in Madrid, the archives and libraries consulted and the leaders of the independence movements contacted - his friend Simón Bolívar later would describe him as the "real discoverer of America" - he left on a three stage journey, which started in the Canary Islands, finding the first corroboration of his theories in the geomorphology of Mount Teide and Orotava Valley. Between 1799 and 1800 he spent some time in the valleys of the Orinoco and the Amazon in Venezuela. Between 1800 and 1802 he made a journey across the Andes via Colombia and Ecuador to reach Peru. And lastly between 1803 and 1804 he journeyed to Mexico and returned to Europe by way of Cuba and the United States, where he was received by Thomas Jefferson. After the journey, made in the company of Aimé Bonpland, a French military surgeon and biologist by vocation, he dedicated the next twenty years to publishing his monumental diary of his travels, A Historical Account of the Voyage to the Equinoctial Regions of the New Continent, which appeared between 1807 and 1834, preceded by the Essay on the Geography of Plants, published in 1805, and in preparing the edition of the Cosmos. He brought with him 5800 plants which he had collected and donated to the Natural History Museum in Paris - 3700 were unknown - and a completely new vision of the world which would revolutionise many disciplines: geography, cartography, geology, vulcanology, botany, and would invent such influential others such as climatology, statistics or political economy, making the description of this singular personality as the last encyclopedist, the last "homo universalis" appropriate.



07 - CUADROS DE LA NATURALEZA REALIZADOS POR EL EQUIPO DE HUMBOLDT QUE APARECERÁN EN EL ENSAYO GENERAL DE LA GEOGRAFÍA DE LAS PLANTAS





08 · ATLAS CON CUADROS DE NATURALEZA REALIZADOS DEL ENSAYO GENERAL DE LA GEOGRAFÍA DE LAS PLANTAS

Humboldt's *Cosmos* and his first study, the *Essay on the Geography of Plants*, are rationalist investigations of the universe which, starting from the analysis of the earth's crust, its vegetation and living things, deduce a universal order, the similarity of the terrestrial morphology on a planetary scale taking into account climate and altitude. In short, it is the grand demonstration of the enlightened belief in the ultimate harmony of nature and by extension the universe being understood as an ordered structure - by the hand of God - which reveals its order in human scientific knowledge. This model of the cosmos would immediately revolutionise the 19th century view of the natural world, and would have a significant reflection on the creation of a positive image of that savage nature which before Humboldt was perceived as unfathomable, especially by the American colonists.

After Goethe, and especially through Humboldt, the painting of landscapes would begin to reflect in an increasingly urgent manner the belief in the organic unity of Nature as a universal rational order that included man. At the same time botany abandoned the artificial taxonomic criteria that were used until then and organisational systems of the plant kingdom that derived from ecological criteria appeared; hothouses also appeared in the botanical gardens, where they proceeded to acclimatise new tropical species until they awakened widespread interest.

In order to understand this influence on painters of the natural world it is good to know that Humboldt not only undertook his journey equipped with the best scientific instruments - which he had previously acquired in London and Paris - he also took with him a large team of painters, engravers and cartographers who would have a certain responsibility in diffusing and divulging the new harmonious vision of the world. Humboldt was insistent on the application of the aesthetic doctrine to objects of

nueva visión armónica del mundo. Humboldt es insistente en la aplicación de la estética a los objetos de la historia natural y recurre a los "Cuadros" como pinturas que dan la "imagen de conjunto" necesaria. La *Relación Histórica del Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* consiste en una serie libre de estos cuadros en una visión del mundo que combina lo general y lo particular. "Cuadro físico de la Andes y de los países vecinos", grabado en cuero por Louis Bouget en 1803, es un ejemplo de estos cuadros que recoge el perfil del volcán Chimborazo, de 6310 metros de altura, extendiéndose a una sección de los Andes en la que pintura de paisaje y texto, estética y análisis, se completan mutuamente. Humboldt afirma en *Cosmos* (T.II, p.98): "Nosotros creemos que la pintura del paisaje debe lanzar algún día destellos aún desconocidos, cuando los grandes artistas franqueen más a menudo las fronteras del Mediterráneo y penetren lejos de las costas, cuando les sea posible abarcar la inmensa variedad de la naturaleza en los valles húmedos de los trópicos, con la frescura nativa de su alma joven y pura". Esta cita refleja bien no solo la oportunidad y la sensibilidad de Humboldt, sino la raíz empirista de su metodología científica -que él denominará "empirismo razonado"-, una raíz compartida con la de los teóricos ingleses del paisajismo, que le permitirá desplegar una mirada original hacia la naturaleza en la que se aúna medida científica y gozo estético, sirviendo así de magnífico puente entre las teorías pintoresquistas del XVIII y la nueva visión que los pintores paisajistas norteamericanos primero, y después Frederick Law Olmsted, pondrán a punto a mediados del XIX, cuando su obra haya sido divulgada y asimilada. Morirá en 1859, justo cuando Darwin publica *Del origen de las especies*, una obra inspirada por el espíritu de Humboldt, pero que dará una visión del mundo que desmorona la armónica de Humboldt sustituida por una lucha descarnada entre fuerzas antagónicas. Un año después también de que Olmsted iniciase su carrera como arquitecto paisajista con su proyecto para Central Park. Pero su mensaje hacia los pintores paisajistas habrá encontrado con prontitud eco entre algunos de las más dotados artistas norteamericanos.

Hasta la divulgación de las teorías darwinistas el paisajismo norteamericano ofrecerá una visión de América como Paraíso Terrenal en la que los elementos de la Naturaleza se interpretaban como símbolos de Dios, dando lugar a la idea de América como pueblo elegido. Para los pintores de la Escuela del Río Hudson, y en especial para Thomas Cole, padre del paisajismo norteamericano, América es una tierra de naturaleza primigenia y grandiosa, que actúa de intermediaria entre la humanidad y el Creador; el paisajismo es un acto de devoción - a Dios y a América - y un elemento crucial para la creación de una identidad nacional en un país carente de huellas históricas. Thomas Cole adapta las concepciones de Claudio de Lorena al paisaje norteamericano creando "composites", compuestos de fragmentos de naturaleza que se han tomado previamente en apuntes del natural para recomponerlos en el estudio sobre el lienzo. Sus ojos percibían la nueva belleza que emanaba del paisaje americano, pero su concepción



11 · FREDERICK. E. CHURCH, LAS CATARATAS DEL NIAGARA, 1957

natural history and turned to the "Pictures" like paintings that gave the necessary "image of the whole". The Historical Account of the Voyage to the Equinoctial Regions of the New Continent is made up of a free series of these pictures in a vision of the world that combines the general with the particular. "A Physical Depiction of the Andes and the neighbouring lands", engraved on leather by Louis Bouget in 1803 is an example of these pictures which captures the outline of the volcano Chimborazo, 6310 metres high, leading on to a section on the Andes in which landscape painting and text, aesthetics and analysis, mutually complete one another. Humboldt affirmed in *Cosmos* (Vol. II, p.98): "We believe that one day landscape painting ought to throw out glimmers of light as yet unknown, when the great artists free themselves more often from the frontiers of the Mediterranean and reach far away from its shores, when it will

be possible to embrace the immense variety of nature in the humid valleys of the tropics, with the native freshness of its pure and youthful soul". This quote not only well reflects Humboldt's opportuneness and sensibility but also the empirical roots of his scientific method - which he would call "reasoned empiricism" - roots shared with the English theories of landscaping which would enable him to unfold an original view of nature in which scientific proportion and aesthetic pleasure were united, thus serving as a magnificent bridge between the picturesque theories of the 18th century and first the new vision of the North American landscape painters, and afterwards Frederick Law Olmsted, which would be fine-tuned by the middle of the 19th century, when his work had been divulged and assimilated. He would die in 1859, just as Darwin published *The Origin of the Species*, a work inspired by the spirit of Humboldt, but which would give

a vision of the world which broke down the harmony of Humboldt, substituting it with the harsh struggle between antagonistic forces. One year later Olmsted also began his career as a landscape architect with his project for Central Park. But his message for landscape painters would soon awaken interest amongst some of the most gifted North American artists.

Until the spread of Darwinian theories North American landscape painting offered a vision of America as an Earthly Paradise where elements of Nature were interpreted as symbols of God, giving credence to the idea of America as a chosen land. For the painters of the Hudson School, in particular for Thomas Cole, the father of North American landscape painting, America was a land of grandiose and primitive nature, that acted as an intermediary between humanity and the Creator; landscape art was an act



12 · THOMAS COLE, *EL VIAJE DE LA VIDA: INFANCIA Y JUVENTUD*. ÓLEO SOBRE LIENZO, 134 X 195 cm. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON. FONDO ALISA MELLON BRUCE, 1971.



of devotion (to God and to America), and a crucial element in creating a national identity in a land lacking in historical marks. Thomas Cole adapted the concepts of Claude Lorraine to the North American landscape creating "composites", made up from fragments of the natural world which he had previously taken in outdoor notes and putting them together on canvas in the studio. His eyes were taking in the new beauty that was emanating from the American landscape but his conception was still partially indebted to European models, as shown by the frequent inclusion of ideal pieces of architecture and mythological and historical scenes. However, very soon his followers Asher B. Durand, John Frederick Kensett, Frederic E. Church and Alfred Bierstadt understood that the impressive expanses of America, the Niagara Falls, the banks of the Hudson, the infinite space of the West and the exoticism of the tropics renewed concepts of the sublime and the picturesque imported from Europe, giving them a new transcendence (it should be understood in this way because to the North Americans of the first decades of the 19th century any unexplored territory formed part of the American Eden).

Influenced by Humboldt and by the transcendental theories of contemporary writers such as Ralph Waldo Emerson, they understood that the idealised landscapes of the European landscape painters existed as natural spaces in the American reality; a new principle emanated from them, a transcendent ideal, which brought about the understanding of the aesthetic experience as an analogy of a religious experience such as a revelation; a superior more elevated order of Nature appeared, understood as a symbol of the transcendental whole.

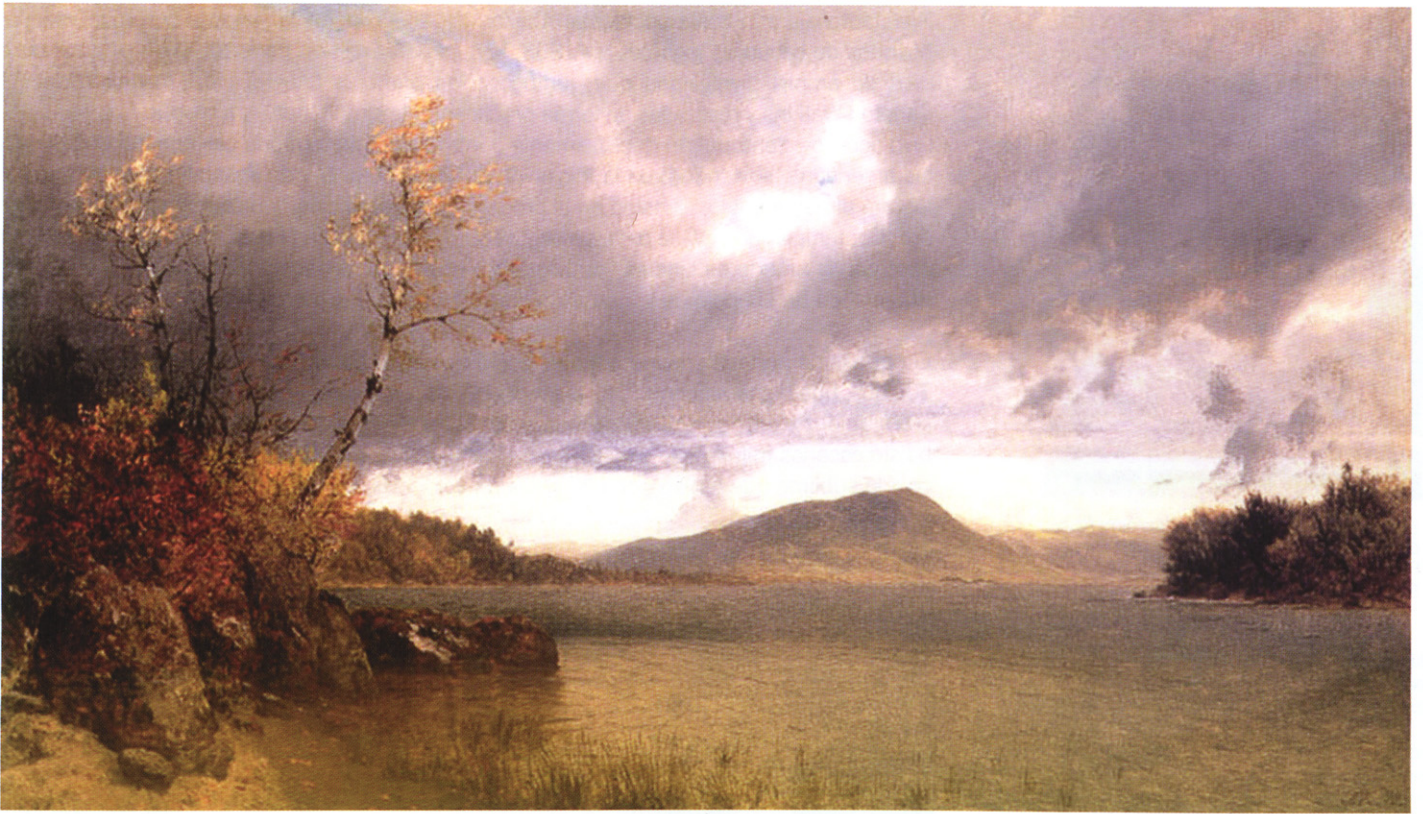
Humboldt's vision of the world was, moreover, substantially in agreement with these transcendental references: the fulfilment of moral and spiritual law is to be found in nature. For this reason it is easy to understand that the painters of the Hudson School undertook a complete programme of dissemination of this experience of revelation; whilst some such as John Frederick Kensett stayed near to the Hudson and Lake George - a lake which was for Thomas Jefferson in his own words "without compare the most beautiful I have ever seen" - developing an idea of the pastoral and the picturesque of extreme harmony, similar to the pastoral scenes Olmsted would display in his parks, Church and Bierstadt were possessed by a cosmic vision, undertaking long journeys to take in the sublime and picturesque scenery of the West and the tropics. Church (1826-1900) - who would maintain friendly relations with Olmsted all his life - in 1853 and at 25 years old, fascinated by reading Humboldt's *Cosmos* - translated in 1849 - joined an expedition to South America taking in Colombia, crossing the Andes to Ecuador, climbing Chimborazo and even staying in the same house that Humboldt stayed in in Quito. He would return in 1857 to paint his best known and highest valued painting (10000 dollars), "The heart of the Andes" (1859, Metropolitan Museum of Art) which was exhibited in New York like a religious icon in the year of Humboldt's death and afterwards travelled to Europe. Like Humboldt, he worked from pencil and oil sketches outdoors, but elaborated his paintings like Thomas Cole, by composites, the sum of many parts which aspired to represent the essence of the region, in the manner of the pictures in the *Historical Account*, always reflecting the botanical and climatic organisation of the landscape with precision and with punctilious scientific and didactic

aún era parcialmente deudora de los modelos europeos, como muestra la frecuente inclusión de arquitecturas ideales y escenas mitológicas e históricas. Muy pronto, sin embargo, sus seguidores Asher B. Durand, John Frederick Kensett, Frederic E. Church y Alfred Bierstadt entienden que las impresionantes extensiones de América, las cataratas del Niágara, las riberras del Hudson, el espacio infinito del Oeste y el exotismo de los trópicos renuevan las concepciones de lo sublime y lo pintoresco importadas de Europa dotándolas de una nueva trascendencia (debe entenderse en este sentido que para los norteamericanos de las primeras décadas del siglo XIX cualquier territorio inexplorado del continente formaba parte del Edén americano). Influidos por Humboldt y por las teorías trascendentalistas de autores coetáneos como Ralph Waldo Emerson, entienden que los paisajes idealizados en las pinturas paisajistas europeas existen como espacios naturales en la realidad americana; de ellos emana un nuevo principio, un ideal trascendente que permite entender la experiencia estética por analogía con la experiencia religiosa como una experiencia de revelación; un orden superior más elevado de la Naturaleza aparece, entendido como símbolo de la unidad trascendente.

La visión de Humboldt del mundo es, además, sustancialmente coincidente con estas referencias trascendentes: el cumplimiento de la ley moral y espiritual se halla en la naturaleza. Por ello es fácil entender que los pintores de la Escuela del río Hudson emprendan un programa completo de despliegue de esta experiencia de revelación; mientras algunos como John Frederick Kensett se quedan en el entorno del Hudson y el lago George -un lago que para Thomas Jefferson era en sus propias palabras "sin comparación el más hermoso que he visto nunca"- desarrollando una idea de lo pastoril y lo pintoresco de extrema armonía, similar a los escenarios pastoriles que Olmsted ensayará en sus parques, Church y Bierstadt estaban poseídos por una visión cósmica, emprendiendo largos viajes para abarcar los escenarios pintorescos y sublimes del Oeste y el trópico. Church (1826-1900) -que mantendrá un amistoso trato con Olmsted a lo largo de su vida- en 1853 y con veinticinco años de edad, fascinado por la lectura del *"Cosmos"* de Humboldt -traducido en 1849-, se une a una expedición a Sudamérica recorriendo Colombia, cruzando los Andes hasta Ecuador, subiendo al Chimborazo y alojándose incluso en la misma casa que Humboldt le hizo en Quito. Volverá en 1857 para pintar su cuadro más conocido y cotizado (10.000 dólares), "El corazón de los Andes" (1859, Metropolitan Museum of Art) que se expone en Nueva York como un icono religioso el año de la muerte de Humboldt y viaja posteriormente a Europa. Como Humboldt, trabaja a partir de bocetos a lápiz y al óleo del natural, pero elabora sus cuadros como Thomas Cole, por composites, suma de muchas partes que aspiran a representar la esencia de la región, al modo de los cuadros de la *Relación Histórica*, reflejando siempre con precisión la organización botánica y climática del paisaje con un puntilloso afán científico - didáctico. Church colabora más tarde en la campaña liderada con éxito por Olmsted para conseguir transformar las cataratas del Niágara en una reserva natural protegida internacionalmente.

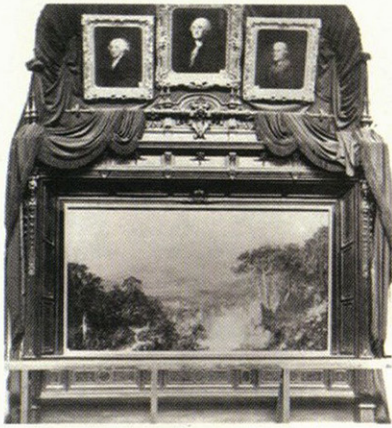


13 · FREDERICK. E. CHURCH, *MONTAÑAS DEL ECUADOR*, 1855.



14 · JOHN. F. KENSETT, *EL LAGO GEORGE*, 1871 Y 1872





15 - FREDERICK E. CHURCH, INSTALACIÓN DE *EL CORAZÓN DE LOS ANDES* EN LA METROPOLITAN FAIR IN AID OF THE SANITARY COMMISSION, NUEVA YORK, ABRIL DE 1864.

industry. Church later collaborated in a campaign led by Olmsted to bring about the transformation of Niagara Falls into an internationally protected nature reserve.

Bierstadt travelled to the West Coast - California - several times, reaching Yosemite Valley and the giant Sequoia forests in 1863, which would give rise to an exceptional series of pictures which were widely circulated that, along with the first photographs of Yosemite, attributed to Carleton Watkins and made in a practically simultaneous fashion - and the ones which Abraham Lincoln had access to - would contribute decisively in introducing this Californian territory into the American consciousness, bringing about the initiation of the Yosemite Law in 1864 which would also directly involve Olmsted in the conservation process which would come to a head in 1890. The painting "Contemplating Yosemite Valley" (1865) was exhibited in New York, in this case coinciding with the death of Lincoln, a circumstance that helped transform its sensation of space and light into a symbol of the connection between Yosemite, America and Eden.

In this manner American landscape art acquired, through these exceptional personages, in only 30 years, a clear autonomy with regards to the preceding European models, achieved very rapidly and successfully due to its effects on the nation's consciousness. Without mythological or his-

Bierstadt viaja a la costa occidental -California- varias veces, llegando a Yosemite Valley y los bosques de secuoyas gigantes en 1863, lo cual dará ocasión para una serie singular de cuadros de amplia divulgación que, junto con las primeras fotografías de Yosemite, debidas a Carleton Watkins y realizadas de forma prácticamente simultánea - y a las que Abraham Lincoln tuvo acceso-, contribuirán decisivamente a introducir este territorio californiano en la conciencia americana, sirviendo para la iniciación en 1864 de la Ley de Yosemite que también involucrará directamente a Olmsted en el proceso de preservación que culminará en 1890. El cuadro "Contemplando el Valle de Yosemite" (1865) se expuso en Nueva York coincidiendo en este caso con la muerte de Lincoln, circunstancia que ayudó a transformar su efectismo lumínico y espacial en un símbolo de la conexión entre Yosemite, América y el Edén.

El paisajismo norteamericano adquirió así, a través de estos personajes singulares, en apenas 30 años, una plena autonomía respecto de los modelos europeos precedentes, conseguida con gran rapidez y eficacia en sus efectos sobre la conciencia de la nación. La Naturaleza mostraba sin escenas mitológicas o históricas ni idealizaciones, concepciones de lo bello, lo pintoresco y lo sublime que tenían por sí mismas un valor civil: servían a la creación de una identidad



16 - ALBERT BIERSTADT, *YOSEMITE VALLEY*, 1863.



17 - ALBERT BIERSTADT, *PUESTA DE SOL EN YOSEMITE*, 1863.



18 · FREDERICK. E. CHURCH, *EL CORAZÓN DE LOS ANDES*, 1859.



19 · FREDERICK. E. CHURCH, *COTOPAXI, ECUADOR*, 1863.



20 · FREDERICK. E. CHURCH, *MONTAÑAS DEL ECUADOR*, 1855.



21 · ALBERT BIERSTADT, *TORMENTA EN LAS MONTAÑAS*, 1870 - 1880.

nacional simbolizando tanto la armonía del hombre y la naturaleza como la capacidad de ésta para emitir valores morales. La visión de Humboldt de la identidad entre conocimiento científico y visión estética se encarnaba también en propuesta ética y moral: lo que en estos paisajes se representaba era una nueva forma de monumentalidad cívica, de representar los valores de una sociedad emergente, ya no a través de las huellas de la historia humana sino de la historia natural. La naturaleza se bastaba para representar a la sociedad y los paisajes pintados por la Escuela del Río Hudson; estaban por así decirlo, disponibles para que los "landscape architects" los reinterpretasen encarnados en el espacio público de la ciudad americana.

El nuevo pintoresquismo que se ofrecía a ser elaborado en parques y jardines podía abandonar la artificiosidad de los modelos europeos una vez que la naturaleza naturalista, "tal cual", manipulada parcialmente con las técnicas de los landscape gardeners europeos y parcialmente con operaciones de recomposición de piezas existentes, era capaz de representar valores que la trascendían. Sin duda Frederick Law Olmsted fue sensible a esta relaboración del concepto de lo pintoresco desde un primer momento, y en gran medida es su trabajo lo que mejor refleja esta nueva visión, una confianza en la naturalidad de la naturaleza como oferta estética y ética que permitía abordar la dimensión pública y cívica de la democracia americana. Esta mezcla de herencia del pintoresco inglés y nueva visión de la naturaleza a menudo ha llevado a interpretaciones erróneas de su trabajo como ajeno a las preocupaciones estéticas y meramente rutinario en la aplicación de recetas paisajistas. Hay, por el contrario, una profunda sintonía con la propuesta elaborada por los pintores coetáneos que no sólo se refleja en detalles como su creciente escepticismo hacia la inclusión de edificaciones en los parques, o en su rechazo a la programación de actividades dentro de los parques -confiando en la experiencia de la naturaleza como experiencia de revelación, de identificación armónica del hombre con el cosmos-, sino que se extiende a la profunda renovación de las tareas del landscape architect que él emprendió, desde la invención y concepción de los Parques Nacionales como monumentos naturales que debían preservar la memoria de la Nación para las generaciones venideras, hasta la reconcepción de la ciudad a partir de la organización sistemática de sus espacios naturales, articulando lo artificial y lo natural en una amalgama entendida como el marco adecuado a las ambiciones nacionales y democráticas de la revolución americana.

torical scenes, without idealising, Nature was showing conceptions of the beautiful, the picturesque and the sublime that had in themselves a civil value: they served to create a national identity symbolising as much the harmony of man and nature as the capacity of the latter to emit moral values. Humboldt's vision of the similarity between scientific knowledge and aesthetic vision also embodied a moral and ethical proposition: that in these landscapes a new form of representing civic monuments was presented, a way to show the values of an emerging society, not through the marks of human history but through natural history. Nature was sufficient to represent the society, and the landscapes painted by the Hudson School were, so to speak, available to be reinterpreted by landscape architects embodied in the public spaces of the American city.

The new picturesqueness that offered itself up to be elaborated in the parks and gardens could abandon the artificiality of the European models once natural nature, "in its raw state", partially manipulated by the European landscape gardeners' techniques and partly through the method of recomposing existing pieces, was capable of representing values that transcended it. Without doubt Frederick Law Olmsted was aware of this reworking of the concept of the picturesque from the first moment, and to a great extent it is his work which best reflects this new vision, a trust in the naturalness of nature as an aesthetic and ethical offer that allowed the taking on of the public and civic dimension of American democracy. This mixture of the inheritance of English picturesque and the new vision of nature has often led to mistaken interpretations of his work as unconcerned with aesthetic preoccupations and merely routine in its interpretation of landscaping formulae. On the contrary, there is a profound identification with the ideas elaborated by the contemporary painters which was not only reflected in details such as his growing scepticism towards the inclusion of buildings in parks, or in his rejection of programmes of activities in the parks -trusting in the experience of nature as the experience of revelation, in the harmonic identification of man with the cosmos- but also spread into the profound renovation of the task of the landscape architect that he embraced, from the invention and the conception of the National Parks as natural monuments which should preserve the Nation's memory for future generations, to the reconception of the city starting from the systematic organisation of its natural spaces, articulating the artificial and the natural in an amalgam seen as the apt framework for the national and democratic ambitions of the American revolution.

04 LAMPREAVE Y MONTENEGRO

01 intercambiador de medios

Santo Domingo, República Dominicana. Abril 2002

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Ricardo Sánchez Lampreave
Néstor Montenegro Mateos

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Diego Colón de Carvajal Salis, David Fernández
Cobo y Gonzalo Pérez Coello de Portugal.



05 · FOTOMONTAJE

El proyecto pretende responder a tres cuestiones planteadas por el municipio:

1. Compaginar en un único edificio los diferentes órdenes y requerimientos de todos los medios coincidentes con los consiguientes anexos comerciales y de servicios,
2. Incorporar el Tranvía, para aprovecharlo como servicio público reactivo,
3. Mejorar el tráfico en los aledaños del puente Francisco Peynado, el único paso sobre el río Isabela desde el centro de la ciudad hacia el norte.

El proyecto presenta un Intercambiador de medios en el que se incluye la estación de autobuses interurbanos, la cabecera de dos líneas de la futura red de tranvías y un centro de concentración de todos los medios de transporte que allí convergen para facilitar el transbordo de uno a otro, además de un aparcamiento disuasorio.

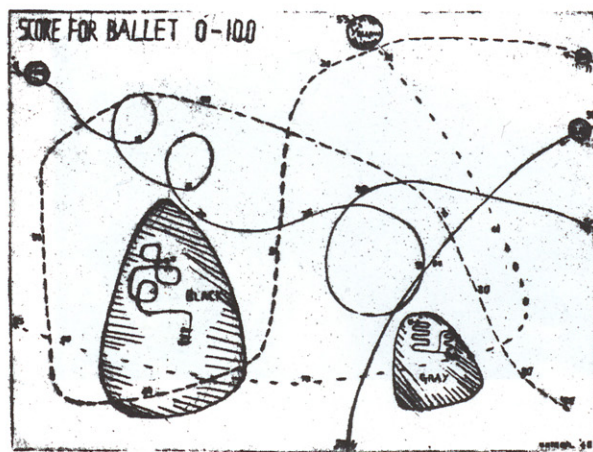
Teniendo en cuenta la carencia de plazas y parques públicos, se proponen espacios libres colectivos.

Los movimientos circulatorios de cada uno de los medios dictan la estructura formal del edificio. Son los movimientos los que organizan la definición del espacio de intercambios entre ellos.

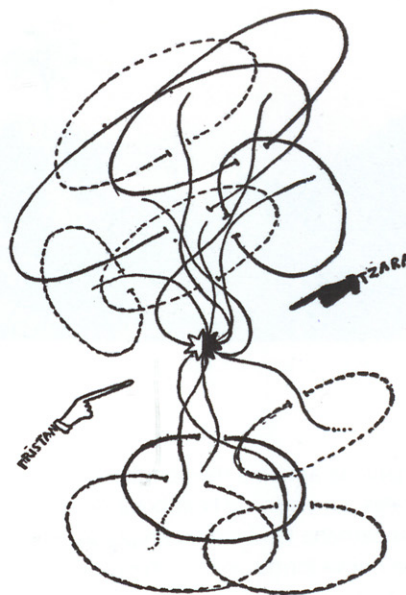
También el movimiento peatonal se asocia al de los medios por sus trazas, o por núcleos de comunicación vertical (escaleras y montacargas).

Las calles, los andenes y paradas, junto a las diferentes zonas de estacionamiento, definen modulaciones diversas sin llegar a coincidir en las tres plantas.

Se fomenta la actividad comercial asociándola a las calles y a las zonas de espera y recreo.



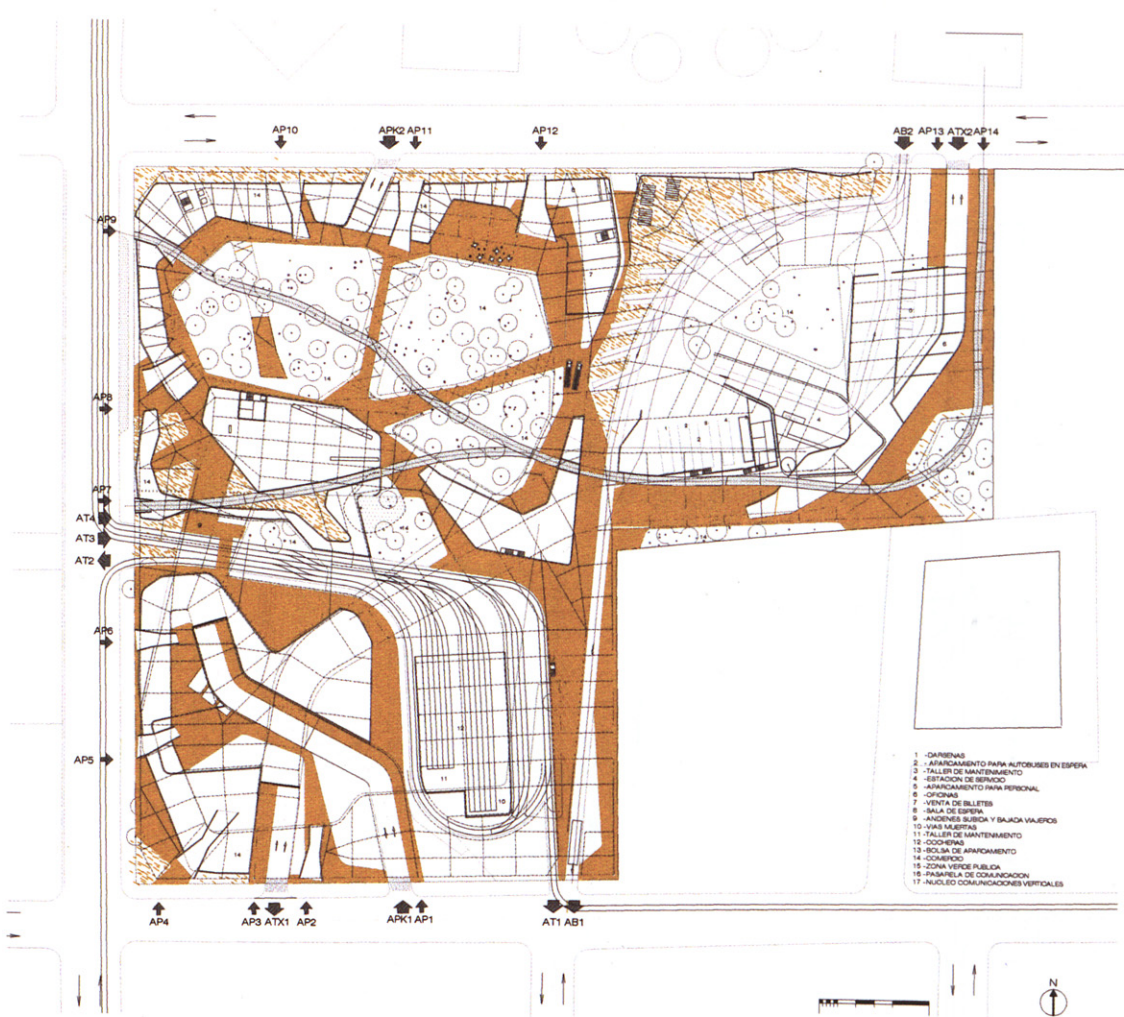
02 · SCORE FOR BALLET 0-100. ALEXANDER CALDER. 1942



03 · FRANCIS PICABIA. SIETE MANIFIESTOS DADA. 1924

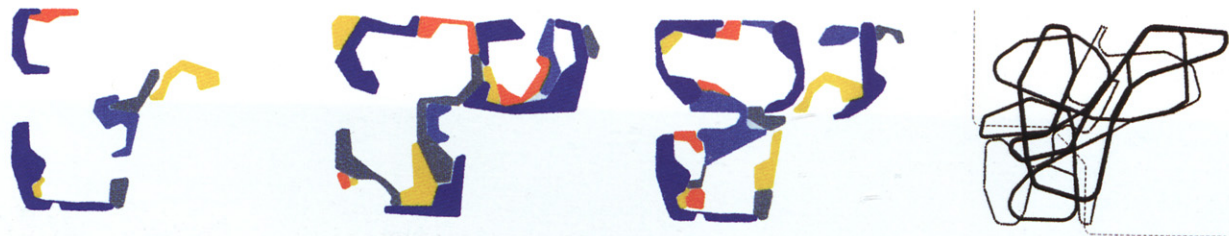


04 · ROBERTO BURLE MARX. PLAZOLETA CARIOCA. 1985

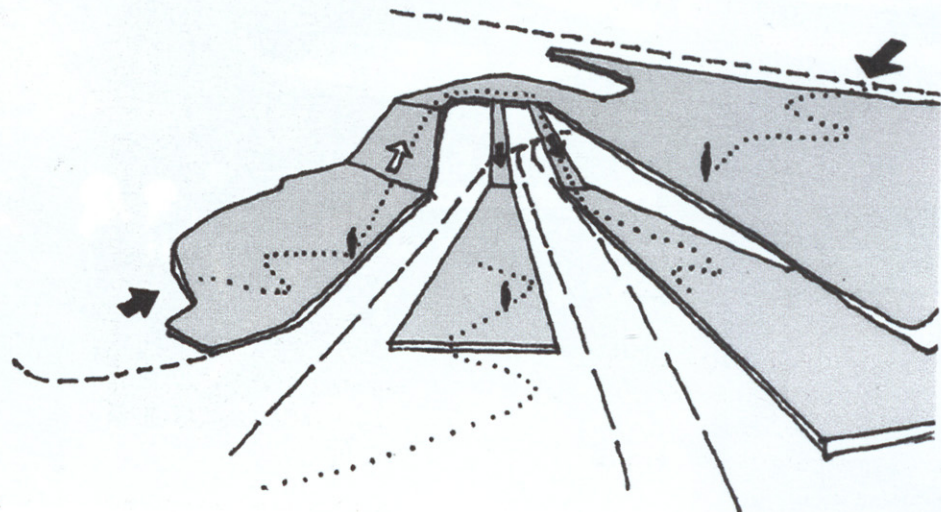


06 · PLANTA BAJA

27



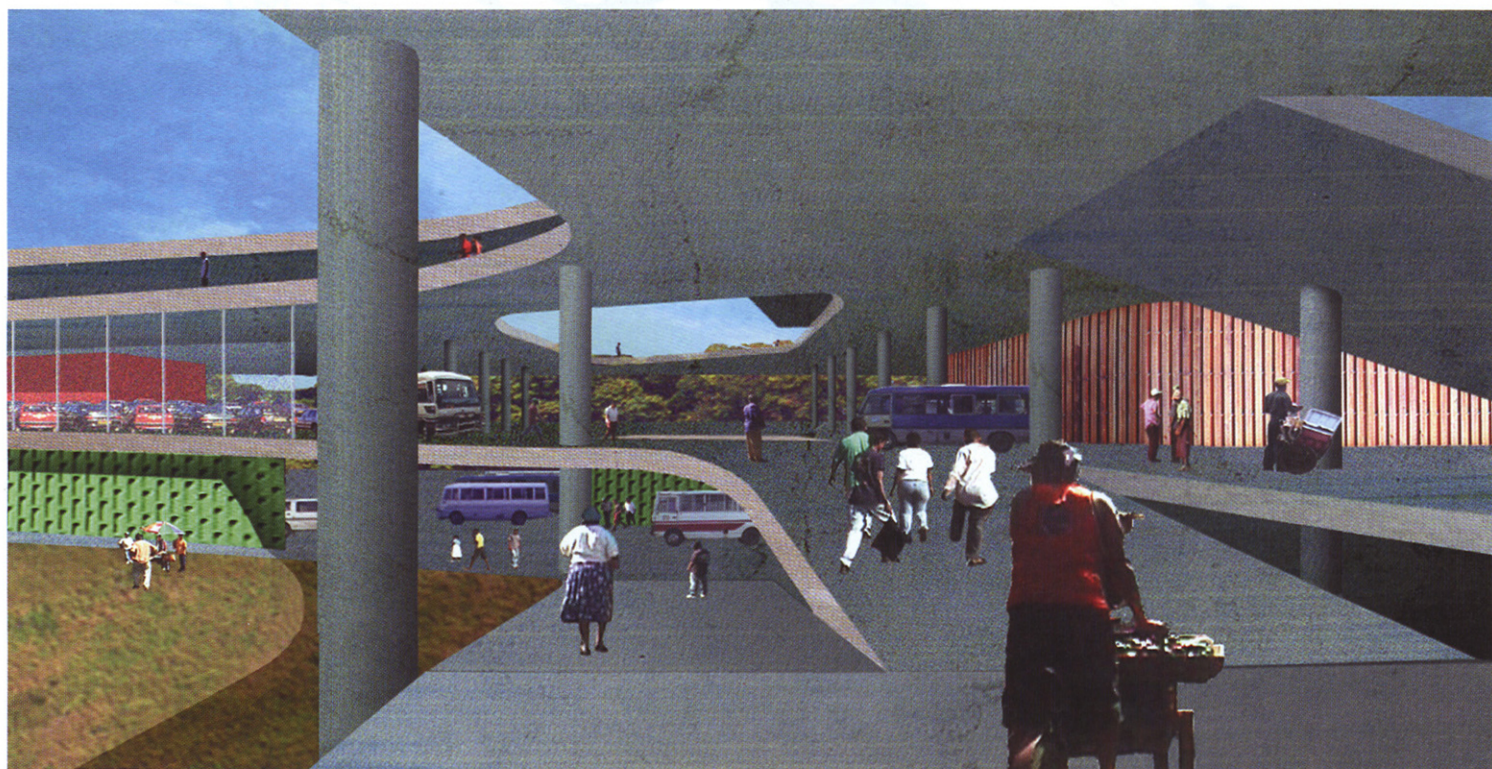
07 · DIAGRAMAS DE USOS Y CIRCULACIONES



08 · PERSPECTIVA DE LA PROPUESTA



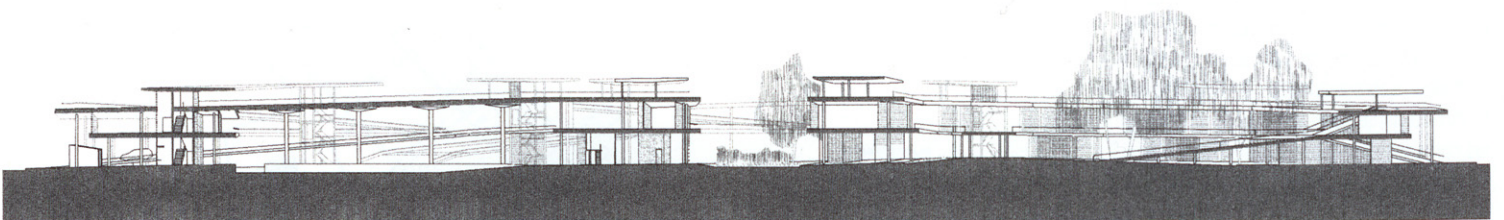
09 - PLANTA PRIMERA





10 · PLANTA SEGUNDA

29



11 · SECCIÓN



12 · MAQUETA



13 · FOTOMONTAJE

14 **guardería infantil**

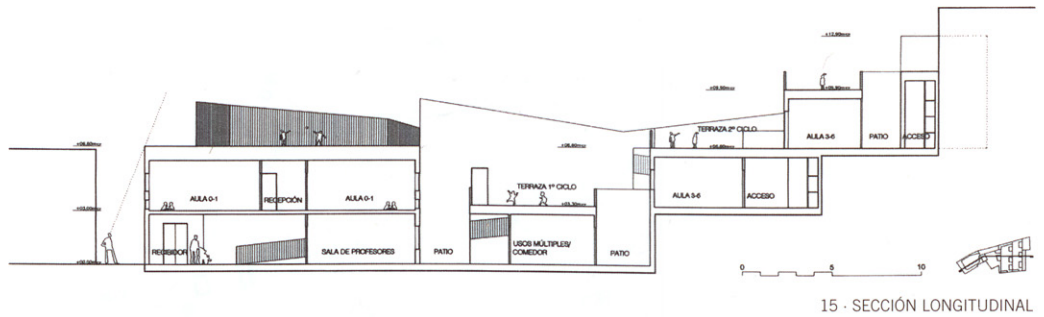
Jaén. Julio 2002.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Ricardo Sánchez Lampreave
Néstor Montenegro Mateos

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Fermina Garrido, Leticia Leos, Laureano Matas



El programa: la planta

La particular forma del solar, una estrecha franja en la crujía perimetral de la manzana con un posterior e irregular embolsamiento que aprovecha su área interior central, fija las posiciones de los tres grupos de salas.

Las divisiones que establece el programa es la de los ciclos, diferenciando y separando a los niños según su edad. Las salas del segundo ciclo es la más alejada de la entrada, otorgando a los niños mayores, dada su autonomía para el movimiento, un mayor recorrido por su interior. Por el contrario, las salas de los niños menores de un año quedan asociadas directamente a la entrada, para poder darlas una tranquilidad ajena al previsible bullicio del resto del edificio.

En la planta baja se sitúan los espacios de Dirección, Secretaría y Profesorado inmediatamente relacionados con la entrada por lo que tienen de recepción, acogida y atención a los niños y a sus padres. También se sitúan en planta baja, a continuación, el comedor (sala de usos múltiples), con sus espacios de almacenamiento, y servida directamente por la zona de cocina, despensa y cámaras con acceso directo desde la calle.

La pendiente: la sección

No sólo por cuestiones presupuestarias conviene adaptarse a la topografía del solar. Cualquier desmonte excesivo provocaría un hundimiento de los niveles del edificio que descubriría las medianeras colindantes y sus cimentaciones. Un último factor es que por normativa sólo cabe sobrepasar las dos alturas del primer cuerpo de edificación con una planta más.

La disposición de los grupos de salas se resuelve finalmente escalonándolos conforme a la pendiente abriendo los frentes de todas las aulas a espacios abiertos y desarrollando la zona exterior de juegos sobre las cubiertas del nivel inferior en forma de terraza.

PLANTA BAJA

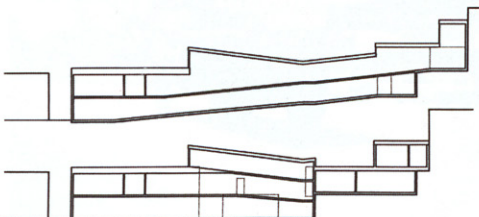
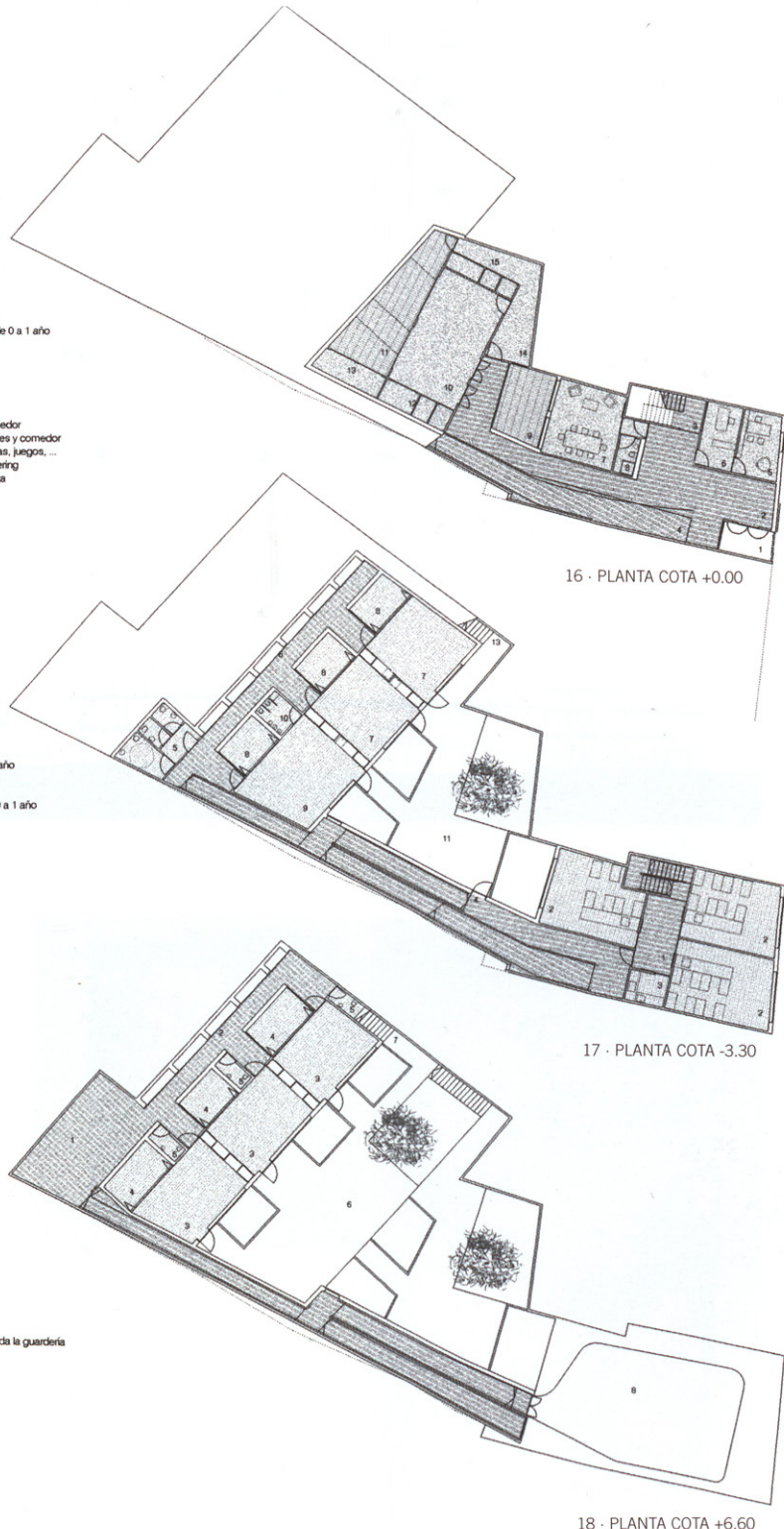
- 1 Acceso a Guardería
- 2 Recibidor
- 3 Escalera de subida a salas de 0 a 1 año
- 4 Inicio de rampa
- 5 Despacho de Dirección
- 6 Secretaría
- 7 Sala de Profesores
- 8 Aseo de profesores
- 9 Páto
- 10 Sala de usos múltiples y comedor
- 11 Páto de sala de usos múltiples y comedor
- 12 Armarios de almacenaje: sillas, juegos, ...
- 13 Cocinas para servicio de catering
- 15 Despensa, cámaras y limpieza

PLANTA PRIMERA

- 1 Recepción de niños de 0 a 1 año
- 2 Sala de 0 a 1 año
- 3 Preparación de alimentos
- 4 Salida a terraza de niños de 0 a 1 año
- 5 Aseo de personal
- 6 Acceso a aulas con armarios
- 7 Aula de 1 a 2 años
- 8 Páto de aula
- 9 Aula de 2 a 3 años
- 10 Aseo de aula de 2 a 3 años
- 11 Terraza del primer ciclo
- 12 Subida a terraza superior

PLANTA SEGUNDA

- 1 Sala de usos múltiples
- 2 Acceso a aulas con armarios
- 3 Aula de 3 a 6 años
- 4 Páto de aula
- 5 Aseo de aula de 3 a 6 años
- 6 Terraza del segundo ciclo
- 7 Subida a terraza superior
- 8 Campo de juegos común a toda la guardería

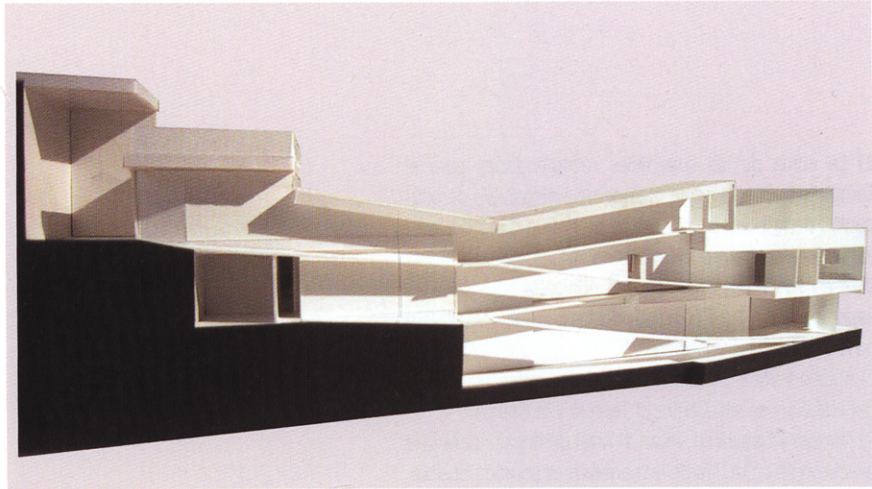
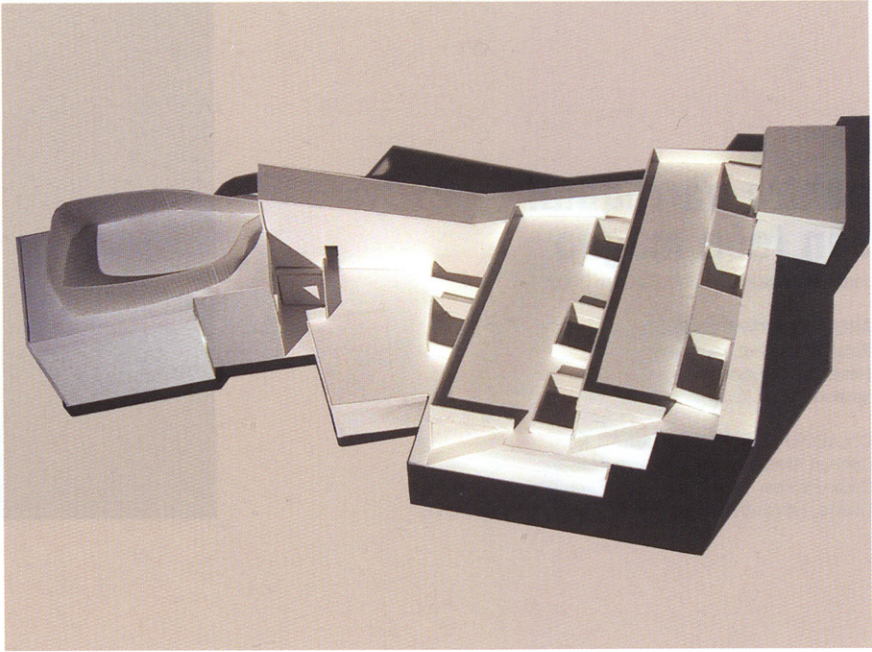


Una rampa que se desarrolla a lo largo del lindero de levante, cose y relaciona los tres niveles del edificio. Se trata de un espacio continuo que subraya ciertos puntos de su recorrido a través de diferentes tratamientos de luz de entrada.

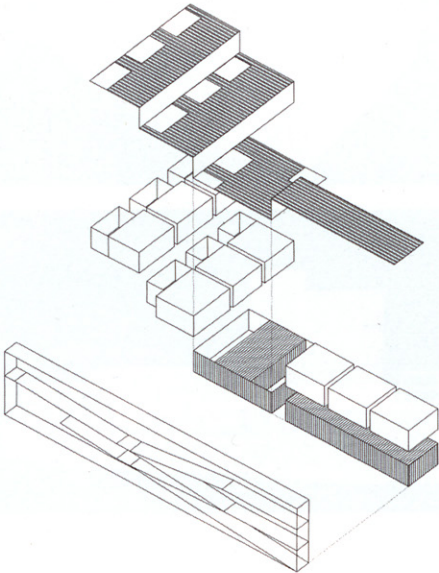
La sala: la unidad

Consideramos las aulas como la unidad a definir con la máxima conveniencia. Hemos visto cómo el frente de todas ellas queda abierto a una terraza con orientación nordeste, por tanto expuestas al soleamiento, es la primera razón por la que disponemos un árbol de hoja caduca en cada terraza, capaz de proteger el arenero correspondiente.

Nos parece imprescindible establecer una alternativa a esas terrazas: un patio como extensión de cada aula, protegido por el salto del escalón superior, que favorecerá también su ventilación cruzada y la apertura de cuantos aseos se dispongan. Así en invierno podrían quedar cubiertos al necesitar sólo las terrazas, mientras que en verano podrían ser una sombría y fresca alternativa a las terrazas



20 · MAQUETAS DE VOLUMENES Y DE SECCION



21 · DIAGRAMA DE AULAS, PATIOS, CUBIERTAS TRANSITABLES Y CIRCULACIONES



22 **centro parroquial san león magno**

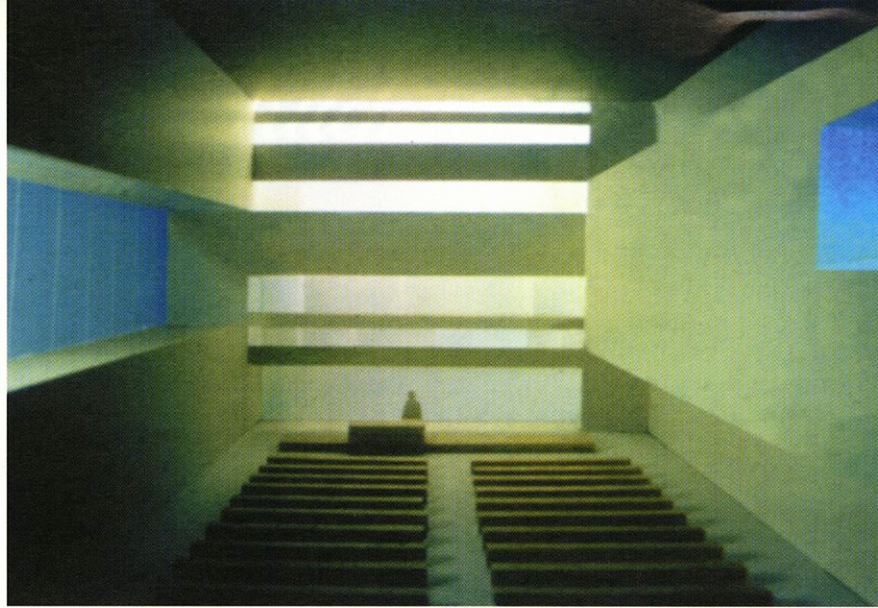
Jardín del Rastro, Madrid. Febrero 2000.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Ricardo Sánchez Lampreave
Néstor Montenegro Mateos
Ignacio Tomás Vergara

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Carmen Alonso, Isabel Cárdenas Maestre,
César Escobar, Ángel Fernández Silva, Pilar Jiménez
Guerra, Fernando Muñoz Gómez y Manuel Rubio Dones.



1) La suma de las superficies recomendadas para el Templo y la Capilla agota la superficie disponible de ocupación de la parcela, por eso el programa debe desarrollarse por encima o por debajo. Así la parcela queda dividida en dos franjas paralelas, la edificada y la libre que separará el Centro Parroquial de las futuras viviendas a través de terrazas y jardines.

El núcleo vertical de comunicación une todas las plantas del edificio y se sitúa entre el Templo y la Capilla.

2) Templo y Capilla se sitúan al nivel de la calle para que el acceso se produzca de la manera más cómoda posible. Los despachos estarán sobre la Capilla, para que también se acceda a ellos fácilmente.

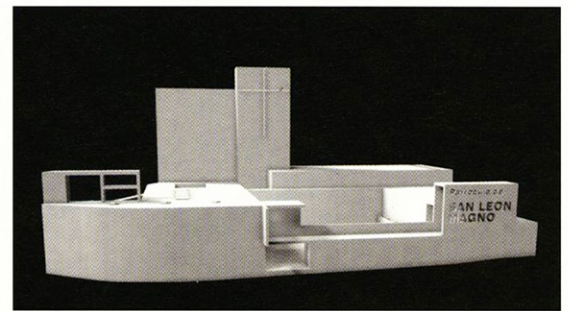
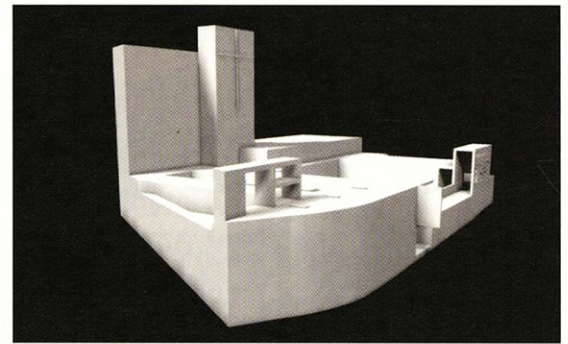
3) El salón de actos y las aulas de catequesis se sitúan en el nivel inferior. En el mismo nivel se encuentra el garaje. En las plantas segunda y tercera se encuentran las habitaciones de la Casa Rectoral.

4) En cuanto a los espacios comunes de la Casa Rectoral, los servicios generales y las zonas servidas se sitúan en la Planta segunda y por encima, las habitaciones.

Longitudinalmente, la parcela queda dividida en dos franjas paralelas de dimensiones similares: la edificada, más próxima al jardín y la otra, encargada de procurar al edificio terrazas y jardines de forma escalonada. El edificio cierra con su fachada sur el espacio ocupado por el Jardín del Rastro. El lado opuesto del Jardín queda abierto a la Ronda de Toledo que lo recorre elevada sobre su nivel.

El edificio se presenta con unas incisiones y perforaciones que difuminan la necesaria escala doméstica en muchos de sus huecos.

Para evitar un efecto demasiado violento, el hueco mayor del edificio, la vidriera de la Capilla del Santísimo, se protege con un parasol que, al exterior, soporta el rótulo de identificación. Así queda enfrentado con el retablo de luz



23 - MAQUETA DE LA PRIMERA VERSIÓN DEL PROYECTO.



24 - VERSIÓN DEFINITIVA DEL PROYECTO

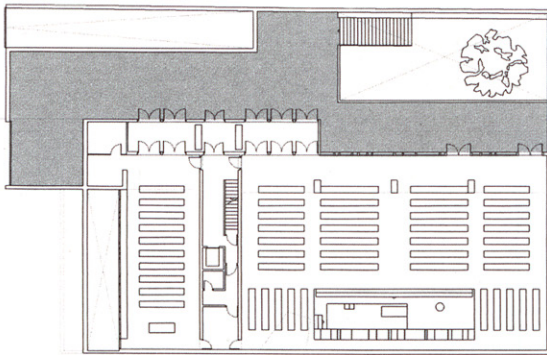
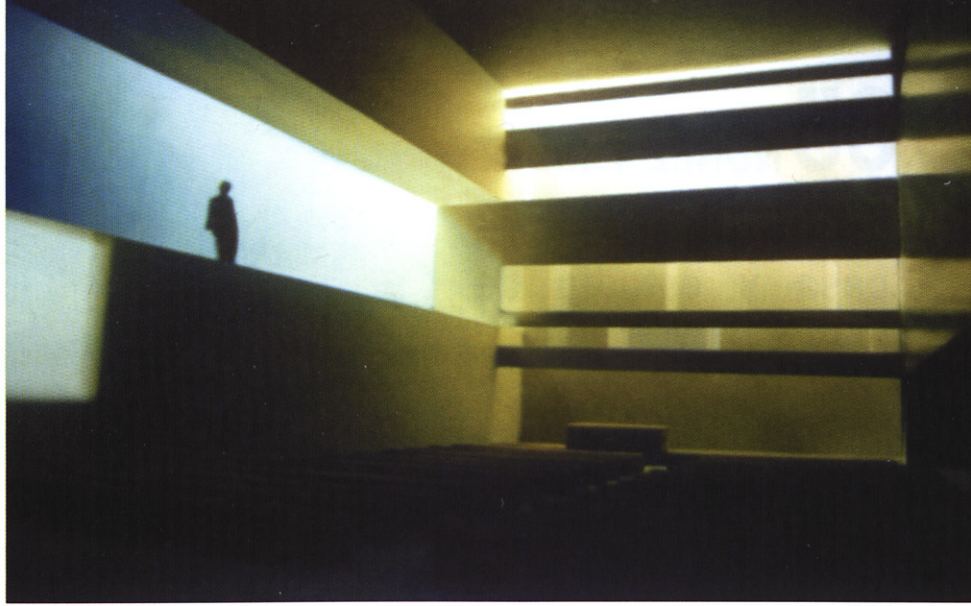
del altar mayor. La vidriera se realiza con vidrios aprisionando unas telas pintadas, que iluminan el altar.

El retablo de luz se desarrolla en toda la altura del edificio y desciende hasta el altar mayor, introduciendo luz también en los tramos intermedios.

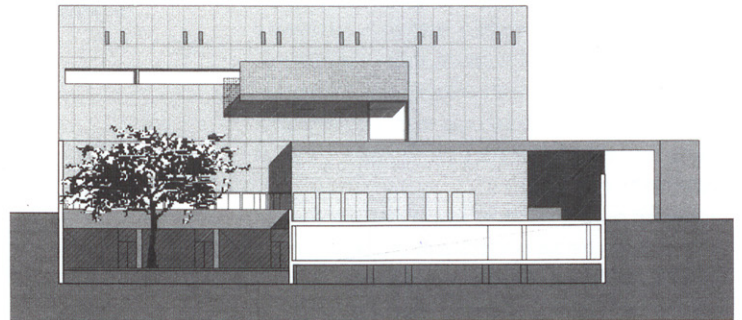
El Templo pretende convertirse en una caja de resonancia de soluciones e imágenes fuertemente enraizadas: el acceso como tantas renacentistas, el ojo que ofrece el cielo frente al acceso remite a los rosetones góticos, la celosía en algunos balcones...

Se dispone un pórtico repetido, de un único vano, acercando los pilares hasta dejar una luz de 12 m.

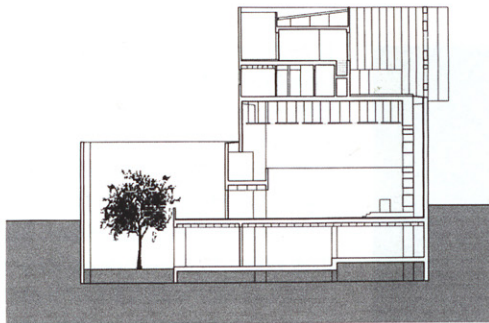
La solución de cubierta se reduce a unas planchas, dispuestas sobre unas exiguas cerchas apoyadas sobre el último forjado, que mejoran las condiciones de evacuación de agua de lluvia de una cubierta plana.



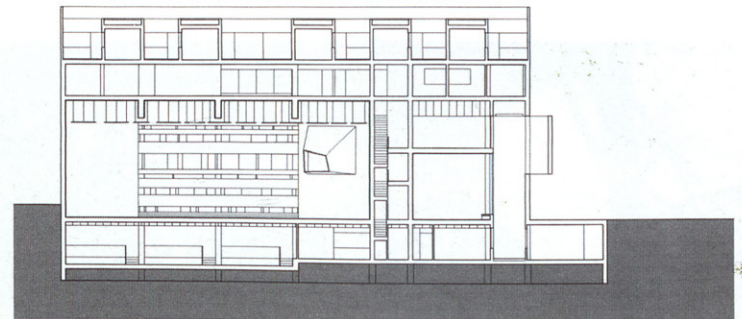
25 · PLANTA AL NIVEL DEL TEMPLO



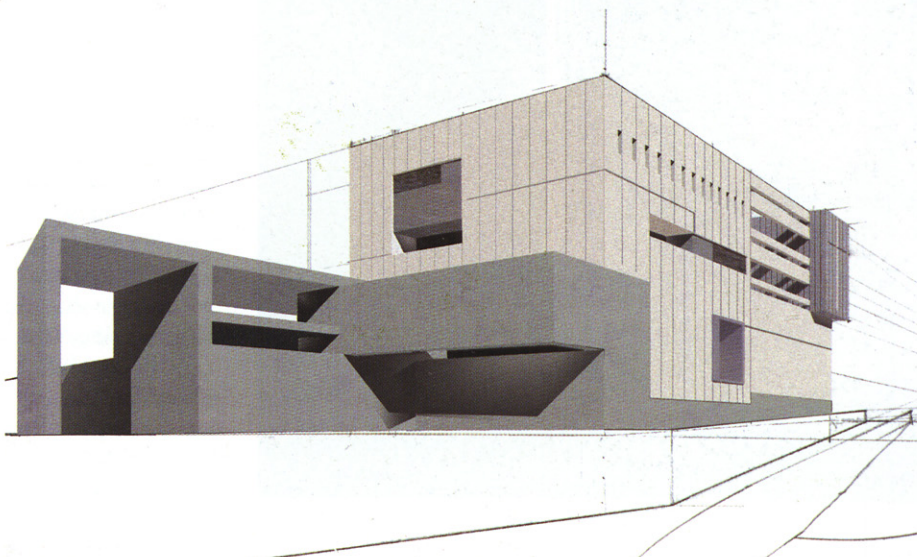
26 · ALZADO-SECCION POSTERIOR



27 · SECCION TRANSVERSAL



28 · SECCIÓN LONGITUDINAL



05 NUÑEZ Y RIBOT

01 ampliaciones de la casa y estudio de juan genovés

Madrid. 1998 - 2000

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Teodoro Núñez y Almudena Ribot

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Aparejador: Ricardo del Val

Estructuras: José Domingo Fabre

Constructor: Román Ruiz Plaza

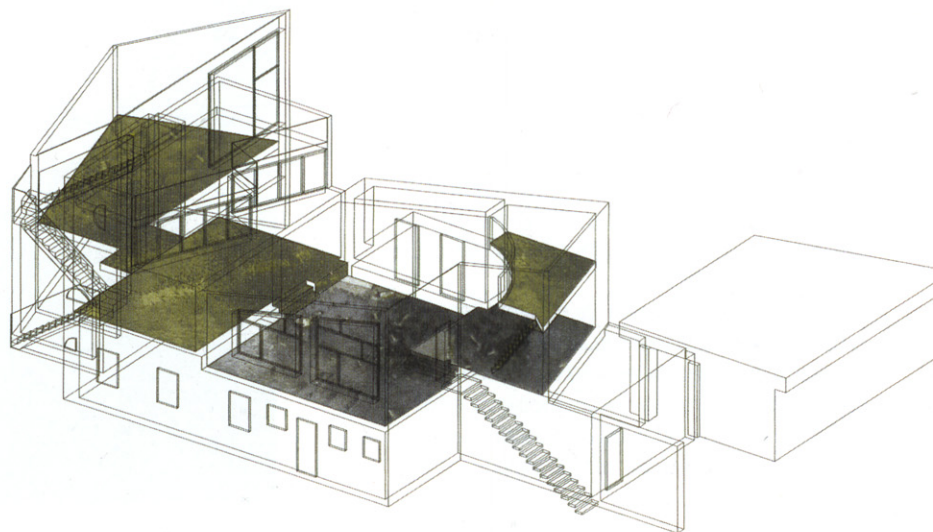
FOTOS : Pablo Genovés

La casa se encuentra en la periferia de Madrid, en una parcela de 1.000 m, de los años 60, con aspecto mediterránea y lenguaje corbuseriano. Cuando se planteó su ampliación, Genovés estaba pintando cuadros de gran formato. Buscaba luz más blanca y limpia que los ventanales de su estudio, al Este, y al jardín vecino, por lo que el reflejo verde le inundaba el taller. Utilizaba técnicas de spray y necesitaba una zona aislada y con ventilación cruzada. El estudio debía formarse por varios lugares, con piezas independientes y articuladas.

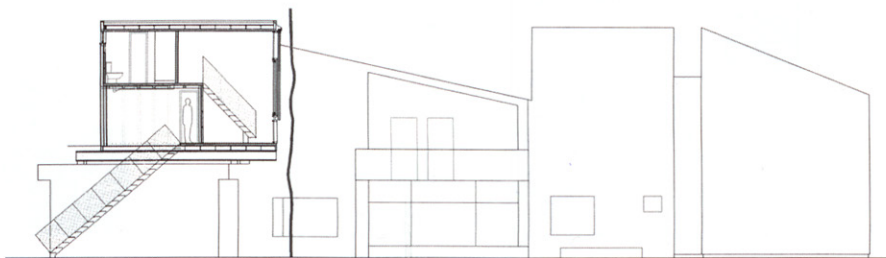
La ocupación permitida estaba casi agotada y teníamos que acercarnos al lindero con sus limitaciones de ordenanza. También estaban los grandes árboles que había que conservar.

uscar la luz del Norte la ampliación se levanta sobre la cubierta de la casa.

La casa sigue creciendo, proyectando una pieza para uso esporádico. Se propone al modo de una cabaña aislada sobre una cubierta plana que se construirá en seco y en taller.



02 · AXONOMETRIA DE LA PRIMERA AMPLIACION



03 · SECCION POR LA SEGUNDA AMPLIACION



La casa se encuentra en la periferia de Madrid, en una parcela de 1.000 m, de los años 60, con aspecto mediterránea y lenguaje corbuseriano. Cuando se planteó su ampliación, Genovés estaba pintando cuadros de gran formato. Buscaba luz más blanca y limpia que los ventanales de su estudio, al Este, y al jardín vecino, por lo que el reflejo verde le inundaba el taller. Utilizaba técnicas de spray y necesitaba una zona aislada y con ventilación cruzada. El estudio debía formarse por varios lugares, con piezas independientes y articuladas. La ocupación permitida estaba casi agotada y teníamos que acercarnos al lindero con sus limitaciones de ordenanza. También estaban los grandes árboles que había que conservar.

La respuesta fue una estrategia de crecimiento por yuxtaposición y sin sustituciones. La ampliación consistió en adosar un cuerpo de dos plantas al sur de la vivienda, con forma determinada por los retranqueos con los linderos y la altura de cornisa, con cubierta inclinada a partir de ella y con el ángulo máximo permitido. El anexo albergaría dos estudios independientes en cada planta y un almacén en sótano. Se conectó en planta alta con el estudio y construyéndole un cuerpo de ampliación. Para buscar la luz del Norte la ampliación se levanta sobre la cubierta de la casa. La casa sigue creciendo, proyectando una pieza para uso esporádico. Se propone al modo de una cabaña aislada sobre una cubierta plana que se construirá en seco y en taller.

09 2 viviendas

Aravaca, Madrid. 2001 - 2002

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Teodoro Núñez y Almudena Ribot

COLABORADORES/COLLABORATORS

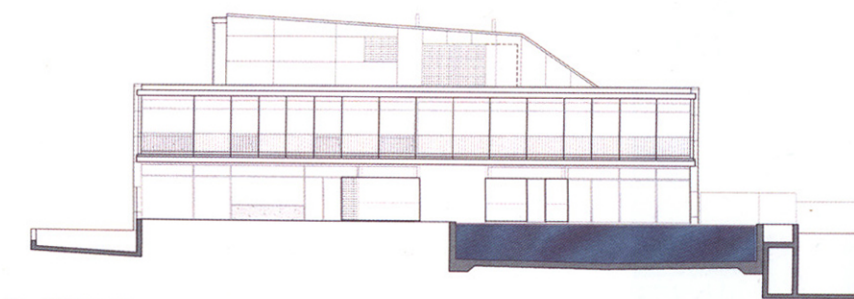
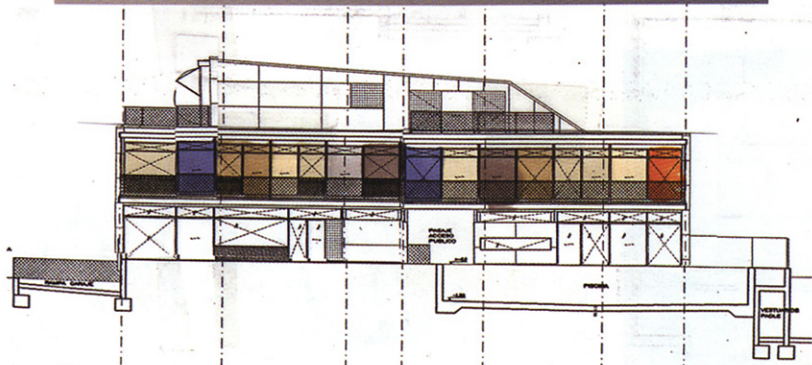
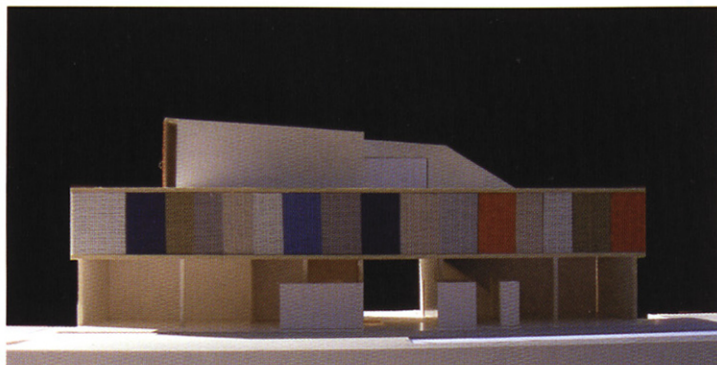
Arquitectos: Daniel Hollegha, Carlota Tamames y Virginia León

Aparejador: Ricardo del Val

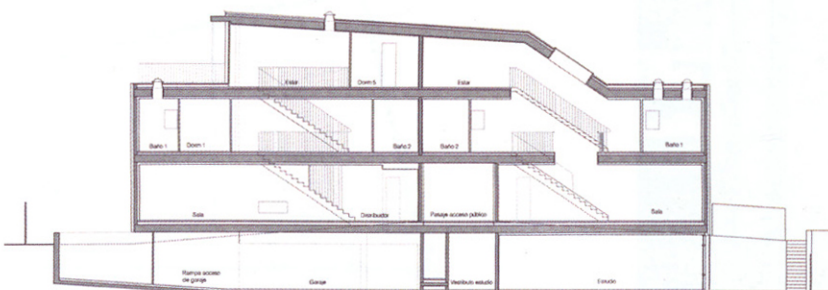
Estructuras: José Domingo Fabre

Ciente: Nubla

FOTOS : Núñez y Ribot



10 · ALZADO SUR



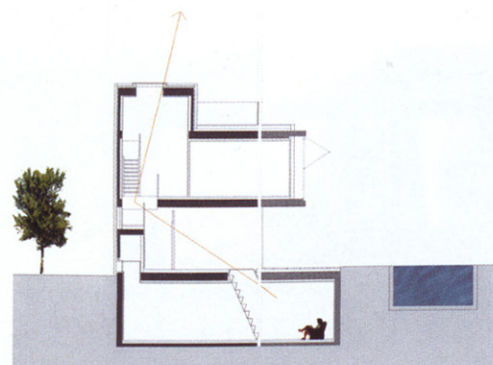
11 · SECCION LONGITUDINAL



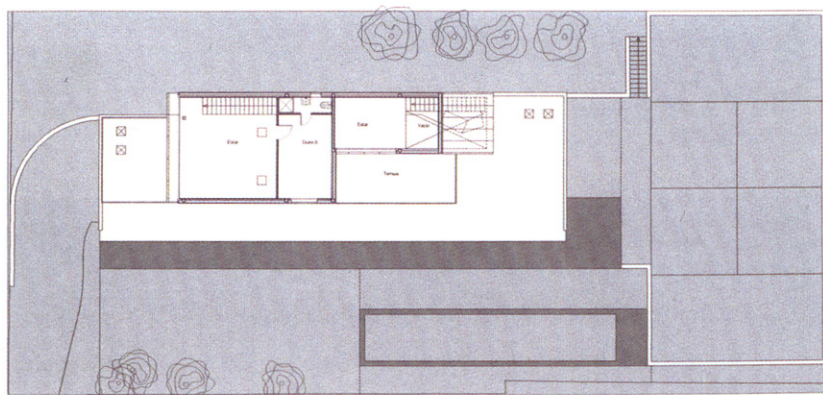
Una parcela alargada con 2 casas estrechas y transversales a la calle. Las 2 casas se cierran al norte. Unas celosías muy tupidas, de pequeños agujeros perforados en el mismo material de la fachada anulan las vistas de una construcción reciente poco afortunada. Las 2 casas se abren al sur. Un porche corrido en voladizo protege la planta baja. Unos toldos levadizos protegen la alta. Los toldos serán de distintos colores, al gusto del usuario de cada habitación.

Un agujero de aire libre conecta las dos fachadas y sirve de entrada. Las 2 casas comparten la entrada y tienen distinto tamaño. En planta baja se desarrollan 2 modos de vida. En la alta se organizan habitaciones indiferenciadas, que permiten usos diversos y cambios en el tiempo. Los baños son independientes y se agrupan en la crujía norte.

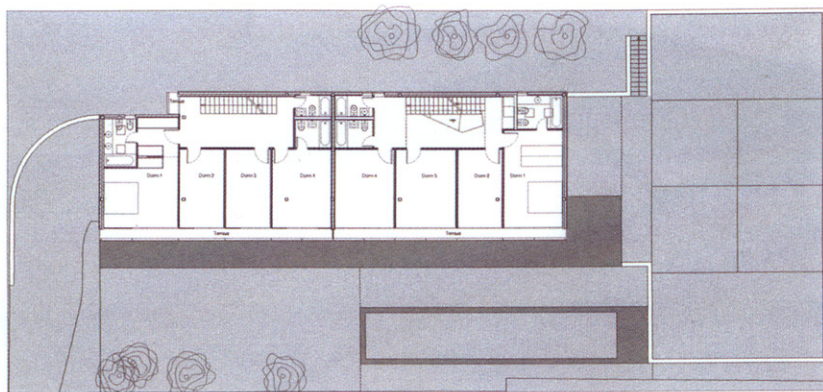
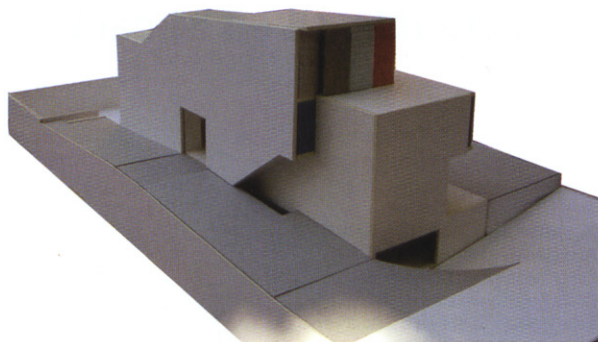
Algunos estratégicos agujeros en los forjados dejan entrar ocasionalmente rayos de sol, que se moverán como un foco de color en la zona norte y en el sótano. La rotura en los forjados también conecta en vertical la vida interior de la casa



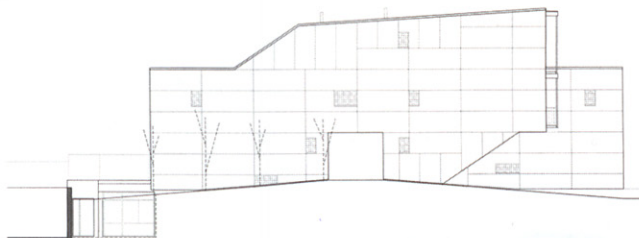
12 · SECCION TRANSVERSAL



13 · PLANTA SEGUNDA

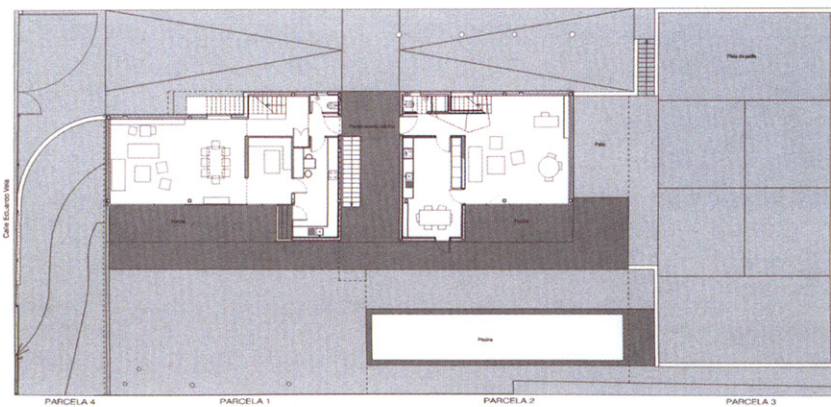


14 · PLANTA PRIMERA

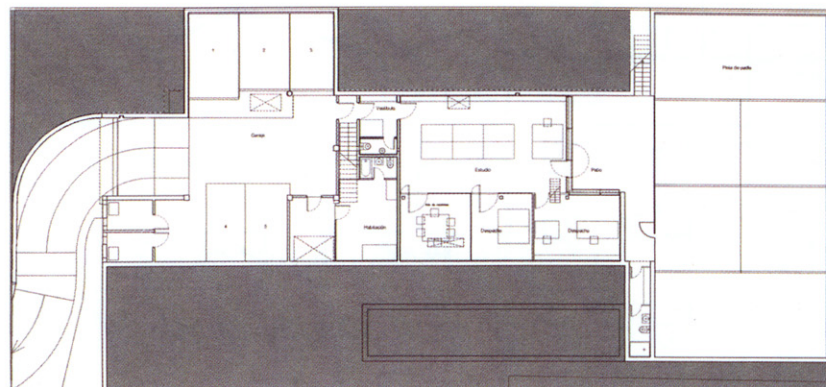
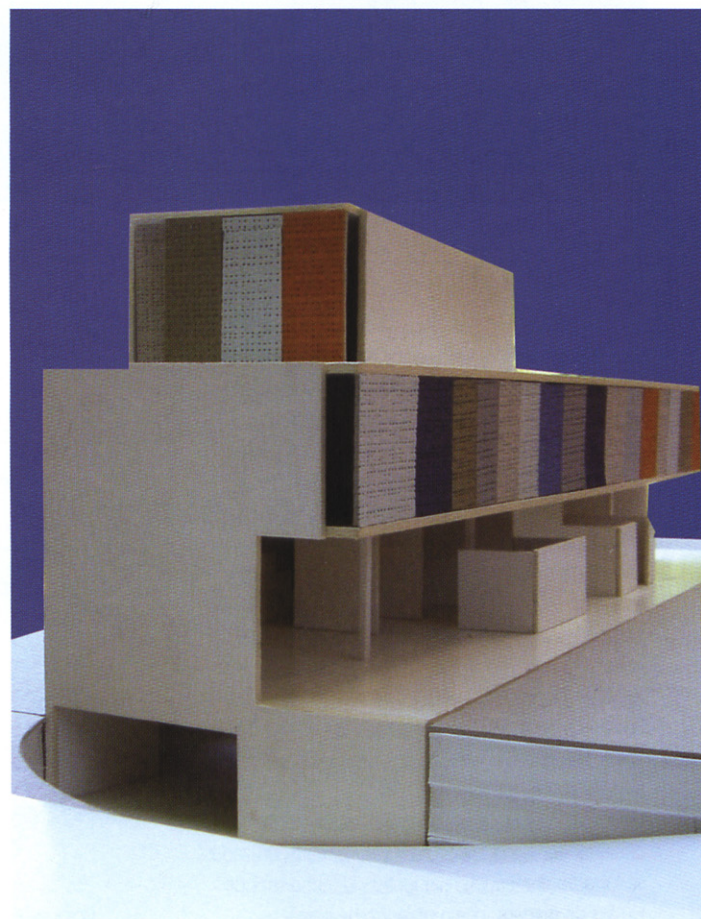


15 · ALZADO NORTE

37



16 · PLANTA BAJA



17 · PLANTA SOTANO

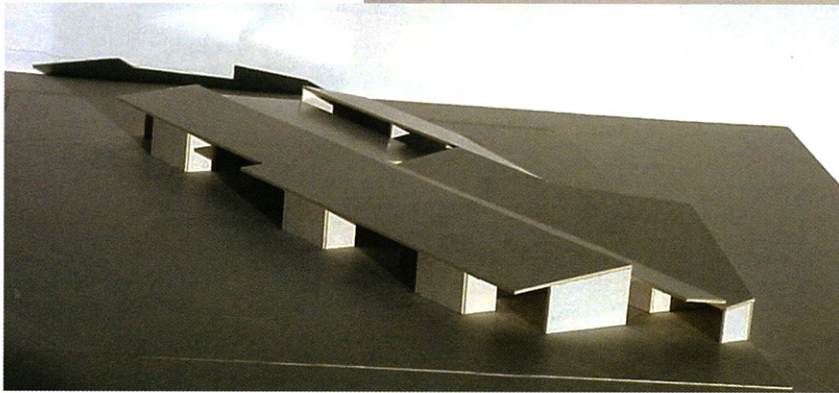
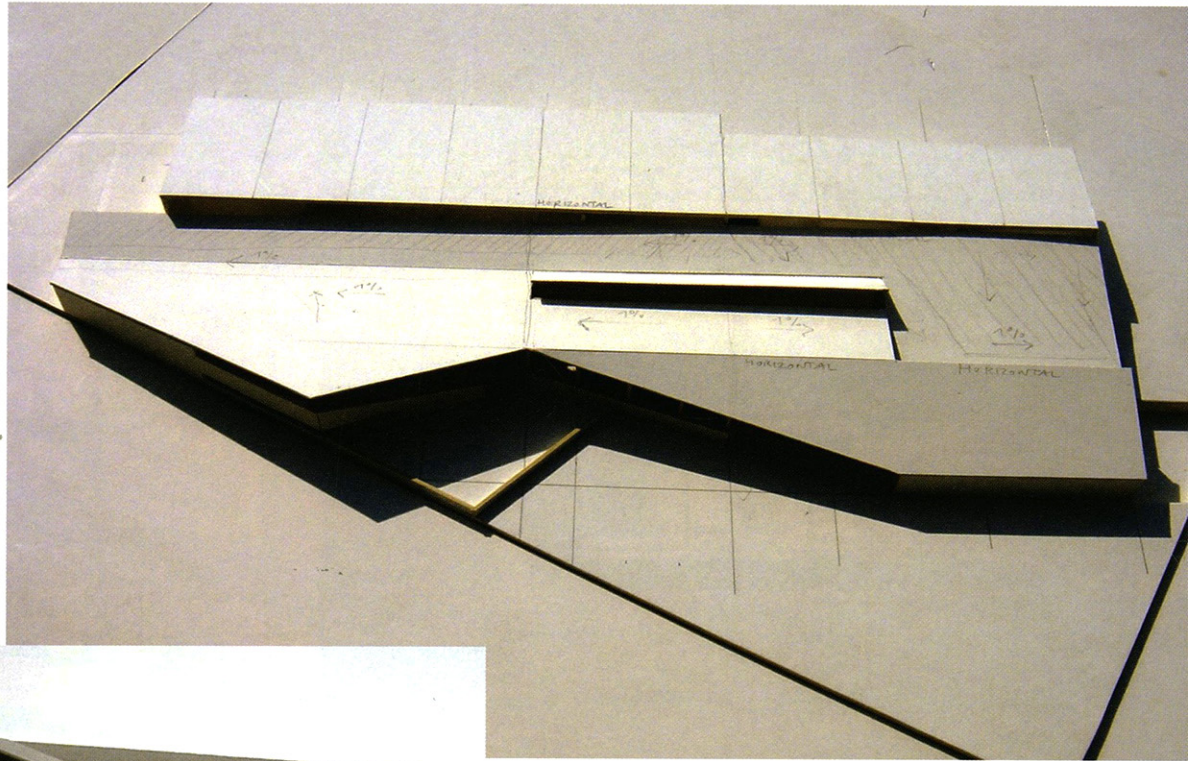
18 escuela infantil en alicante

El Tossalet, Alicante. Primer premio de concurso. 2001 - 2002

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Teodoro Núñez y Almudena Ribot

COLABORADORES/COLLABORATORS
Aparejador: Pere Puigcerver
Estructuras: José Domingo Fabre
Cliente: Ayuntamiento de Alicante y
Cosellería de Cultura, Educació y Ciència
de la Generalitat Valenciana

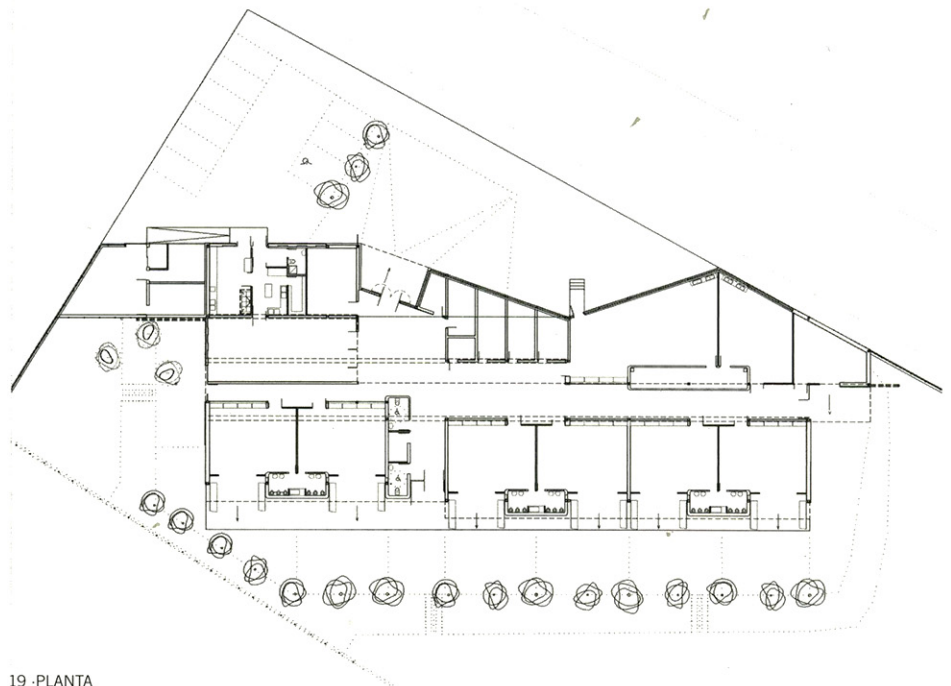
FOTOS : Núñez y Ribot



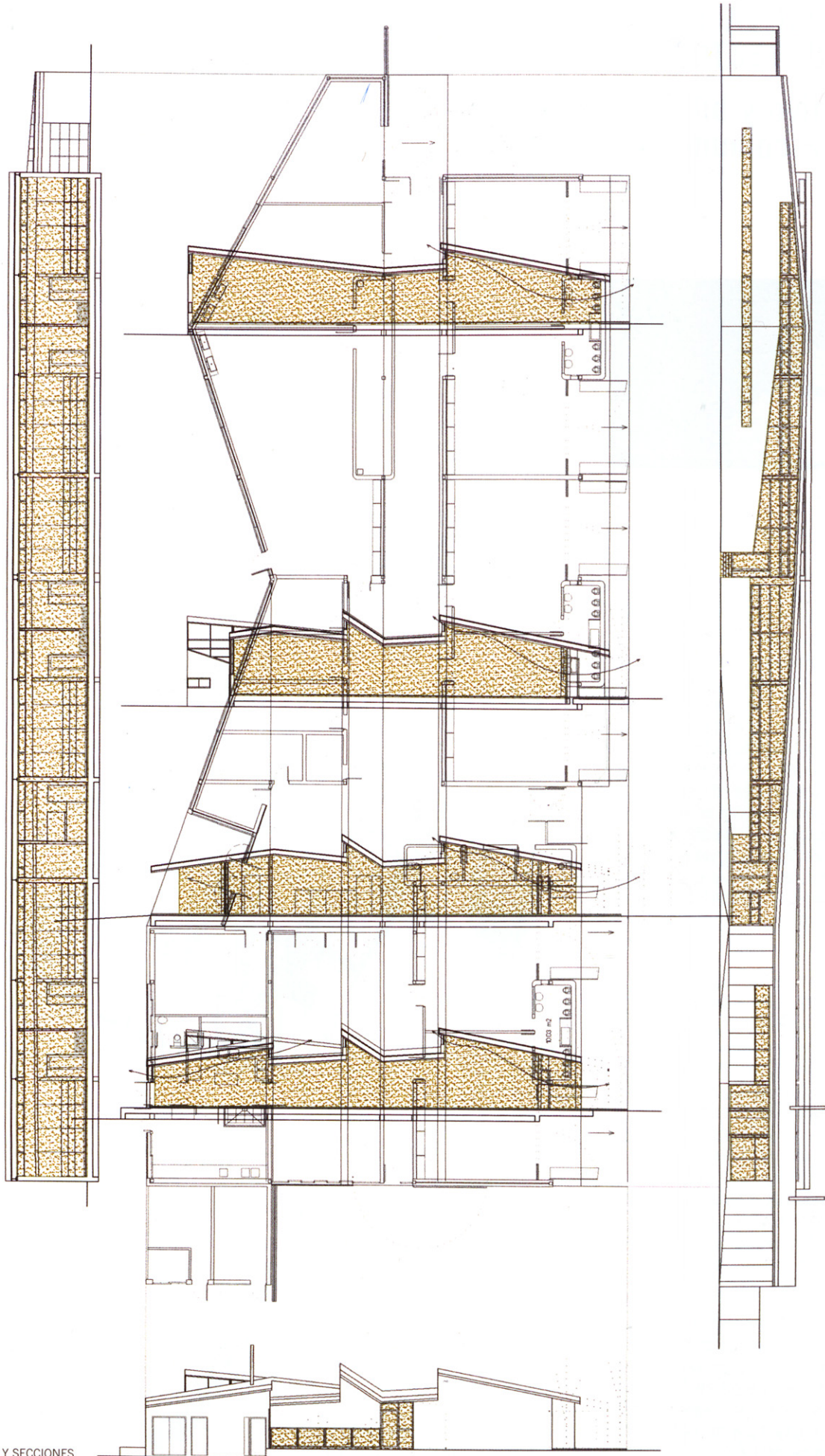
Una escuela infantil en disposición óptima, sin escaleras ni rampas, todo en una planta. El programa se mueve así con libertad. Una gran cubierta se colocará, algo indiferente y autónoma, sobre las distintas partes. Las aulas al sur. Protegidas por porches y contraventanas, para oscurecerse en la siesta. Las cocinas, al norte, un cuerpo diferente y técnico. El resto se pielga para ceder espacio a la entrada, donde se reúnen los padres. El suelo exterior, para jugar, irá pintado como las carreteras con líneas y puntos. El muro será de hormigón pintado, a la espera de los grafiti.

Los aseos serán suaves y brillantes, de gresite. Las aulas, con grandes ventanas que permitan salir en tropel y vivir el porche.

Los espacios y materiales son heterogéneos. La cubierta, con varios pliegues y ventilaciones cruzadas, se forrarán con caucho sin juntas. El techo será de virutas de madera, como un gorro de paja.



19 · PLANTA



06 MANSILLA + TUÑÓN ARQUITECTOS

01 archivo y biblioteca regional de la comunidad de madrid

C/ General Lacy. Madrid. Proyecto: 1994-1998. construcción: 1998-2002

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

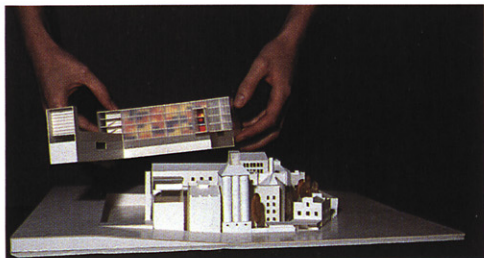
Emilio Tuñón
Luis M. Mansilla

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Ainoa Prats, Matilde Peralta, Oscar Fernández-Aguayo, Jaime Gimeno, Andrés Regueiro, Santiago Hernán, Juan Carlos Corona, Fernando García-Pino, María Linares, David Nadal, Robert Reininger

Diseño gráfico: Gráfica Futura
Empresas consultoras: J.G. Asociados,
Alfonso G. Gaite
Empresa constructora: Dragados y
Construcciones SA
Cliente: Comunidad de Madrid.

FOTOS: Luis Asín

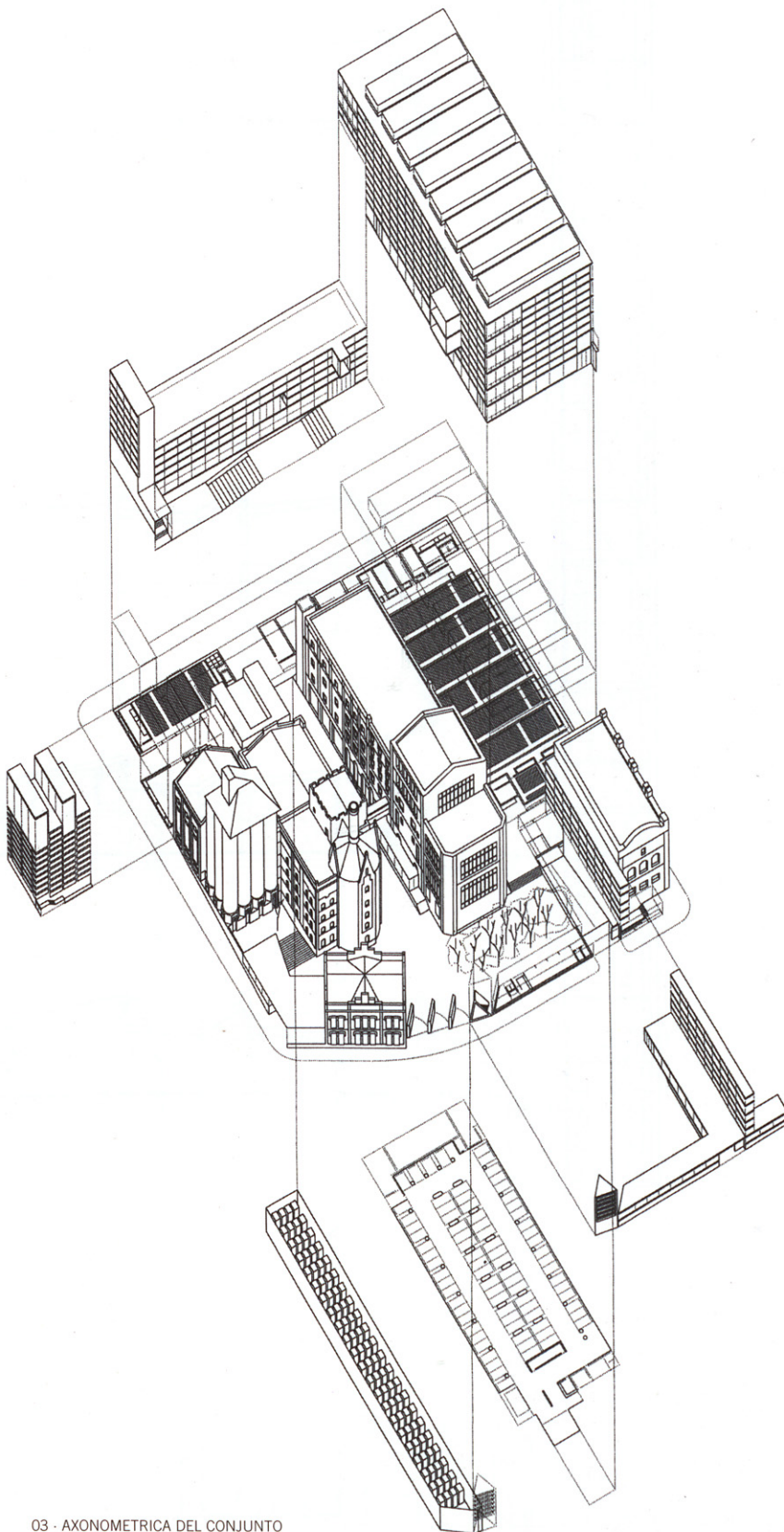


02 I. DOS MANOS ENTRELAZADAS.

Como dos manos que se entrelazan, los llenos y los vacíos construyen un conjunto donde los edificios y el espacio que los envuelve establecen un intercambio de presencias, una respiración, en el que el espacio público ya no es tan sólo lo que queda entre lo construido. Desde el origen del proyecto, en la propuesta del concurso público de 1994, los poderosos e inquietantes espacios libres de la antigua fábrica de cerveza han ordenado las diferentes actividades mediante la construcción de vacíos, intersticios y expansiones de superficies, a la búsqueda de revalorizar un espacio exterior que la modernidad entendió como vacío "tal cual". El espacio entre los edificios se convierte así en lo definitorio del trazado, valorando múltiples recorridos y planos de actividad e información que modifican el carácter lineal del conjunto, al establecer invisibles vínculos entre las diferentes construcciones.

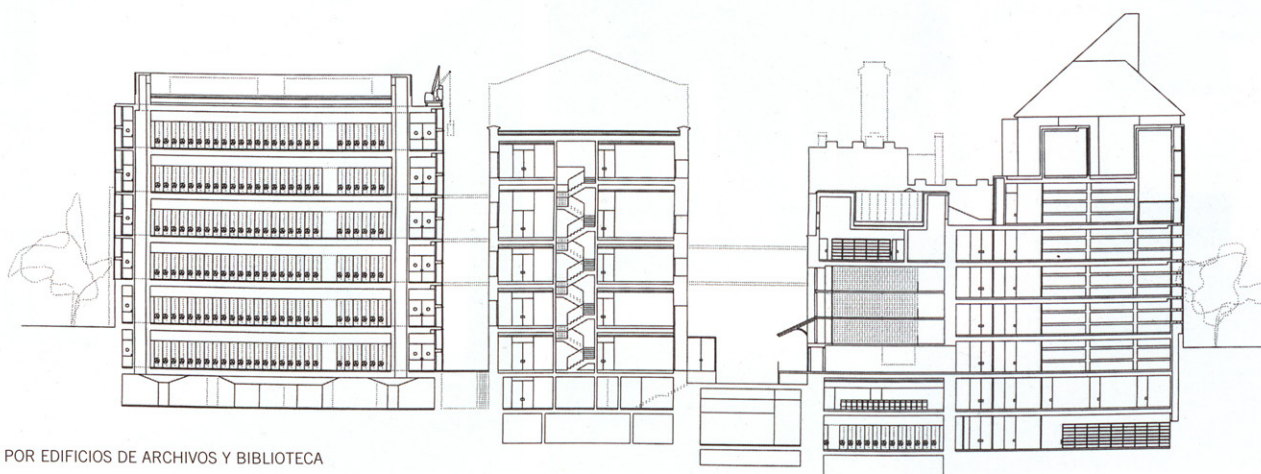
El proyecto del Centro de El Águila, desde su gestación, ha tratado de poner sobre el tablero de juego el compromiso que las administraciones públicas tiene de afrontar sus equipamientos desde una vocación de sostenibilidad, estableciendo una estrategia de conservación y renovación proporcionada (control de las demoliciones y reciclado de materiales), de minimización del impacto ambiental en la forma explotación de recursos materiales (construcción sana), de optimización de recursos energéticos por medio de la incorporación de sistemas pasivos (preclimatización por lago de aire), de regulación de la energía (optimización de consumos y concienciación de usuarios), y control de los residuos (tratamiento de aguas residuales y residuos sólidos).

Para Madrid, el conjunto integrado por el Archivo y la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid debe ser como dos manos entrelazadas, símbolo del acuerdo que entre medio ambiente y arquitectura debe producirse en el futuro que ya está aquí. Una mano que protege el patrimonio histórico y la otra que cobija la cultura, nuestro patrimonio del futuro.



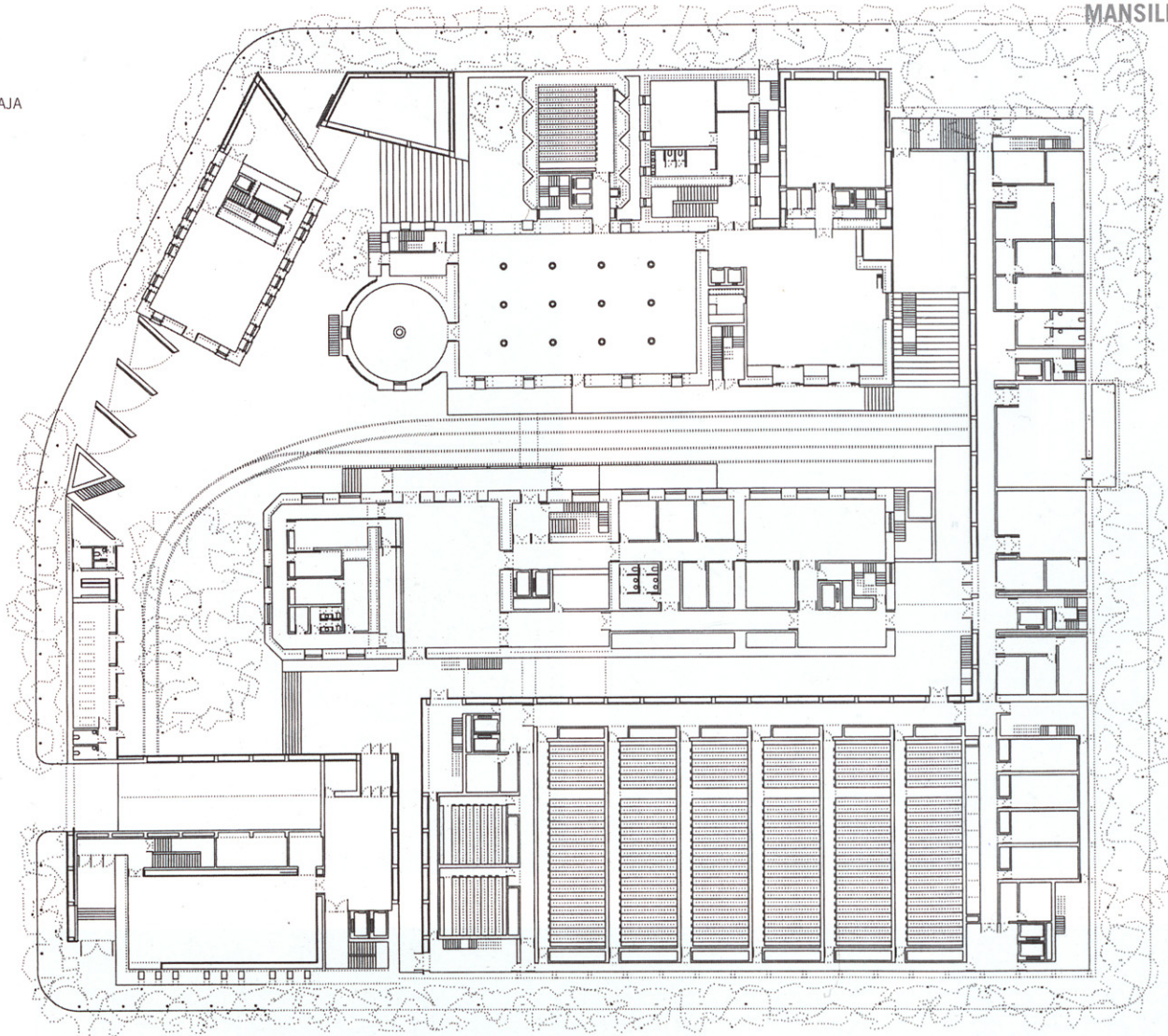
03 - AXONOMETRICA DEL CONJUNTO



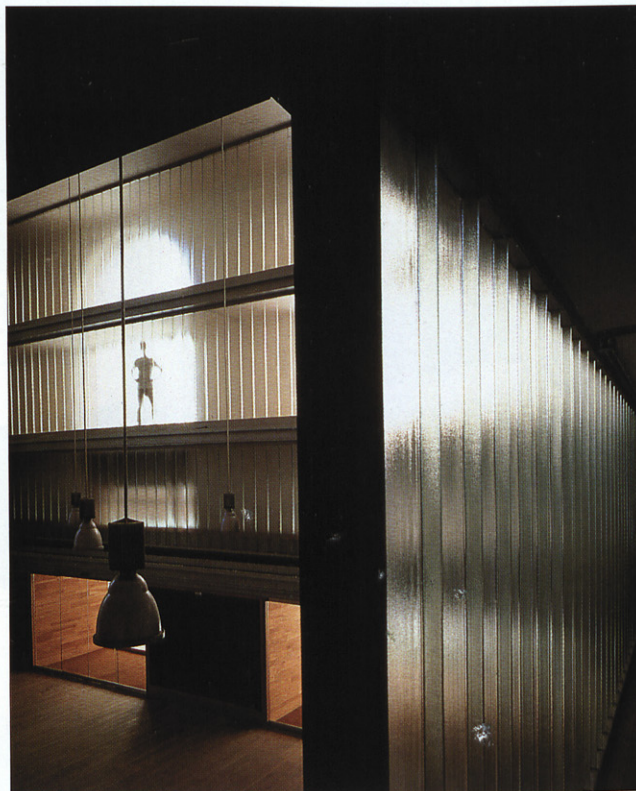
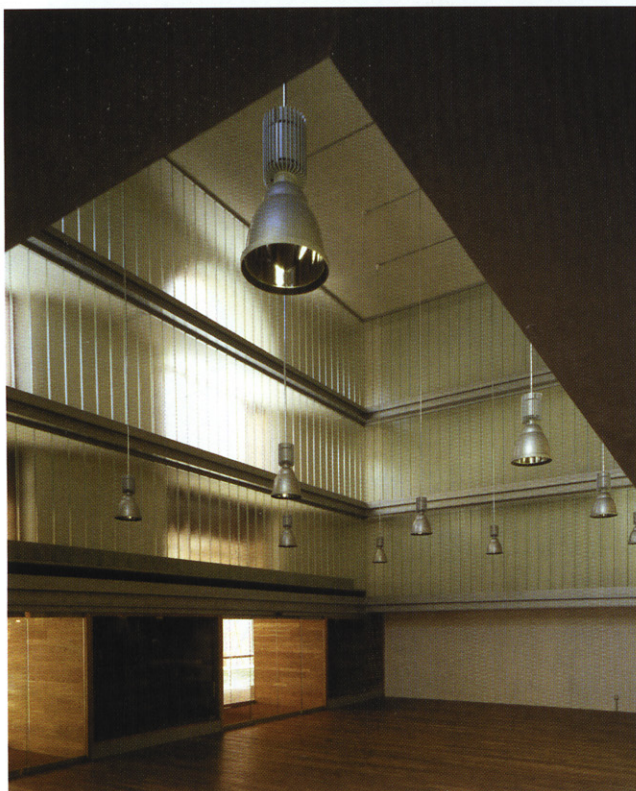


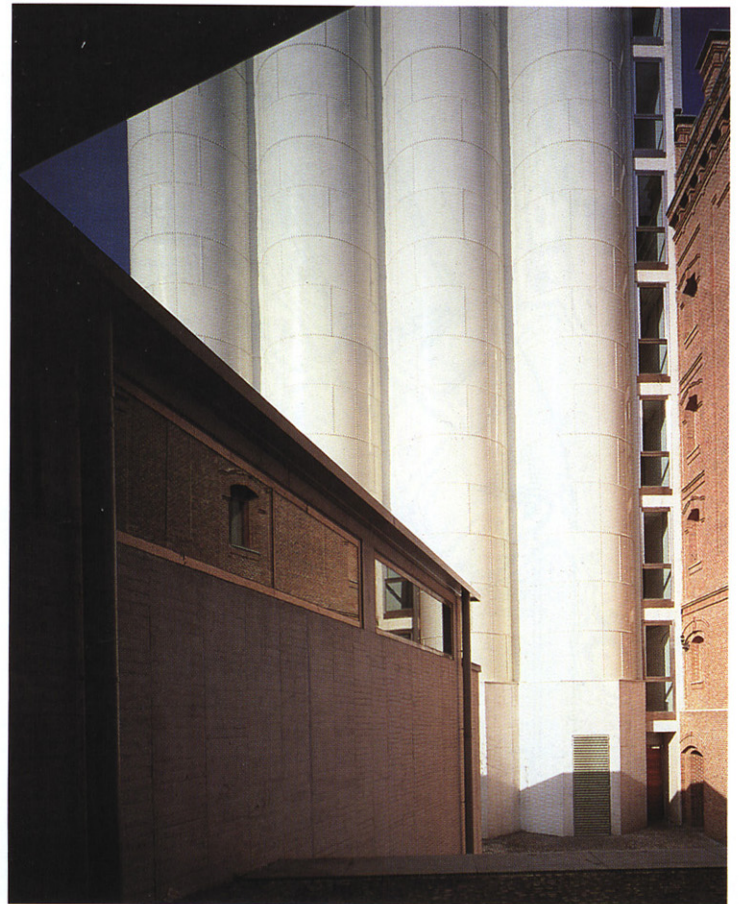
04 - SECCION TRANSVERSAL POR EDIFICIOS DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECA

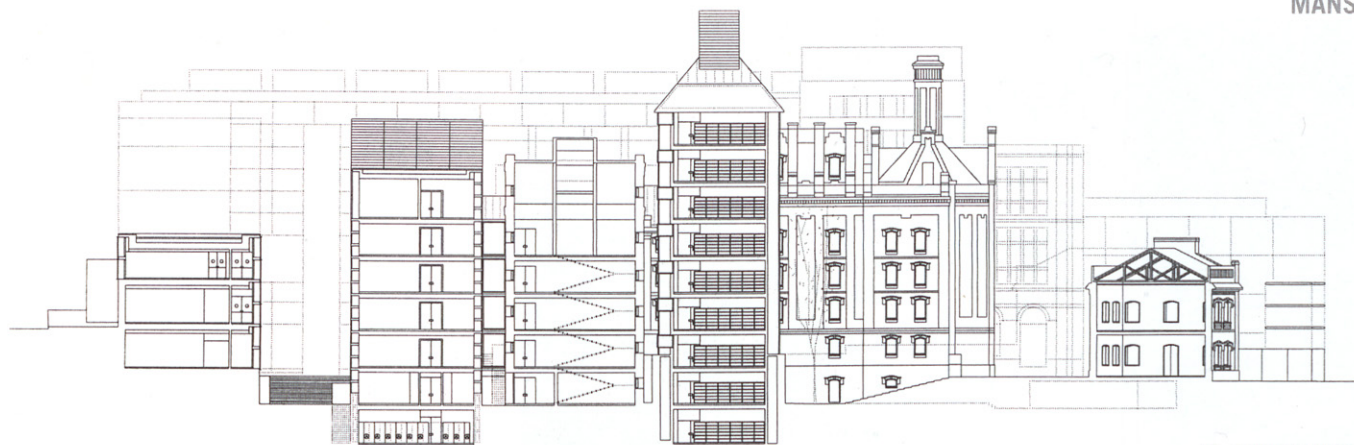
05 · PLANTA BAJA



43







06 - SECCION LONGITUDINAL POR LOS EDIFICIOS DE LA BIBLIOTECA REGIONAL

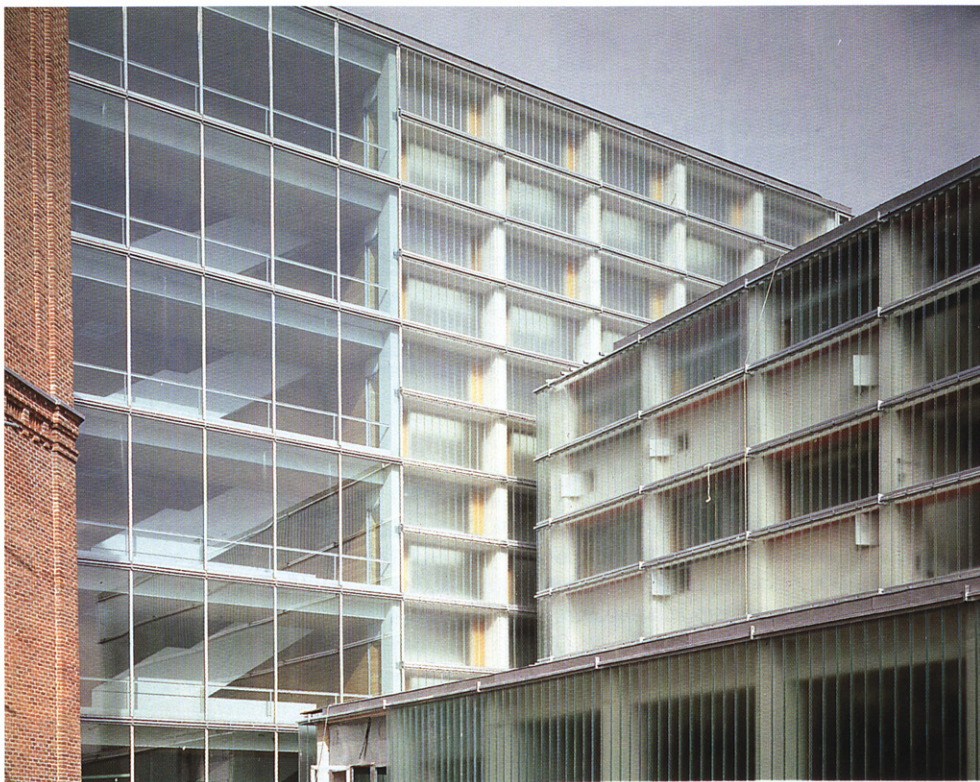
II. ARCHIVO Y BIBLIOTECA REGIONAL DE LA C.A.M.

El Archivo y la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid en la antigua fábrica de cervezas "El Águila" forman un Centro Documental Integrado cuyos objetivos fundamentales son la conservación, custodia y

difusión del patrimonio histórico documental, garantizando la disponibilidad de la documentación que obra en poder de la Administración, con el fin de asegurar la transparencia de los procesos administrativos y la defensa del ciudadano. La construcción del Centro

Documental de El Águila, como ampliación del eje cultural del Paseo del Prado, tiene su origen en la voluntad política de abrir Madrid al sur, así como en la voluntad cultural de salvaguardar los restos del patrimonio industrial histórico de la ciudad.





El Archivo Regional, con una superficie de 30.000 m² se organiza en tres módulos diferenciados: edificio de depósitos, edificio de ingresos y edificio de atención al público. El edificio de depósitos, de nueva construcción, se divide en siete plantas, seis sobre rasante dedicadas a depósitos, y una bajo rasante dedicada a aparcamiento. Alberga 85.000 m de estanterías de tipo compacto distribuidos en 48 depósitos. El edificio de ingresos, también de nueva construcción, alberga los talleres de restauración, muelle de carga y tratamiento de documentos. En el edificio de cocción de la antigua fábrica de cerveza se ubican las oficinas y zonas de atención al público.

La Biblioteca Regional, con una superficie construida de 10.000 m², está integrada por cuatro salas generales de lectura que se ubican en las diferentes plantas del edificio de la maltería de la antigua fábrica, las dependencias del proceso técnico situadas en una construcción de nueva planta, y los depósitos de libros que se localizan dentro de los antiguos silos de cebada, de tal modo que donde antes se almacenaba el grano, hoy se disponen los libros.





Transparency, as an architectonic quality, has a different meaning now than it had at the beginning of the last century and throughout modern times. This article is intended to be a reflection on those changes of meaning in modern and contemporary architecture.

La transparencia como cualidad arquitectónica tiene distinto significado hoy al que tuvo a principios de siglo y durante toda la modernidad. Este artículo trata de ser una reflexión sobre esos cambios de significado en la arquitectura moderna y contemporánea.



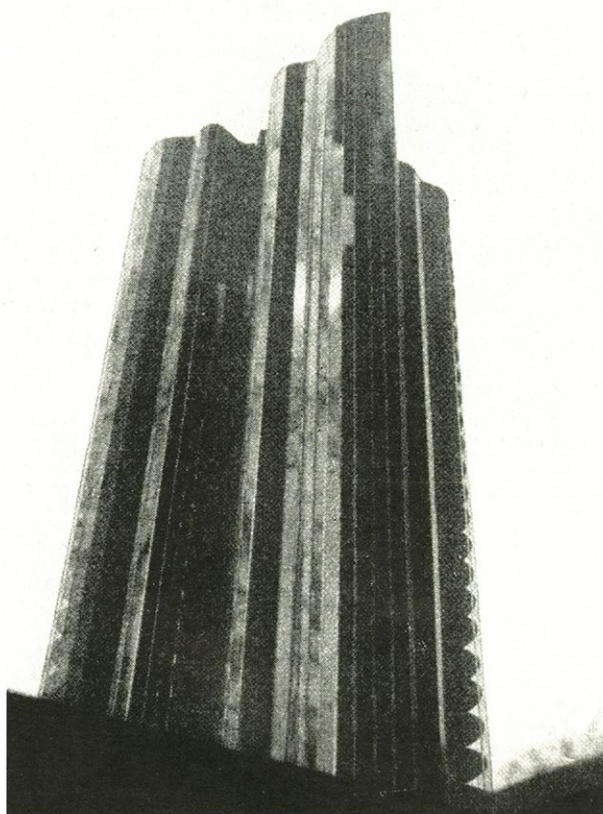
02 · CIUDAD DEL CLARO DE LUNA, 1916, LYONEL FEININGER

07 .01

ESPACIOS SIN SOMBRA

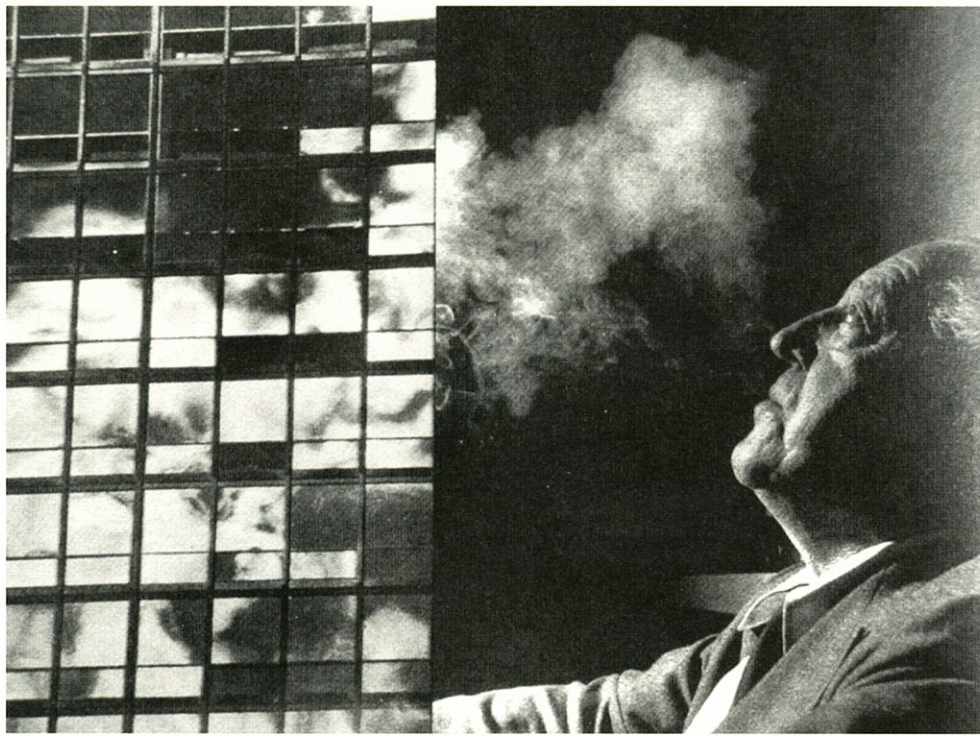
josé antonio sosa

N1 Publicado originalmente en Die literarische Welt en 1929. Recogido en "Imaginación y Sociedad". Taurus, Madrid. 1998



09 · RASCACIELOS EN BERLÍN, 1920, MIES VAN DER ROHE

- 03 Cuenta Walter Benjamín como, viviendo en un hotel en Moscú, le había llamado la atención la cantidad "de puertas constantemente entornadas" que veía al ir hacia su habitación y recorrer los pasillos. Aquello, que al comienzo le había parecido pura casualidad, había terminado por resultarle misterioso, de modo que tras las pertinentes averiguaciones, había logrado informarse de que aquellas habitaciones abiertas correspondían, en realidad, a un grupo de lamas tibetanos desplazados a la ciudad con motivo de un congreso de todas las iglesias budistas, y que aquellos que a él le intrigaban eran "los miembros de una concreta secta que había prometido no morar nunca en espacios cerrados"^{N1}. Benjamin describe esta anécdota hablando de Nadja de Bretón, y se refiere a una forma de entender la vida en la que no cabría la ocultación y la oscuridad de los espacios cerrados, sino, por el contrario, en la que abrir la puerta sería equivalente a disolver parte de la esencia individual en el colectivo social; restar algo de valor a la esfera privada y desplazarla un poco más hacia el exterior. En el mismo texto, y
- 04 haciendo hincapié en idénticos conceptos, insiste Benjamin: "Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria par excellence. Es una ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho". Frase
- 05 que confirma el sentido dado a las palabras anteriores: Mostrar la forma de vida, mostrar la propia moral, es abrir el camino hacia una nueva sociedad - de carácter revolucionario - en la que ha de desaparecer la "discreción" entendida como cara externa, falsa e hipócrita, del individuo.
- 06 El siglo XIX había sido abundante en la construcción, y posterior difusión de edificios de cristal. Después del Crystal Palace de Paxton (1851) las imágenes se habían repetido en invernaderos, edificios de exposiciones o estaciones de trenes. Y mientras esto ocurría, en simultaneidad con el logro técnico que suponían, iba desarrollándose aquella
- 07 nueva semilla de creencia optimista que finalmente explota en esas
- 08 citas de Benjamin o en los textos de Scheerbart. La máquina representa el progreso en el movimiento, mientras el vidrio - hermano de aventuras de la máquina - pasa a representar el progreso de los ideales, la justicia y la luz. No es casual que ambos - máquinas y vidrios - se transformaran en adalides de un imaginado mejor futuro. La luz de la pintura de Lyonel Feininger, fragmentada e iridiscente comparte espacio



10 · FOTOMONTAJE APARECIDO EN LA REVISTA LIFE, 1957, FRANK SCHERSHEL

temporal con las nuevas propuestas maquinistas e industriales de Antonio Sant'Elia o con la poética encendida y profética de Paul Scheerbart. No en vano, ellos, en su redentora y optimista interpretación, precedieron el nacimiento de la Arquitectura Moderna. El Gropius de la Faguswerk (1911) y el Bruno Taut del Pabellón de Cristal de la Werkbund de Colonia (1914) estaban empapados de ese espíritu positivo en el que el "nuevo" material mostraba su capacidad para cambiar y transformar a la sociedad. La belleza y el esplendor del vidrio les subyugaba por su expresión técnica, sus reflejos, y su capacidad para evocar incandescencias y auras de color nocturnas, pero sobre todo por su cualidad transparente. Luz y transparencia representan al optimismo y a la verdad; a la creencia del hombre de vanguardia en el progreso y en la fe en el futuro.

Los redentores textos de Paul Scheerbart pueden ser leídos hoy (con las ventajas que nos da el tiempo pasado) como algo ingenuos y coloristas en su faceta idealista, pero sin duda apreciamos en ellos la cualidad sorprendentemente certera y profética de los aspectos técnicos de su descripción. ¿Qué clase de visionario era Scheerbart para describir hasta el detalle más exhausto los materiales y proposiciones constructivas de su Arquitectura de Vidrio? Dobles paredes de vidrio, generadores de luz, calefacción y refrigeración; la situación de los muebles en medio de las habitaciones para liberar el perímetro del cerramiento; suelos continuos de magnesita o arquitecturas flotantes, son sólo algunos de los títulos de este escrito suyo. Casi todo lo que propuso no tardó en verse construido. Fue técnicamente certero y poéticamente propositivo. El primer apartado de Arquitectura de Vidrio se titula: *"El medio (o el entorno) y su influencia sobre el desarrollo de la cultura"*. En él, y a modo de introducción, destaca Scheerbart la expresión de su objetivo en el texto; la búsqueda de una nueva cultura: *"Si queremos ver a nuestra cultura elevarse a niveles más altos... tenemos que cambiar nuestra arquitectura. Y esto sólo es posible si eliminamos el carácter cerrado de los espacios donde habitamos. Sólo lo podemos hacer introduciendo la arquitectura de vidrio, que permite entrar la luz del sol, de la luna, y de las estrellas, no sólo a través de unas cuantas ventanas, sino a través de todas las paredes posibles, que serían enteramente construidas de vidrio - de vidrio coloreado. El nuevo ambiente, que crearemos de este modo, tiene que traernos una nueva cultura"*.

¿Cómo no reconocer en estas palabras la actitud moderna hacia la construcción en vidrio?. En ellas subyacen los conceptos de la transparencia literal, de la capacidad iridiscente y luminosa del material, de su contingente invisibilidad incolora, o su capacidad para teñir la luz mediante el color.

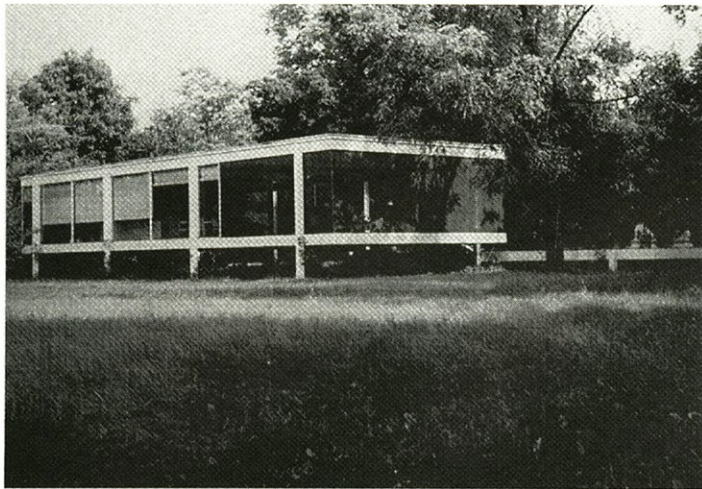
Es inevitable pensar en Mies al leer a Scheerbart, parece estar describiendo su arquitectura treinta años antes de su existencia. Mies quizás había fallado en los conceptos en su primer intento de construir enteramente con vidrio. En las propuestas de sus rascacielos para Berlín,

SPACE WITHOUT SHADOWS
José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

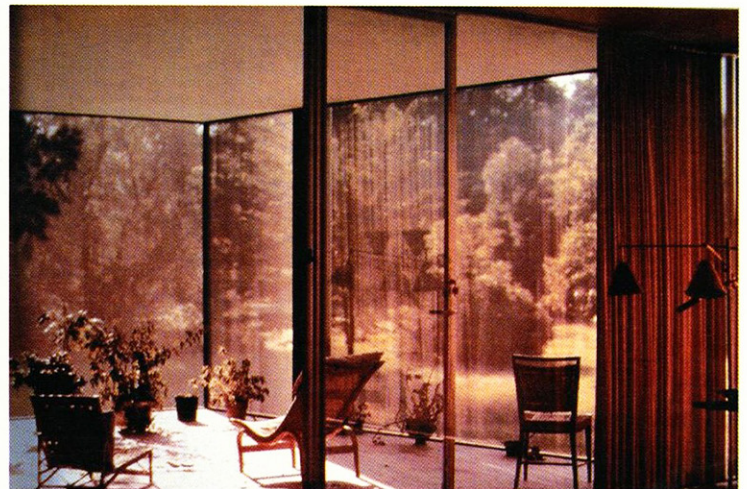
Walter Benjamin told of how, while living in a hotel in Moscow, he became aware of the number of doors constantly ajar that he saw when he was going to his room and walking the corridors. What at first seemed pure coincidence, ended up being a mystery to him, so after the pertinent checks, he was able to discover that those opened rooms were actually occupied by a group of Tibetan lamas who had come to the city for a congress of all Buddhist creeds, and that those he was intrigued with were the members of a particular sect who had promised never to live in a closed space. Benjamin describes this anecdote talking about Nadja by Breton, and he is referring to a way of understanding life where there would be no room for occultation and closed space darkness but where opening a door would be equivalent to dissolving part of the individual essence into the social collective, taking away some value from the private sphere and moving it towards the exterior a little. In the same text, and emphasizing identical concepts, Benjamin insists: Living in a glasshouse is the revolutionary virtue par excellence. It is inebriation, a moral exhibitionism that we have much need of. This sentence confirms the meaning given to the previous words: showing the way we live, our own morals means opening the way towards a new society - of revolutionary character - in which 'discretion' understood as the individual's external, false and hypocritical face will disappear.

The nineteenth century had been abundant in the construction, and later expansion, of glass buildings. After the Crystal Palace by Paxton (1851) the images have been repeated in greenhouses, exhibition buildings or train stations. And while this was happening, simultaneously with technical achievement they meant, a new seed of optimistic belief was developing till it exploded in those words expressed by Benjamin or in Scheerbart's texts. Machines represent the progress of movement, whereas glass-machine's partner of adventures- comes to represent the progress of ideals, justice and light. It is not a coincidence that both machine and glass- became champions of an imagined better future. The light in Lyonel Feininger's paintings, fragmented and iridescent, shares temporal space with Antonio Sant'Elia's new machinist and industrial proposals or with Paul Scheerbart's passionate and prophetic poetry. Not in vain, they precede the birth of Modern Architecture in their redeeming and optimistic interpretation. Faguswerk's Gropius (1911) and Bruno Taut's Crystal Pavilion of the Werkbund in Cologne (1914) were soaked in that positive spirit in which the new material showed its capacity to change and transform society. The glass beauty and splendour subjugated them with its technical expression, its reflections, and its capacity to evoke incandescence and coloured auras of night time, but above all, with its transparent quality. Light and transparency represent optimism and truth, the belief of the vanguard men in progress and the faith in the future.

Paul Scheerbart's redeeming texts can be seen today (with the advantage of hindsight) as ingenious and colourist in their idealist facet. But



14 · LA FARNSWORTH CON MOSQUITERO



15 · INTERIOR DE LA TERRAZA HABITADA AÚN POR LA DOCTORA FARNSWORTH

N2 Fotos de Frank Scherschel. Recogidas en capítulo "MIES NOT" de Beatriz Colomina en "The Presence of Mies". Editó Detlef Mertins, Princeton Arch. Press 1994.

N3 Algo parecido ocurre con el magnífico reportaje fotográfico de Lluís Casals sobre el Pabellón Alemán en Barcelona. Los reflejos del paisaje y los autoreflectos en lo vidrios construyen en los ojos del fotógrafo una nueva arquitectura construida con materia no palpable, con materia luminica.

N4 "Was wäre Beton, was Stahl ohne Spiegelglas?" Fechado 13 de marzo de 1933, recogido en Neumeyer, Fritz "Mies van der Rohe". El Croquis Editorial, Madrid 1995

without a doubt we appreciate in them the surprisingly accurate and prophetic quality of the technical aspects of his description. What kind of visionary was Scheerbart to describe the most exhaustive details about materials and constructive proposals in his Architecture of Glass? Double glass walls, generators of light, heating and cooling; the furniture position in the middle of the rooms to liberate the closing perimeter; continuous floors of magnesite or floating architectures, are only some of the titles of this text of his. Almost everything he described was built before long. He was technically accurate and poetically propounding. The first section of Architecture of Glass is titled "The environment and its influence on the development of culture". In this section, as an introduction, Scheerbart emphasized, in the text, the expression of his objective: looking for a new culture. If we want our culture to rise to higher levels... we have to change our architecture. And this is only possible if we eliminate the closed character of the spaces we inhabit. We can only do it introducing glass architecture, which allows in the sunlight, the moonlight and the starlight, not only through some windows, but also through all the possible walls, which would be entirely made of glass-coloured glass. The new atmosphere, which we thus create, has to bring us a new culture.

How can one miss in these words the modern attitude towards building in glass? They are underlain by the concepts of literal transparency, iridescence and luminous capacity of the material, its colourless contin-

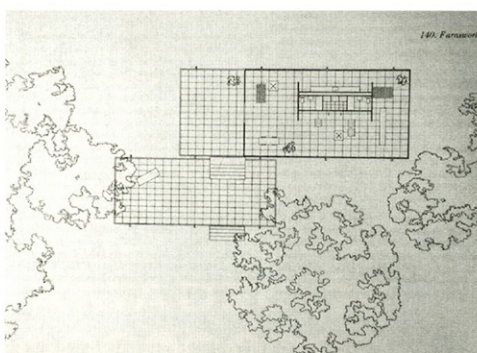
de 1920, lo había aceptado como material constitutivo del cerramiento, pero ahondando en las propiedades formales y expresivas que este elemento incorpora a la arquitectura más que en su transparencia. Sólo posteriormente en la experimentación y la repetición en el uso, avanzará hasta alcanzar y superar los postulados de Scheerbart.

Un fotomontaje aparecido en la revista LIFE del 18 de Marzo de 1957 sirve para comentar esa incansable evolución **N2**. En él aparece a un lado, un fragmento del propio Lake Shore Drive, mientras en el otro lado, Mies, mira hacia lo alto y expulsa al aire una enorme bocanada de humo de uno de sus habanos. La fachada de vidrio del Lake Shore Drive, por efecto de la relación entre el humo del cigarrillo y la nube reflejada en él, aparece etérea y difusa. El edificio parece un almacén hueco y sin cerramiento atravesado por la bocanada de Mies. El vidrio adquiere de ese modo la transparencia y la ligereza de un material invisible, inexistente. Quizás sea una casualidad, o quizás un efecto buscado, pero esa foto, tiene la capacidad de fijar un concepto que la hace difícilmente olvidable **N3**.

Refiriéndose a esa cualidad del cerramiento de vidrio, Mies había sostenido en 1933: El vidrio ¹⁶ "permite un grado de libertad en la configuración del espacio, del que ya no queremos prescindir. Sólo así podremos estructurar los espacios con libertad, abrirlos al paisaje y ponerlos en relación con él" **N4**. En sus collage, el cerramiento de vidrio es sencillamente inexistente; el paisaje se enmarca por la carpintería. La montaña o los árboles penetran en la estancia, como si el aire de la habitación y el aire del exterior discurrieran en continuidad, como si no existiese ¹⁷ atmósfera. El plano lejano del paisaje está dentro de la habitación en igualdad de condiciones que lo están los objetos interiores.

Donde más claro se construye este concepto, quizás sea en la casa Farnsworth. La situación precisa de esta casa en los siete acres originales de la propiedad debe mucho a la existencia allí de un majestuoso arce. Sin su existencia, la casa hubiera podido deslizarse, como un barco, a lo largo de la frondosa ribera del Fox. Pero en lugar de esto, quedó firmemente anclada, como hipnotizada, frente a este centenario árbol. La chimenea, corazón de la casa, se sitúa sensiblemente en su eje. Es tal la dimensión y presencia de este arce, que desde el interior su tronco es capaz de generar un fondo externo que luego es seguido en secuencia de planos por los arbustos de la ribera y, por último, por el propio río, más intuitivo que perceptible. Como en uno de los collage de Mies, la Casa Farnsworth no acaba así en su cerramiento de vidrio, sino que continua hacia el exterior, hasta el límite natural de los árboles. Esto es algo que se hace evidente en la terraza cubierta, cuyo pavimento de travertino y cuyo techo blanco es el mismo que proviene del interior. Pero sobre todo se hace evidente cuando, estando sentado junto a la chimenea, crees estar aún a la sombra del enorme arce del jardín.

¹⁸ En el paperback dedicado a Mies por la editorial Gustavo Gili, la imagen a dos páginas que se publica de esta casa es diferente a la que se aprecia hoy en la realidad. La casa aparece como un prisma perfecto, enteramente vidriado, como si la terraza estuviera también acristalada; se parece más a la Glass House de Johnson. En esta imagen la casa parece más cerrada, más perfecta desde los cánones gestálticos, y es bastante habitual verla representada así, con cerramiento de vidrio en sus cuatro costados y sin terraza cubierta. ¿Es esta foto algún error? ¿Esta confundida o es un fotomontaje? La foto es real. Si se observa la imagen con detenimiento se verá que esa parte de la casa se ve algo más oscura y, además, sin cortinas. En realidad, la terraza está cerrada con un enorme y tenso mosquitero ya que la ribera del Fox está, de hecho,



19 · PLANTA DE LA CASA FARNSWORTH

A propósito de módulo y dimensión en la casa Farnsworth arq 327 / 11.05



20 - RELACION POSICIONAL ENTRE LA FARNSWORTH Y EL ARCE

infectada de tremendos mosquitos. La tela la puso la doctora Farnsworth porque allí hacía falta tenerla, y no creo que lo hiciera en contra de Mies. En la maqueta de la casa que fue mostrada en el Museo de Arte Moderno en 1947, ésta aparecía con la tela. Debió ser Mies, pues, quien la proyectó. De hecho, de otro modo no se explicaría la atención dada a su diseño. La tela de mosquitero de la casa Farnsworth puede ser considerada secundaria y de poca importancia, evidentemente no se trata sino de algo accesorio, pero representa el modo en que Mies entendía el cerramiento como lo más invisible, y ahora también como lo más inexistente posible. Desde dentro, el mosquitero le confiere al paisaje un ambiente algo velado; pero, a cambio, deja pasar el aire y el sonido. Lo que ha perdido de transparencia visual lo ha ganado en otro tipo de permeabilidad. Si fuera posible, el cerramiento dejaría pasar no sólo la luz, sino también el aire y sus olores, el sonido del río y de los insectos; algo que aún de manera más notoria hiciese sentir al usuario directamente a la sombra del viejo arce.

La casa Farnsworth logró quizás aquel máximo de transparencia - entendida como invisibilidad del cerramiento - que habían preconizado Scheerbarth y Benjamin. Una transparencia literal que, aunque sin condiciones de revolución, sí que tuvo una indiscutible capacidad de transformar la cultura arquitectónica y doméstica.

21 HACIA EL AGOTAMIENTO DE LA TRANSPARENCIA LITERAL

A comienzos del año 2000, casi cien años después del premonitorio texto de Scheerbarth, en Santiago de Chile, una joven actriz se encerró en una casa totalmente de vidrio, esta vez en plena calle y a la vista de todos. Todos los informativos de televisión dieron cuenta de este suceso. Cientos de ciudadanos se agolpaban sobre la tapia de su jardín para poder captar algo de la intimidad de la joven, quien trataba de actuar con la mayor naturalidad en la cocina, en el estar, hablando por teléfono o incluso en el dormitorio. El atractivo consistía en ver, tras un vidrio transparente, las acciones cotidianas, las mismas que todos realizamos a diario, ejecutadas por otra persona. No existía más atractivo que la normalidad vulgar de sus actos alentando un voyeurismo de lo cotidiano. Cosas que cuando suceden en nuestro entorno no nos hacen volver la cabeza, desarrolladas allí, en aquella casa de cristal se convertían en placer y deleite y en motivo de opinión y de controversia. La afluencia y trascendencia del suceso fue tal que, próximos a alcanzar el grado de espectáculo público, la experiencia tuvo que ser suspendida. Suspendida porque la joven no soportó por más tiempo la incesante presión de las miradas. El vidrio, totalmente transparente y visible, permitía la penetración de cientos de ojos en su intimidad. Es probable que si el vidrio hubiera sido parcialmente reflectante de forma que ella hubiera podido ser vista pero sin ver a su vez, la experiencia se hubiera prolongado hasta el final. Si ella no hubiera tenido conciencia permanente de sus espectadores, probablemente no se hubiera sentido tan agobiada por la experiencia. Esto es lo que viene ocurriendo en las series televisivas del Big

gent invisibility, or its capacity to colour light.

Thinking of Mies while reading Scheerbarth is unavoidable. He seems to be describing Mies' architecture thirty years before its existence.

Perhaps Mies had failed in the concepts in his first attempt at building entirely in glass. In the proposals for his skyscraper in Berlin, in 1920, he had accepted it as the constitutive finishing material, but going deeper into the formal and expressive properties that this element incorporates in architecture rather than into its transparency. Only later, with experimentation and repetition, would he progress to reach and surpass Scheerbarth's postulates.

A photographic montage published in LIFE magazine on the 18th March 1957 serves to describe this tireless evolution 2. On one side of this image there is a fragment of the Lake Shore Drive, while on the other side Mies is looking up and exhaling an enormous puff of smoke from one of his Havana Cigars. The glass facade of the Lake Shore Drive, through the effect of the cigar smoke and a cloud reflected on it, appears ethereal and diffuse. The building seems a hollow framework and without enclosure engulfed by Mies' puff. Glass acquires thus the transparency and lightness of an invisible, nonexistent material.

Perhaps it is a coincidence, or perhaps it is a desired effect, but that photograph has the capacity of fixing a concept that makes it unforgettable 3.

Referring to that finishing quality of glass, Mies had stated in 1933: Glass gives a certain level of freedom in space configuration that we don't want to do without. Only then we can structure spaces with freedom, open them to the scenery and put them in contact with it 4. In his collages the glass finishing is simply nonexistent; the scenery is framed by the woodwork. Mountains and trees penetrate the room, as if the air in the room and the air outside flowed continuously, as if there was no atmosphere. The remote scenery is inside the room in the same way as the interior objects.

This concept is perhaps more clearly embodied Farnsworth House. The precise situation of this house in the seven acres of the original property owes much to the existence right there of a majestic maple. Without its existence the house could have slid, like a boat, along the luxuriant Fox riverbank. But instead of this, it was firmly anchored, as if hypnotised, in front of that centuries old tree. The chimney, heart of the house, is sensibly situated in its axis. The dimension and presence of this maple is such that, from the interior, it is capable of generating an external background that is followed afterwards, in a sequence of planes, by the bushes on the riverbank and, finally by the river itself, more intuited than perceptible. Like in one of Mies' collages, Farnsworth House doesn't finish in the glass enclosure, but continues towards the exterior, up to the natural tree limit. This is something that becomes evident on the covered terrace; whose Travertine pavement and white ceiling are the same as the one that comes from the interior. But above all, it is evident that when sitting near the hearth one believes oneself to still be under the shade of the enormous maple in the garden.

In the paperback dedicated to Mies by Editorial Gustavo Gili, the two-

page image that is published of this house is different to the one that can actually be seen nowadays. The house looks like a perfect prism, all in glass, as if the terrace were also glassed. It looks more similar to Johnson's Glass House. In this image the house seems more closed, more perfect from the Gestalt's canons, and it is quite usual to see it represented so, with finishing glass on its four sides and without a covered terrace. Is this photo a mistake? Is it wrong or is it a photomontage? The photo is real. If you observe the image closely, you will see that this part of the house is a little bit darker and, also, has no curtains. Actually the terrace is enclosed by an enormous tersed mosquito net as the Fox riverbank is, in fact, infested with tremendous mosquitoes. Dr. Farnsworth had the net put in place because it was necessary, and I don't think she did it against Mies. On the model of the house that was exhibited in the Museum of Modern Art in 1947, it had a net. So it must

have been Mies who projected it. In fact, otherwise the attention given to his design could not be explained. The mosquito net in Farnsworth House can be considered as secondary and of little importance, obviously, it is only something incidental, but represented the way Mies understood the finishing: as the most invisible, and now also as the most non existent possible. From the inside, the mosquito net gives to the landscape a fogged atmosphere, but in exchange it lets air and sound through. What it has lost in visual transparency, has been gained in another type of permeability. If it were possible, the finishing would let through not only light but also the air and its smells, the sound of the river and the insects. Something that in a more noticeable way would make the user feels directly in the shade of the old maple. Farnsworth House perhaps reached that level of transparency -understood as invisibility of the finishing- that Scheerbarth and Benjamin had

advocated. A literal transparency which, although without conditions for revolution, had an undeniable capacity to transform architectonic and domestic culture.

TOWARDS THE EXHAUSTION OF LITERAL TRANSPARENCY

At the beginning of the year 2000, almost a hundred years after Scheerbarth's premonitory text, a young actress in Santiago de Chile was locked in a house totally made of glass, this time in the middle of the street for everyone to see. All the TV news programs carried this story. Hundreds of citizens peered over her garden fence trying to catch a glimpse of the young woman's intimacy, while she tried to act naturally in her kitchen, in the living room, talking on the phone or even in the bedroom. The attraction was seeing our daily actions behind glass, the ones we do every day, done by another person. The only attraction was the common normality of her actions encouraging the voyeurism of rou-



27 · TOSHIKO MORI. TIENDA DE MIYAKE EN NUEVA YORK



28 · TOSHIKO MORI. TIENDA DE MIYAKE EN NUEVA YORK

Brother. Estas sí, por desgracia, parecen multiplicarse en sucesión ininterrumpida sin ningún efecto del pudor sobre su continuidad. En ellas un grupo absolutamente vulgar convive en un espacio doméstico vulgar que en realidad, por efecto de las cámaras ocultas, es convertido en un plató permanente. Lo mismo que sucede con las cientos de transmisiones de vidas cotidianas que se expanden por internet: Personas que conectan a un ordenador una cámara y retransmiten a todo el que lo desea ver y oír, su vida real en tiempo real. La transparencia es, en estos casos, a diferencia del de la experiencia de Chile, unívoca: se produce en un sólo sentido. Sólo el que está fuera puede ver lo que sucede dentro. El "actor" sabe que lo ven pero no es continuamente consciente de ello. Y en mucho más aún difieren estas experiencias, de lo que Walter Benjamín deducía en su reflexión berlinesa. Aquellas puertas continuamente entornadas de los monjes budistas tibetanos se han abierto ahora de par en par pero, en vez de la verdad y el ideal que imaginábamos, muestran una cotidianeidad repétida y vulgar alejada de los ideales de la verdad y el progreso.

24 TRAMAS Y TEXTURAS LUMINOSAS

La dimensión y las cualidades texturales de un determinado espacio vienen condicionadas por el modo en el que la luz entra y toma cuerpo en él. La multiplicación, a lo largo de nuestra vida, de estas experiencias sensoriales nos proporciona el sentido visual del peso, de la medida y del tacto de las cosas y los espacios. No nos hace falta recorrer, ni tantear, ni tocar los objetos para conocer sus dimensiones ni para conocer su masa; nos basta con su simple apreciación visual. Pero este fenómeno sabemos que es alterable y manipulable mediante el control de la procedencia y el tipo de luz empleado. Bajo determinadas condiciones de iluminación estas percepciones se transforman. Una luz lateral y tangente a las paredes, por ejemplo, al acentuar el relieve de una textura, puede acentuar su peso aparente. Una pared de textura vibrante y enfática, como las que usa Wright, da sensación de mayor peso si se ilumina sólo desde un lado, acentuándose sus sombras y su materialidad. Un espacio posee distintas cualidades incluso dimensionales en función de la procedencia de la luz. En algunas iglesias románicas, en la propia Santa Sofía o en el Panteón de Roma, la procedencia puntual y variable de la luz permite medir, desde su focalización, la inmensidad de un aire ligeramente oscuro y cargado de materia luminiscente, donde la mota de polvo hace visible la luz. Lo mismo puede decirse de la iluminación débil de las candelas empleadas en el teatro antiguo (y que Walter Benjamín reclama como realmente insustituible por el nuevo aparato eléctrico).



Estambul y el Renacimiento
Otomano arq 329 / 14.01

co). Tanto como de los cambiantes efectos de los brillos y reflejos de las lacas orientales obtenidos a partir de la iluminación débil y focal que reclama Tanizaki en su *Elogio de la Sombra*. El control del modo de iluminación y la consiguiente redefinición espacial no es nuevo en la arquitectura. La conciencia de este fenómeno ha estado presente siempre a lo largo de toda su historia. Y en esta evolución es normal que se pasase progresivamente de la focalización y direccionalidad de la luz clásica a la mayor espacialidad gótica y, de ella, a la total "transparencia ideal" del movimiento moderno. Ha sido el sencillo avance del control del cerramiento y la expresión de una progresiva esencialización del mismo. Pero, al igual que es obvia esta evolución de la inmaterialidad y transparencia del cerramiento, no lo es tanto el fenómeno espacial que ello conlleva.

El avance y el logro de una transparencia total produce un máximo de definición objetual. Una caja de vidrio es la máxima expresión de esa espacialidad; el espacio queda definido por líneas débiles, pero a su vez perfectamente contrastadas; su dimensión es clara; la definición de los objetos es total.

La recuperación de cualidades espaciales diferentes y, especialmente, el intento de expresión de dimensiones menos reales y más virtuales, o incluso la expresión aliviada y ligera que acompaña a la ingravidez aparente de ciertos objetos en la arquitectura contemporánea, implica un nuevo cambio en el papel asignado al cerramiento o al plano de contacto con el exterior. Naturalmente seguirá siendo el vidrio el protagonista de estas nuevas expresiones. Pero ahora el vidrio ya no usado sólo como límite transparente, sino como pantalla (en su expresión exterior) y como introductor y modificador de la luz (en su expresión interior). Permitir la entrada de la luz homogénea, difusa y no focal, combinarla con efectos texturales a base de impresiones y serigrafías, es parte de esas nuevas cualidades asignadas al vidrio como cerramiento.

29 La tienda de Miyake en el SoHo de Nueva York, proyecto de Toshiko Mori, se cierra a la calle con un vidrio de efectos muy especiales. Sobre el vidrio se ha adherido un polímero en película con una estructura que parece compuesta por pequeñas celdas, y que provoca el curioso efecto de que, si lo miras de frente, ves lo que hay dentro, mientras que, si lo miras con cierto



30 · PUESTA EN ESCENA DE LA MUJER SIN SOMBRA, ANDREAS HOMOKI

tine. Things that when they happen in our environment don't make us turn our heads, but happening there, in that house of glass became pleasure and delight and a reason for opinion and controversy. The affluence and the transcendence of the event were such that, when it was becoming a public affair, it had to be called off. Cancelled because the young woman could no longer stand the constant pressure of being seen. Glass, transparent and invisible, let hundred of eyes penetrate her intimacy. It is possible that if the glass had been partially reflecting in a way that she can be seen but not see, the event would have continued to the end. If she had not been permanently conscious about her spectators, she would not have been so stressed by the experience. This is what is happening in the TV series program *Big Brother*. They, sadly, seem to continue multiplying without modesty having any effect on continuity. In the series a group of totally ordinary people live in a common domestic space that, because of the effect of the hidden cameras, actually becomes a permanent film set. The same is happening with hundreds of transmissions about daily lives that are becoming more common on Internet. People who connect a camera to their computer and retransmit to anyone who wants to see and hear their lives in real time. Transparency is in these cases, in contrast with the experience in Chile, univocal. It is produced in only one direction. Only the person outside can see what is happening inside. The "actor" knows he is being watched but is not conscious of it constantly. And these experiences differ much more from what Walter Benjamin deduced in his reflection in Berlin. Those doors, left always ajar by the Tibetan monks, are now widely opened but instead of the truth and the ideal we imagined, they show us a repetitive and common routine far from the ideals of truth and progress.

LUMINOUS TEXTURES AND WEAVES

The dimension and textural qualities of a determined space are conditioned by the way light comes in and shapes it. The multiplication, through all our lives, of these sensorial experiences gives us the visual sense of weight, measure and feel of things and spaces. We don't need to go all over, feeling our way, touching things, to know their dimensions or to know their volume. A visual appreciation is enough. But we know this phenomenon is alterable and easily manipulated by the source and type of light used. Under certain lighting conditions these perceptions are transformed. Lateral light on the walls, for example, accentuating the relief of a texture can stress its apparent weight. A wall of vibrant and emphatic texture, like Wright used, gives the impression of more weight if it is illuminated only from one side, emphasizing its shadows and its materiality. A space has different qualities, even dimensions, in relation with the origin of light. In some Romanesque churches, in Saint Sophia itself or the Pantheon in Rome, the source of precise and variable light allows the measurement, from its focus, of the immensity of a

darkened air charged with luminescent matter, where the dust makes light visible. The same can be said of the weak illumination of the candles used in the old theatre (and which Walter Benjamin claims as not actually a substitute for the new electrical apparatus). As well as the changing effects of the shine and reflections of the oriental lacquers obtained from a subtle and focal illumination that Tanizaki claims in his "Praise of Shadows".

The control of illumination and the subsequent spatial re-definition is not new in Architecture. The awareness of this phenomenon has always been present, all through its history. In this evolution it is normal that they went progressively from focalisation and directionality of classical light towards the gothic space and from there to the total "ideal transparency" of the Modern movement. It has been the easy advance of the finishing control and the expression of a progressive simplification of it. But at the same time that this evolution of the immaterial and transparent finishing material is obvious, the spatial phenomenon that goes with it is not so obvious.

The progress and achievement of total transparency produces a maxi-

mum of object definition. A glass box is the maximum expression of this spatiality: the space is defined by faint lines but at the same time perfectly contrasted. The dimension is clear, the definition of the objects is total.

The recovery of different spatial qualities and, especially, the attempt to express less real and more virtual dimensions, or even the easy and light expression that accompanies the apparent weightlessness of certain objects in contemporary architecture, implies a new change in the assigned role to finishing or the plain that is in contact with the exterior. Naturally glass will still be the star of these new expressions. Now glass is not used only as transparent limit, but also as screen (in its exterior expression) and as light introduction and modification (in its interior expression). Allowing homogeneous, diffuse, not focal light in, mixed with textural effects with impressions and serigraphy, is part of those new qualities ascribed to glass as finishing.

Miyake's shop in New York Soho, designed by Toshiko Mori, is closed from the street by glass with very special effects. A film polymer has been adhered to the glass, with a structure that seems to be composed

of small cells and which gives a curious effect. If you look straight at it you can see what is inside, but if you look at it at an angle and from the side it becomes translucent. Actually it never allows the interior to be seen completely, sometimes it is translucent and opaque, at other times, depending on the movement, it allows the colours and suits inside to be partially seen. Its effect, instead of literal transparency, is like a screen of the images projecting on its surface something of what is happening on the other side. Like a Japanese shadow screen but with colours, some of the objects and chromatic tonality that are in its interior appear and disappear.

Toshiko Mori's shop seems to be full of white smoke and only allows one to penetrate the interior with difficulty. As if the inner air had become a block of ice from where the coloured suits were hung before freezing. The atmosphere inside seems to be different from the outside. The glass separates two airs avoiding continuity.

There is also a level of theatricality and production in this shop. But above this possible staging, it can be used as an outstanding example to place in coordinates the new meaning given to transparency. The com-



31 - K. SEJIMA. MULTIMEDIA WORKSHOP

N5 El producto se llama "lumisty" y lo fabrica la empresa Sumitomo Chemical Co.

ángulo y en oblicuo, se transforma en traslúcido **N5**. Realmente nunca deja ver el interior de forma completa; a veces es totalmente traslúcido y opalino, a veces, en función del movimiento, deja ver parcialmente los colores y los trajes que cuelgan en su interior. Su efecto, en vez del de la transparencia literal es el de un cierto apantallamiento de las imágenes proyectando sobre su superficie parte de lo que sucede al otro lado. Como si fuera una pantalla de sombras japonesa pero en color aparecen, y de forma variable, algunos de los objetos y las tonalidades cromáticas que hay en su interior.

32 La tienda de Toshiko Mori parece estar llena de humo blanco y sólo con dificultad permite penetrar en su interior. Como si el aire interior se hubiese convertido en un bloque de hielo en el que se colgaron, antes de la congelación, los trajes de colores. La atmósfera de su interior parece diferente a la que existe en la calle. El vidrio separa dos aires evitando la continuidad.

También hay cierto grado de teatralidad y de puesta en escena en esa tienda. Pero por encima de esta posible escenificación, puede valer como destacado ejemplo para situar en coordenadas el nuevo sentido otorgado a la transparencia. Ya no es la comunicación directa entre interior y exterior lo que resulta de estos modelos sino, más bien, una cierta disolución del espacio. El empleo del apantallamiento y la sustitución de la figura aparente, objetual y real, por otra más etérea, de contornos debilitados y presencia diluida. La aparición de cierto espacio sin sombras. Ya no se trata sólo de un control más o menos gradual de la transparencia o de lo traslúcido, sino que éste podría alterar de modo más trascendente nuestra percepción actual del espacio arquitectónico e, incluso, definir así un nuevo espacio de límites más imprecisos y corporeidades más débiles.

Es frecuente, en el teatro, el empleo escenográfico de nieblas o humos artificiales tratando de conseguir cierta pérdida de noción de la dimensión del espacio y de la perspectiva. En ambientes nebulosos, las figuras pierden su sombra, los contornos se debilitan, las aristas se suavizan y los materiales pierden peso. El espacio arquitectónico en esas condiciones pierde sus cualidades dimensionales y las figuras situadas sobre el mismo parecen flotar en ese aire más denso. En una reciente representación de la ópera. La Mujer sin Sombra de Richard Strauss en el Liceo, se recurría a un especial efecto escenográfico mediante el que las figuras aparecían o desaparecían en función de su posición relativa. La puesta en escena era de Andreas Homoki, quien recurrió a un fondo de decorado blanco con trama superpuesta de pequeños símbolos y letras de intensidad variable. Este dibujo, a medida que se acercaba a la boca del escenario, se hacía menos denso y más blanco, mientras que hacia el fondo la trama se hacía tan densa y oscura que llegaba al negro. Por su parte, la ropa de los intérpretes coincidía con un trozo concreto de esa trama variable. Y cada uno lo llevaba con distinto grado de intensidad. Mediante



33 - HERZOG Y DE MEURON. RICCOLA

munication between interior and exterior is not the result of these models; it is rather some dissolution of space. The use of screening and the substitution of the apparent figure, material and real, by a more ethereal one, with weakened edges and diluted presence. The appearance of a space without shadows. It is not about the more or less gradual control of transparency or of the translucent, but about this being able to alter in a more transcendent way our actual perception of architectonic space and, even, to define a new space with more imprecise limits and weaker embodiments.

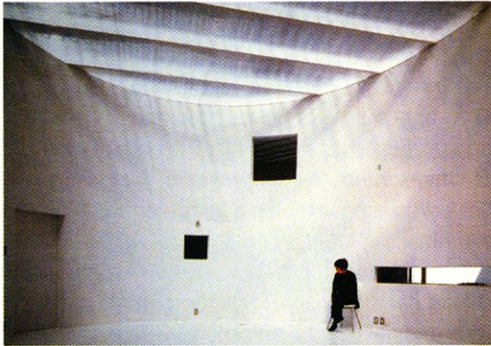
The scenographic use of fogs and artificial smokes in theatre is frequent, trying to gain some lost notion of space and perspective. In nebulous atmospheres figures lose their shadows, edges weaken, corners soften and materials loose weight. In those conditions architectonic space loses its qualities and the figures on it seems to float in a more dense air.

In a recent representation of the opera *Woman without a shadow* by Richard Strauss in the Liceo, they used a scenographic special effect in which the figures appeared and disappeared in relation to a relative

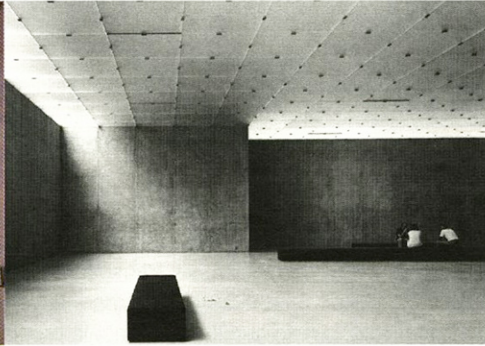
position. It was a production by Andreas Homoki, who used a white background with a superimposed weave with little symbols and letters of variable intensity. This drawing, as it got closer to the mouth of the stage became less dense and whiter, while in the background the weave became so dense and dark that it became black. On the other hand, the actors' clothes were exactly the same as part of that variable pattern. Each one had a varying degree of intensity. Through this combination of set and costume, the movements of the figures over the background make them seem more or less in contrast or, even, disappear totally due to the camouflage effect at the moment when they were right in the place where the weave of their clothing coincided with the background. In this opera, following the tradition of figured language, the shadow is the symbol of all human, what he has of mortal and carnal, and it is so by contrast with the divine and spiritual. In Homoki's representation, as in much of the present architecture, they do without the weight and embodiment of bodies and materials, without the presence of them. The air is full of a light with embodiment, and light empties or suctions the object's body. It is about, through the presence of a continuous weave,

the disappearance of the shadows, or effectively the same thing, of the body. The Opera *Woman without a shadow* is about the long Western and Latin debate on the dissociation of spirit and matter, and the set proposed by Homoki even makes visible that temporal denial of the body. It seems, in some examples of contemporary architecture, as in those sets, that this carnal aspect is denied when generating a space, in some ways ascetic, in which spatial situations of a new order could be detected.

The projects by Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa (SANAA) usually use different visual textures for their finishing based on combination of various tempered glass and glass laminated with butyrls of different opacity and translucence. The effect attained through this strategy is not only a light appearance of the architectonic object as much as a speciality of virtual appearance where objects without shadow, enveloped in a world of multiple screens, take an unreal, scenic and light existence. As both architects maintain, what they try with their architecture is not to gain visual lightness, but the "lightness of being" itself.⁶ It is about a term and an objective very different to any other previously used in



34 - K. SEJIMA. M. HOUSE DE TOKIO



35 - PETER ZUMTHOR. MUSEO DE ARTE DE BREGENZ

esta combinación de decorado y vestuario, el desplazamiento de las figuras sobre el fondo hacía que éstas se viesen con más o menos contraste o, incluso, que desapareciesen por completo debido al efecto del camuflaje en el momento en que se situaban justo a la altura en la que su traje coincidía con el fondo.

En esta ópera, siguiendo la tradición del lenguaje figurado, la sombra es el símbolo de todo lo humano, en lo que este posee de mortal y carnal, y lo es por contraposición a lo divino y a lo espiritual. En la representación de Homoki, como en mucha de la arquitectura actual, se prescinde del peso y de la corporeidad de los cuerpos y de los materiales, de la presencia en definitiva de los mismos. El aire se llena de una luz con corporeidad, y esa luz vacía o succiona el cuerpo de los objetos. Se trata, a través de la presencia de una trama continua, de la desaparición de la sombra o, lo que es lo mismo, del cuerpo. La *Mujer sin Sombra* trata del largo debate occidental y latino sobre la disociación entre el espíritu y la materia, y el decorado planteado por Homoki llega incluso a hacer visible esa negación temporal del cuerpo. En algunos ejemplos de la arquitectura contemporánea, al igual que en esos decorados, parece negarse también ese aspecto carnal al generar un espacio, en cierto modo ascético, en el que pudieran detectarse situaciones espaciales de un nuevo orden.

Los proyectos de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa (SANAA) suelen utilizar en sus cerramientos diferentes texturas visuales a base de la combinación de diferentes vidrios templados y laminados con butirales de diferente opacidad y translucidez. El efecto logrado mediante esta estrategia no es tanto el de una apariencia ligera del objeto arquitectónico, cuanto el de una espacialidad de apariencia virtual donde los objetos, ausentes de sombra, envueltos en un mundo de pantallas múltiples, cobran una existencia irreal, escénica y ligera. Como sostienen ambos arquitectos, de lo que se trata con su arquitectura, no es de alcanzar la ligereza visual, sino la propia "levedad de la existencia"⁶. Se trata ahora de un término y un objetivo bien diferente a cualquier otro empleado anteriormente en la arquitectura, a excepción quizás de las grandes catedrales góticas donde, no por casualidad, la etérea y no objetual existencia del espíritu encontraba adecuado reflejo en la arquitectura.

En general los proyectos del estudio SANAA muestran esa espacialidad etérea y difusa en la que los límites arquitectónicos se borran; en la que la presencia de las figuras se hace ligera; en la que la dimensión del contenedor es menos importante que el espacio en sí; en la que el espacio, en definitiva, carece de sombras.

En la *M. House de Tokio* (1997), en el *Centro de Día en Yokohama* (2000), o en el *N-Museum*, la procedencia de la luz queda apantallada por los grandes paneles de vidrio tratado de los laterales; la experiencia de estos espacios es la de una cierta flotabilidad de los objetos y de las per-

⁶ R. Nishizawa citado por K. Sejima en una entrevista con Yoshio Nikawa y Yukio Nikawa. Tokio 1998, citado por Peter Allison en "la levedad de la existencia". A + T n° 15, 2000.

Architecture, perhaps with the exception of the great Gothic cathedrals, where, not by chance, the ethereal and physical existence of the spirit encountered an adequate reflection in architecture.

In general the designs of SANAA show that ethereal and diffuse spatiality in which architectonic limits are erased, in which the presence of figures becomes light, in which the dimension of the container is less important than the space itself, in which the space, in the end, lacks shadows.

In the M. House in Tokyo (1997), in the Daily Centre in Yokohama (2000), or in the N-Museum the source of light is screened by the big panels of treated glass on the sides. The experience of these spaces is that of a certain flotation of objects and people. The building Multimedia Workshop, given its landscape special quality, disappears as an architectonic object to become something like a curved road ford which is cut against an impeccable grass lawn. In it, the achievement of this spatiality without shadow goes beyond the interior limits of the project. By applying the effect of a luminous screen not only to the vertical finishing but also the roof and sometimes the floor (through the incorporation of fitted vertical lighting), this display of reflecting and transparent surfaces

causes the loss of sense of dimension, the perception of an atmosphere close to virtuality and even the precise perception of the weight of objects.... the physical presence of the surroundings and figures, thus transformed in simple luminous auras. In a recent publication of *The Japan Architect* 7 there are two photographs of this building (Multimedia Workshop) that explain very clearly the spatial effect we are referring to. In one of them a figure, apparently a woman, has been photographed from above looking down, through the building's transparent skylights. The figure has no shadow at all. The other photo is taken exactly the opposite way, from below looking up. In it another figure is walking on tempered and printed skylight glass. This other figure, because of being on glass, has no shadow either. Perhaps the relation between both photographs is casual and not sought, but the image that both produce is one of two weightless figures, and therefore reinforces the sense of incorporeal, their flotation.

In the Art Museum in Bregenz (1997) by Peter Zumthor, the presence of a continuous luminous roof, and the subsequent homogeneous diffusion of light, adds a kind of flotation to its objects inside. In an even more evident way Rafael Moneo produces this phenomenon in the

Auditorium in San Sebastian. On the continuous horizontal platform rest two prisms of pure light gifted with the transparency and luminescence of icebergs casually grounded on a beach. Its interior also has something of this effect which a very diffuse and multi-focal light produces. Objects, as figures, lose part of their physicality and seem lighter.

In these designs glass is used to reinforce and accentuate the expression of a non corporeal, ethereal, spatiality where the dimension of the container ceases in importance to direct visual perception of the prism of air contained in its interior. Architecture doesn't build the premises anymore, but the dense air it contains, as in Terry Atkinson's conceptual proposals about the theoretical use of a column of air with a base of a square mile and a vertical dimension of unspecified measurement. A visible air, homogeneous, is built, tinted by white light. An air in which any object -including the viewer- seems to float without a shadow.

Besides the designs already mentioned, observing this phenomenon in much of contemporary architecture is unavoidable: in the evanescent and diffused glass of Nouvel's Cartier Foundation, in the lattices with steels and vibrant reflections of the coat of mail in Perrault's Library of France, or in the project of Ricola Europe S.A. in Mulhouse or in the



38 · RAFAEL MONEO. KURSAAL DE SAN SEBASTIAN

sonas. El edificio Multimedia Workshop, en base a su especial cualidad paisajística, desaparece como objeto arquitectónico para transformarse en algo así como un curvado badén de carretera que se recorta contra una impecable pradera de césped. En él, el logro de esta espacialidad sin sombra se extiende hasta más allá de los límites interiores del proyecto. Al aplicarse el efecto de pantalla luminosa no sólo al cerramiento vertical sino también a la cubierta y, a veces, al propio suelo (mediante la incorporación de la iluminación artificial empotrada), este despliegue de superficies reflectoras y transparentes provocan la pérdida del sentido de la dimensión, la percepción de un ambiente próximo a la virtualidad e incluso la percepción precisa del peso de los objetos...; o, lo que es lo mismo, la propia presencia física del entorno y las figuras, transformadas así en simples auras luminosas. En una reciente publicación de *The Japan Architect* aparecen dos fotografías de este edificio (Multimedia Workshop) que explican muy bien el efecto espacial al que nos referimos. En una de ellas una figura, aparentemente una mujer, ha sido fotografiada desde arriba mirando hacia abajo a través de los lucernarios transparentes del edificio; la figura carece absolutamente de sombra. La otra fotografía está tomada justo a la inversa, desde abajo hacia arriba. En ella camina otra figura sobre el vidrio templado e impreso del lucernario. Esta otra figura, al estar sobre un cristal, tampoco tiene sombra. Quizás la relación entre ambas fotografías sea casual y no buscada, pero la imagen que ambas producen es la de dos figuras ingravidas, y por lo tanto que refuerzan el sentido de su incorporeidad; su flotabilidad.

En el Museo de Arte en Bregenz (1997) de Peter Zumthor, la presencia de un techo luminoso continuo y la consiguiente difusión homogénea de la luz, aporta una cierta flotabilidad a los objetos insertos en su interior. De forma más evidente aún se produce este fenómeno en el Auditorio de San Sebastián de Rafael Moneo. Sobre la horizontalidad continua de la plataforma descansan dos prismas de luz puros dotados de la transparencia y luminescencia de unos iceberg casualmente varados en la playa. Su interior posee también algo de ese efecto que produce la luz muy difusa y multifocal; los objetos, como las figuras, pierden parte de su corporeidad y aparecen más ligeros.

El vidrio en estos proyectos es utilizado para reforzar y acentuar la expresión de una espacialidad incorpórea, etérea, en la que la dimensión del contenedor cede en importancia a la percepción visual directa del prisma de aire contenido en su interior. La arquitectura construye no ya el recinto, sino el aire denso que contiene; como en las propuestas conceptuales de Terry Atkinson acerca del uso teórico de una columna de aire con una base de milla cuadrada y una dimensión vertical de medida sin especificar, se construye un aire visible, homogéneo, teñido por la luz blanca; un aire en el que cualquier objeto - incluido el usuario - parece flotar sin sombra. Además de los proyectos ya comentados, es inevitable observar este fenómeno en mucha de la arquitectura contemporánea: En los vidrios evanescentes y difuminados de la Fundación Cartier de Nouvel; en las celosías de reflejos acerados y vibrantes de las cotas de malla de la Biblioteca de Francia de Perrault; o en los proyectos de Ricola Europe SA en Mulhouse; o en la Farmacia Hospitalaria de Basilea, o en las Bodegas Dominus de Napa Valley de Herzog y de Meuron. En todos ellos hay algo de esa atracción e interés por otras formas de entender la transparencia.

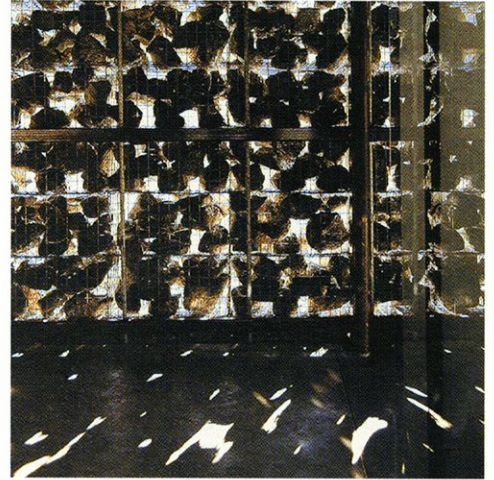
En los últimos proyectos citados, por ejemplo, en los de H&M, el vidrio es tratado de diferentes modos, mediante la impresión, el grabado, el laminado o el coloreado, generando una especie de tatuaje continuo de su superficie, gracias al cual un material que es esencialmente liso y atextural imprime un máximo de cualidad vibrante al espacio. Sostiene Jaques Herzog, que siempre se ha sentido atraído por la "ambivalencia que el vidrio tiene entre algo y nada" N7, entre

el "algo" que es cuando protege y escuda de las inclemencias y la "nada" que se produce al eliminar las barreras que rodean el espacio; y comenta también, a continuación, cómo siempre se ha sentido atraído por la "identidad flotante de los materiales y de los espacios" N8. En esta expresión, al igual que en sus proyectos, se vuelve a encontrar el especial sentido conferido hoy a la transparencia. No ya a la ausencia de límite y a la extensión o expulsión del espacio interior hacia el exterior, sino a la definición de lo que quizás podría ser considerado como una nueva espacialidad.

Las celosías, los tejidos y cualquier material traslúcido, pero especialmente el vidrio, son el instrumento para obtener esa nueva espacialidad; no ya para simplemente desaparecer por su transparencia, sino para construir con la luz un nuevo ambiente. La impresión y el serigrafiado, en color o en blanco y negro, los butirales tratados, los distintos grados de translucidez, las sobreimpresiones, los moires, las aguas... le confieren propiedades visuales auténticamente texturales ya no sólo al vidrio, sino más fundamentalmente al espacio; a todo lo que resulta bañado por la luz que lo atraviesa; al aire y a los objetos que lo habitan.

Sobre las paredes o sobre los suelos, igual que sobre los cuerpos que los recorren, se desliza una luz salpicada, texturizada, nebulosa y brillante capaz de modificar en esencia la percepción del espacio. La medida del recinto es sustituida por la vaguedad difusa de la nueva percepción. El límite desaparece y se pierde en una atmósfera homogénea de la que las sombras han sido expulsadas. Quizás sea esta la cualidad más destacable de estos contingentes nuevos espacios: la ausencia de direccionalidad lumínica y, con ella, la tendencia a la desaparición del borde, del límite y del contorno: un espacio sin sombras.

N8 JA, 35, "Materials and shapes". Tokio, 1999.



39 - HERZOG Y DE MEURON. BODEGAS DOMINUS

Hospital Chemist in Basilea, or in the Dominus Winery in Napa Valley by Herzog and de Meuron. In all of them there is something of that attraction and interest in other ways of understanding transparency.

In the latter mentioned projects, for example those of H&deM, glass is treated in different ways through impression, engraving, laminating or colouring, generating a kind of continuous tattoo on its surface, thanks to which a material that is essentially plain and with no texture gives a maximum of vibrant quality to space. Jacques Herzog maintained that he has always been attracted by the ambivalence between something and nothing that glass has, between the something that is when it protects and shields from the inclemency of the weather and the nothing that happens when eliminating the barriers that surround the space. He also comments on how he has always felt attracted by the floating identity of materials and spaces 8. In this expression, as in his projects, he finds again the special meaning given today to transparency. Not the absence of limit and the extension or expulsion of inner space towards the exterior, but the definition of what perhaps might be considered as a new spatiality. The latticework, the weaves, and any translucent material, but especially glass, are the instruments to obtain that new spatiality.

Not just to disappear for its transparency, but to build with light a new atmosphere. Printing and serigraphy, in colour or black and white, the treated butyrs, the different grades of translucence, the overprints, the moires, the waters... give glass visual proprieties really textural and not only to glass, but more basically to space, to everything that is bathed by the light that goes through, to the air and the objects which inhabit it. On the walls or on the floors, the same as on the bodies around, a dotted, textured, nebulous, bright light runs, capable of modifying in essence the perception of space. The measure of the premises is substituted by the diffuse vagueness of the new perception. The limit disappears and is lost in a homogeneous atmosphere from which shadows have been expelled. Perhaps this is the most emphasized quality of these contingent new spaces: the absence of light directionality and, with it, the tendency of border, limit and edges to disappear. A space without shadows.

NOTES

N1 First published in Die literarische Welt in 1929. Included in "Imagination and Society". Taurus, Madrid. 1998

N2 Photos by Frank Scherschel. Included in the chapter "MIES NOT" by

Beatriz Colomina in "The Presence of Mies". Editor Detlef Mertins, Princeton Arch. Press 1994.

N3 Something similar happens with the superb photographic report by Lluís Casals about the German Pavilion in Barcelona. The reflections of the scenery and the auto-reflections on the glass make a new architecture in the photographer's eyes, built with no palpable material, with luminous material.

N4 "Was wäre Beton, was Stahl ohne Spiegelglas?". Dated on the 13th March 1933, included in Neumeyer, Fritz "Mies van der Rohe". El Croquis Editorial, Madrid 1995.

N5 The product is called "Lumisty" and is produced by Sumitomo Chemical Co.

N6 R. Nishizawa cited by K. Sejima in an interview with Yoshio Nikawa and Yukio Nikawa. Tokyo 1998, cited by Peter Allison in "The Lightness of Existence". A+T. Num.15, 2000.

N7 J.A. 35, Autumn 1999,

N8 J.A. 35, "Materials and shapes". Tokyo, 1999.

08 REFORMAS DEL PASEO DE LA CASTELLANA

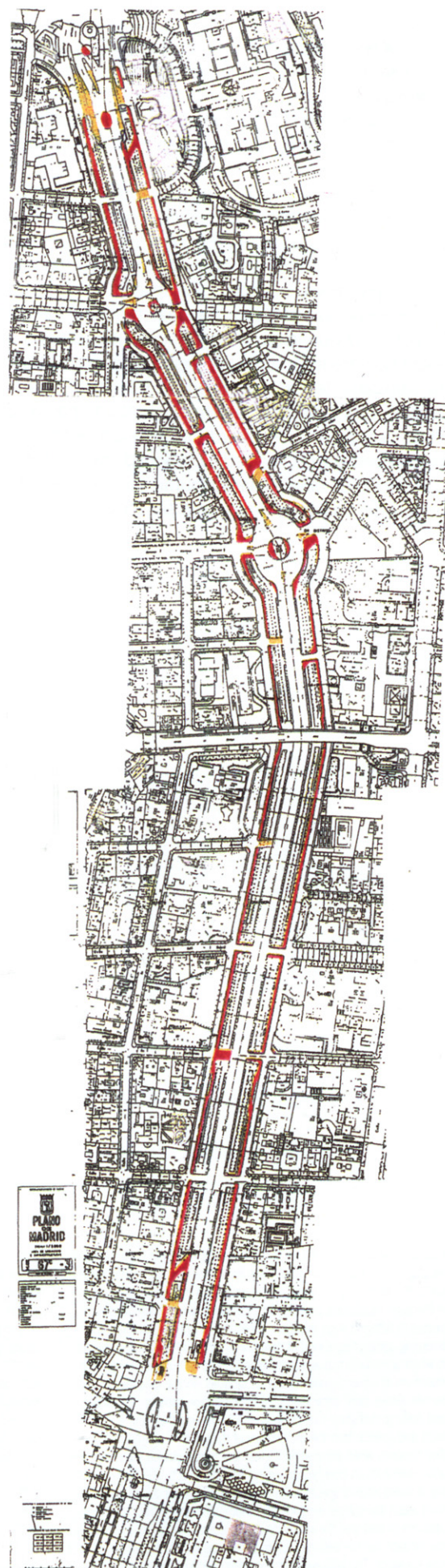
josé martínez sarandeses y
andrés martínez gómez

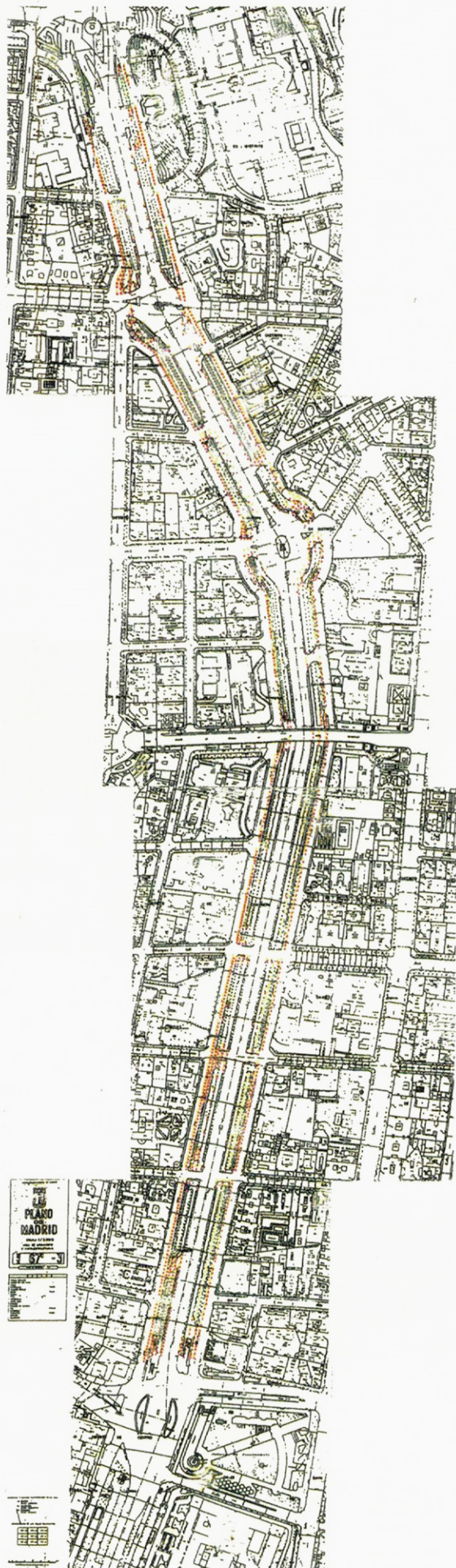
Los paseos del Prado, Recoletos y Castellana en su tramo histórico forman el principal eje urbano de Madrid, caracterizado por su arboleda emblemática. A pesar de ello, en los últimos cincuenta años la Castellana ha sufrido varias reformas que han desfigurado su trazado y reducido su calidad ambiental; entre ellas destaca el estrechamiento de andenes realizado entre 1957 y 1961 para ampliar calzadas, lo que ha entrañado la tala de árboles, incrementado el ruido ambiental y, en definitiva, ha hecho el espacio poco habitable. La situación se agravó a partir de 1999 con la pavimentación de gran parte de los andenes, que debilita y condena los árboles a una muerte prematura. Comparando los planos parcelarios municipales de 1945 y 1993, el parcelario actual no se utiliza, debido a que tiene diferente base y carece de arbolado, (figuras 1 y 2), se deduce que la superficie de andenes se redujo casi el 20%, ya que pasó de 74.124 a 59.943 m², y que fueron talados 1.010 árboles, es decir, el 36% de los existentes previamente.

La figura 1 refleja en rojo la superficie de andén convertida en calzada, y en amarillo la superficie de calzada convertida en andén, resaltando los estrechamientos, interrupciones y acortamientos de andenes; el cuadro refleja, por tramos, las anchuras en metros de andenes y calzadas en dichos años y las variaciones que han sufrido.

TRAMO DEL PASEO/ÁREA	CALZADA	ANDÉN	CALZADA	ANDÉN	CALZADA
S. Juan de la Cruz/G. Marañón					
1945	6	23	20	23	6
1993	10	18	22	16	11
Variación	4	- 5	2	- 7	5
G. Marañón/García Paredes					
1945	5	22	20	24	6
1993	10	16	24	16	11
Variación	5	- 6	4	- 8	5
García Paredes//E. Castelar					
1945	6	22	21	22	7
1993	10	14	27	15	10
Variación	4	- 8	6	- 7	3
E. Castelar/ Alcalá Galiana					
1945	7	22	20	22	7
1993	10	17	20	18	11
Variación	3	- 5	0	- 4	4
Alcalá Galiana/Colón					
1945	7	22	20	22	7
1993	10	15	23	18	11
Variación	3	- 7	3	- 4	4

02 - FIGURA 1. VARIACIÓN DE ANDENES Y CALZADAS
(1945/1993)
EN ROJO, ANDÉN CONVERTIDO EN CALZADA
EN AMARILLO, CALZADA CONVERTIDA EN ANDÉN





RENOVATION WORKS ON THE PASEO DE LA CASTELLANA

josé martínez sarandeses y andrés martínez gómez

The Paseos of the Prado, Recoletos and Castellana form the main urban axis of Madrid in its historical stretch, characterised by their emblematic avenues of trees. In spite of it, in the last fifty years the Castellana has suffered various reforms that have disfigured its design and reduced its environmental quality. Amongst these works the narrowing of pavements stands out, carried out between 1957 and 1961 in order to widen the roads, which meant cutting down trees, increasing environmental noise and, in short, this has made the space not very habitable. The situation worsened from 1999 with the paving of most of the pavement, which weakens the trees and condemns them to a premature death. Comparing the municipal site plans from 1945 and 1993 (figures 1 and 2) it can be deduced that the pavement surface area was reduced almost 20%, as it went from 74,124 to 59,943 m², and that 1,010 trees were cut down, that is 36% of those previously existent. Figure one, in red, shows the pavement surface area turned into roads and in yellow is the road surface area turned into pavement and the reductions, interruptions and shortenings stand out. The chart shows, in stretches, the pavement and road widths in metres in those two years and the variation they have undergone.

STRETCH OF THE PASEO/AREA	ROAD	PAVEMENT	ROAD	PAVEMENT	ROAD
S. Juan de la Cruz/G. Marañón					
1945	6	23	20	23	6
1993	10	18	22	16	11
Variation	4	-5	2	-7	5
G. Marañón/García Paredes					
1945	5	22	20	24	6
1993	10	16	24	16	11
Variation	5	-6	4	-8	5
García Paredes/E. Castelar					
1945	6	22	21	22	7
1993	10	14	27	15	10
Variation	4	-8	6	-7	3
E. Castelar/Alcalá Galiana					
1945	7	22	20	22	7
1993	10	17	20	18	11
Variation	3	-5	0	-4	4
Alcalá Galiana/Colón					
1945	7	22	20	22	7
1993	10	15	23	18	11
Variation	3	-7	3	-4	4

Los andenes están interrumpidos por calzadas de anchura superior a las de las calles que acometen a ellas, y se comunican con pasos de peatones que conceden la prioridad a los automóviles, ya que están descentrados respecto a los andenes y enrasados con las calzadas y, además, dotados de vados carentes de franjas táctiles para alertar a los invidentes. La travesía del paseo de la Castellana está dificultada por la falta de numerosos pasos de peatones entre aceras de calles secantes.

La figura 2 refleja en rojo los árboles talados y en verde los árboles plantados, resaltando la desaparición de las dos filas laterales del paseo, la fila central del tramo oriental S. Juan de la Cruz/G. Marañón, las dos filas centrales del tramo G. Marañón/E. Castelar, la fila central del tramo occidental Alcalá Galiano/Colón y las segundas filas laterales en paradas de autobús, debido a estrechamientos de andenes; también han desaparecido grupos por interrupciones y acortamientos de andenes, por construcción de los pasos elevado de Juan Bravo y subterráneo de Colón, quioscos, salidas de emergencia del túnel ferroviario e instalaciones subterráneas, y por la pavimentación de pasos. Los árboles talados se compensan parcialmente con los plantados en las inmediaciones de S. Juan de la Cruz, en las filas exteriores entre E. Castelar y el paso de Juan Bravo, en una fila interior del tramo oriental entre dicho paso y Colón y en la fila central del tramo occidental Alcalá Galiano/Colón.

Sin embargo, la arboleda ha mermado considerablemente, ya que los 2.789 árboles reflejados en 1945 se han reducido hoy a 1.806; además, el plantío está muy desmejorado por lesiones en raíces, troncos y ramas provocadas unas por obras, y otras por podas exageradas que han deformado y afeado las copas, y por el elevado número de plantones contrahechos y carentes de guía que lo componen.

Entre las obras recientes que desnaturalizan los andenes y comprometen la arboleda, destacan las franjas de tierra elevadas en 1989 en bordes de andenes para evitar estacionamiento de automóviles y las actuales obras de remodelación.

Pavements are interrupted by roads of greater width than the streets that lead into them and are linked by pedestrian crossings which are planned to make life easy for motorists not pedestrians, because they are not in line with pavements and ramps level with the roads and, besides, they have access without tactile strips to alert the blind. Walking on the Paseo de la Castellana is hampered by the lack of many pedestrian crossings between pavements of streets that cross each other.

Figure 2 shows the cut trees in red and in green the trees planted, particularly noticeable is the disappearance of the two lateral rows in the paseo, the central row on the eastern stretch from S. Juan de la Cruz to G. Marañón, the two central rows in the stretch G. Marañón/E. Castelar, the central rows on the western stretch Alcalá Galiano/Colón and the second lateral rows in bus stops, due to the narrowing of pavements. Some tree groups have also gone due to interruptions and shortening of pavements, due to the building of flyovers in Juan Bravo and an underpass in Colón, kiosks, emergency exits for the railway tunnel and underground premises, and due to the paving of accesses. The felled trees are partially compensated with the planted ones in the area surrounding S. de la Cruz, in the outer rows between E. Castelar and the flyover in Juan Bravo, in an inner row of the eastern stretch between that flyover and Colón, and the central row on the western stretch Alcalá Galiano/ Colón.

However, the avenue of trees has diminished considerably. From the 2,789 trees shown in 1945 they have been reduced to 1,806 nowadays. Furthermore, the plants are much weakened by damage to their roots, trunks and branches, sometimes due to works and sometimes due to severe cutting of branches which have been deformed and spoilt, and by the great number of twisted new plants without the tutor to straighten them.

Amongst the recent works that de-naturalise the pavements and compromise the trees the earth stripes elevated in 1989 on pavement borders to avoid cars parking there stand out as do the present redesigning works. The first phase of these works, between Colón and the streets of Riscal and Ortega y Gasset, altered the ground level and entailed the paving of most pavements with concrete soleplate and granite ground slabs, thus making faults worse in the planted areas (figure 3): retention of water on the surface with kerbs and evacuating it through pipes, formation of small pits not in line with the trees, putting tops that don't cover the pits properly or that damage the trunks, and elimination of high hedges separating the central road, which accentuated the discomforts caused to pedestrians by the sight and noise of vehicles. The water from rain and from watering the plants that penetrated the ground through the earthen areas has been substituted with drip irrigation in the pits, ignoring the

surface area the roots reach.

The second and third stages of the renovation affect the rest of the paseo and have consolidated the pavements' fragmentation in five strips that break their functional unity: an inclined parterre with grass and one row of trees and Ligustrum hedge, a walk paved with granite slabs separated from the parterre by a high kerb that retains surface water, a sandy earthen central zone with two rows of trees that make pedestrian use and transversal crossing difficult, another walk paved with granite slabs and a high discontinuous strip of earth with one row of trees (figure 4).

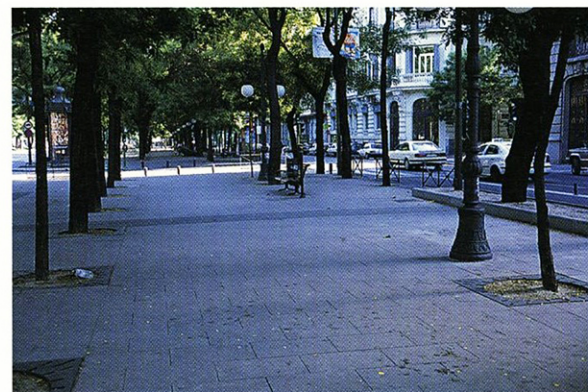
The renovation has not been taken as an opportunity to replant the missing trees. On the contrary, the works done mean big losses and damage in roots and a worsening of their living conditions because of ground compaction and impermeability, the loss of roots and the proliferation of damage through torn tissue in the remaining roots are caused by digging ditches for paving slabs and kerb foundations, putting in pipes for draining superficial water and laying electricity conducts.

The loss of roots reduces the trees' capacity to absorb the necessary water and elements for their development from the ground. It also means losing energetic reserves accumulated in their tissues and weakening their anchorage to the ground, making them a danger. This reduction of the trees' capacity to absorb water prevents the leaves from allowing suf-

La primera fase de dichas obras, entre Colón y las calles de Riscal y Ortega y Gasset, alteró el nivel del suelo y entrañó: la pavimentación de la mayor parte de los andenes con soleras de hormigón y losetas de granito, consolidando faltas en plantíos; la retención de agua superficial con bordillos y su evacuación a través de tuberías; la formación de pequeños alcorques descentrados respecto a los árboles; la colocación de tapas que no cubren los alcorques o dañan los troncos; y la eliminación de los setos altos separadores de la calzada central, que acentuó las molestias causadas a los viandantes por la vista y el ruido de los vehículos. El agua de lluvia y riego que penetraba en el terreno a través de las terrizas ha sido sustituida con riego puntual de goteros en alcorques, ignorando la extensión superficial que alcanzan las raíces. La segunda y tercera fase de la remodelación afecta al resto del paseo y ha consolidado la fragmentación de los andenes en cinco franjas que rompen su unidad funcional: un parterre inclinado de césped con una fila de árboles y un seto de aligustre; un paseo pavimentado con losetas de granito separado del anterior por un bordillo elevado que retiene el agua superficial; una terriza arenosa central con dos filas de árboles que dificulta su uso peatonal y los desplazamientos transversales propios de usos estanciales; otro paseo pavimentado con losetas de granito; y una franja discontinua elevada de tierra con una fila de árboles.

La remodelación no se ha aprovechado para reponer los árboles que faltan. Al contrario, las obras realizadas entrañan grandes pérdidas y destrozos de raíces, así como un empeoramiento de sus condiciones de vida por compactación e impermeabilización del suelo. La pérdida de raíces y la proliferación de lesiones con tejidos desgarrados en las restantes están provocadas por la apertura de zanjas para realizar soleras de pavimentos y cimentaciones de bordillos, instalar tuberías para evacuar aguas superficiales y tender conductos de alumbrado.

La pérdida de raíces reduce la capacidad de los árboles para absorber agua y elementos del suelo imprescindibles para su desarrollo; también entraña la pérdida de las reservas energéticas acumuladas en sus tejidos y el debilitamiento de su anclaje en el suelo, haciéndolos peligrosos. La reducción de la capacidad de los árboles para absorber agua impide satisfacer la demanda de sus hojas para evaporar durante la fotosíntesis y provoca la caída de éstas y el desecamiento de ramas hasta alcanzar un nuevo equilibrio con las raíces restantes o su muerte prematura. La proliferación de lesiones con tejidos desgarrados en raíces facilita la infección de la madera por microorganismos xilófagos, haciendo que la energía de las zonas lesionadas se dirija a compartimentar la madera, contener infecciones y producir madera de herida, lo



04 - CONSOLIDACIÓN DE FALTAS EN EL PLANTÍO POR EL PAVIMENTO DE LA PRIMERA FASE



05 - FRAGMENTACIÓN DE UN ANDÉN DE LA SEGUNDA FASE Y FALTAS EN EL PLANTÍO

cient evaporation during photosynthesis and makes them fall and some of the branches dry out to achieve a new balance with what is left from the rest of roots or they die prematurely. The proliferation of damage through torn tissues in the roots facilitates the infection of the wood with xilophagus micro-organisms and makes the energy of the damaged area go to fighting infections and producing wood scar for the damage, which limits the trees' growth and causes their decline.

Big size excavators, inadequate for manoeuvring in the plantation area also cause bark peeling and bruises by crushing on the trees' trunks. As well as all this, the circulating excavators, rollers and lorries, piling the earth taken from the ditches and the increasing of levels results in the compacting of the ground and, in consequence, reducing its air content and, with it, the oxygen needed by the roots. To the difficulties the plants find in developing in the compacted earth is added the impossibility of crossing the barriers formed by concrete drainage ditches for evacuating water (figure 5), which compartmentalize the earth, alter the underground circulation of water and stop plants from colonizing again the lost territory.

Ground impermeabilization with concrete sole pieces and pavements with granite slabs worsen the living condition of the trees. Furthermore, the conduction of the water collected in the paved areas towards the sewer

system by the kerbs which prevents it from flowing to the parterres reduces the amount of water that penetrates into the ground, refills the aquifers and feeds the trees, increasing the need for watering during the hottest months.

The effects of compacting, impermeabilization and paving of pavements, of directing the superficial water towards the sewers depriving vegetation of the humidity that previously penetrated through the earthen areas, of damaging the roots and the damage to trunks are there to be seen as 21 trees of the first stage have already dried up (figure 6), 70 of them have been cut down and the rest have many dry branches and damaged trunks with part of the wood rotten, which is dangerous.

We, therefore, conclude that to be consistent with its listing as Garden of interest with protection LEVEL 1 in the General Plan for pavements, it would have been better to put all the money invested into restoring the layout and the plants, recuperating the earthen areas and replanting the felled trees or changing the ones that are bad for others well formed and well planted.

Hoping that this brief analysis of the renovation works in la Castellana also serves to express the wish that the projected renovation of Paseo del Prado respects and improves the existent avenue.

Figure 1. Variation of pavements and roads (1945/1993)

RED Pavement turn into road

YELLOW Road turn into pavement

Figure 2. Cut and planted trees (1945/1993)

RED Cut tree

GREEN Planted tree

Figure 3. Consolidation of faults in the grove by the paving of the first stage

Figure 4. Fragmentation of pavement on the second stage and faults in the grove

Figure 5. Concrete ditch near a row of trees

Figure 6. Dried trees on the first stage



06 - ZANJA HORMIGONADA TANGENTE A UNA FILA DE ÁRBOLES



07 - ÁRBOLES SECOS EN LA PRIMERA FASE

que limita el crecimiento de los árboles y causa su decaimiento.

Las excavadoras de gran tamaño, inadecuadas para maniobrar en el marco de plantación, también originan descortezamientos y magulladuras por aplastamiento en los troncos de los árboles.

A todo esto, la circulación de excavadoras, compactadoras y camiones, el amontonamiento de tierra extraída de las zanjas y el recrecido de niveles provocan la compactación del terreno y, en consecuencia, la reducción de su contenido de aire y, con él, del oxígeno que necesitan las raíces. A las dificultades que encuentran estas para desarrollarse en la tierra compactada se añade la imposibilidad de atravesar las barreras formadas por las zanjas hormigonadas de los tubos de evacuación de agua, que compartimentan la tierra, alteran la circulación subterránea de agua e impiden que aquéllas colonicen de nuevo el terreno perdido.

Las condiciones de vida de los árboles también empeoran con la impermeabilización del suelo por soleras de hormigón y pavimentos de losetas de granito. Además, la conducción al alcantarillado del agua retenida en las áreas pavimentadas por bordillos que impiden su circulación hacia los parterres reduce la cantidad de agua que penetra en el terreno, recarga el manto freático y abastece a los árboles, incrementando las necesidades de riego en meses calurosos.

Los efectos de la compactación, impermeabilización y pavimentación de andenes, de la conducción del agua superficial al alcantarillado privando a la vegetación de la humedad que previamente penetraba a través de las terrazas, de los destrozos de raíces y de las lesiones en troncos están a la vista, ya que 21 árboles de la primera fase se han secado, 70 han sido talados y el resto tienen numerosas ramas secas y troncos descortezados con parte de la madera descompuesta que resultan peligrosos.

Se concluye, por tanto, que, para ser consecuentes con la catalogación de Jardín de Interés con protección NIVEL 1 otorgada por el Plan General a los andenes, hubiera sido mejor destinar las inversiones realizadas a restaurar el trazado y el plantío, recuperando las terrazas y reponiendo los árboles suprimidos o que se encuentran en mal estado por ejemplares bien formados y bien plantados.

Sirva este breve análisis de las reformas de la Castellana para expresar también el deseo de que la reforma proyectada en el paseo del Prado respete y mejore la arboleda existente.



Concurso del Paseo del Prado
arq 327 / 11.05



09 JOSÉ IGNACIO LINAZASORO

01 plaza balda en azkoitia

Azkoitia, Guipuzcoa. 1982 - 92 / 1999

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

José Ignacio Linazasoro Rodríguez

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Arquitecto: Javier Puldain Huarte
Aparejador: Eduardo de la Fuente
Promotor: Ayuntamiento de Azkoitia
Contratista: Echaide Construcciones Greyhound
Financiación: Ayuntamiento de Azkoitia

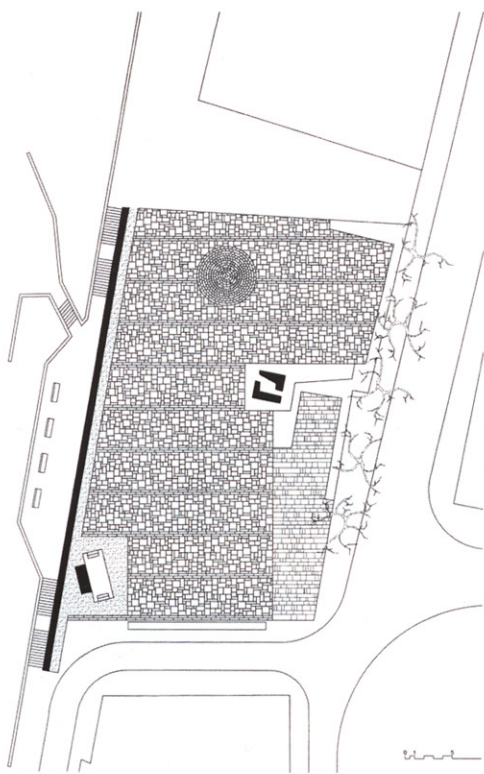
Fotos: Javier Azurmendi

02 Presentamos algunas obras y proyectos de José Ignacio Linazasoro (san Sebastián, 1947), proyectista sobradamente conocido y de una ya muy dilatada obra profesional a lo largo de las tres últimas décadas. No figuran entre las que hoy se ofrecen al público las de la plaza de Lavapiés, en Madrid, aún no finalizadas del todo en su parte de edificación. Pero las que a continuación se publican permiten al lector, al recordar su cualificada carrera, contemplar su desenvoltura al manejar las distintas maneras o modos de hacer que, como un pintor de rica paleta, Linazasoro pone en juego en relación a los distintos temas que entre sus manos ha tenido. La plaza Balda en Azkoitia, la embajada española en Paraguay, el edificio de viviendas en Avila y el concurso para el Palacio de Congresos, también en Avila -y premiado con una de las menciones- demuestran un sabio eclecticismo, muy atento al significado del programa y al lugar, y que desde esta atención y desde determinados y sutiles rasgos se desvela a pesar de lo dicho como algo personal, que dota a su obra de una cierta y palpable continuidad.

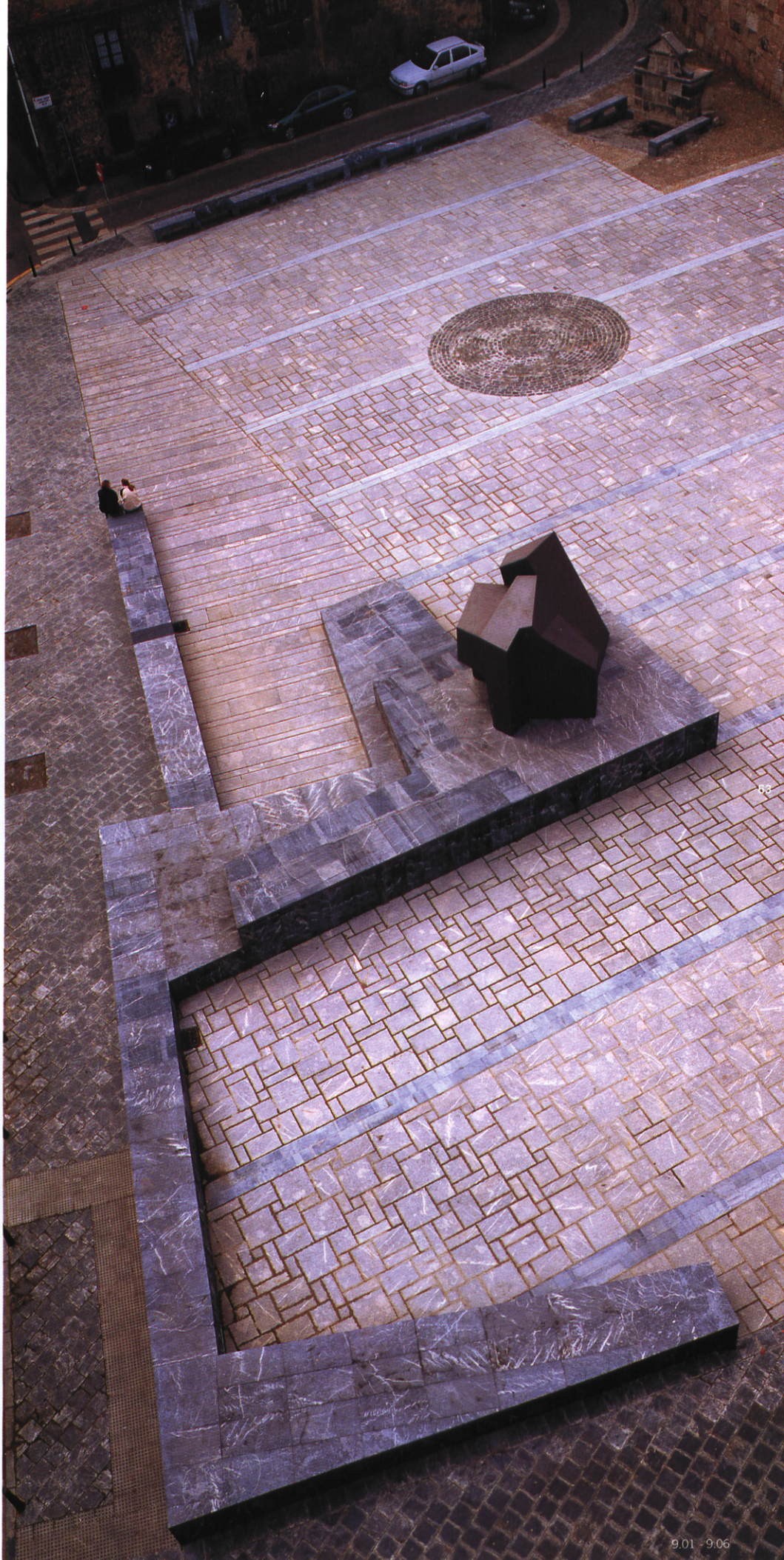
03 Obra que acomete, que insiste, en viejos y amados temas. El espacio urbano de las villas vascas, en el que la escultura moderna brilla como la fuerza de una tradición. La embajada de Paraguay, donde se acumulan tantos temas propios de la edificación doméstica: la fuerza de la estructura como definición de la forma y de los espacios intermedios entre casa y exterior; el valor de la definición de un volumen no fácil, y de las cubiertas, emparentados con las tradiciones rurales; el sabor nórdico de los muros extendidos al unirse y definir elementos menores y límites de la parcela. La casa en Avila, sabia definición de una esquina vacía, cuya elipsis queda justificada por las sumisas y acertadas alineaciones, huyendo con habilidad de las dificultades del triángulo. El Palacio de Congresos en Avila, cuya moderna concepción dialoga tanto más cuanto más ceteramente se opone a la ciudad histórica. Cualidades y temas tan renovados como continuos.
Antón Capitel



04 - CROQUIS

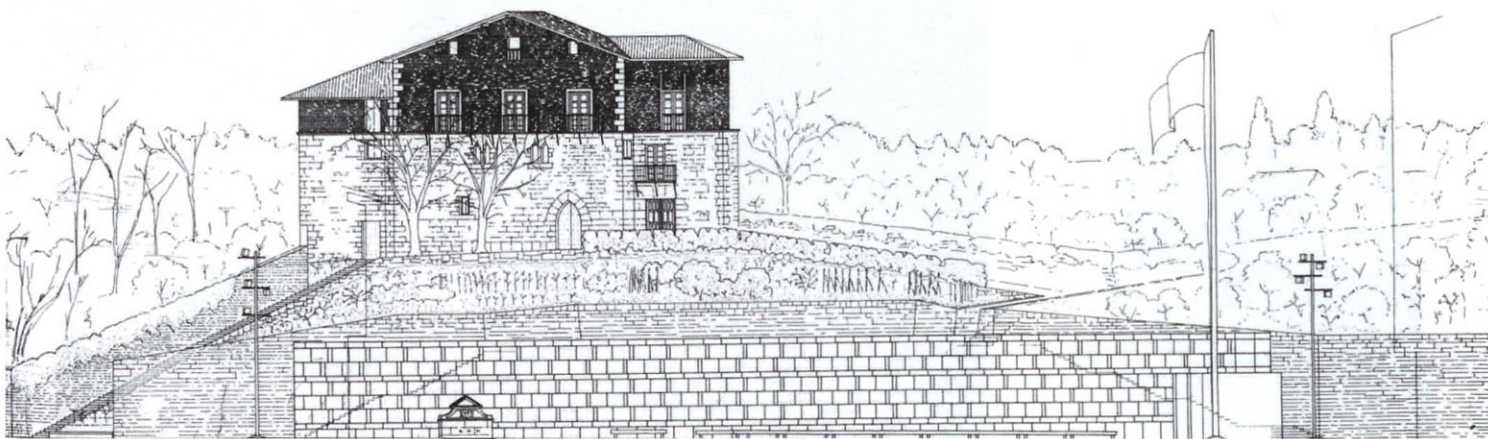


05 · PLANTA



06 Un proyecto reiniciado tras muchos años de experiencias diversas, de continuidades e interrupciones, pero que mantiene la validez de los puntos de partida: un potente zócalo que refuerza la intersección entre la ciudad y el campo, convirtiendo a este último y a los edificios próximos —casa de Balda— en un panorama de fondo del espacio creado.

La plaza como una atalaya de vistas, desde y hacia dentro. Búsqueda de intemporalidad, como las plazas vacías de De Chirico, un homenaje a los viejos frontones minimalistas vascos, en trance de desaparición. Un diálogo a través del vacío entre las grandes torres familiares y un muro. Los materiales y las texturas son los protagonistas. La introducción de una escultura de Jorge de Oteiza provocó algunos cambios en el proyecto final de la plaza, como el diseño de una peana de piedra. Se intentó que ésta tuviera una finalidad dentro del espacio, sirviendo a la vez que de base de la escultura, de banco corrido. Por otra parte, la propia disposición de la escultura en el eje de la calle principal del casco antiguo supuso una modificación del trazado del pavimento.



07 · CROQUIS DEL ALZADO



embajada de españa en paraguay

1998-2000

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

José Ignacio Linazasoro Rodríguez

COLABORADORES/COLLABORATORS:

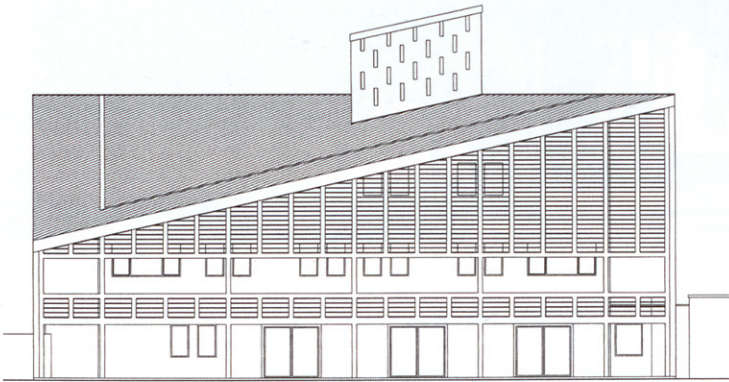
Arquitectos: Javier Puldain, proyecto,
Oscar Vázquez, dirección, José
Ascanio, dirección, José Antonio López
Cediel, dirección Ministerio AAEE
Aparejador: Juan Carlos Corona
Empresa Constructora: Alcallana, S.A.

Se trata de un edificio de nueva planta sobre una amplia parcela arbolada con hermosos ejemplares tropicales, como lapachos, mangos, etc. Se propuso situar el edificio en el punto más alto preservando la mayor parte de los árboles. El edificio consta de un cuerpo principal, destinado a residencia propiamente dicha y los espacios de representación, un cuerpo añadido de servicio y un pabellón aislado destinado a piscina y asador típico.

La idea es responder a las características de la arquitectura local y a las versiones modernas de la misma. Entre los elementos propios de esta última arquitectura, destaca el "brise-soleil" que envuelve el cuerpo principal aislando el edificio de los rigores solares. Construido en hormigón visto, tiene lamas de madera de lapacho, incorporando así un material de fuerte implantación local, del mismo modo que lo sería el ladrillo de tejar, allí conocido como "español", o las cubiertas de teja árabe propias de un clima lluvioso. El conjunto de edificios y espacios se articulan mediante un recorrido que permite entender las relaciones entre los mismos. En el interior destaca la escalera principal concebida como un mueble de madera rematado por un lucernario, al que asoman, mediante celosías, los espacios privados de la casa.

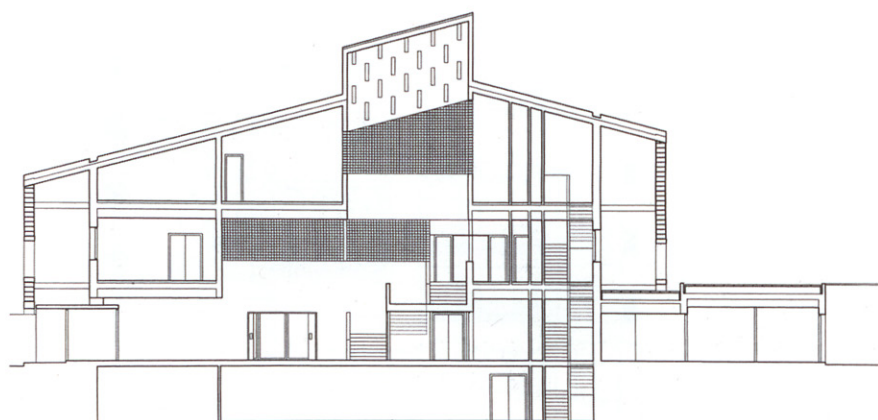


09 · PLANO DE SITUACIÓN



10 - ALZADO OESTE





11 · SECCIÓN



67



12 edificio de viviendas

Ávila. 1999 - 2001

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

José Ignacio Linazasoro Rodríguez

Carlos Jiménez Pose

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Arquitectos: José María García del Monte,

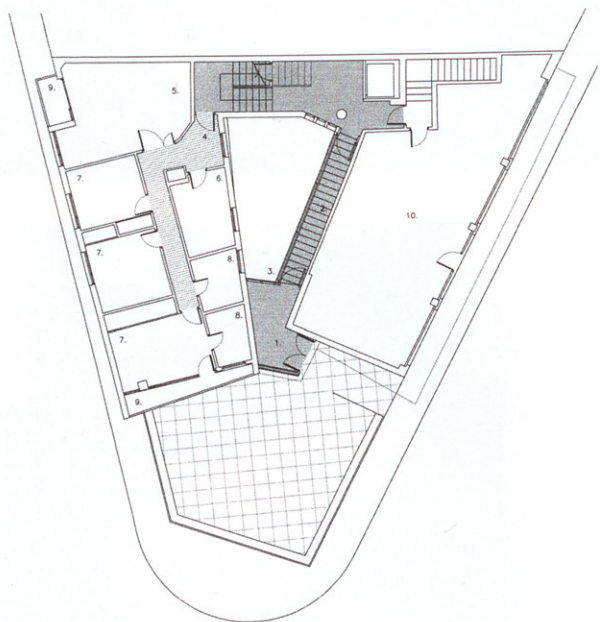
Ana María Montiel Jiménez

Arquitecto Técnico: Juan Jesús López Perrino

Promotora: PROINJISA

Constructora: Hermanos Sáenz Iglesias

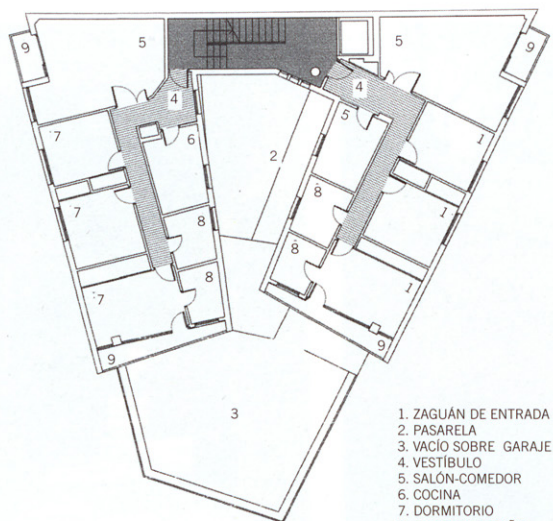
Fotos: Javier Azurmendi



13 · PLANTA BAJA

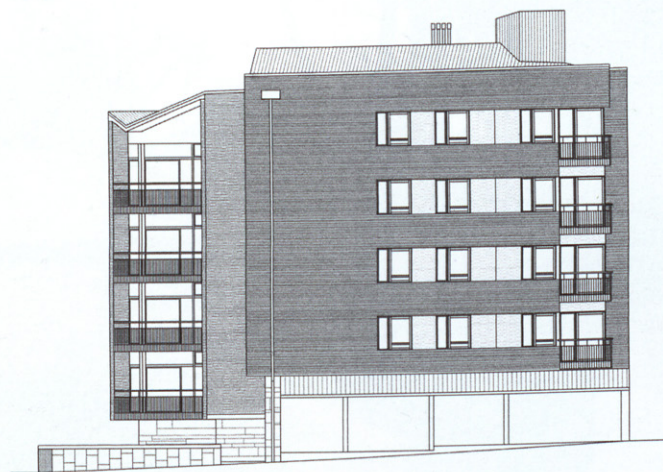


14 · ALZADO A HÉROES DE ALCÁZAR CON ALFONSO DE MONTALVO

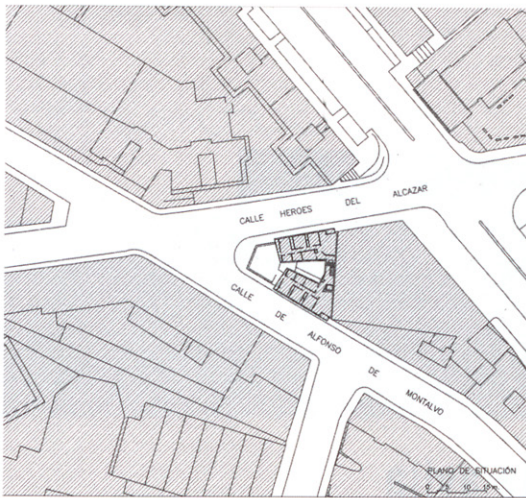


15 · PLANTA TIPO

1. ZAGUÁN DE ENTRADA
2. PASARELA
3. VACÍO SOBRE GARAJE
4. VESTÍBULO
5. SALÓN-COMEDOR
6. COCINA
7. DORMITORIO
8. CUARTO DE BAÑO
9. TERRAZA
10. LOCAL COMERCIAL



16 · ALZADO A CALLE ALFONSO DE MONTALVO



17 - PLANO DE SITUACIÓN



18 Es un edificio urbano construido en un área de ensanche del Casco Histórico de Avila desarrollado a partir de los años cincuenta.

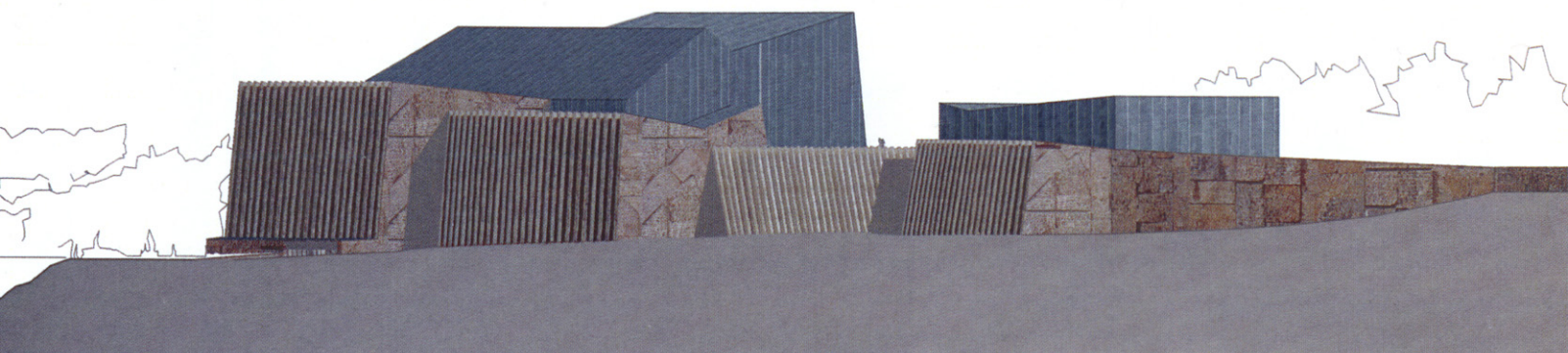
Aunque el programa y el tipo de viviendas es convencional, la situación no lo es tanto, ya que se trata de un solar en esquina que tiene pendiente en ambas calles. En consecuencia, se han destacado en el proyecto las condiciones topográficas y geométricas del solar como el hecho de que éste constituye un pronunciado ángulo de encuentro entre dos calles, visible desde lejos.

El edificio no alcanza los límites estrictos de la parcela, sino que se retranquea hacia la plaza conformando una plazuela privada que sirve de acceso a las viviendas. Este acceso se resuelve, además, mediante un recorrido por el interior del patio desde el que, a través de una pasarela, se divisa el garaje.

También se vislumbra la plaza desde el patio a través de una estrecha abertura. Esta divide el edificio en dos crujeas que se manifiestan en los hastiales cuyo tratamiento, con paneles de madera, contrasta con los muros de ladrillo de las fachadas laterales.

Destacar finalmente los materiales del edificio, que en el exterior son, fundamentalmente, la piedra, el ladrillo y la madera, así como algunos elementos de hormigón visto.

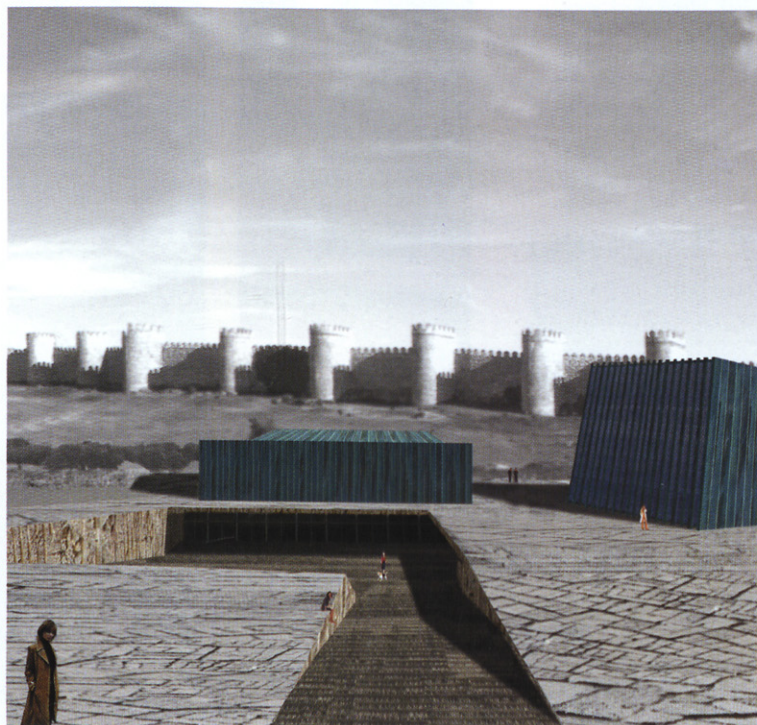
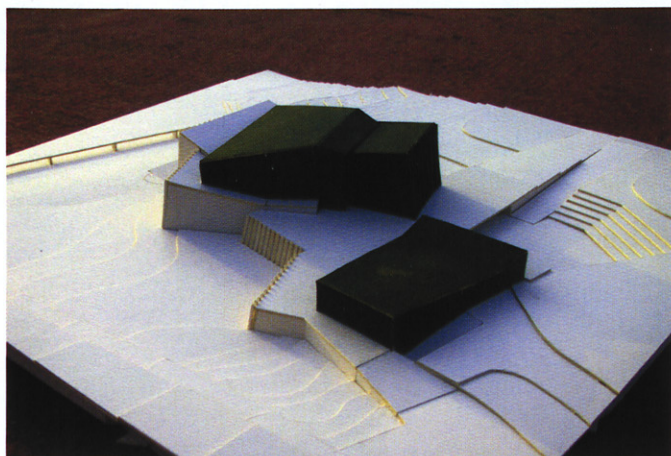




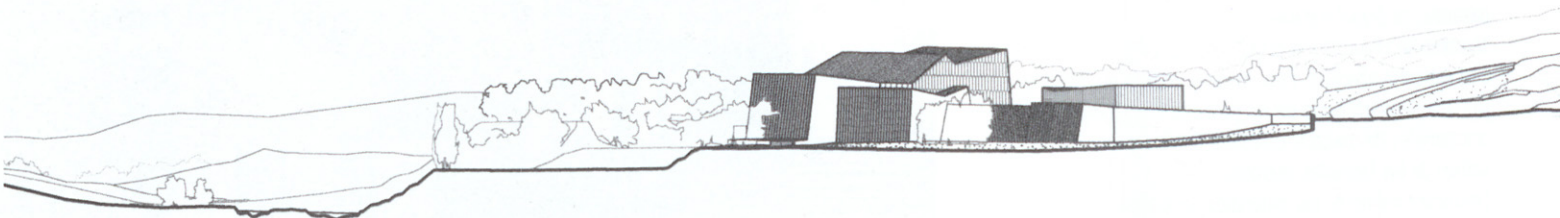
19 centro municipal de exposiciones y congresos de avila

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
José Ignacio Linazasoro Rodríguez
Carlos Jiménez Pose

COLABORADORES/COLLABORATORS:
Hugo Sebastián de Erice, arquitecto,
Ricardo Sánchez González, estudiante y
Roberto Gómez García

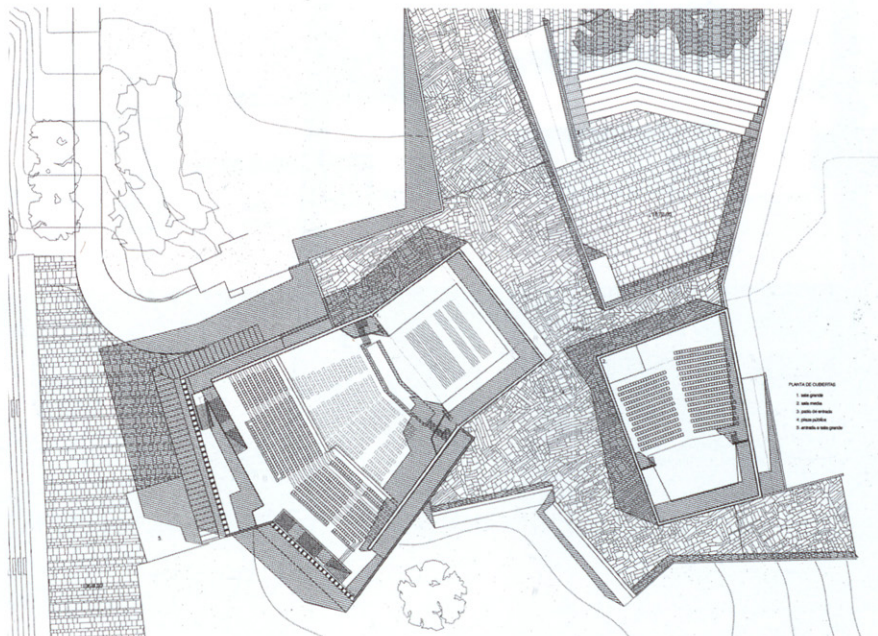


20 · PLANO DE SITUACIÓN



21 · PERFIL DEL PLANO DE SITUACIÓN

El área de camerinos se desarrolla en un volumen aparte bajo la cota del aparcamiento y directamente conectado al escenario. Parte de este volumen está semienterrado. Las salas pequeñas están superpuestas, concentrándose en un único volumen. Ambas, al igual que la sala grande, son accesibles desde el vestíbulo.



Pavilion of the Future

1. Large hall
2. Theater
3. Library
4. Museum
5. Restaurant
6. Bar
7. Kitchen
8. Bathroom
9. Bedroom
10. Living room
11. Study
12. Workshop
13. Storage room
14. Parking lot
15. Garden
16. Terrace
17. Balcony
18. Staircase
19. Ramp

Architectural site plan of the University of Applied Sciences in Berlin. The plan shows a complex of buildings, courtyards, and green spaces. A legend on the right side lists 25 numbered items, and a scale bar is located at the bottom left.

Legend:

1. Hauptkampus / Hauptkampus
2. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
3. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
4. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
5. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
6. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
7. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
8. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
9. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
10. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
11. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
12. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
13. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
14. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
15. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
16. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
17. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
18. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
19. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
20. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
21. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
22. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
23. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
24. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex
25. Gebäudekomplex / Gebäudekomplex

Scale: 1:1000

9.19 - 9.24



02 - VISTA GENERAL DE VILLA MAIREA; FACHADA DE ACCESO.

10 ALVAR AALTO EN VILLA MAIREA: EL INVENTO DE UN ORDEN FINLANDES, *TROUVÉ DANS LA TRADITION*

antón capitel

Villa Mairea es una casa moderna muy original y propia, pero de matriz corbuseriana, metodológicamente hablando, en cuanto se configura mediante plantas concebidas como estratos de disposición independiente, superpuestos y contruidos sobre *pilotis* y con losa de hormigón armado. Y que toma forma de L, primero, y de C, al reunirse con la sauna, para constituir una casa patio; esto es, con el jardín a modo de un patio abierto al que la casa rodea por tres de sus lados. En un primer momento se diría que esta disposición, contrariamente al recurso de los estratos independientes, no es nada corbuseriana, pero ello quedaría desmentido si recordamos la planta principal de Villa Saboya, también una casa patio al modo abierto, modo modernamente inventado por Le Corbusier trasladando recursos de la tradición clásica.

Si entramos en Villa Mairea quedaremos sorprendidos al acceder por unos escalones de piedra, demasiado rústicos, al porche que forma una marquesina curvilínea, marquesina insólitamente soportada en apariencia por un pilar compuesto de pequeños troncos atados entre sí y limitada en uno de sus lados por una celosía realizada mediante varetas de árbol sin desbastar. Es como si la casa, que exhibe la evidencia de su modernidad, nos avisara en su entrada de que algo singular ocurre con ella, pues, aunque sea en detalle, elementos rústicos procedentes de una tradición que diríamos vernácula forman parte de su diseño.



03 - MARQUESINA DE ENTRADA, CON EL SOPORTE COMPUESTO POR VARIOS "TRONCOS" ATADOS Y CON LA CELOSÍA DE VARETAS SIN DESBASTAR.



04 · VISTA DEL PATIO JARDIN DE VILLA MAIREA

Si entramos definitivamente, nos encontramos de nuevo con varias celosías, una de ellas la de la escalera, también compuestas por vare-
tas, o por troncos de pequeño diámetro, aun-
que ahora están perfectamente trabajados
como cilindros pulidos y barnizados. De otro
lado, los *pilotis*, pintados de negro y así de un
material deliberadamente desconocido, son
cilindros con cuidadosos arrollamientos de
cuerdas o con forros de madera muy ligera.
Algunos de estos *pilotis* están aislados, pero
otros se han duplicado, o triplicado.

¿De qué material son estos soportes para
hacer que se repitan en vez de realizarlos más
gruesos? Ya he dicho que deliberadamente no
se sabe, aunque lo más probable es que estén
construidos con tubo de acero y rellenos de
hormigón. Pero no se sabe cual es el material
ya que éste no importa, pues, independien-
temente de él, los soportes tienen, por encima
de todo, un papel representativo. Ya que éstos
y los demás cilindros de madera que tanto se
repite en el interior de la casa representan el
bosque, que aparentemente se ha respetado,
permaneciendo dentro de la vivienda cuando
ésta se ha construido. Los soportes se repiten
porque figuran ser troncos de árbol, acompa-
ñados por los demás pequeños troncos, y, así,
juntos, constituyen el bosque, que está den-
tro. La casa quiere enraizarse perfectamente
con la naturaleza y ha representado su ansia
de este modo. El anuncio que hemos detecta-
do en la entrada tenía este significado.



05 · INTERIOR DE LA ESTANCIA CON LOS SOPORTES REPRESENTANDO EL BOSQUE COMO TRONCOS ATADOS Y CON LAS VARETAS DESBASTADAS Y BARNIZADAS DE LA ESCALERA.

Los soportes, como ya se ha dicho, están forrados con elementos vegetales livianos, a veces en forma de arrollamiento. Resulta en extremo interesante esta protección o decoro añadida a estos soportes, pues, a la luz de la representación de los troncos de árbol asumida por éstos, los recubrimientos sólo pueden interpretarse como un recuerdo de las ataduras que los troncos reales, al agruparse, necesitaban para constituir un pilar más fuerte, como ocurre en la marquesina de entrada y en la cabaña primitiva que configura la sauna. Aalto asume aquí, de una forma profunda y atractiva, la conversión que los elementos constructivos de las arquitecturas arcaicas sufrían al cambiarse los materiales y perder sentido, pero conservarse como representaciones en las arquitecturas posteriores. Es algo que nos remite al templo dórico y a su condición de representación en piedra del templo de madera.

Podría decirse así, sin exagerar demasiado, que la columna cilíndrica y negra con arrollamientos es un orden finlandés obtenido como representación, en otro material, de los troncos atados de las cabañas primitivas. Y obsérvese que, en otras obras, este orden, ligeramente transformado, fue utilizado con mucha frecuencia cuando Aalto revestía los soportes cilíndricos de hormigón con cerámica o con madera, sin llegar al techo ni al suelo, y dejando así ver el cilindro. Es como si pensara que el cilindro corbuseriano, construcción demasiado esquemática, necesitara el añadido de una representación, de un decoro, para convertirse en arquitectura plena, en un verdadero orden.

Personalmente, no me cabe ninguna duda que Aalto empleó estas columnas con la intención deliberada de disponer de un orden finlandés moderno, *trouvé dans la tradition*, e inventado por él mismo. Una forma de aceptar, pero también de corregir y de eliminar sus esquematismos, al racionalismo corbuseriano, y estamos así frente a una bella síntesis que explica el sentido de toda su obra. La condición institucional que tiene el empleo de estas columnas en los distintos edificios que posteriormente realizó refuerza la interpretación que aquí hago, y demuestra que Aalto pensaba que llamamos arquitectura no tanto, o no sólo, a una solución técnica directa, como a una representación de la misma en mejores y más modernos, o más duraderos, materiales. Esto es, que es principalmente el hecho de la representación el que consagra y garantiza la existencia de la arquitectura.

Aalto se nos aparece así, de nuevo, como un arquitecto tan práctico y profesional como extraordinariamente profundo en la reflexión provocada por su trabajo.



06 - OTRAS VISTAS DE LA ESTANCIA CON LOS SOPORTES REPRESENTANDO TRONCOS Y CON SUS ARROLLAMIENTOS DE "ATADO"



07 - SOPORTE DE LA "CABAÑA" (SAUNA), COMPUESTO DE TRONCOS REALES ATADOS CON CUERDAS Y SOPORTE CILINDRICO CORBUSERIANO.

Aalto in Villa Mairea: the invention of Finnish order, trouvé dans la tradition.

Villa Mairea is a very distinctive and original modern house, but methodologically speaking in the Corbusian mould inasmuch as it is made up of floors conceived as independent layers, built upon and laid on top of piles with surfaces of reinforced concrete. Firstly it takes the form of an L, and then of a C, when joined to the sauna, to make it a (casa patio); that is, with the garden like an open patio with the house surrounding it on three of its sides. At first sight one would say that this layout, unlike its recourse to independent layers, is not at all Corbusian, but this would be disproved if we recall the main structure of Villa Saboya, also a (casa patio) in an open mode, a style modernistically invented by Le Corbusier transferring sources from the classical tradition.

If we enter Villa Mairea we will be surprised to reach the porch which forms a curved glass canopy by means of some stone steps - too rustic - a canopy which unusually seems to be supported by means of a pillar made up of small tree trunks tied to each other and bordered on one side by a latticework made from rough twigs. It is as if the house, which makes the evidence of its modernity clear, is going to advise us through its entrance that something exceptional is happening, as, even though it is only a small detail, rustic elements stemming from what we would call a vernacular tradition form part of its design.

If we actually enter, we will again encounter various lattices, one of them on the staircase, also made up of twigs or small branches, although here they are perfectly finished as neat varnished cylinders. On the other side, the piles are painted black and are made of a deliberately unknown material, they are cylinders with careful wrappings of cord or with coverings of very light wood. Some of these piles are isolated, but others have been duplicated or triplicated.

What are these supports made of that they should be repeated instead of made thicker? I've already said that it is deliberately unknown, although it is more than likely that they are steel tubes filled with concrete. But not knowing what the material is is not important, as the supports have, above all, a symbolic role. Because these and the other wooden cylinders that are so often repeated in the interior represent the forest, which has apparently been left alone, remaining inside the house when it was built. The supports are repeated because they represent tree trunks, accompanied by the other smaller trunks, and thus, together, make up the forest, which is inside. The house wants to root itself perfectly in the natural world and has represented its longing in this way. The sign that we detected in the entrance had this meaning.

The supports, as has already been said, are covered with insignificant vegetable elements, sometimes in the form of wrappings. This added protection or decoration becomes extremely interesting as, in the light of their taking on the representation of tree trunks, the coverings can only be interpreted as a reminder of the tying together which real tree trunks needed when they are grouped together in order to make the pillar stronger, as occurs in the canopy in the entrance or in the primitive cabin which makes up the sauna. Aalto, in a profound and attractive way, adopts here the conversion of constructional elements that archaic architecture underwent with the changing of materials, losing meaning, but maintaining itself in representations in later architecture. It is something that reminds us of the Doric temple and its representation in stone of the wooden temple.

It could be said, without exaggerating too much, that the cylindrical black column with wrappings is a Finnish order obtained as a representation of the tied together trunks of primitive cabins, in another material. And it can be noted that this order, slightly altered, was used very frequently when Aalto covered cylindrical concrete supports with ceramic or wood, without reaching either the ceiling or the floor, allowing the cylinder to be seen. It is as if he thought that the Corbusian cylinder, an overly schematic construction, needed the addition of a representation, a decoration, to be converted into a complete architecture, into a real order.

Personally, I have no doubt at all that Aalto used these columns with the deliberate intention of employing a modern Finnish order, trouvé dans la tradition, and invented by himself. A form of accepting Corbusian rationalism, but at the same time, correcting and eliminating its schematics, and we are here facing a beautiful synthesis which explains his entire work's meaning. The institutional character that the use of these columns has in the various buildings that he later made reinforces the interpretation I am making here, and shows that Aalto thought that we should call architecture not so much, or not only, a direct technical solution, but a representation of the same in better, or more modern, or more lasting materials. That is, it is primarily the fact of representing which validates and guarantees the existence of architecture.

Aalto again seems to us an architect who is as practical and professional as he is extraordinarily profound in thought.

Antón Capitel



08 · SOPORTES DEL "ORDEN FINLANDES", REVESTIDOS CON CERAMICA, EN EL AYUNTAMIENTO DE SEYNÄJOKY



09 · DOS EJEMPLOS DE SOPORTES REVESTIDOS CON PLACAS DE PIEDRA EN EL INTERIOR DEL PALACIO DE CONGRESOS DE HELSINKI.



11 CLAUS EN KAAAN

01 torre de viviendas en almere

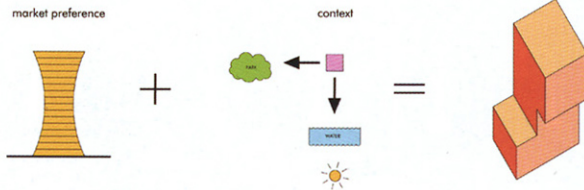
Almere, Holanda. Noviembre 2001

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Felix Klaus
Kees Kaan

FOTOS:

Luuk Kramer



02 · ESQUEMA DE LA EVOLUCIÓN CONCEPTUAL DEL PROYECTO

La torre, con 58 apartamentos, está situada justo a las afueras del centro de la ciudad de Almere, el cual, tras dos décadas desde su construcción, sufre su mayor transformación, orquestada por Rem Koolhaas y su oficina, OMA. El objetivo del plan espacial de Koolhaas es crear un centro urbano más concentrado y vibrante.

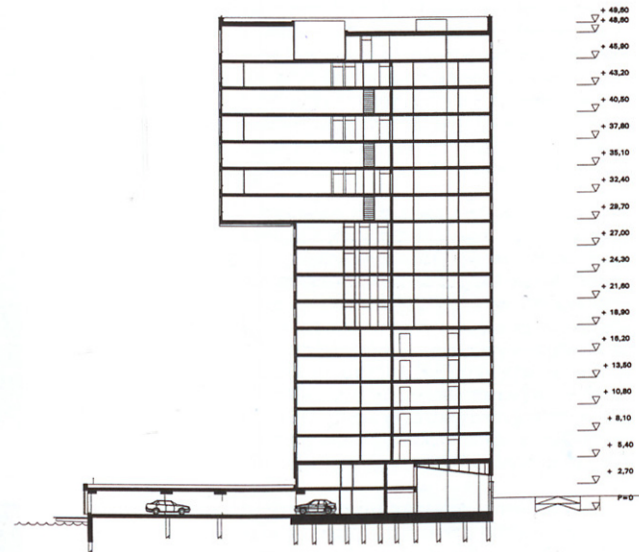
La torre está al borde del área planificada, mirando directamente hacia Weerwater, el lago artificial situado en el corazón de esta extendida y polinuclear ciudad-península.

El edificio ha sido concebido como una versión holandesa de la Tower del lago de Schiporeit-Heinrich de 1968, un objeto autónomo frente a la frontera de Chicago y el lago Michigan.

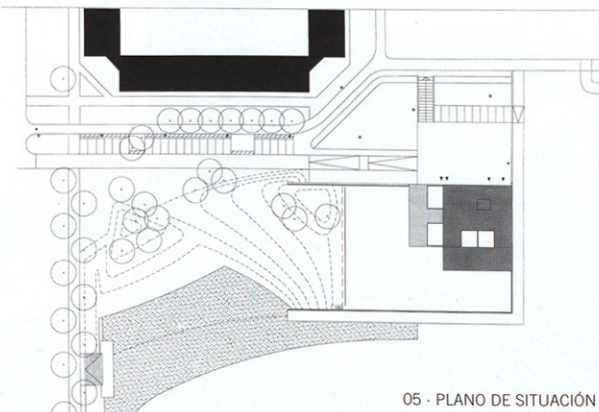
La forma de meandro de la torre refuerza la singularidad de este edificio mientras que, al mismo tiempo, cumple las necesidades prácticas del mercado: desarrollar un mayor volumen constructivo para los niveles superior e inferior de la torre, reduciéndose éste en la parte central. El centro, pues, ha sido reducido a lo mínimo y la parte alta y los pies aumentado al máximo. Una misma lógica muestra la distribución de las ventanas, que son un reflejo directo de las habitaciones que iluminan. Cada ventana está situada simétricamente enfrente del eje central de una habitación, y el área de cristal es un porcentaje fijado del área del suelo del espacio que tiene detrás. El revestimiento de aluminio es como una piel ajustada que le ha sido colocada al edificio.



03 · ALZADO ESTE



04 · SECCIÓN ESTE



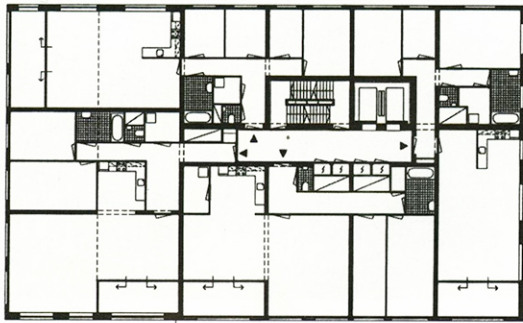
05 · PLANO DE SITUACIÓN

Felix Claus y Kees Kaan, actualmente con oficinas en Amsterdam y Rotterdam respectivamente, mantienen sin embargo la asociación profesional que iniciaron en 1988.

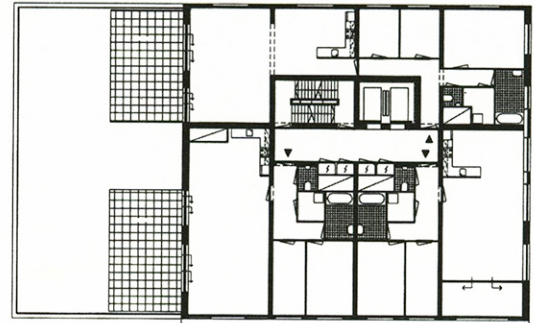
La arquitectura depurada que practican, de la que se elimina lo superfluo, es consecuencia de su búsqueda de la permanencia, no de la construcción sino de la impresión, entendida ésta como la sublimación de un concepto. Todo lo que no contribuye necesariamente a la imagen es prescindible, ya que la imagen del proyecto no sólo contiene la solución a todos los problemas sino que además incluye el carácter del edificio y comunica el concepto al dominio público.



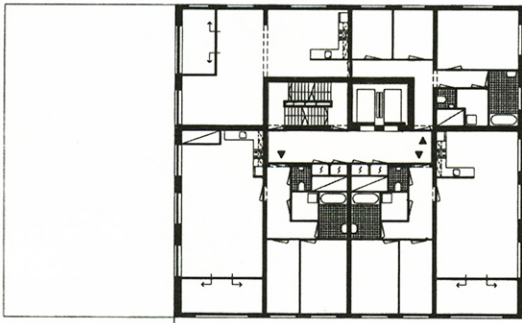




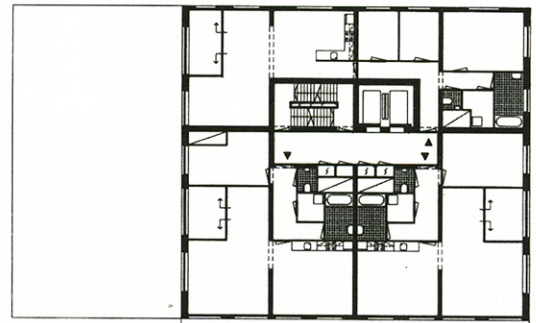
2-6



7



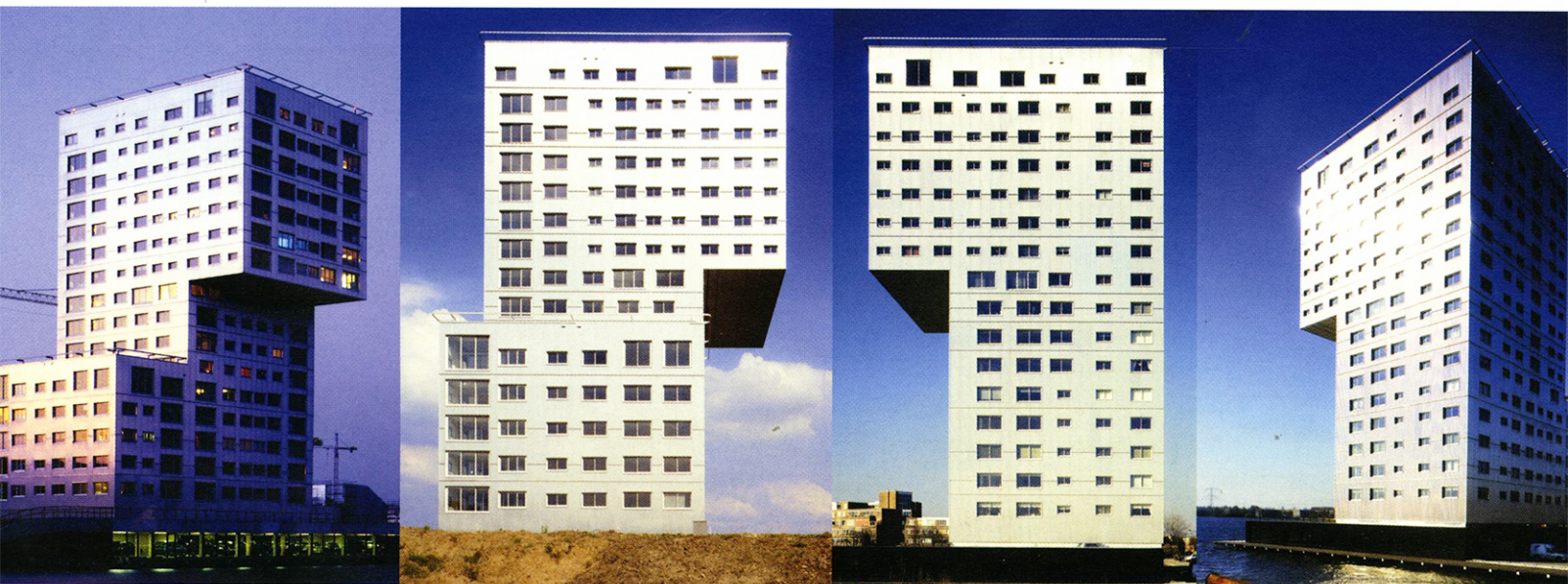
8-9



10

06 · PLANTAS

79



CLAUS EN KAAAN

07 bloques de viviendas en apeldoorn

Beekpark, Apeldoorn, Holanda. Marzo 1999.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Felix Klaus
Kees Kann

FOTOS:

Luuk Kramer

La actuación consiste en la construcción de cuatro edificios, tres de ellos de viviendas pareadas de dos plantas y otro desarrollado en altura en siete plantas, formando un conjunto.

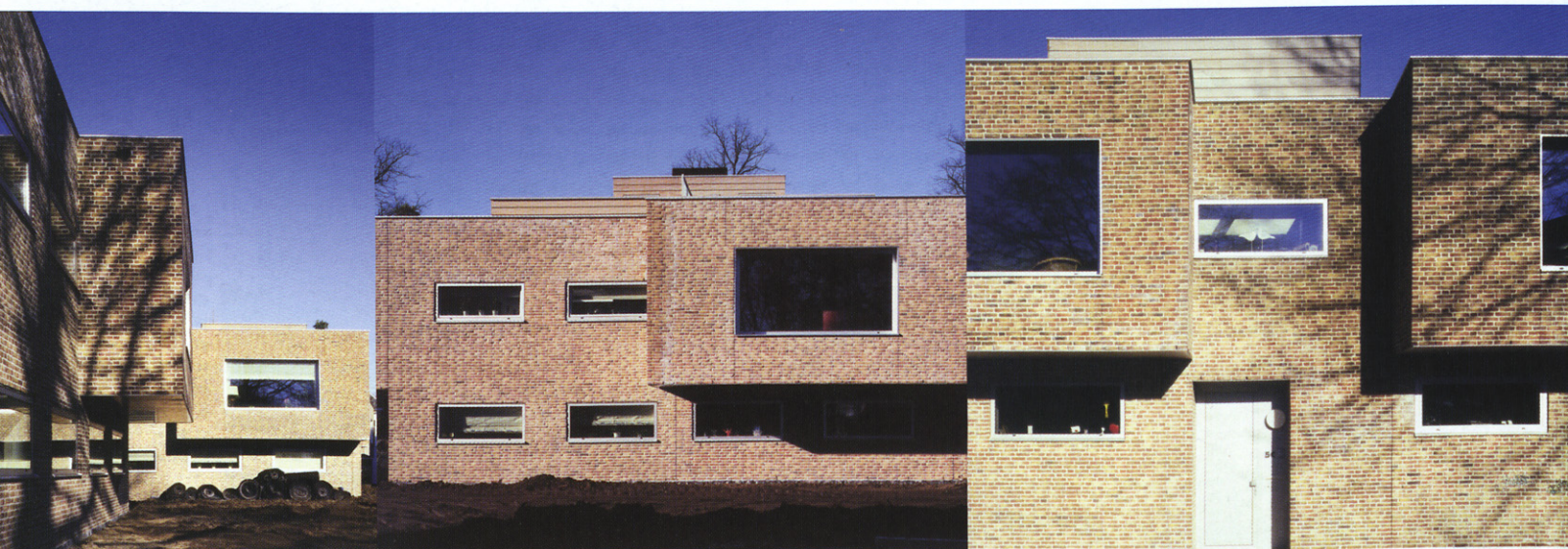
La unidad se confía a la continuidad matérica, mediante la utilización de un mismo material, el ladrillo visto, que pertenece a la tradición constructiva holandesa, y también a la apertura de una fenestración horizontal que se repite en todos los edificios como un pautaado, apareciendo también huecos de proporción más cuadrada, diferentes para cada tipo de edificio. De nuevo, la misma lógica produce las ventanas, que son un reflejo directo de las habitaciones que iluminan.

Además, el mismo módulo define las plantas de los distintos edificios y los volúmenes se producen con nitidez, recortados limpiamente contra el cielo. En el bloque en altura el módulo se retranquea regularmente y se eleva manteniendo aristas y planos. Las viviendas pareadas tienen una planta baja idéntica para las tres, que giran ligeramente su implantación o se colocan simétricamente. En la primera planta se hace volar unos cuerpos en cada esquina, aproximadamente dispuestos en esvástica, variando la dirección del voladizo en cada casa.

Estos mínimos recursos formales bastan para caracterizar cada uno de los edificios y proporcionarles una singularización precisa si concesiones al pintoresquismo. La tensión entre la rigurosa definición y la controlada variabilidad es uno de los atractivos de esta obra.



08 - PLANO DE SITUACIÓN





09 **viviendas en hilera en rietlanden**

Rietlanden, Ypenburg.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

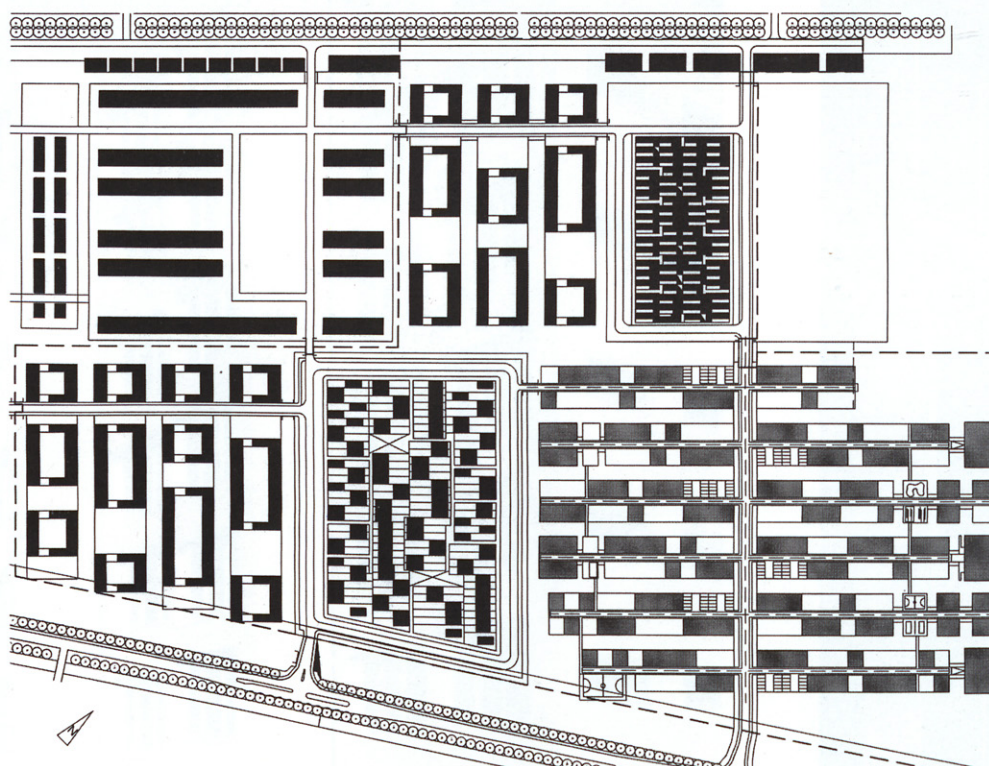
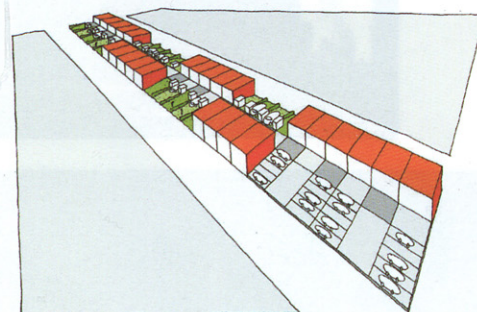
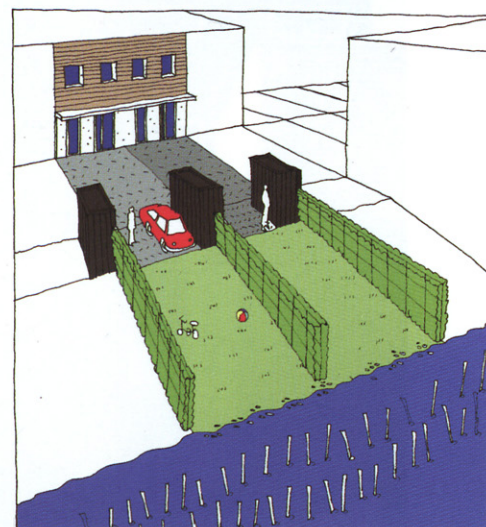
Felix Klaus

Kees Kann

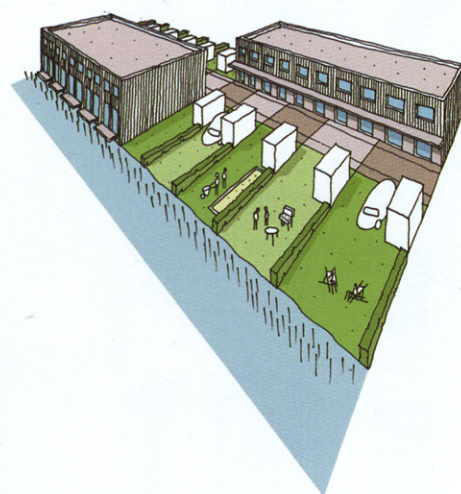
FOTOS:

Luuk Kramer

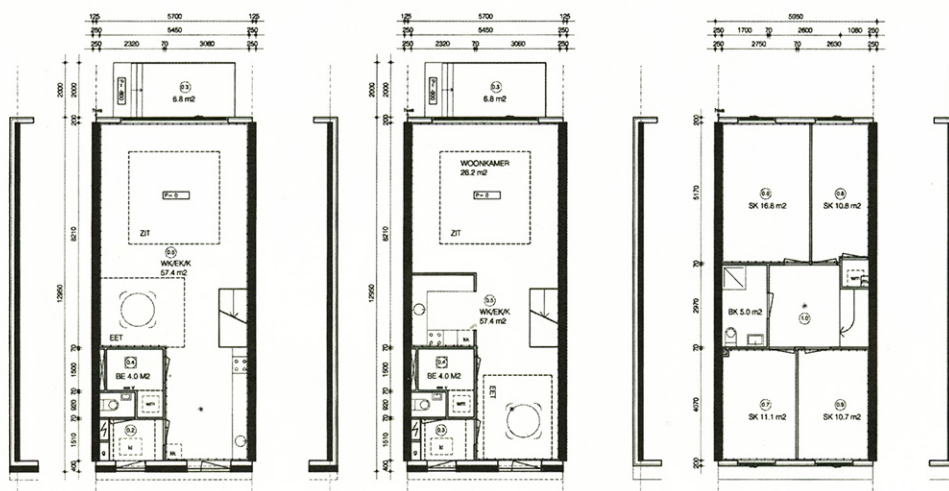
Las viviendas, desarrolladas en hileras de dos plantas, se ordenan en una clásica disposición en doble peine con eje central de distribución principal. Las hileras se fragmentan adecuadamente para liberar el espacio frontalmente a los grupos de casas, preparando un lugar para el coche, con un pequeño cobertizo-almacén y una huerta. La arquitectura es muy sobria y ajustada, tanto en sus planimetrías, como en su construcción y en la expresión de ésta. Podría decirse que se presentan como herederas de los barrios racionalistas de los años 20 que se hicieron en la propia Holanda. Puede verse en el plano general como estas hileras (en trama gris) se insertan junto a otras disposiciones no menos racionalistas.

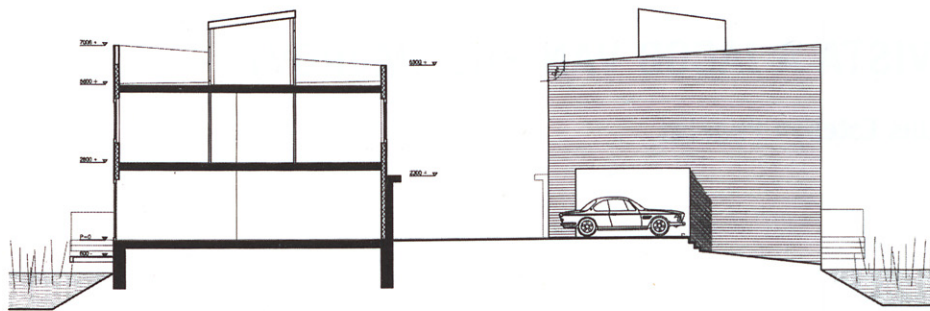


10 · PLANO GENERAL DE TODO EL COMPLEJO









12 - SECCIÓN Y ALZADO TRANSVERSAL



TYPE C GEVEL 1:100

24.12.1999

13 - ALZADOS



12.01 ENTREVISTA A JACOB VAN RIJS (MVRDV)

Por José Luis Esteban Penelas



INTERVIEW TO JACOBS VAN RIJS By J.L. Esteban Penelas

J. L. Esteban Penelas: *What is the relation between your architecture and your intellectual work? To what point are they related?*

Jacob van Rijs: In most cases our architecture (projects) and theory (studies) are based on a similar attitude towards issues such as the economy of space and a certain consequence in concept. You can say that they start from a similar position. In some cases a more theoretical projects leads directly to a more practical one (the studies we did on highways are the starting point for the flightforum business park). Sometimes it is the other way around (the kick off for the functionmixer software was done in a project for a business park in Almere where we were confronted with a lot of different parameters which we somehow had to incorporate in the design)

It is our intention that research and practise should linked as much as possible.

J.L.E.P.: *How do you conceive the relations between architecture and urbanism?*

JvR: Architecture and urbanism are linked in the educational system, they are taught in 1 faculty in Delft. As an architect you can take advantage of this by profiling yourself in both directions. At least in the design part. Apart from a more practical part of urbanism, which can be pretty dry, it is attractive for an office like us to operate in both fields. We can handle the project in our own way, mix scales and approaches. A office layout can be seen a city, a street as an interior.

J.L.E.P.: *A constant in MVRDV's work are the publications, conceived with great efficiency in a direct way till now. Do you mean to continue with this aspect?*

JvR: Yes, but great efficiency is not the right description. We are really slow and inefficient as bookmakers, plus it is constantly interrupted by real projects with real deadlines. We are working now on a series of bookazines with will be published by Actar. Right now we have 6 half finished books on the shelves, so be prepared. But I will not tell when they will come out.

J.L.E.P.: *I have noticed that an important aspect when working with your students is the efficiency. Could you tell us something about this?*

Aprovechando el paso por Madrid de Jacob van Rijs (del grupo holandés MVRDV), que dió una conferencia en la Fundación Cultural del COAM, el arquitecto Esteban Penelas le hizo una entrevista por encargo de ARQUITECTURA.

J. L. Esteban Penelas: ¿Cuál es la relación entre vuestra arquitectura y vuestro trabajo intelectual? ¿Hasta qué punto están relacionados?

Jacob van Rijs: En la mayoría de los casos, la arquitectura (los proyectos) y la teoría (los estudios) se basan en una actitud similar hacia determinados parámetros, tales como la economía del espacio y una cierta consecuencia conceptual. Se puede decir que parten de una postura similar. En algunos casos, proyectos más teóricos conducen a soluciones más prácticas. Los estudios que hicimos sobre autopistas son el punto de partida para el Flightforum Business Park. Algunas veces sucede al revés: el punto de partida del software "Functionmixer" fue un proyecto de un parque empresarial en Almere, donde confrontamos muchos parámetros diferentes que tuvimos que incorporar de alguna manera al diseño. Es nuestra intención que investigación y práctica estén unidas al máximo.

J.L.E.P.: ¿Cómo concebís la conexión entre arquitectura y urbanismo?

JvR: Arquitectura y urbanismo están ligados en el sistema educacional, se enseñan en primero en la facultad de Delft. Como arquitecto puedes aprovecharte de esto formándote en ambas direcciones. Al menos en el aspecto de diseño. Además de una parte más práctica de urbanismo, que puede ser bastante ardua, es atractivo para una oficina como la nuestra operar en ambos campos. Manejamos el proyecto a nuestra manera, mezclamos escalas y acercamientos. La distribución de una oficina puede ser vista como una ciudad, una calle como un interior.

J.L.E.P.: Una constante en el trabajo de MVRDV son las publicaciones, concebidas con gran eficacia hasta ahora. ¿Pensáis continuar en esta línea?

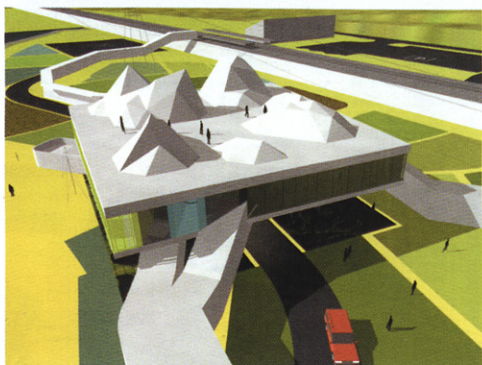
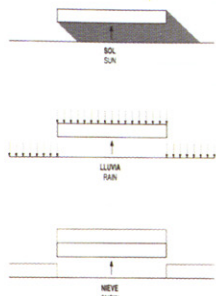
JvR: Sí, pero gran eficacia no es la descripción correcta. Somos verdaderamente lentos e ineficaces produciendo libros, además esto se interrumpe constantemente por "proyectos reales con fechas de entrega reales". Ahora estamos trabajando en una serie de *bookazines* que serán publicados por Actar. En estos momentos tenemos seis libros medio terminados en nuestras estanterías, preparados. No diré cuándo salen.

J.L.E.P.: He notado que un aspecto importante cuando trabajáis con vuestros alumnos es la eficacia. ¿Nos puedes comentar algo al respecto?

JvR: En un *workshop*, una estrategia atractiva es intentar y conseguir algo juntos en un corto período de tiempo. Las reglas del juego que tienes que seguir hacen que tengas un modo de trabajo muy estricto con el fin de no perderte. De esta forma, esto puede ser interesante para el profesor y el alumno.

J.L.E.P.: Vuestra oficina se ha expandido ampliamente: comentabas que está formada por cuarenta personas. Es evidente que los proyectos que generáis no han perdido su capacidad arquitectónica y evocadora. ¿Cómo controláis el proceso de desarrollo de estos proyectos?

JvR: Nos hemos compactado un poco desde la última vez que te vi, pero aún hay un número considerable de personas. Seguimos trabajando más o menos de la misma forma que al principio. Pero hemos organizado la oficina en una serie de equipos que trabajamos casi como mini-oficinas dentro de un todo. Cada equipo, de 6 a 10 personas, lleva varios proyectos. Nosotros, MVR&DV saltamos de uno a otro conectando, enfocando, discutiendo distintos aspectos. Uno de los tres se encarga de un proyecto junto a uno de los jefes de grupo, los demás intervienen implacablemente cuando es necesario. Así pues, hay todavía una atmósfera de trabajo muy abierta.



J.L.E.P.: En relación al proceso que seguís en los proyectos, ¿qué parámetros valoráis? ¿Estos procesos siguen una misma línea, un desarrollo tipificado?

JvR: Los resultados de un proyecto parecen fáciles, claros y lógicos. El proceso generalmente no lo es. En la mayoría de los casos es más *ad hoc*, más cansados y dolorosamente frustrantes o más difíciles de lo que puedas pensar. Así pues, resultado y proceso no están conectados o descritos de antemano y no todos los procesos tienen éxito.

J.L.E.P.: Parece evidente que entendéis el acercamiento a la arquitectura desde fuera de la propia arquitectura, desde otras disciplinas transversales. ¿Puedes incidir en este aspecto?

JvR: Los arquitectos deberían no sólo hacer edificios sino también mantener los ojos abiertos para percibir e identificar ciertas cosas que ocurren en nuestra sociedad. La información de otros especialistas puede ser un estudio integrado utilizado, etc. De esta forma nosotros estamos relativamente no especializados, quizás esta sea nuestra propia especialidad.

J.L.E.P.: La importancia del concepto de espectáculo, asentado en la sociedad y en la arquitectura de ahora, ¿es un factor más que incluís de manera en vuestra investigación?

JvR: ¿A qué te refieres, al espectáculo del arquitecto o de la arquitectura?

JvR: In a workshop situation it is an attractive strategy to try and achieve something together in a short time. Rules of the game are that you have to follow a rather strict way of working in order not to get lost. In that way it can be interesting for teacher and student.

J.L.E.P.: Your office has widely expanded, you told us forty people worked there. It is evident that the projects you generated have not lost its architectural capacity, and of evocation. How do you control the development process of the projects?

JvR: We have compacted a bit since the last time I saw you, but it is still a considerable amount of people. We still work in more or less the same way, as we did in the beginning. But we organised the office in a number of teams that almost operate as minioffices inside the whole. A team handles several projects with 6-10 people. We, MVR&DV, are bouncing in-between, switching, focussing and discussing them between each other. One of three is in charge of a project, together with one of the team leaders, the others intervene ruthlessly when necessary. So it is still a very open working atmosphere.

J.L.E.P.: In relation with the process you follow in the projects ¿to which parameters do you give more importance? Do these process follow a same line of typified development?

JvR: The results of a project seem easy, clear, and logical. The process is

usually not. In most cases it is more ad hoc, more energy consuming and painfully frustrating or difficult, than you think. So result and process are not connected or predescribed, and not all processes are successes.

J.L.E.P.: It seems evident that you understand the approach to the architecture from the outside of the architecture from other transversal disciplines ¿Could you clarify this aspect?

JvR: Architects should not just simply make buildings but also keep their eyes open to notate and signal certain things that happen in society. Information from other specialist can be integrated studies used etc. In that way we are still relatively unspecialised, but maybe that is our specialty.

J.L.E.P.: The importance of the concept of spectacle, in our society and in nowadays architecture. Is this something you include in your personal research?

JvR: What do you refer to, the architect or the architecture?

J.L.E.P.: Well, I think they are both linked but in your case I refer to architecture.

JvR: Architecture has to communicate as well without the explanations of architects. For us it is a challenge to reach a level of clarity where the projects become self-explanatory or inevitable. Or as I sometimes say when my mother can explain it to the neighbours, you have a point. In that way there

can be different ways of explaining a project, but in essence they tell the same thing.

J.L.E.P.: Mobility, nomadism, planetarian scale... are some aspects that in some way seem to conform the magma in today's society. The Architecture you plan are contaminated by these aspects?

JvR: I guess it is pretty difficult not to be contaminated by it, but one should overdo flirting with it. So unconsciously, yes.

J.L.E.P.: The planning of the relation of the scale among buildings and the city is a factor that seems to worry you greatly in your projects. (For example from the building in Wozocos in Amsterdam to the last project of houses you are going to build in Madrid). Is this really so important for you?

JvR: Here the attitude and the project meet. Site specific aspects were crucial in the conceptions of the projects you mentioned. The sixties modernistic surroundings of the wozocos made it possible to do a radical building like that. And these buildings will add identity and maybe a certain pride to neighbourhood that is lacking this right now. Ask a taxi driver in Amsterdam that have to go to the hanging houses in Osdorp or the silodam and he knows. In Madrid the urban plan, with closed blocks and crescents seems unreal to us. Why this here? Flipping the block is a raised middle finger to the urban planners that created Sanchinarro. But the lack of urban planning created a certain freedom at the same time, which is

J.L.E.P.: Bueno, pienso que están relacionados, pero en vuestro caso me refiero a la arquitectura.

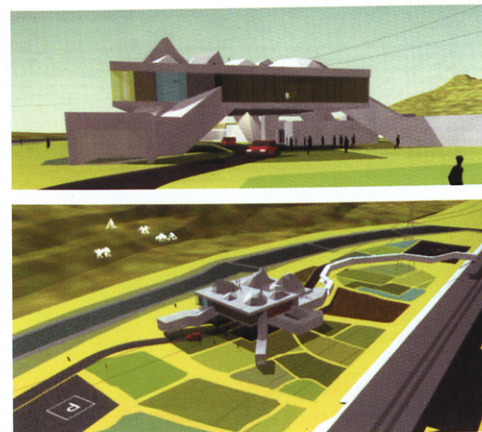
JvR: La arquitectura también tiene que comunicar sin necesidad de las explicaciones de los arquitectos. Para nosotros es un reto llegar al nivel de claridad en el que los proyectos sean auto explicativos. O como a veces digo "cuando mi madre es capaz de explicárselo a sus vecinos", entonces tú ganas. De esa manera, hay distintas formas de explicar un proyecto pero, en esencia, todas dicen lo mismo.

J.L.E.P.: La movilidad, el nomadismo, la escala planetaria... son aspectos, entre otros, que, de alguna manera, también parecen conformar el magma de la sociedad de hoy. ¿La arquitectura que planteáis se contamina de ellos?

JvR: Pienso que es muy difícil no estar contaminado por ello, pero uno no debe coquetear en exceso con ello. Así pues, inconscientemente sí.

J.L.E.P.: El planteamiento de la relación de escala entre los edificios y la ciudad es un factor que parece que os preocupa enormemente en vuestros proyectos (Por ejemplo, desde el edificio de Wozocos en Ámsterdam hasta el último proyecto de viviendas que vais a construir en Sanchinarro, en Madrid). ¿Tiene para vosotros realmente esta importancia?

JvR: Aquí se encuentran actitud y proyecto. Aspectos específicos del lugar fueron cruciales en las concepciones de los proyectos que mencionas. Los entornos modernos de los años sesenta de los Wozocos hicieron posible hacer un edificio tan radical como ése. Y esos edificios añadirán al vecindario identidad, e incluso cierto orgullo del que carece ahora mismo. Pregunta a un taxista en Ámsterdam por las casas colgantes en Ordoerp o por Silodam, y él lo conoce seguro. En Madrid, el plan urbano, con bloques cerrados y *crescents* nos parece irreal. ¿Por qué esto aquí? Girar el bloque es una afrenta a los urbanistas que crearon Sanchinarro. Pero la falta de plan urbano creó al mismo tiempo una cierta libertad de actuación, lo cual es también verdaderamente atractivo. Una gran diferencia de trabajar en Holanda, donde un arquitecto / urbanista jamás permitiría a otro arquitecto hacer tal cosa, y donde todo está cuidadosamente colocado.



J.L.E.P.: La investigación en vivienda es uno de los aspectos de mayor relevancia en la investigación de la arquitectura hoy. ¿Cómo ves la evolución en este aspecto? ¿Crees que va a seguir en esta línea?

JvR: Ahora que la mayoría de la gente en nuestra sociedad tiene una casa, están empezando a ser más críticos. Preveo un desarrollo similar al que ocurrió con los coches, donde cada vez aparecen más y más modelos. A la gente le gusta identificar y personalizar su casa cada vez más, esto es ya muy visible en una mayor atención en cuanto al diseño interior. El gusto en la casa está aún menos desarrollado que, por ejemplo, el gusto por la música o el arte. En este aspecto el arquitecto debería concentrarse más, no creando más de lo mismo, o sólo diferencias superficiales. Por tanto, la respuesta es sí.

J.L.E.P.: ¿Puedes hablar del apoyo institucional a la joven arquitectura en Holanda? ¿Crees que ha sido un factor importante en la fuerte emergencia que ha adquirido?

JvR: Sí y no. Comparados con sus vecinos europeos, los jóvenes arquitectos holandeses están mimados y consentidos. La juventud es buena es el credo. Recientemente uno puede notar que se están acabando los nuevos jóvenes arquitectos en Holanda. A personas que trabajan todavía en oficinas de otros les ofrecen dinero para hacer exposiciones de su todavía embrionario cuerpo de trabajo. A veces estas ayudas llegan demasiado pronto en su carrera. El premio más importante para arquitectos jóvenes es el Maaskantprize, que este año fue a parar a un crítico e historiador de arquitectura, fue una vez concedido a un grupo de jóvenes urbanistas que estaban trabajando en oficinas más grandes. Sus jefes enseguida les hicieron socios con el fin de evitar que montaran su propia oficina. Esto fue una pena y una oportunidad desperdiciada. Sin embargo, lo que sí está bien es que se produce una estimulación de la concienciación para la mayor calidad y la importancia de la arquitectura para una audiencia mayor. Esto es hecho por una Fundación especial (unos fondos estimulantes para la arquitectura), que financia debates de arquitectura, publicaciones, exposiciones y pequeños concursos. Pero tengo la sensación de que está teniendo lugar un cambio hacia menores pero mejores ayudas para jóvenes arquitectos. Cuando obtienes una de estas ayudas, puedes estar unos años subvencionado e "independiente" del desarrollo del mercado y utilizar ese tiempo para establecer tu oficina. Todo un lujo, una buena cosa.

in the strong emergency that has acquired?

JvR: Yes and no. Compared to their European neighbours young Dutch architects are pampered and maybe spoiled. Youngness is good is the credo. Recently one can notice that we are running out of new young architects in Holland. People that work at other offices are offered money to make exhibitions on their still embryonical own body of work. Sometimes these subsidies can come too early in a career. The most important prize for young architects, the Maaskantprize, which went this year to a critic and architecture historian, was once given to a group of young urbanists that were working within several bigger offices. Their bosses quickly made them partners in order to prevent them to start up their own office. Which was a pity, and a missed opportunity. However what is good is that the stimulation of the awareness for the quality and the importance of architecture for a bigger audience is being promoted. This is done by a special Fund (the stimulerings fonds for architecture) that finances local architecture cafés, publications, exhibitions, and small competitions. But I have the feeling that there is a shift taking place towards less but more serious

subsidies for young architects. When you get one of those subsidies one is able to work for two years more or less sponsored and independent from market developments and use that time to get started with your office. A luxury and a good thing.

J.L.E.P.: Has this influenced a young team as yours already consolidated?

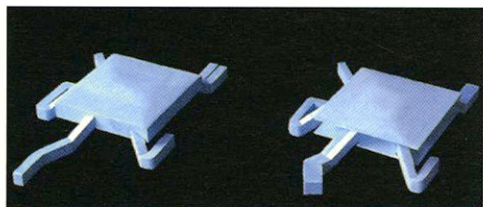
JvR: We got a similar grant, around 10 years ago, and spent it on making a small booklet on our work and some models for an exhibition. It was a good investment, the booklet landed on the right desk and we got a commission through it. But now we are considered old in Holland, but still young in for instance Germany, where we can enter certain competitions due to our age (some invited competitions have a number of seats reserved for young firms). A situation where young architects can just win a big competition and can start an office is impossible in the Netherlands, because good competitions are hardly held here anymore. If there are any they are mostly very selected. For young architects the non-important ones remain, plus doing studies for municipalities. What you see then is that the more successful young firms, are (partly) foreign but based in the

J.L.E.P.: En vuestro caso, ¿ha tenido una influencia importante en un equipo joven como el vuestro, ya consolidado?

JvR: Nosotros obtuvimos una beca similar hace unos diez años; gastamos el dinero en hacer un pequeño folleto sobre nuestro trabajo y algunas maquetas para una exposición. Fue una buena inversión, el folleto llegó a las manos apropiadas y obtuvimos un encargo. Pero ahora nos consideran "viejos" en Holanda pero todavía jóvenes en Alemania, donde todavía podemos entrar en determinados concursos gracias a nuestra edad (ciertos concursos restringidos tienen un número de plazas para jóvenes). Una situación donde los jóvenes arquitectos pueden ganar un concurso importante y abrir un estudio es imposible en Holanda porque los concursos buenos ya prácticamente no se convocan. Si hay alguno es muy selecto. Para jóvenes arquitectos sólo quedan los poco importantes, además de hacer estudios para el Ayuntamiento. (Así pues, lo que se puede ver es que los jóvenes despachos de mayor éxito son, en parte, extranjeros pero con sede en Holanda, debido principalmente a European y al Instituto Berlage. Uno puede obtener una beca holandesa tras estar establecido en Holanda dos años. Tienen especial potencial los jóvenes alemanes que hablen holandés).

J.L.E.P.: ¿Puedes hablarnos de los últimos proyectos en los que estáis trabajando?

JvR: Siempre hay una serie de concursos, algunos proyectos de diseño urbano, algunas casas privadas, algunos bloques de casas y algunos estudios. Una cosa sobre la que estoy realmente entusiasmado es sobre nuestro proyecto japonés (un pequeña ciudad/museo en las montañas en la prefectura de Niigata, que ahora está en construcción), y por supuesto, nuestro proyecto en Madrid. Pero prefiero no entrar en demasiados detalles sobre lo que estamos haciendo ahora.



really attractive as well. A big difference with working in Holland, where one urbanist/architect would never allow another architect to do such a thing, and everything is carefully arranged

J.L.E.P.: The research in housing is one of the most relevant aspects in research of today's architecture. How do you see the evolution in this aspect? Do you think you are going to continue in this line?

JvR: Now that most people in our society have a house, they are starting to become more critical about it. I foresee a similar development as with cars, where more and more new models are appearing. People want to identify and personalise their housing more than before, this is already very visible in the increase of attention towards interior design. And the taste in housing is so much under developed than for instance our taste in music or art. On this aspect architect should focus, without creating more of the same, or superficial differences. So the answer is yes.

J.L.E.P.: Can you tell us something about the institutional support of the young architecture in Holland? Do you think it has been an important fact

J.L.E.P.: ¿Puedes hablarnos del concepto con el que os planteáis la investigación de los materiales en vuestras obras?

JvR: En la mayoría de los casos el material es consecuencia de la idea principal, y es más o menos un paso lógico. Al mismo tiempo, la construcción en Holanda está realmente guiada por el presupuesto, lo cual implica que la elección de materiales es muy limitada y depende del coste de construcción. Al mismo tiempo, mentalmente hay muchas posibilidades si te las ingenias para hacerlo con la misma cantidad de dinero. Además, es muy difícil convencer al constructor de hacer algo diferente o totalmente nuevo por un precio normal. Esto significa que es realmente arriesgado basar tu concepto completamente en la calidad del detalle o de un material o de la calidad de ejecución de un proyecto (quizás esta es la razón por la que un estudio como HdM no ha construido nada en Holanda).

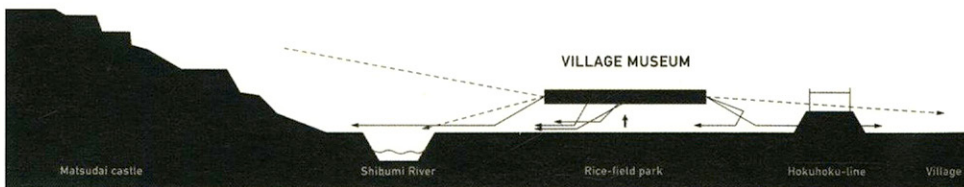
J.L.E.P.: Tú has impartido clases en diversas Escuelas de Arquitectura ¿Cómo entiendes la docencia del proyecto de arquitectura en su relación con vuestra investigación más ligada al mundo profesional?

JvR: Intentamos relacionar las dos bastante directamente. El libro *Farmax* contiene trabajo que realizamos con estudiantes de la escuela de Arquitectura de Rotterdam y del Instituto Berlage. *Costa Ibérica* fue el resultado de un largo e intenso taller en ESARQ en Barcelona. Por supuesto que el llevar estas ideas y el resultado del taller a la realización de un libro conlleva un gran esfuerzo. Pero de esta manera la enseñanza puede ser interesante tanto para los estudiantes como para el profesor, algo que es bastante normal en otras facultades o institutos, pero que todavía no está completamente desarrollado en el mundo de la arquitectura.

J.L.E.P.: ¿Cómo ves la influencia que pueden tener las nuevas tecnologías de la era de la información en el desarrollo de la arquitectura del comienzo de siglo?

JvR: Tras las excursiones formales al mundo de los "burujos", es ahora el momento de un mayor contenido e inteligencia. En nuestra oficina estamos ahora desarrollando nuestro propio software (con la ayuda de programadores externos) con el fin de ayudarnos a ganar percepción en las secuencias espaciales de parámetros que están ligados al proyecto. El programa se llama "Functionmixer" y esto nos permite probar cierto programa (mezclado) sobre un lugar bajo la influencia de ciertos grupos de parámetros y reglas. Este programa es muy adecuado para proyectos urbanos. Lo estamos utilizando ahora para un estudio en la Ruhrgebiet, y para el parque empresarial en Almere, donde el trabajar y el vivir deberían estar combinados de una forma nueva pero legalmente no imposible. Con la "Functionmixer" distintos parámetros pueden obtener un cierto nivel de importancia. Una vez uno ha hecho la mezcla correcta, el ordenador busca el resultado óptimo. Es un primer paso en el proceso de diseño, donde los aspectos de diseño se esconden en las traducciones de los parámetros al software.

Rotterdam-Madrid, octubre de 2002.



TODAS LAS ILUSTRACIONES PERTENECEN AL PROYECTO DE MUSEO CULTURAL MUNICIPAL DE MATSUDAI, NIIGATA, JAPÓN. 2000

Netherlands, mostly due to European and the Berlage Institute. (one is able to get a Dutch subsidy after being based in NL for two years). Especially young Dutch speaking Germans have potential.

J.L.E.P.: Can you tell us about your latest projects in which you are working now?

JvR: There is always a number of competitions, some urban design projects, some private houses, some collective housing and some studies. One thing I am really excited about is our Japanese project (a small museum/village centre in the mountains in the Niigata-prefecture), which is now under construction. And the project in Madrid of course. But I do not want to go too much into detail about what we are doing right now.

J.L.E.P.: Can you speak about the concept with which you plan your investigation of the materials to use in your buildings?

JvR: In most cases the material follows out of the main idea, and is a more or less logical step. At the same time, building in the Netherlands is really budget driven, which means the choice for materials is limited and depending on construction costs. At the same time there is mentally a lot

possible, as long as you manage to do it for the same amount of money. Plus it is very difficult to convince a contractor to do something different or totally new for a normal price. Which means it is really risky to base your concept completely on the quality of the detail or a material or the quality of the execution of a project (maybe that is the reason why an office like HdM has not built anything in the Netherlands).

J.L.E.P.: You have taught in different Schools of Architecture. How do you understand the teaching of the architectural projects related with your research linked to the professional world?

JvR: We try to link the two quite directly. The *Farmax* book contains work that we did with students from the academy of architecture in Rotterdam, and from the Berlage institute. *Costa Iberica* was result of a long and intense workshop at the ESARQ in Barcelona. Of course it takes quite some effort to bring these ideas and workshop results into a book. But in that way teaching can be interesting for both student and teacher, something that is quite normal in other faculties or institutes, but has still not really developed in the architectural world.

J.L.E.P.: How do you see the influence than new technologies in the era of information can have in the development of the architecture in the beginning of the century?

JvR: After the formal excursions in to the world of blobs, it is now time for more content and intelligence. In our office we are currently developing our own software (with the help of external programmers), to help us to gain insight in the spatial consequences of parameters that are linked to a project. The program is called "Functionmixer" and it enables us to test a certain (mixed) program on a site under the influence of a certain set of parameters and regulations. The program is mostly suitable for urban projects. We are now using it for a study on the Ruhrgebiet, and a business-park in Almere where working and living should be combined in a new but legally not impossible way. With the "Functionmixer" different parameters can obtain a certain level of importance. After one has made the right mix, the computer looks for the most optimal result. It is a first step in the design process, where design aspects are hidden in the translations of the parameters into the software.

Amsterdam - Madrid, October 2002.



13 REDONDO Y FERNÁNDEZ

01 sede bio-vac españa s.a

Paterna, Valencia. Junio 2002

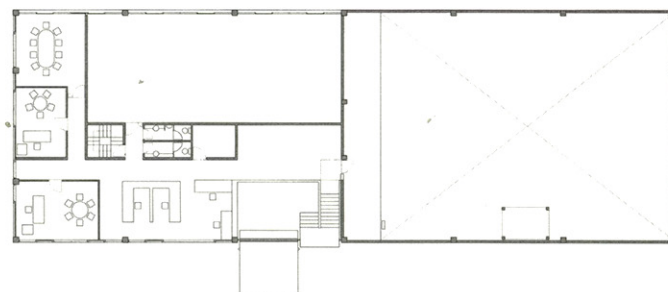
ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Pablo Fernández Lorenzo
Pablo Redondo Díez

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Propietario: Bio-Vac España S.A.
Aparejador: Francisco J. Tórtola Soria
Instalaciones: ICS Ingenieros

FOTOS: Redondo y Fernández



03 · PLANTA BAJA

02 La empresa Bio-Vac tiene como actividad el recubrimiento poroso de las prótesis de cirugía ortopédica de titanio y cromocobalto. Para ello necesita espacios de trabajo donde se aplica manualmente el recubrimiento a las prótesis, espacios anejos de control del proceso e I+D, una zona de oficinas, y un gran espacio destinado a los hornos donde se realiza la sinterización del recubrimiento. Todos estos espacios han sido ubicados en un único paralelepípedo de 48 x 16 metros de planta y 8 metros de altura. Se sitúa en la parcela según un sentido este-oeste, con el acceso principal desde la cara norte. Esta caja multiuso se construye mediante una estructura prefabricada formada por pilares perimetrales situados cada 8 metros y vigas jacenas de 16 metros de luz sobre las que apoyan las correas y paneles de la cubierta.

De los seis módulos de 8 metros los tres de la parte este se destinan a los hornos. Su espacio ocupa toda la altura de la construcción. En los 3 módulos restantes se cons-

truye un forjado prefabricado a media altura que apoya en un pórtico intermedio. Aquí se sitúan los espacios destinados a zonas de trabajo y oficinas.

El cerramiento exterior está constituido por un entramado de vigas y pilares prefabricados entre los que se sitúan diferentes elementos de muro según sean los usos de las estancias a cerrar y la orientación de las fachadas.

En los espacios destinados a los hornos el muro está construido con paneles prefabricados de hormigón armado.

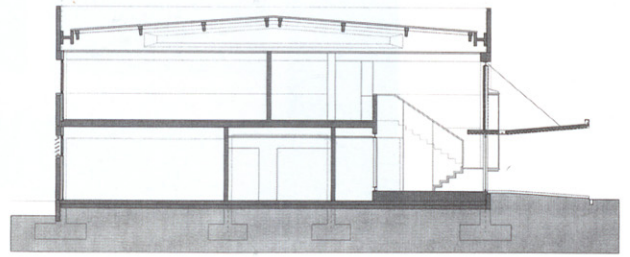
En las fachadas de los locales destinados a oficinas y zonas de trabajo el muro es multicapa montado en seco. Lo constituyen los siguientes elementos: tarima para exterior de IPE con fijación oculta, estructura de sujeción de tubo de acero, panel sándwich con aislamiento rígido interior y trasdosado de cartón yeso.

En la fachada sur el muro es doble con cámara abierta. Como elemento exterior se sitúan paneles prefabricados

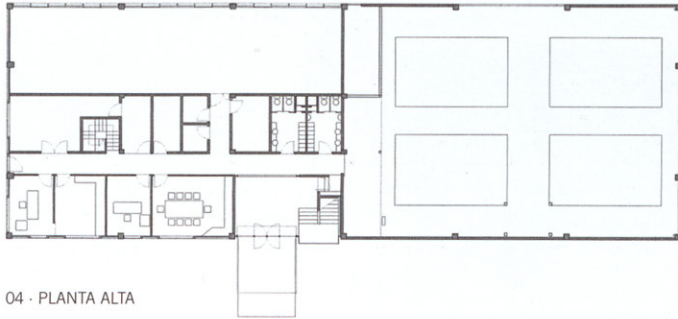
de hormigón armado y al interior se coloca el panel sándwich y el cartón yeso. La cámara intermedia queda abierta tanto en su parte baja como en su parte alta para facilitar su ventilación y su buen comportamiento térmico.

El acceso principal se realiza por la parte central de la fachada norte, por medio de una rampa bajo una marquesina. El vestíbulo, de doble altura, nos dirige hacia la planta alta en donde se ha situado el área de oficinas. El pavimento de parqué industrial de esta planta desciende plegándose por la escalera hasta el vestíbulo. Un lucernario y una gran cristalera nos "ilumina" el ascenso. La fachada de hormigón de la zona de hornos se gira hacia el interior y nos acompaña.

La separación entre diferentes espacios de oficinas se ha realizado mediante tabiques ligeros. Para facilitar futuros cambios en la distribución de los espacios el pavimento y el falso techo son continuos, pasando por encima y por debajo de los tabiques.



05 - SECCION TRANSVERSAL

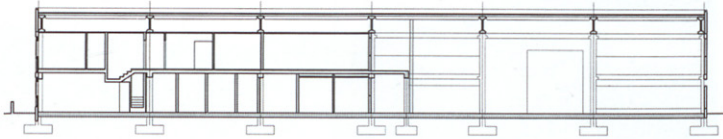
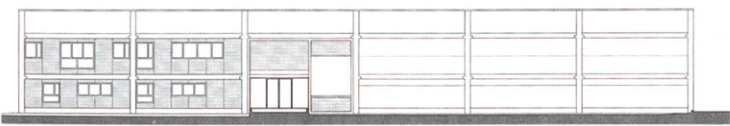


04 - PLANTA ALTA



91





06 - ALZADO NORTE

07 - SECCION LONGITUDINAL





Redondo y Fernández

13.08 vivienda unifamiliar

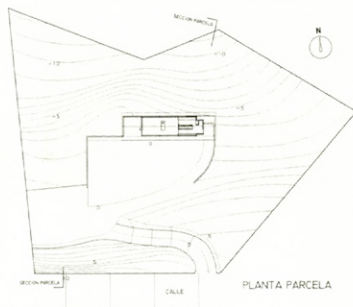
Urbanización Peñalagos, Guadalajara. Junio 2001.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

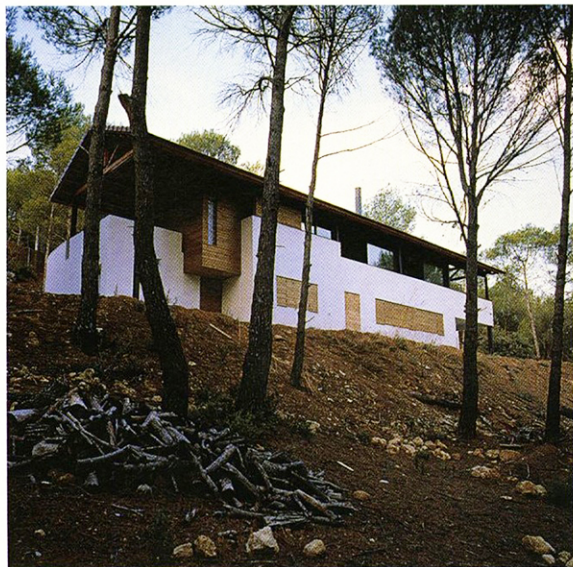
Pablo Fernández Lorenzo
Pablo Redondo Díez

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Aparejador: Rafael Casas
Constructor: Juan Carlos Fernández Martínez
Estructuras: IDEEE
Instalaciones: Juan José Gisbert
Cerrajería: José Moreno
Carpintería: Antonio Orejón



09 - PLANO DE SITUACIÓN



Redondo y Fernández

La parcela donde se sitúa la vivienda se encuentra en la falda norte de un pequeño cerro en la orilla sur del pantano de Entrepeñas. El solar es amplio y arbolado pero la topografía y la orientación no son favorables. El acceso se realiza desde la parte alta de la parcela, al sur, y el terreno cae con una fuerte pendiente hacia el norte, donde está el pantano, de cuya visión disfruta casi toda la parcela. Tenemos pues vistas al norte y al sur el acceso y el terreno ascendiendo. Renunciamos a una casa que fuera un mero puesto de observación de la naturaleza. Queríamos una vivienda desde la que se pudiera tocar y pisar la tierra mientras se disfruta del sol del invierno.

Creamos una casa en la que planta baja actúa como muro de contención, como una casa-muro, estrecha y larga según un sentido este-oeste. Sobre ella construimos la planta alta, liviana y abierta, concebida como un único espacio bajo una cubierta a dos aguas. Las cerchas de madera que la sustentan están a 240 cm de altura, son accesibles, cercanas. Esta planta disfruta por su fachada norte de las vistas sobre el pantano y por su fachada sur del soleamiento de esta orientación y de la continuidad de la vivienda con el jardín creado sobre la casa-muro de la planta baja. La cubierta se prolonga en sus dos extremos creando dos terrazas cubiertas. La edificación vista desde el jardín tiene una sola altura, desde la parte baja de la parcela, dos.

El acceso a la vivienda se produce por la planta alta, bordeando el jardín hasta desembocar en una de las terrazas. El espacio es único y abarca salón, comedor y cocina. Unos paños correderos de vidrio permiten aislar la cocina manteniendo la continuidad espacial. Las cerchas se acristalan en estos planos y en las fachadas percibiéndose la continuidad de la cubierta. El pavimento industrial de resina también es único, sin juntas, tanto por el interior como por el exterior. La luz rebota en él e ilumina la cubierta. Una escalera nos conduce a la planta baja en donde se sitúan dormitorios y baños. Aquí una moqueta se extiende continua por suelo, camas y mesillas. Las tierras mantienen esta planta cálida en invierno y fresca en verano. La fachada tiene aquí pequeños huecos que se cierran con contraventanas en una franja continua.

El sol invade la planta alta en invierno y en verano los aleros lo mantienen en el jardín. La estrechez de la casa permite disfrutar al mismo tiempo de sus dos fachadas y contar con una grata ventilación cruzada. El espacio te acoge con su madera cercana, sus vistas y su sol golpeando el suelo. Cuesta irse de allí.

REDONDO Y FERNÁNDEZ



Redondo y Fernández



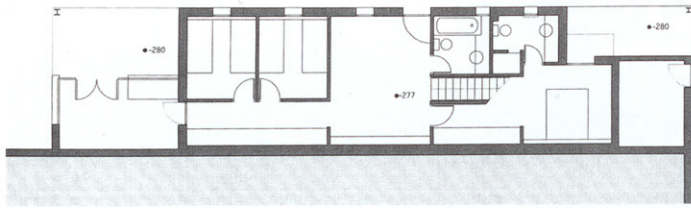
Eugení Pons



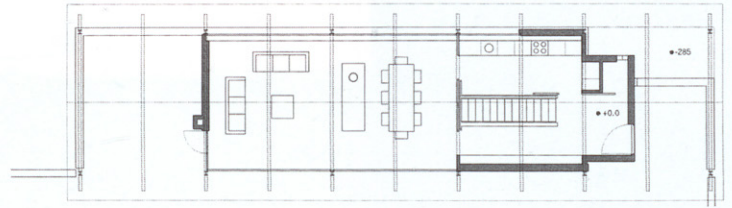
Eugení Pons



Redondo y Fernández



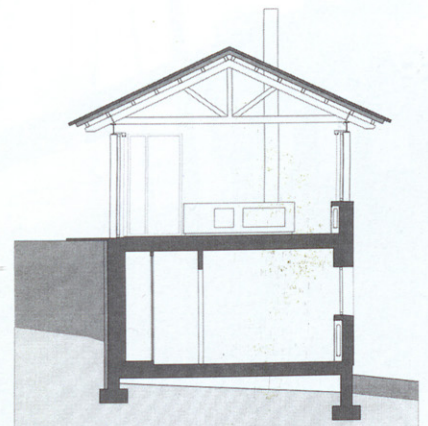
10 · PLANTA BAJA



11 · PLANTA ALTA. ACCESO



Redondo y Fernández



12 · SECCIÓN TRANSVERSAL

cocina-cama

Calle San Marcos, Madrid. Marzo 2002.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Pablo Fernández Lorenzo

Pablo Redondo Díez

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Nuria Julbe Linares

Constructor estructuras: Gumersindo Cardenas S.A.

Constructor reforma: Casacima S.L.

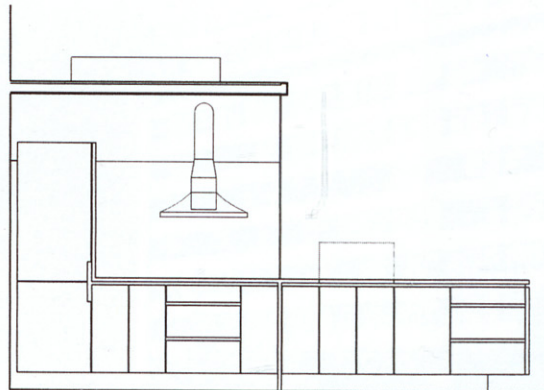
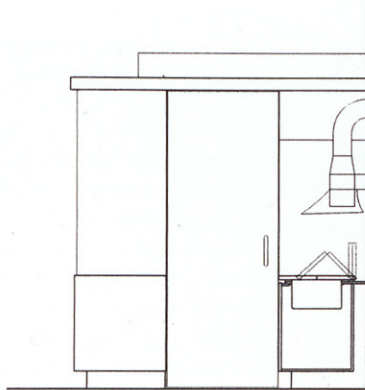
Diseño y ejecución cocina: Pablo Fernández Lorenzo



14 · PLANTA DE LA VIVIENDA



Eugenii Pons



15 · SECCIONES



Eugenii Pons



Inés Sagastume

14_{.01} ALAS Y CASARIEGO EN LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

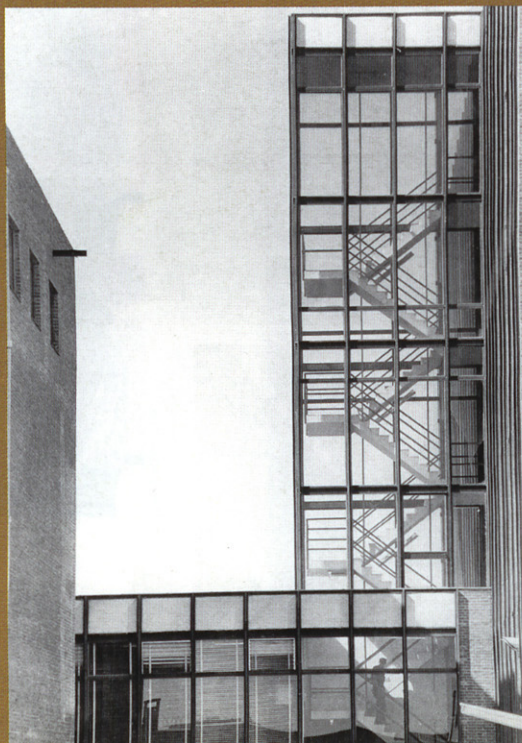
(En memoria de Pedro Casariego, 1927-2002)



02 · PEDRO CASARIEGO EN 1954



03 · EDIFICIO DE ASSICURAZIONI GENERALI, PASEO DE LA CASTELLANA, MADRID, 1958.



07 · FABRICA DE CAFE MONKY (DESAPARECIDO), AVDA. DE AMERICA, MADRID, 1960.

El pasado día 8 de septiembre ha fallecido en Madrid el arquitecto Pedro Casariego Hernández-Vaquero. Nacido en Oviedo en 1927, era hijo de Francisco Casariego (Oviedo, 1890-1958), arquitecto y pintor, y puede decirse que de él heredó ambas vocaciones. Estudió en la Escuela de Madrid, en la que se tituló en 1953, y de la que sería profesor de proyectos de 1980 a 1987. En 1955 fundó en Madrid el estudio ALAS CASARIEGO con su compañero Genaro Alas Rodríguez (Madrid, 29-4-1926, título de 1954), donde trabajó de continuo.

Casariego y Alas tienen una obra que pertenece ya a la mejor historia de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX, como acreditó en 1995 la gran exposición celebrada en las arquerías del Ministerio de Fomento (hay catálogo: Alas Casariego, arquitectos, 1955-1995) y ha recordado de nuevo la que ha estado abierta de 16 de septiembre al 30 de octubre en la Fundación Cultural del Colegio de Arquitectos (para la que se ha hecho también un catálogo -Alas y Casariego arquitectos, 2002-1955- que insiste más en la obra última).

Ambos son miembros de una generación madrileña inmediatamente posterior a la de los años cuarenta -esto es, a aquella que va de Fisac y Cabrero a Corrales y Molezún y Cano Lasso, pasando por Fernández del Amo, de la Sota y Sáenz de Oíza- y que protagonizaron el nuevo y definitivo despertar moderno de la arquitectura española, pero que hubieron de sufrir aún un período de práctica académica, que sortearon no sin traumas, aunque con singular fortuna.

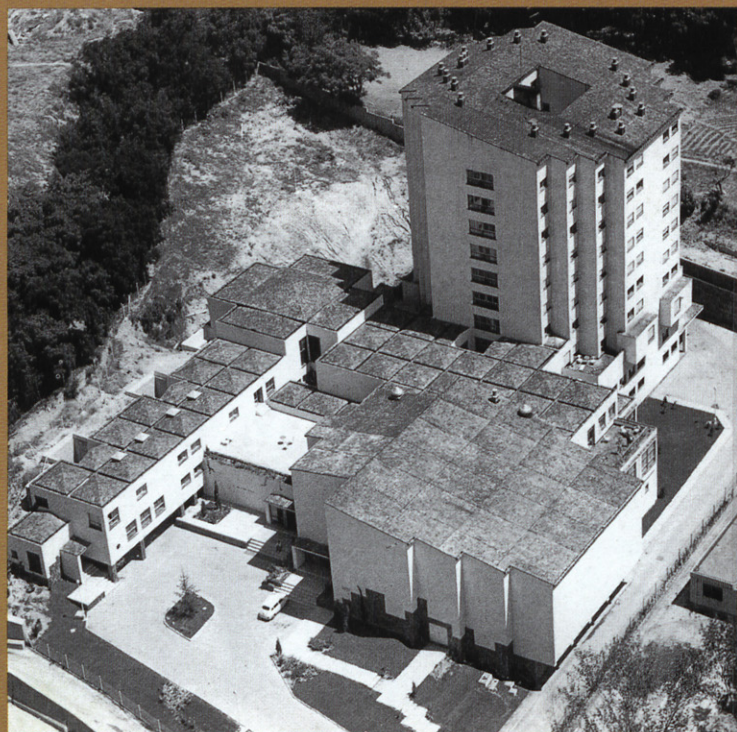
Casariego y Alas, en cambio, pudieron ejercer la arquitectura moderna ya desde un principio y de un modo pleno, aún a pesar de que les hubiera tocado todavía formarse en la escuela mediante el aprendizaje del academicismo ecléctico que llenó toda la primera mitad del siglo XX en la institución académica. Su ejercicio, basado ya tanto en el ejemplo de la generación anterior como en el de la arquitectura extranjera, surgió así de un modo moderno, aunque también ecléctico. Sin tomar partido por el racionalismo o el organicismo -sistemas modernos cuya alternativa caracterizó como es sabido su primera época- y sin despreciar tampoco un realismo emparentado, de un lado, con la gran aventura madrileña de los Poblados Dirigidos y, de otro e incluso, con algunos arquitectos de la que fue llamada Escuela de Barcelona, la arquitectura de estos autores se interesó en unas y otras tendencias de aquellas décadas, practicándolas todas y



09 - EDIFICIO CENTRO,
CALLE ORENSE, MADRID, 1965.



11 - ARRIBA Y ABAJO,
COLEGIO MAYOR ELÍAS AHUJA,
AVDA. DE JUAN XXIII,
CIUDAD UNIVERSITARIA,
MADRID, 1968.



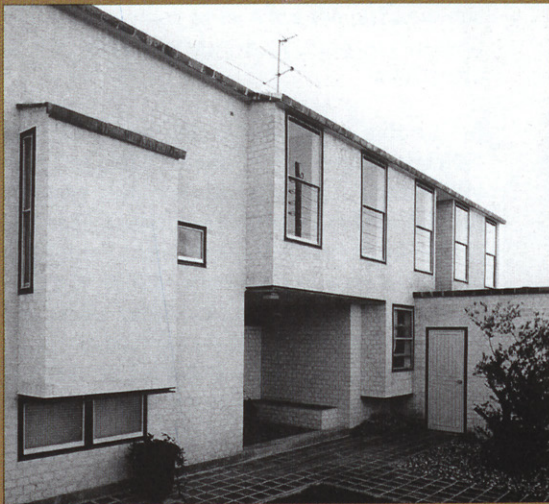
sus mezclas, sin traumas ni complejos, y con una soltura profesional nunca reñida con la alta calidad.

Así su obra es testimonio del triunfo español del racionalismo -de lo que se llamó el Estilo Internacional, si se quiere ser más exacto-, patente en la moderada pero refinada Sede Social de Assicurazioni Generali (en la Castellana de Madrid, hoy transformado, 1958), y, sobre todo, en la fábrica de café Monky (Avda. de América, 1960), uno de los emblemas racionalistas más radicales y brillantes del Madrid moderno, desgraciadamente desaparecida. Algo posterior, aunque más original y personal, fue el atractivo Edificio Centro (Madrid, calle Orense, 1965), de singular composición de hormigón y acero, por fortuna en pie y sin modificaciones. En época aún más avanzada pueden señalarse los edificios Trieste (I y II, Madrid, calle Orense, 1969-72) y la torre del edificio Windsor (Madrid, centro Azca, 1974). En Barcelona, puede destacarse la Sede social de la Caja de Previsión y Socorro (Avda. Tarradellas, 1969-71).

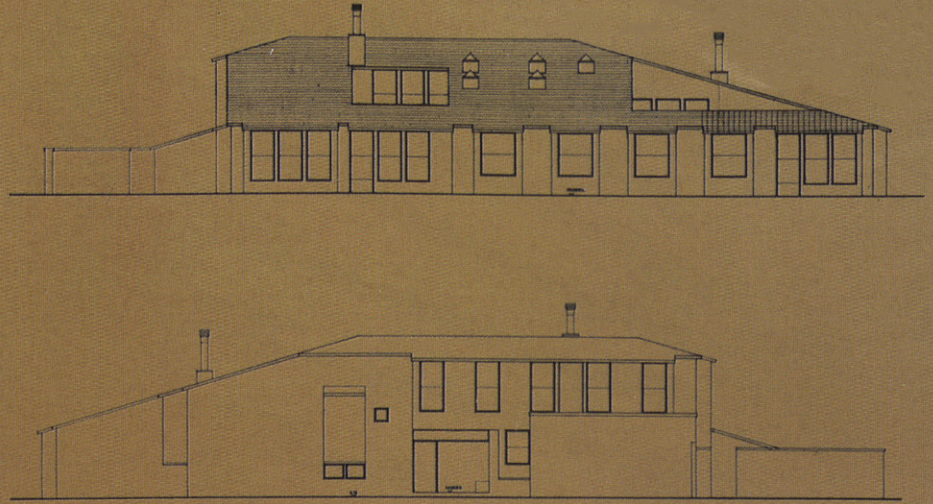
Pero la obra del estudio es también testimonio, y como dijimos, de un suave y matizado organicismo, presente en obras como el edificio de viviendas Los Olivos (Madrid, calle Apolonio Morales, 1965), y en el muy interesante y cualificado Colegio Mayor Elías Ahuja (Madrid, Ciudad Universitaria, Avda. Juan XXIII, 1968), uno de los buenos edificios de este tipo más desconocidos de Madrid, que recoge influencias que se dirían aaltianas y, también, con recursos próximos al TEAM X. Dentro de estas mismas tendencias ha de destacarse igualmente la propia casa de Pedro Casariego en Aravaca (Madrid, 1967), un muy sofisticado ejercicio doméstico con cubiertas, volúmenes y rasgos neopopulares, y, así, notablemente afín a un cierto sector orgánico madrileño, muy prestigiado y conocido (Oíza, Alba, Higuera, Moneo), aunque representando en ella perfiles originales, propios, que alargan el campo que convencionalmente se ha venido acotando para este organicismo que podríamos llamar tradicional.

No faltó tampoco, y como también habíamos advertido, la práctica de un estricto y refinado realismo, que se expresó sobre todo en el campo de la vivienda social y en algunas actuaciones residenciales en pueblos y ciudades pequeñas; esto es, en lugares en que esta tendencia jugaba un papel de adecuación a las preexistencias ambientales. Pueden destacarse en esta manera la Colonia Rubelo (Madrid, carr. de Extremadura, 1962) o las más tardías viviendas en Olmedo (1979-81).

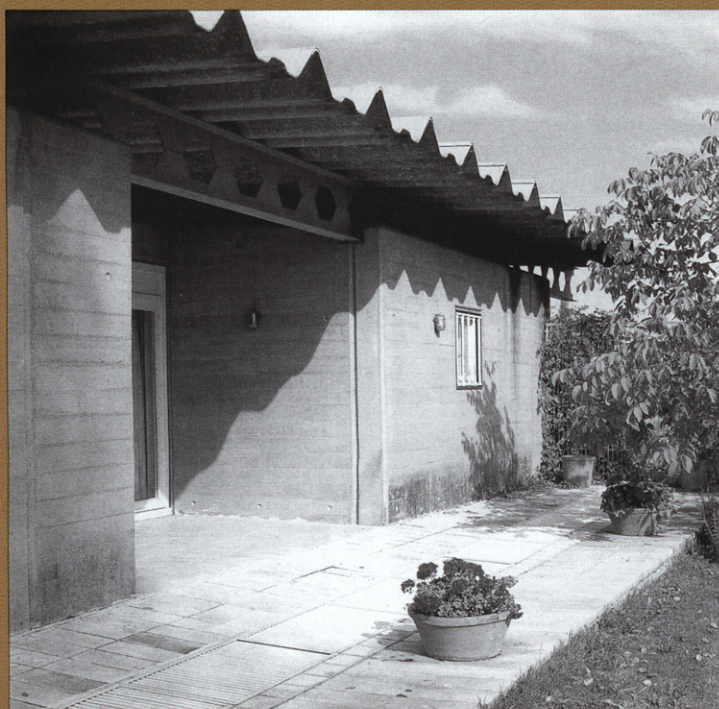
Pero la obra de Casariego y Alas durante los años 70 y 80 evolucionó de acuerdo con la cultura que se dio en llamar posmoderna (de 1983 a 1987 con la colaboración de su hijo



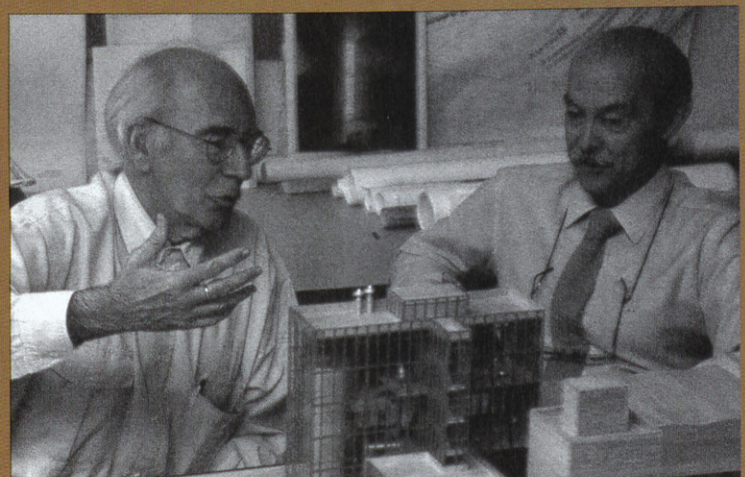
13 · VISTA Y ALZADOS DE SU CASA EN ARAVACA, MADRID, 1967.



14 · URBANIZACION PARQUE ANSALDO, SAN JUAN DE ALICANTE, 1978.



15 · CASA EN POZUELO MADRID, 1975.



16 · PEDRO CASARIEGO Y GENARO ALAS, CON LA MAQUETA DE LA FABRICA MONKY.

Juan, que ha vuelto a trabajar con ellos en los últimos años), y de esta etapa pueden citarse la urbanización Parque Ansaldo (San Juan de Alicante, 1978), la Estación de Ferrocarril y el centro comercial de Tres Cantos (Madrid, 1986), el Hospital de los Santos Reyes (Aranda de Duero, 1992-95), el Centro de Salud y Parque Móvil del 061 (1997-01), o proyectos sin realizar aún, y más recientes, como los hospitales de San Pedro en Logroño (1999, con Baquerizo Cruz Petrement y Carvajal Casariego, arqtos.) y el Universitario de Murcia (2000, con id.).

Todavía ha de hablarse de la dedicación a otro importante tema, muy propio también de las últimas décadas, y es el de la restauración de monumentos. Han de citarse ahora la delicada restauración del suelo de la plaza del mercado de El Fontán (Oviedo, 1981, plaza poco después derribada y ridículamente falsificada por el municipio), la de la torre de la Catedral de Ciudad Real (1983) y la gran rehabilitación del Teatro Campoamor de Oviedo (1984, con Fernando Nanclares y Nieves Ruiz). A.C.

On the 8th of October the architect Pedro Casariego Hernández-Vaquero died in Madrid. He was born in Oviedo in 1927 and was the son of Francisco Casariego (Oviedo, 1890-1958), architect and painter, and it can be said that he inherited from him both vocations. He studied in the Architecture School in Madrid, from which he graduated in 1953, and where he worked as design teacher from 1980 till 1987. In 1955 he founded in Madrid the studio ALAS CASARIEGO with his partner Genaro Alas Rodríguez (Madrid, 29-4-1926, graduated in 1954), where he worked continuously.

Casariego y Alas have works that already belong to the history Spanish architecture in the second half of the twentieth century, as was credited in 1995 in the exhibition celebrated in the archway of the Ministerio de Fomento (there is a catalogue: Alas Casariego, arquitectos. 1955-1995) and they have been remembered again in the exhibition opened from the 16th September till the 30th October in the Fundación Cultural of the Colegio de Arquitectos (there is also a catalogue Alas y Casariego arquitectos, 2002 -1955- which emphasizes more the last works).

Both of them are members of the generation immediately after the forties -which is that which goes from Fisac and Cabrero to Corrales and Molezún and Cano Lasso, going through Fernández del Amo, de la Sota and Sáenz de Oiza- and led the new and definitive modern arousal of Spanish architecture, but who still had to suffer a period of academic practice, which they did with some traumas but with fortune.

Instead Casariego y Alas could practice modern architecture totally and from the beginning, even though at the School they had to study through learning eclectic academicism which occupied the first half of the twentieth century in the academic institution. Their practice, based on the example of the previous generation as well as foreign architecture, emerged in a modern way, although also eclectic. Without taking sides for rationalism or organicism -modern systems whose alternative characterised their first phase- and without rejecting a realism related, on one hand, with the great adventure in Madrid of the Poblados Dirigidos and, on the other, with some architects of what was called Escuela de Barcelona, these authors were interested in all the tendencies of those decades, practising them all and their mixture, with no traumas or complex, and with a professional easiness never separated from high quality.

Thus their work is testimony to the Spanish success of rationalism -of what was called International Style, to be more precise if you want- patent in the moderate but refined Social Headquarters of Assicurazione Generali (in Calle Castellana, in Madrid, 1958, nowadays renovated) and, above all, in the factory Café Monky (Avda. de América, Madrid, 1960), one of the rationalists more radical and brilliant emblems in modern Madrid, sadly gone. The attractive Edificio Centro (Madrid, Calle Orense, 1965) is subsequent, with a singular composition of concrete and steel, luckily still standing and without modifications. Later the buildings Trieste (I and II, Madrid, Calle Orense, 1969-72) and the tower of Edificio Windsor (Madrid, centro Azca, 1974) can be mentioned. In Barcelona the Social Headquarters of the Caja de Previsión y Socorro (Avda. Tarradellas, 1969-71) can be emphasized.

But the work of the studio is also testimony, as we said, to a soft and subtle organicism, present in works like the housing building Los Olivos (Madrid, Calle Apolonio Morales, 1965), and the interesting and qualified Colegio Mayor Elías Ahuja (Madrid, Ciudad Universitaria, Avda. Juan XXIII, 1968), one of the more unknown buildings of this type in Madrid, which depicts Aalto's influences and also with resources close to TEAM X. Within the same tendencies Pedro Casariego's own house (in Aravaca, Madrid, 1967) can be equally mentioned, a very sophisticated domestic exercise with roofs, volumes and neopopular features, and thus very alike a certain organic sector from Madrid, well known and with and (Oiza, Alba, Higuera, Moneo), although representing in it their own original profiles which widen the field that conventionally has been mentioned for this organicism which we could call traditional.

The practice of a strict and refined realism was not missing, as we have also said, this was expressed above all in the field of social housing and some residencies in villages and small cities. That is, in places where this tendency played a role of adaptation with the environmental pre-existences. So the Colonia Rubelo (Madrid, Extremadura road, 1962) or the later houses in Olmedo can be singled out.

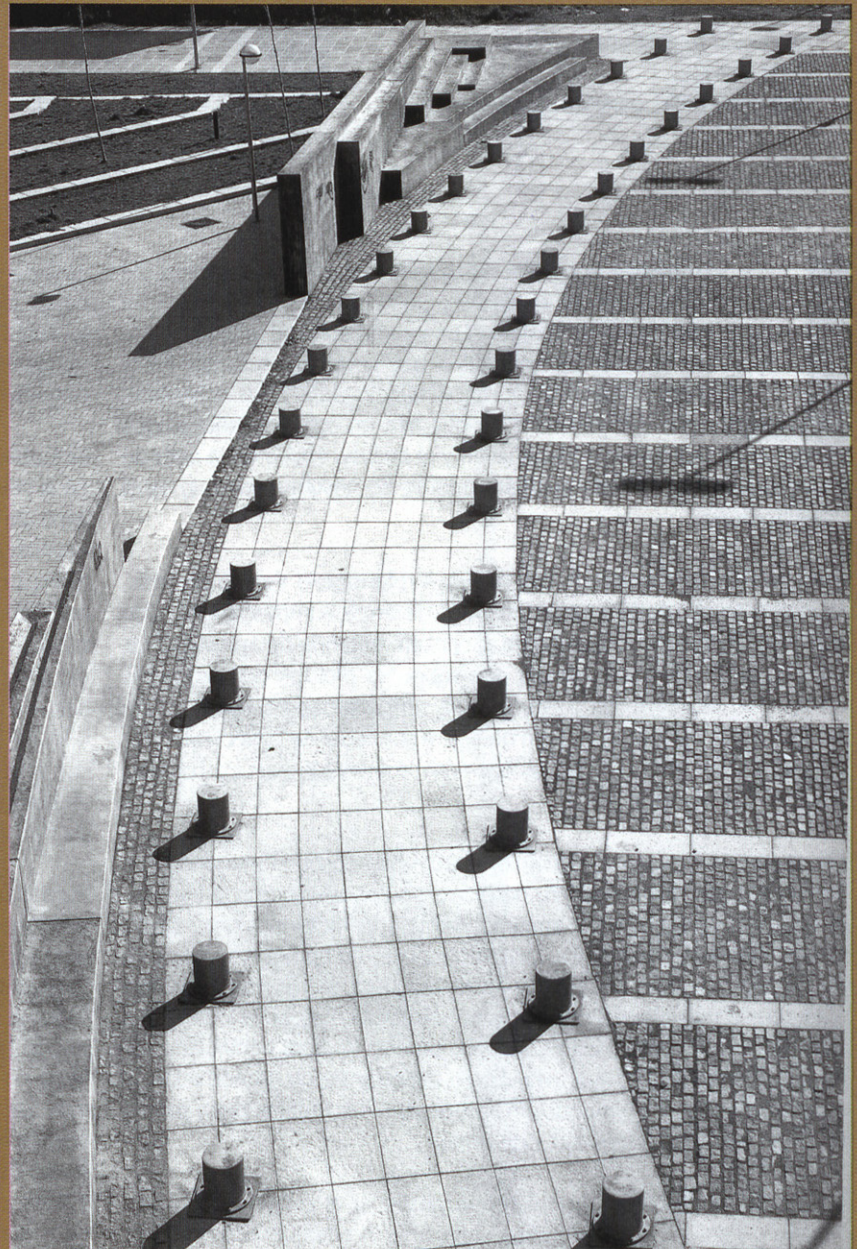
But the work of Casariego and Alas in the seventies and eighties evolved in accordance with the culture that was called post-modern (from 1983 till 1987 with the collaboration of his son Juan, who worked with them again in later years). From this phase the Urbanización Parque Ansaldo (San Juan, Alicante, 1978), the railway Station and the shopping centre in Tres Cantos (Madrid, 1986), the Hospital de los Santos Reyes (Aranda de Duero, 1992-95), the Health Centre and Parque móvil 061 (1997-01) can be mentioned, or projects as yet unfinished or more recent, like the hospitals of San Pedro in Logroño (1999, with Baquerizo, Cruz, Petrement y Carvajal, Casariego, qtos.) and the Universitario in Murcia (2000, with id.).

We still have to talk about the dedication to another important matter, also from the last decades, which is the restoration of monuments. We have to mention now the delicate restoration of the paving in the market place in El Fontán (Oviedo, 1981, it was later pulled down and ridiculously falsified by the council); the restoration of the Cathedral tower in Ciudad Real (1983) and the grand rehabilitation of the Theatre Campoamor in Oviedo (1984, with Fernando Nanclares and Nieves Ruiz).

A.C.



17 - ESTACION DE TRES CANTOS, MADRID, 1986.



18 - DETALLE DE LA PLAZA DE LA ESTACION DE TRES CANTOS, MADRID, 1986.

15^{.01} ARNE JACOBSEN

Tres libros de
Solaguren-Beascoa

Carles Martí

Arne Jacobsen. Aproximación a la obra completa. 1926-1949.

Arne Jacobsen. Aproximación a la obra completa. 1950-1971.

Arne Jacobsen. Dibujos. 1958-1965.
Félix Solaguren-Beascoa.

Fundación Caja de Arquitectos.
Colección Arquíthemas. Barcelona,
2001 y 2002.
203, 275 y 191 páginas respectivamente.



02 · FOTOGAMA DE ORDET (LA PALABRA), DE CARL THEODOR DREYER, 1954.



La trilogía que Félix Solaguren ha consagrado al estudio de la arquitectura de Arne Jacobsen (1902-1971) es un hecho excepcional en el panorama editorial español, tanto por su carácter exhaustivo, que viene ya anunciado en el propio título (*A. J. Aproximación a la obra completa*), como por el hecho de que sea un autor español el que asuma el protagonismo en la difusión y el análisis crítico de la obra de un arquitecto tan alejado geográficamente de nosotros como lo es el maestro danés.

Pero en mi intervención de hoy no voy a referirme al trabajo de Félix, que otros tal vez podrán juzgar con más distancia e imparcialidad, sino que voy a hablar directamente de Jacobsen, tratando de aprovechar la ocasión para reflexionar en voz alta sobre los motivos por los cuales siempre he experimentado una extraña simpatía hacia su obra y para explicarme a mí mismo la razón de ese sentimiento de cordialidad y de cálida acogida que, casi sin excepciones, me invade cuando contemplo sus obras y proyectos.

Un sentimiento que, en principio, resulta paradójico si atendemos al tópico que adjudica al espíritu nórdico atributos tales como la frialdad, el rigor o el mayor distanciamiento, frente al carácter pasional, cálido y más intensamente emotivo que se atribuye, en cambio, a la cultura meridional. A mi entender, hay en la pulcritud técnica de Jacobsen algo que va más allá del pragmatismo positivista, hay en la luz diáfana que baña sus espacios algo que logra superar la mera condición utilitaria y se convierte en una invitación a penetrar en un mundo a la vez refinado y austero, un mundo sin recovecos ni escondites pero, pese a ello, no carente de intimidad y de arraigo.

Las obras de Jacobsen no quieren impresionar al espectador ni presentarse ante él como episodios singulares o emblemáticos. Suelen disponerse en el terreno con naturalidad, siguiendo formas geométri-

cas elementales y prescindiendo de todo énfasis retórico. Parecen⁰³ haber sido concebidas y construidas sin esfuerzo, con esa aparente facilidad a la que sólo puede llegarse tras un arduo y prolongado entrenamiento. Son obras en las que el trabajo ha sido capaz de borrar sus propias huellas: de ahí su levedad, su falta de dramatismo.

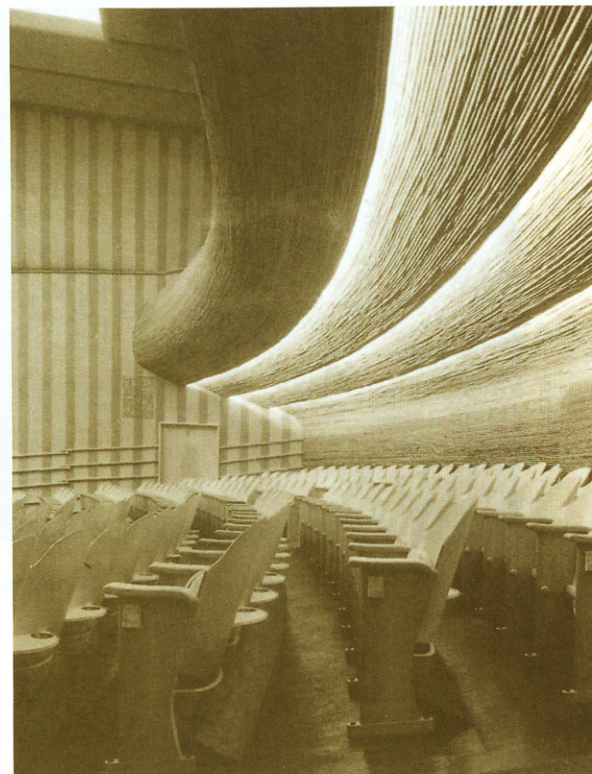
La publicación de estos libros resulta, además, especialmente oportuna al coincidir con el centenario de su nacimiento. Un año, este 2002, lleno de celebraciones, ya que también nacieron hace cien años Iván Leonidov, Lucio Costa, Luis Barragán y Marcel Breuer. Pero de entre⁰⁴ todos sus coetáneos tal vez sea Louis Kahn, nacido unos meses antes, en 1901, el que resulta más interesante comparar con Jacobsen, por el significativo contraste que dicha comparación ofrece. Ya que si bien es cierto que ambos tienen cosas en común, como por ejemplo el conceder a la estructura y a la luz una importancia primordial en la defini-⁰⁵ ción del espacio arquitectónico, me parece difícil, sin embargo, hallar dos arquitectos más opuestos en lo que se refiere al clima general de su obra y a las sensaciones concretas que cada una de ellas es capaz de transmitirnos. Voy a tratar de explicar por qué.

Para Kahn la arquitectura se identifica con el monumento, con la⁰⁶ memoria y con la perdurabilidad material de las instituciones que simbolizan la cultura humana. Para Jacobsen, en cambio, la fuente de toda arquitectura parece ser la casa, el mundo de lo doméstico, mientras que el ámbito social se entiende tan sólo como la natural prolongación de aquél. En Kahn hay un anhelo de trascendencia que se traduce en la solemnidad de las formas y en la ritualidad de los recorridos. Jacobsen, por su parte, se ciñe a lo inmanente: su búsqueda se orienta hacia la construcción de los escenarios de la vida cotidiana a través de dispositivos formales que delatan un espíritu hedonista y un talante jovial. Se podría decir que Kahn representa la poesía, mientras que Jacobsen representa la prosa.

Pero, para avanzar en esta dirección, vamos a hacer ahora un peque-



07 · FOTOGRAMAS DE *ORDET* (LA PALABRA), DE CARL THEODOR DREYER, 1954.



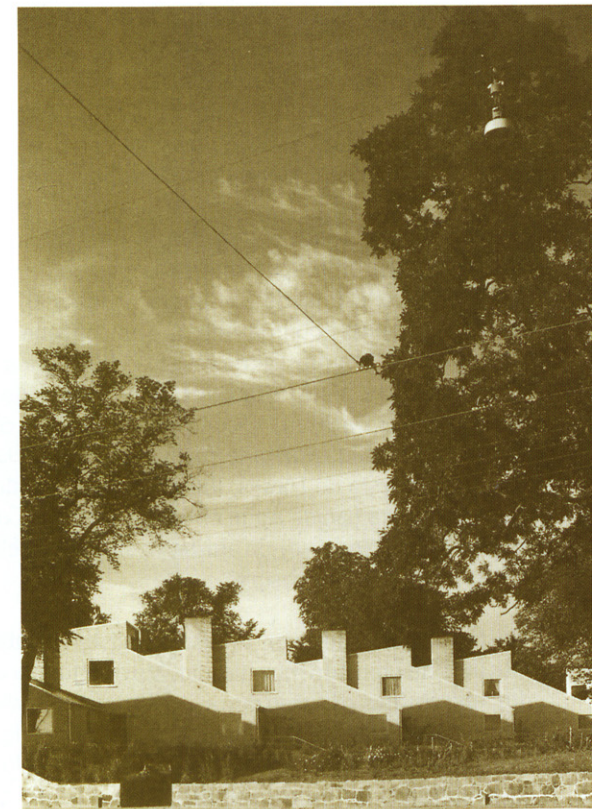
12 · INTERIOR DEL TEATRO EN BELLEVUE, STRANDVEJEN, KLAMPENBORG. 1933, DE ARNE JACOBSEN.

ño experimento. Saliéndonos del marco de lo arquitectónico, trataremos de poner la obra de Jacobsen en relación con la de otra figura clave de la cultura danesa del siglo XX: el cineasta Carl Theodor Dreyer (1889-1968). Dreyer es autor de películas tales como *Dies Irae*, *Ordet* y *Gertrud* que están, y seguramente seguirán estando, entre las cimas insuperables del arte cinematográfico. También en ellas está presente, como en Jacobsen, a modo de leit motiv recurrente, el tema de la domesticidad y la intimidad.

Pero los interiores de Dreyer son apacibles tan sólo en apariencia. En realidad están minados por fuerzas disgregadoras (intolerancia, muerte, soledad) que pugnan por adueñarse de la situación. Toda la soltura y ligereza que caracteriza a los espacios de Jacobsen se torna densidad y ceremonia en los espacios de Dreyer. Sus personajes se mueven con proverbial lentitud y hieratismo: la cámara espía sus gestos hasta que logra que le revelen sus más hondos secretos. En cambio, los personajes a los que van destinados los espacios de Jacobsen, probablemente carecen de secretos y por ello la arquitectura que les acoge es tersa y cristalina.

Admiro sin reservas el cine de Dreyer, con toda su carga de ascetismo y sacrificio, con su vena mística que se traduce en imágenes de una extraña y perturbadora belleza. Pero intuyo que, si tras ver alguna de sus películas, lo que pretendemos es ahuyentar los fantasmas de que están pobladas, pocas experiencias habrá más adecuadas y tonificantes que pasar la velada en una buena casa de Jacobsen.

Al confrontar a Jacobsen con Dreyer ocurre, pues, algo parecido a lo que ya sucedía en la anterior comparación con Kahn: Dreyer se identifica con la trascendencia, la gravedad y la introversión, mientras que Jacobsen tiende a encarnar los valores de la inmanencia, la levedad y la relación gozosa y osmótica con el mundo. Eso no significa que el trabajo de Jacobsen sea poco serio o poco riguroso. (Al contrario, creo



13 · ABAJO, CONJUNTO DE VIVIENDAS SOHOLM I, STRANDVEJEN 413, BELLEVUEKROGEN, 1946, DE ARNE JACOBSEN.



14 · FOTOGAMA DE HIS GIRL FRIDAY (LUNA NUEVA), DE HOWARD HAWKS, 1940.



17 · DETALLE DE LA ESCALERA DEL AYUNTAMIENTO DE RODOVRE, DINAMARCA, 1954, DE ARNE JACOBSEN

que pocos pueden equipararse con él en lo que se refiere a la exactitud del procedimiento y el cuidado de las soluciones). Significa tan sólo que Jacobsen elude voluntariamente el lado oscuro o dramático de la realidad y busca, en cambio, su lado apolíneo, luminoso y equilibrado.

Pero nos falta dar un paso más para concluir nuestro experimento. Hasta el momento hemos formado un triángulo en cuyos vértices están los nombres de Jacobsen, Kahn y Dreyer. Se trataría ahora de incorporar un cuarto vértice, de manera que el cuadrilátero resultante diese lugar a un doble emparejamiento de oposiciones y de afinidades electivas.

La regla geométrica implícita en este juego obliga a que el cuarto vértice de nuestra figura esté ocupado por un cineasta americano que, por un lado, pueda contraponerse tanto a Dreyer como a Kahn y que, por simetría inversa, muestre una clara afinidad con Jacobsen. El nombre que a mí se me ocurre para ocupar esa casilla no es otro que el de Howard Hawks (1896-1977), maestro del cine de géneros, autor de muchas y buenas películas tan sólidas como poco pretenciosas.

Hawks se consideraba a sí mismo un artesano, es decir, alguien cuyo trabajo se basa en el conocimiento depurado de su oficio. En una ocasión, ya hacia el final de su carrera profesional, un periodista le preguntó su opinión sobre la noticia que acababa de darse a conocer, según la cual una prestigiosa revista cultural europea, a través de una encuesta hecha a sus redactores, habría señalado a William Faulkner, Charlie Parker, Jackson Pollock y Howard Hawks como las cuatro figuras más destacadas del arte norteamericano de la primera mitad del XX. La respuesta de Hawks, fuera o no sincera, define su talante a la perfección: "ha habido algún error y alguien ha confundido mi nombre con el de otro; yo no soy un artista, yo sólo hago películas, aunque trato de hacerlas lo mejor posible".

Sospecho que, puesto en la misma tesitura, Jacobsen no hubiera respondido de un modo muy distinto. Me aventuraría a decir, incluso, que los rasgos que caracterizan a los films de Hawks pueden también encontrarse en la obra de Jacobsen: dinamismo, lozanía, facilidad, evidencia. Ambos se expresan con un estilo directo e inmediato, totalmente alejado del exceso retórico. Lo que tienen que decir no requiere una gran entonación poética sino una prosa descarnada y exacta.

Eric Rohmer, en su etapa de crítico, dijo, refiriéndose a Hawks, que para él "como para un deportista, el único estilo que posee belleza es el de la eficacia". Esta alusión al mundo del deporte me recuerda otra frase de Paul Valéry que, en mi opinión, sigue teniendo aun plena vigencia: "Lo que hoy se exige de un corredor, de un jugador de tenis o de una atleta que quiera destacar, (ejercicios racionales, disciplina severa, libertad conquistada mediante un largo entrenamiento), contrasta curiosamente con lo poco que basta para ser considerado un artista".

Creo que el gran aprecio que muchos de nosotros sentimos por la obra de Jacobsen tiene que ver con la reivindicación, que él tan bien encarna, de una actitud en que la dimensión artística no signifique singularidad o extravagancia, sino más bien inteligencia y destreza; un arte basado en las reglas del oficio, que no pretenda situarse de entrada a un nivel superior, sino que remitiéndose a lo cotidiano, lo corriente y lo obvio sea capaz, como lo es la arquitectura de Jacobsen, de hacernos la vida más cómoda y más soportable.

En este sentido, es muy de agradecer el trabajo realizado por Félix Solaguren en la elaboración de estos libros, porque ha sabido situarse en la posición adecuada para que sea la obra de Jacobsen la que adquiera protagonismo y se manifieste con nitidez y transparencia. El trabajo del autor se ha centrado, pues, en recabar datos e informaciones, en obtener documentos y en ordenarlos para facilitar la comprensión de las obras, perfeccionando así una tarea que ya había emprendido en otras anteriores publicaciones también dedicadas a Jacobsen. Y lo ha hecho sin incurrir nunca en ese error tan frecuente que consiste en dar más importancia a la propia interpretación que a la obra analizada. Un error que, en cambio, no sé si yo he sabido evitar en esta intervención.

(Este artículo recoge la intervención del autor en el acto de presentación de la trilogía de libros de Félix Solaguren, celebrada en el Colegio de Arquitectos de Madrid el 11 de Abril de 2002).



20 - FOTOGRAFIA DE *TO HAVE AND HAVE NOT* (*TENER Y NO TENER*), DE HOWARD HAWKS, 1940.

The trilogy that Félix Solaguren has dedicated to the study of the architecture by Arne Jacobsen (1902-1971) is an exceptional fact in the Spanish editing/editorial panorama for its exhaustive character, which is announced in the title itself (A.J. Approximation to the complete works), as well as the fact that is a Spanish writer who takes the main role in the diffusion and critical analysis of the work of an architect so far away from us geographically as it is the Danish master.

But in this article I shall not be making reference to the work of Félix; which others can, perhaps, judge from a greater distance and with more impartiality. Rather I will be commenting directly about Jacobsen, using the opportunity to reflect out loud on the reasons why I have always felt this cordiality and warm acceptance which, almost without exception, comes over me when contemplating his works and projects.

It is a feeling which, in principle, seems paradoxical if we pay any attention to the stereotype of the Nordic spirit which attributes to them such characteristics as coldness, thoroughness, and a greater distancing; when compared to the more passionate character, the warmth, and the more intense emotions which are in turn attributed to a more southern culture. There is, to my understanding, something in Jacobsen's technical meticulousness which goes beyond positivist pragmatism. Something which, in the bright light that bathes his spaces, manages to overcome the mere utilitarian condition and is converted into an invitation to enter into a world which is both refined and austere, a world without twists and turns or hide-aways but which nevertheless does not lack intimacy or deep-rootedness.

The works of Jacobsen do not set out to impress the viewer, nor do they present themselves as singular or emblematic works. They are usually distributed naturally over the terrain following elementary geometric shapes, shedding all rhetorical emphasis. They appear to have been conceived and constructed without effort, with that apparent ease which can only be achieved after arduous and prolonged training. They are buildings in which the work has managed to erase its own tracks, from this comes its lightness and lack of dramatism.

The publication of these books is also especially timely because it coincides with the centenary of his birth. In a year, 2002, full of celebrations, in which one hundred years ago Ivan Leonidov, Lucio Costa, Luis Barragan and Marcel Breuer were also born. But amongst all his contemporaries perhaps it is Louis Kahn, born a few months earlier in 1901, who bears the most interesting comparison to Jacobsen, because of the significant contrast which such a comparison offers. It is clearly true that both have certain things in common, for example, conceding primordial importance to structure and light in the definition of architectural space. However, it appears very difficult to me to find two architects who are more opposed in the general atmosphere of their works and the concrete sensations they are capable of transmitting. I shall try to explain why.

For Kahn, architecture identifies with the monument, with memory, and with the material durability of the institutions which symbolize human culture. On the other hand for Jacobsen, the source of all architecture appears to be the house, the domestic world, while the social area is seen as merely the natural extension of this. In Kahn there is a desire for transcendence which translates itself into the solemnity of forms and the ritu-

ality of routes. Jacobsen clings to the immanent: his search is orientated towards the construction of scenes of everyday life by way of formal mechanisms which exude a hedonistic spirit and a jovial mood. One could say that Kahn represents the poetry, while Jacobsen represents the prose.

But, to go further in this direction, we shall now do a small experiment. Going beyond the field of architecture, we shall try to compare the works of Jacobsen with those of the other key figure of Danish twentieth century culture: the film-maker Carl Theodor Dreyer (1889-1968). Dreyer was the maker of films such as *Dies Irae*, *Ordet*, and *Gertrud* which are, and will surely continue to be, amongst the unclimbable peaks of cinematographic art. Also present in them as a recurrent leit motiv, as in Jacobsen, is the theme of domesticity and privacy.

However Dreyer's interiors are calm only in their appearance. In reality they are a minefield of forces of disharmony (intolerance, death, loneliness) which struggle to dominate the situation. All of the looseness and lightness which characterize Jacobsen's spaces becomes denseness and ceremony in those of Dreyer. His characters move with a proverbial slowness and severity: the camera spies on their gestures until it manages to make them reveal their deepest secrets. On the other hand the people for whom Jacobsen's spaces are designed probably lack secrets, and so the architecture which accommodates them is smooth and crystalline.

I have unreserved admiration for the films of Dreyer, with their charge of asceticism and sacrifice, and their mystic vein which translates itself into images of a strange and disturbing beauty. I sense that, if after seeing one of his films, what we most need is to escape the spectres that haunt them, few experiences would be more suitable and invigorating than to spend the evening in one of Jacobsen's houses.

When comparing Jacobsen to Dreyer something happens which is similar to that which occurred when comparing Jacobsen to Kahn: Dreyer identifies with transcendence, seriousness, and introversion; while Jacobsen tends to embody the values of immanence, levity, and a contented, osmotic relationship with the world. This does not imply that Jacobsen's works are not serious or thorough. (On the other hand, I believe that few can compare with him in relation to the exactness of his procedures, and the care taken in his solutions). Rather it means only that he voluntarily avoids the dark and dramatic side of reality, instead he searches for its handsome, light and balanced side.

But we still need to take our experiment a step further. Up to now we have formed a triangle whose vertices are the names of Jacobsen, Kahn, and Dreyer. We shall now try to incorporate a fourth edge - in such a way that the resulting quadrilateral makes room for a double pairing of oppositions and optional affinities.

The geometric rules of this game insist that the fourth side of our figure is occupied by an American film-maker who, on one side can oppose Dreyer as much as Kahn and, through inverse symmetry shows a clear affinity with Jacobsen. The person who occurs to me to fill this place is none other than Howard Hawks (1896-1977), master of cinematic styles, and the maker of many good films which were both solid and lacking in pretentiousness,



21 - CASA SIESBY EN VIRUM, DINAMARCA. 1957, DE ARNE JACOBSEN.

Hawks considered himself to be an artisan, that is to say, someone whose work is based on a refined knowledge of his trade. On one occasion, towards the end of his professional career, a journalist asked him his opinion on the news that had just been released that a prestigious European cultural review, through a survey of its readers, had indicated that William Faulkner, Charlie Parker, Jackson Pollock, and Howard Hawks were the most outstanding figures in North American art in the first half of the twentieth century. Hawks' reply, sincere or not, defines his desire for perfection: "There must be some mistake" he said, "someone has confused my name with that of another; I am not an artist, I only make films, although I try to make them as well as possible".

I suspect that Jacobsen, in the same frame of mind, would not have answered in a very different fashion. I would dare to say, even, that those features which characterize the films of Hawks can also be found in the works of Jacobsen: dynamism, freshness, ease, obviousness. Both express themselves in a direct and immediate style, well distanced from rhetorical excess. What they have to say does not require great poetic intonation, but rather bare and exact prose.

While a critic, Eric Rohmer said, referring to Hawks, that for him (Hawks) "as for a sportsman, the only style that beauty possesses is efficiency". This reference to the world of sport reminds me of another saying by Paul Valéry which, in my opinion is still true: "What is today demanded of a runner, a tennis player, or an athlete who wants to succeed, (rational exercises, severe discipline, freedom achieved through a long training session), is curiously different from the little that is necessary to be considered an artist".

I believe that the great esteem that many of us feel for the work of Jacobsen has much to do with the demand, which he also embodied, of an attitude in which the artistic dimension does not signify peculiarity or extravagance, rather intelligence and skill; an art based on the rules of the trade, which is not pushing to move to a higher level, but which is capable - by referring to the routine, the everyday, and the obvious, as is the architecture of Jacobsen, of making life more comfortable and bearable.

In this sense we should be very thankful for the work that Félix Solaguren has put into these books, because he has been able to adopt the right position so that it is the work of Jacobsen which is centre stage, and is shown with detail and transparency. The author's work has focussed on gathering facts and information, obtaining documents and ordering them to help the understanding of his works, so completing a task which he had started in previous publications dedicated to Jacobsen. This he has done without falling into the common trap of giving more importance to his own interpretation than to the work he is analyzing. An error which, on the other hand I don't know if I have managed to avoid in this article.

Carlos Martí Arís

Intervention in the presentation of the triogy of books dedicated to the work of Arne Jacobsen by Félix Solaguren, edited by the Fundación Caja de Arquitectos, held at the Colegio de Arquitectos de Madrid, 11th April 2002.



03 · EDUARDO CHILLIDA CON ALEXANDER CALDER EN 1974

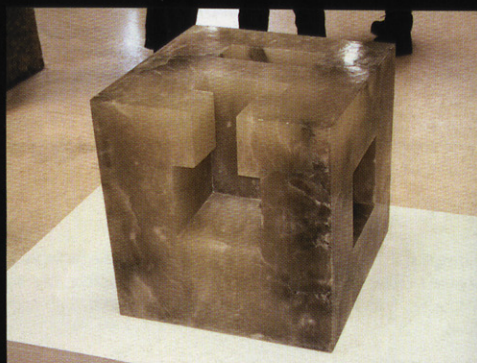
¿Cómo es posible que nuestra vida formada por sucesivos presentes que no tienen dimensión pueda durar 20, 40 u 80 años?

¿Qué clase de tiempo conduce a esa duración?

¿No es la geometría únicamente coherente cuando el punto no tiene medida?

Si el presente tuviera medida ¿no estarían disociados por ella el pasado y el futuro? ¿Qué sería de la vida, de la palabra y de la música?

¿No es la no dimensión del presente lo que hace posible la vida como la no dimensión del punto hace posible la geometría?



02

¿COMO ES POSIBLE QUE NUESTRA VIDA FORMADA POR SUCESIVOS PRESENTES QUE NO TIENEN DIMENSIÓN PUEDA DURAR 20, 40 U 80 AÑOS?

¿QUE CLASE DE TIEMPO CONDUCE A ESA DURACIÓN?

¿NO ES LA GEOMETRÍA ÚNICAMENTE COHERENTE CUANDO EL PUNTO NO TIENE MEDIDA?

ESTE PUNTO, PARA QUE TODO FUNCIONE, NECESITA NO TENER MEDIDA Y SIN EMBARGO OCUPAR UN LUGAR.

¿SE PUEDE OCUPAR UN LUGAR SIN TENER MEDIDA?

ÚNICAMENTE EN LA MENTE ESTO ES POSIBLE.

¿EXISTE ALGO SIN MEDIDA EN EL UNIVERSO?

¿ES LA MEDIDA CONDICIÓN NECESARIA PARA FORMAR PARTE DEL UNIVERSO?

¿ES EL PRESENTE SIN MEDIDA PARTE DEL UNIVERSO?

SI EL PRESENTE TUVIERA MEDIDA ¿NO ESTARÍAN DISOCIADOS POR ELLA EL PASADO Y EL FUTURO? ¿QUE SERÍA DE LA VIDA DE LA PALABRA Y DE LA MÚSICA?

¿NO ES LA NO DIMENSIÓN DEL PRESENTE LO QUE HACE POSIBLE LA VIDA COMO LA NO DIMENSIÓN DEL PUNTO HACE POSIBLE LA GEOMETRÍA?

¿Cuál es la diferencia fundamental entre ciencia y arte?
Copérnico demuestra que Ptolomeo estaba equivocado. Einstein hace lo propio con Galileo. Lo que yo me pregunto, desde el arte, es lo siguiente: ¿por qué Goya con su obra no demuestra ni necesita demostrar, que Velázquez estaba equivocado?

EL DIÁLOGO LIMPIO Y NETO QUE SE PRODUCE ENTRE LA MATERIA Y EL ESPACIO, LA MARAVILLA DE ESE DIÁLOGO EN EL LÍMITE, CREO QUE, EN UNA PARTE IMPORTANTE, SE DEBE A QUE EL ESPACIO, O ES UNA MATERIA MUY RÁPIDA, O BIEN LA MATERIA ES UN ESPACIO MUY LENTO. ¿NO SERÁ EL LÍMITE UNA FRONTERA, NO SÓLO ENTRE DENSIDADES SINO TAMBIÉN ENTRE VELOCIDADES?



¿NO SERÁ LA DENSIDAD, EN TODO SU ESPLENDOR, NECESARIA PARA TRATAR DE COMUNICAR, DE ENTENDER, DE OIR EL ESPACIO?



¿NO SE HACE EL AGUA VIVA, REBELÁNDOSE CONTRA LA HORIZONTAL Y AL MISMO TIEMPO BUSCÁNDOLA?



¿CÓMO ES LA DIFERENCIA FUNDAMENTAL ENTRE CIENCIA Y ARTE? COPERNICO DEMUESTRA QUE PTOLOMEO ESTABA EQUIVOCADO. EINSTEIN HACE LO PROPIO CON GALILEO. LO QUE YO ME PREGUNTO, DESDE EL ARTE, ES LO SIGUIENTE: ¿PORQUÉ Goya con su obra NO DEMUESTRA NI NECESITA DEMOSTRAR, QUE VELAZQUEZ ESTABA EQUIVOCADO?

El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de ese diálogo en el límite, creo que, en una parte importante, se debe a que el espacio, o es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento. ¿No será el límite una frontera, no sólo entre densidades sino también entre velocidades?



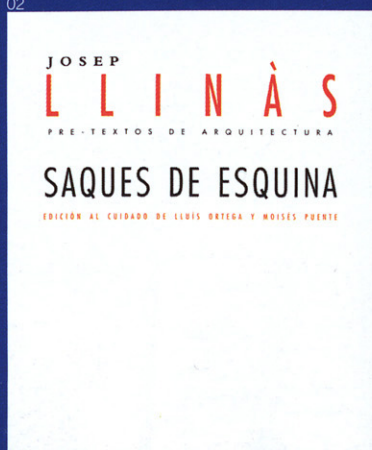
¿No será la densidad, en todo su esplendor, necesaria para tratar de comunicar, de entender, de oír el espacio?

¿No se hace el agua viva, rebelándose contra la horizontal y al mismo tiempo buscándola?



17.01 LIBROS RECIBIDOS

02



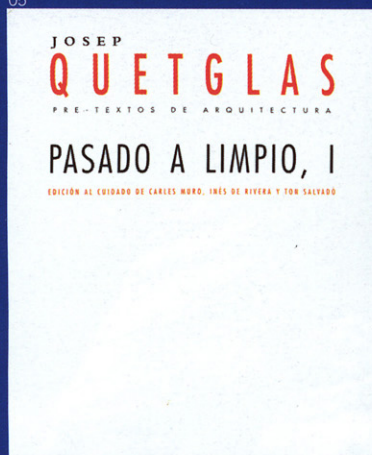
SAQUES DE ESQUINA
Josep Llinàs

Pre - Textos de Arquitectura
Formato: 109 páginas, 17 x 21 cm, cartóné.
ISBN: 84-8191-465-7

"Estos párrafos de Llinàs, posiblemente pulidos con esmero hasta eliminar lo superfluo, tiene esa naturalidad que se admira en los arquitectos y las obras de que se habla". Estas son parte de las palabras que dedica Juan Herreros a éste arquitecto en la presentación de un libro que, como también apunta él mismo, es una recopilación de textos breves escritos solamente "cuando hay algo que decir...quizás de una vez, en una sentada."

Al ya interesante contenido, añádase el buen gusto de las ediciones de Pre - Textos y el cuidado con el que Carles Muro y Ton Salvadó están llevando a cabo la colección Pre - Textos Arquitectura.

05

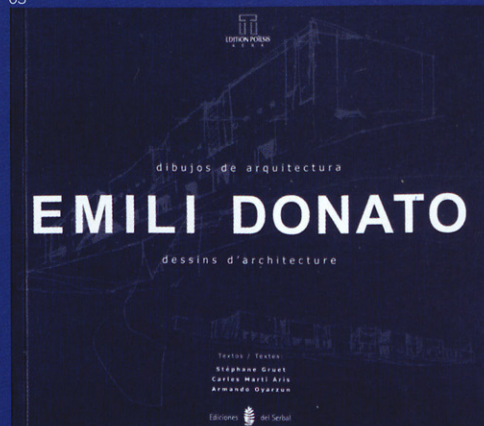


PASADO A LIMPIO, I
Josep Quetglas

Pre - Textos de Arquitectura
Formato: 217 páginas, 17 x 21 cm, cartóné.
ISBN: 84-8191-464-9

Para J. Quetglas "esto es todo cuanto habrá quedado, en estado sólido, de mi paso por la Escuela de Arquitectura de Barcelona". Con esta ironía define la recopilación de textos que han hecho Carles Muro, Inés de Rivera y Ton Salvadó. Una recopilación que, como ya venimos apuntando, se enmarca dentro del estilo y calidad de la editorial valenciana Pre - Textos.

03

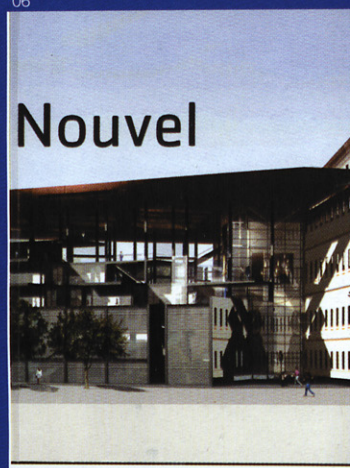


EMILI DONATO
Dibujos de arquitectura

Ediciones del Serbal
Formato: 310 páginas, 24 x 22 cm. Rústica
Texto: castellano / catalán

Amplio recorrido a través de la carrera arquitectónica de Emili Donato, centrado sobre todo en sus interesantísimos dibujos. En referencia a los mismos podemos leer textos escritos por intelectuales cercanos al mundo del arquitecto catalán, como Stéphane Gruet y Carles Martí Arís, al igual que una conversación entre Emili Donato, Armando Oyarzun y Willy Muller.

06

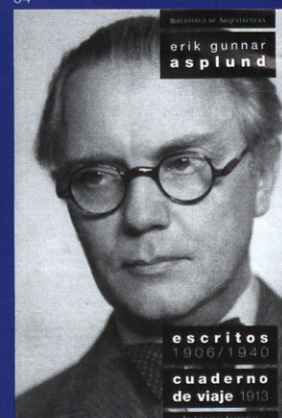


JEAN NOUVEL
Catálogo de la exposición.

MNCARS y Aldeasa
183 páginas, 26 x 22 cm. Cartóné.
Ilustraciones en color.
ISBN: 84-8026-176-5

Extenso catálogo sobre la exposición del arquitecto francés, organizada por el Museo Reina Sofía y el Centro Georges Pompidou, coordinada en España por Marta. G. Orbegozo y que podrá verse hasta el 9 de diciembre de 2002. En el libro pueden verse los proyectos más importantes de Nouvel a través de un repertorio gráfico al que se suman los textos de él mismo, Chantal Béret, Delfín Rodríguez, Frédéric Migayrou y Jaques Lucan

04

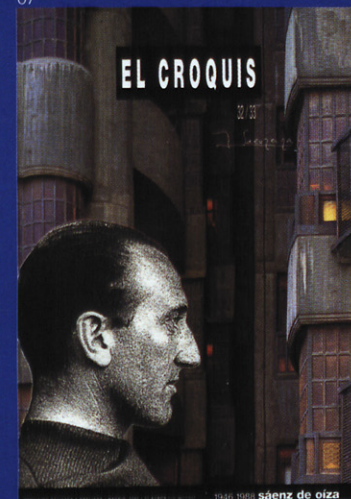


ESCRITOS 1906 / 1940. CUADERNO DE VIAJE 1913
Erik Gunnar Asplund

El Croquis Editorial
420 páginas, 14,5 x 21,5 cm. Cartóné.
ISBN: 84-88386-23-0

Éste nuevo libro de la colección Biblioteca de Arquitectura es otro estímulo teórico que la Editorial El Croquis ofrece a todos aquellos interesados por la arquitectura contemporánea. Al cuidado de la edición han estado Luis Moreno Mansilla y José Manuel López Peláez. En esta obra, el lector encontrará la traducción fiel de unos escritos que, como dice López Pláez, ponen "de manifiesto un aspecto poco explorado y hasta cierto punto impensable" de la personalidad de Gunnar Asplund. El texto va acompañado de numerosas ilustraciones tanto de las obras como de aquellos lugares que tuvieron alguna trascendencia en la vida del arquitecto sueco.

07



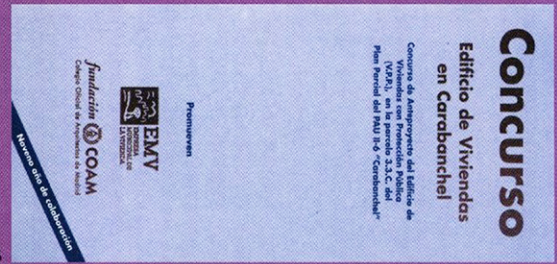
SÁENZ DE OÍZA 1946 - 1988
El Croquis

El Croquis Editorial
241 páginas, 24,5 x 34 cm. Rústica
ISBN: 84-88386-24-9

Reedición ampliada del número de El Croquis dedicado al emblemático arquitecto navarro. En ésta, el periodo que se abarca va desde 1946 hasta 1988. Como ya sucedió en dicho número, la calidad y extensión de las imágenes es excelente, así como la recopilación de contribuciones teóricas, que incluye las de nombres como Rafael Moneo, José Manuel López Peláez, Javier Vallés, Alejandro de la Sota y Salvador Pérez Arroyo. Todo realizado bajo el habitual cuidado y calidad que caracterizan siempre las publicaciones de El Croquis Editorial.



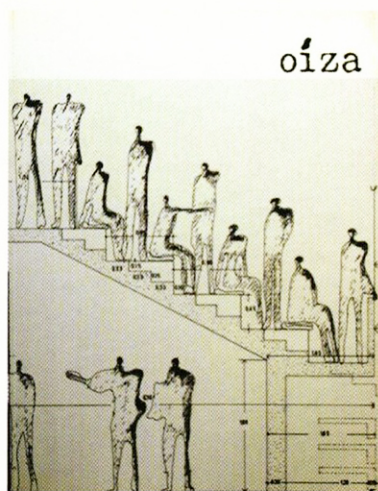
15



16

COAM. ACTIVIDADES CULTURALES

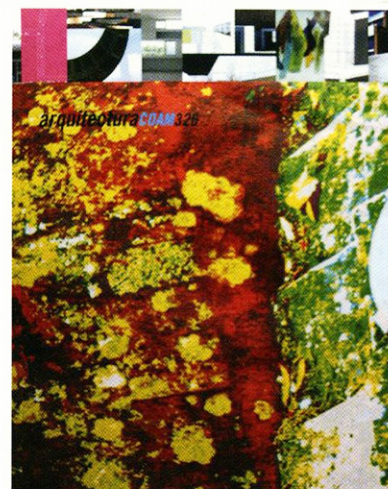
- 02 El 12 de septiembre tuvo lugar una nueva exposición de "Obra Reciente", cuyo comisario y organizador sigue siendo el arquitecto Rubén Picado. En la muestra expusieron sus nuevos trabajos construidos los arquitectos Ábalos & Herreros, Pablo Tomás & José Vela, Darío Gazapo + Concha Lapayese, HMWJB Arquitectos, J.M Sanz + J.L.Izquierdo, e Israel Alba Ramis.
- 03 Desde el 6 de septiembre y hasta el 31 de octubre, dentro del IX Plan de Formación Continuada 2002, se han ido impartiendo, por este orden, los cursos de "Humedades en la edificación", "Medio físico e impacto ambiental", "Técnicas de retoque fotográfico básico", "Patología de cubiertas", "Tipos estructurales actuales", "Arquitectura sanitaria", "Triac", "Diseño del espacio libre urbano", "Patología e intervención en las insatisfacciones", "El jardín como forma construida" y "Arquímedes".
- 04 El 17 de septiembre finalizó el plazo de inscripción para participar en el concurso de viviendas en Carabanchel, promovido por la EMV. La fecha límite para la presentación de propuestas es el 15 de noviembre a las 14:00 horas. El fallo del jurado se producirá el día 2 de diciembre de 2002.
- 05 Desde el 19 de septiembre y hasta el 30 de octubre se ha podido contemplar, en la sala de exposiciones de la Fundación COAM, la muestra "Alas y Casariego Arquitectos, 2002 - 1955", organizada en colaboración con el Ministerio de Fomento. Ha comisariado la exposición Nicolás Casariego Córdoba, quien ha contado con Antón y Sira Casariego Córdoba como asesores de la misma. Al conjunto de la obra expuesta ha acompañado un catálogo editado por la Fundación COAM y el Ministerio de Fomento.
- 06 El 19 de septiembre tuvo lugar la mesa redonda "Organismos y entidades de control técnico. Nueva salida profesional para los arquitectos", en la que participaron los arquitectos Juan Gómez Rodríguez, Consejero Delegado ECC, Javier Cárdenas y Chávarri, Catedrático de Construcción de la ETSAM y Director de Construcción y Tecnologías Arquitectónicas, Francisco Martí Llobel, Consejero de ASEMAS, Luis Jesús Arizmendi, Catedrático de Construcción de la ETS de Arquitectura de San Sebastián y Coordinador de los CATS del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, y Sergio Vega Sánchez, Director de Edificación de COV-CEP IBÉRICA y Director Académico del "Master en Consultoría de Cosntrucción. Organismos y Entidades de Control Técnico" de la ETSAM.
- 07 El día 26 de septiembre tuvo lugar la conferencia sobre la "Biblioteca Nacional de París", impartida por Antón Capitel, dentro del ciclo "Arquitectura y Bibliotecas".
- 08 El 30 de septiembre se celebró la "Jornada técnica sobre la domótica aplicada al proyecto de viviendas", que tuvo como ponente a Juan Carlos García Marínez, ingeniero industrial y Product Manager de sistemas domóticos en BJC.
- 09 El miércoles 2 de octubre tuvo lugar una *jornada técnica* en torno a "Los trabajos verticales al servicio de la restauración y la rehabilitación". Presentando el evento estuvo Santos García Álvarez, arquitecto y miembro de la Comisión de Tecnología del COAM, y se contó con la participación de Manuel Forcat, Presidente de la Asociación Nacional de Empresas de Trabajos Verticales, y de Juan José Guerrero, responsable técnico de la División de Obras de Trabajos Verticales de CLAR Rehabilitación.
- 10 Otra *jornada técnica* se celebró el día 15 de octubre, titulada "Presentación del arte de los estucos, revocos y pintura decorativa por INDUSTRIAS EGA S.A". La charla corrió a cargo de Felipe Hidalgo, técnico especialista en artes decorativas.
- 11 El 16 de octubre, organizada por la Fundación COAM en colaboración con el Círculo de Bellas Artes y la Universidad Politécnica de Catalunya, se inauguró la exposición "Fragmentos de Gaudí", que se puede contemplar en la sala "Juana Mordó" del Círculo de Bellas Artes de Madrid.
- 12 El día 17 de octubre tuvo lugar la conferencia sobre "Las tradiciones de la biblioteca de El Escorial", impartida por Fernando Marías, dentro del ciclo "Arquitectura y Bibliotecas".
- 13 Los días 25 y 26 de octubre se celebraron las XIII jornadas de "Bibliotecas de Arquitectura, Construcción y Urbanismo". En ellas han participado Fernando Chueca, Josefina Alberola, Javier García-Gutiérrez Mosteiro, M^aCristina García Pérez, Antonio Bonet Correa, Juan Bordes, Paloma Barreiro, Amparo Berlinches, Miguel Lasso, Alberto Sanz Hernando, Óscar da Rocha, Susana Belén de Torres y Julen Zabala Alonso.
- 14 El día 30 de octubre se organizó la mesa redonda "En torno al estudio de Alas y Casariego", en la que participaron Fernando Chueca, Javier García-Gutiérrez Mosteiro, Joaquín Vaquero, Mariano Bayón, Antón Capitel, Fernando Nanclares y Juan Casariego.



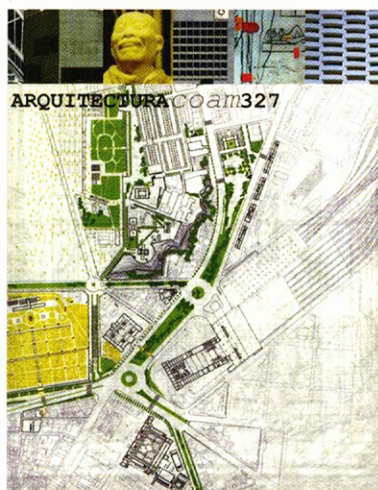
ESPECIAL SÁENZ DE OÍZA



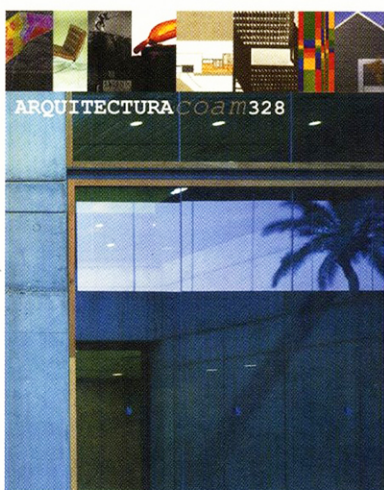
Nº 325



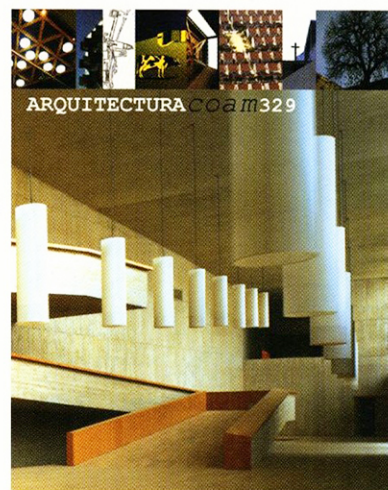
Nº326 JÓVENES ARQUITECTOS MADRILEÑOS



Nº 327



Nº 328



Nº 329

Números sueltos o atrasados disponibles 14 euros

SUSCRÍBASE A ARQUITECTURA^{coam} Y RECIBALA CON UN DESCUENTO DEL 20%

Deseo suscribirme a la revista Arquitectura COAM u obsequiar una suscripción a partir del número inclusive al precio de: /
I would like subscribe to the ArquitecturaCOAM or give an ArqCOAM subscription to someone from number on at the price of:

España: 45 euros

Europa: 58 euros

América y África: 70 euros

Asia: 84euros

Adjunto mi cheque por euros a favor de Architecta Outsourcing 21, S.L.

I enclose my cheque for euros payable to Architecta Outsourcing 21, S.L.

o / or:

Por favor cargue / Please charge euros en mi / to my:

visa ☐
american express ☐

Número de tarjeta / Card number:.....

Fecha de caducidad / Expiry date:.....

Firma / Signature:

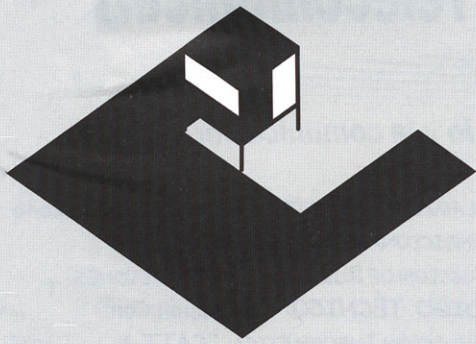
Fecha / Date:.....

Nombre y apellidos / Name NIF / CIF

Profesión / Job Title Dirección / Address

Ciudad / City Código Postal / Post Code.....País / Country

Enviar a / Send to: Architecta Outsourcing 21, S.L., Calle del Bosque 6, 28016 Madrid, Spain



KNOW HOUSE

CONSTRUCCIÓN INTEGRAL EN JUNTA SECA
FACHADAS VENTILADAS EN REHABILITACIÓN Y OBRA NUEVA
SUMINISTRO E INSTALACIÓN DE TABLEROS FENÓLICOS, MADERAS TERMOTRATADAS, ETC
PROYECTOS SINGULARES E INTERIORISMO

KNOW HOUSE SL C/HOYA ESPESA 8 VALDEMORILLO 28210 MADRID
info@knowhouse.net t 669 39 84 81 f 91 899 03 24

iberoamérica arquitectura

02

ISBN 84-496-0111-8

256 páginas, todo color, 24 Euros.

Un panorama anual de lo más relevante de la Arquitectura en el espacio cultural común iberoamericano.
Cinco ensayos, con cuestiones clave del momento, por Patricio Gross, Victor Pérez Escolano (Sevilla), Silvia Arango, Mariano Arana / Salvador Schelotto, y Roberto Segre.
Incluye el Catálogo completo de obras de la



III bienal iberoamericana de arquitectura **chile** 02

Con las 28 finalistas publicadas en detalle.

PEDIDOS a su librería o a ARCHITECTA21 tel. 91 3430554, fax 91 3430898

Un espacio para el silencio y la comunicación

MADRID

C/ Ferrer del Río nº 6
 28.028 Madrid
 Tlfno. 91.548.05.42

BILBAO

C/ Severo Otxoa nº 18 Bis
 48.480 Arrigorriaga (Bizkaia)
 Tlfno. 94.671.31.49

VALLADOLID

C/ Renedo 12 Bis
 47005 Valladolid
 Tlfno. 983. 7.42.12

SALAMANCA

Urb. El Alcor 4
 37350 Aldealengua. (Salamanca)
 Tlfno. 923.263.889

ACÚSTICA EN LA EDIFICACIÓN

AISLAMIENTO ACÚSTICO: CONTROL DE CALIDAD
 ACONDICIONAMIENTO ACÚSTICO
 REDUCCIÓN DE RUIDOS EN INSTALACIONES
CÓDIGO TÉCNICO: Protección Contra el Ruido
 SIMULACIÓN INFORMÁTICA: "CATT ACOUSTICS"

ACÚSTICA MEDIOAMBIENTAL

ESTUDIOS DE IMPACTO ACÚSTICO AMBIENTAL
 MAPAS DE RUIDO
 MODELOS DE PREDICCIÓN INFORMÁTICA: MITHRA

TELECOMUNICACIONES

I.C.T. PROYECTOS Y CERTIFICACIONES
 RADIO
 MEDICIONES DE CAMPO ELECTROMAGNÉTICO
 DOMÓTICA Y CABLEADO ESTRUCTURADO

www.iberacustica.com

Ensayos "In Situ" Realizados Conforme a Normas UNE . EN . ISO

Exterior

MAX

o n t o p

PANELES PARA FACHADAS



DOCUMENTO DE IDONEIDAD TÉCNICA Nº: 339



TEINER S.A.

Avda. Salvatella, Esq. C/. Mogoda
 Pol. Ind. "CAN SALVATELLA" • Apdo. Correos 18
 08210 BARBERÀ DEL VALLÉS (Barcelona)
 Tel. 937 297 550 • Fax: 937 294 922
 e-mail: max@teinser.com • www.teinser.com



nuevos
tiempos,
nuevos
mercados,
nuevas
soluciones

copias
goya

calidad,
tecnología
y servicio
integral >>

> recogida y
a domicilio

> su fichero

general pardiñas 6 28045
tel 91 577 2890 y 91 577 2891
acanto 22 28045 madrid
tel 91 468 0263 y 91 468 0264
copiasgoya@copiasgoya.com



ARQUITECTURA COAM 330 - 4T 2002
Revista de Arquitectura y Urbanismo
del Colegio Oficial de Arquitectos de
Madrid

Dirección
Antón Capitel
Juan García Millán

Redacción
Antonio Abril
Celia Armenteras
Juan Roldán

Consejero de Redacción
Iñigo Cobeta

Diseño Gráfico y Maquetación
ArquitecturaCOAM

Consejo Editor
Fernando Chueca Goitia
Luis Moya González
Jose María Ezquiaga Domínguez
Jaime Tarruell Vázquez
Javier García-Gutiérrez Mosteiro
Gloria Alcázar Albajar
Amparo Berlínches Acín
Juan García Millán
Antón Capitel

Redacción
Piamonte 23
28004 Madrid
Tfno: 91 319 16 83
Fax: 91 319 88 90
arqcoam@inicia.es

Traductores
Noemí García Millán
Anthony Prior

Ilustración de portada
Biblioteca y Archivo regional de la
Comunidad de Madrid: El Águila
Fotografía de Luis Asín

Distribución y Suscripciones
Architecta Outsourcing 21 S.L.
Calle del Bosque 6
28016 Madrid
Tfno: 91 343 05 54
Fax: 91 343 08 98
architecta@jazzfree.com

Publicidad
viceVersa
Maestro Lasalle 17
28016 Madrid
Tfno: 91 343 03 60
Fax: 91 343 03 96
publicidad@viceversanet.com

Impresión
Técnicas Gráficas Forma S.A.

Depósito Legal: M-38079
ISSN: 0004-2706

Los criterios expuestos en los artículos
son de exclusiva responsabilidad
de sus autores y no reflejan
necesariamente la opinión de la
dirección de la revista.
El editor se reserva el derecho
de la publicación de los originales
recibidos.
Queda prohibida la reproducción total
o parcial del contenido de la revista,
aun citando procedencia, sin
autorización expresa y por escrito del
editor.

PVP España: 14 EUROS
PVP Europa: 18 EUROS
PVP América y África: 22 EUROS
PVP Asia: 26 EUROS

1.01 Editorial: Madrid se mueve

SOLID ARQUITECTURA S.L.

2.04 A dúo. Soto y Maroto: arquitectura en movimiento. SERGIO
DE MIGUEL

2.09 Casa Lara

2.14 Casa Tello

2.18 Rehabilitación de un molino

2.23 Nuevo centro de congresos y exposiciones

2.31 Concurso de ideas para orientación del cauce de Sa Riera

2.35 Concurso para el Instituto de Seguridad Pública

2.40 Edificio de oficinas para la productora "El Deseo"

2.43 Plató para la productora "El Deseo"

3.01 El viaje a América de las ideas pintoresquistas. IÑAKI ÁBALOS

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE / NÉSTOR MONTENEGRO

4.01 Intercambiador en Santo Domingo

4.14 Concurso guardería infantil en Jaén

4.22 Centro parroquial San León Magno

TEO NUÑEZ / ALMUDENA RIBOT

5.01 Ampliaciones de la casa y estudio de Juan Genovés

5.09 Dos viviendas

5.18 Escuela infantil en Alicante

LUIS MORENO MANSILLA / EMILIO TUÑÓN

6.01 Biblioteca y Archivo Regional de la Comunidad de Madrid:
El Águila

7.01 Arquitectura sin sombra. JUAN ANTONIO SOSA

8.01 La Castellana. JOSÉ MARTÍNEZ SARANDESES

JOSÉ IGNACIO LINAZASORO

9.01 Plaza Balda en Azkoitia

9.08 Embajada de España en Paraguay

9.12 Edificio de viviendas en Ávila

9.19 Concurso para Centro de Exposiciones y Congresos de Ávila

10.01 Alvar Aalto en Villa Mairea: el invento de un orden finlandés,
trouvé dans la tradition. ANTÓN CAPITEL

CLAUS EN KAAEN

11.01 Torre de viviendas en Almere

11.07 Bloques de viviendas en Apeldoorn

11.09 Viviendas en hilera en Rietlanden

12.01 Entrevista a Jacob Van Rij. JOSÉ LUIS ESTEBAN PENELAS

PABLO REDONDO / PABLO FERNÁNDEZ

13.01 Sede Bio-Vac España

13.08 Vivienda unifamiliar

13.12 Cocina-Cama (Reforma de vivienda)

14.01 Alas y Casariego en la arquitectura española.

15.01 Arne Jacobsen: Tres libros de Solaguren - Beascoa. CARLES
MARTÍ

16.01 Libros recibidos

17.01 Chillida

18.01 Noticias colegiales

**nuevos
tiempos,
nuevos
mercados,
nuevas
soluciones**

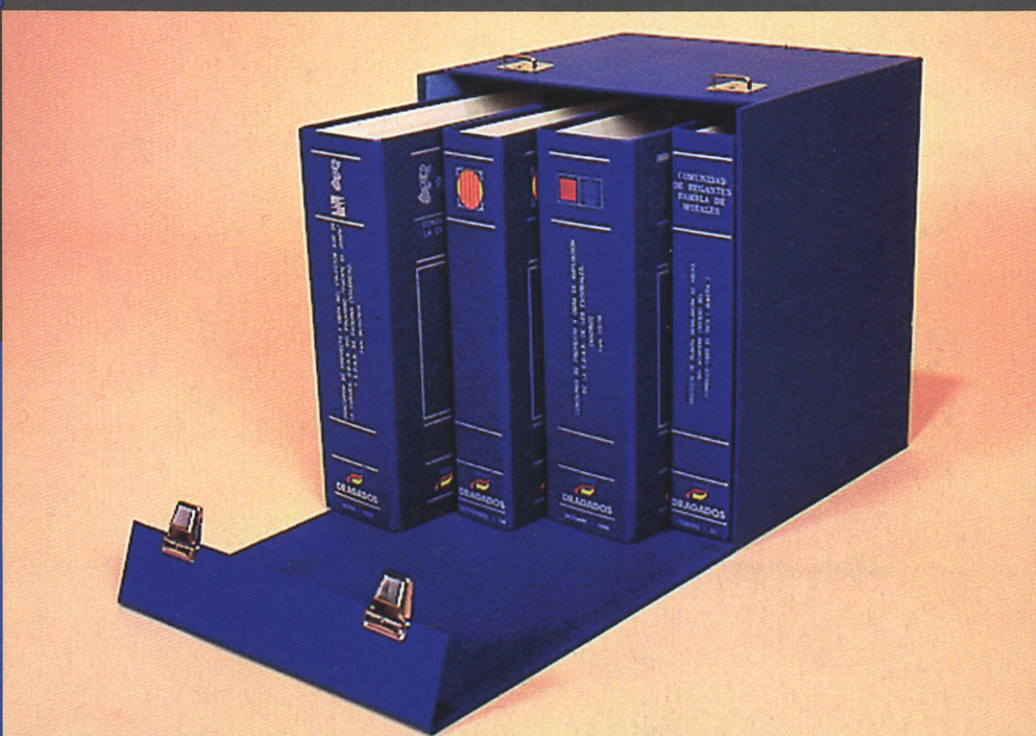
**copias
goya**

**calidad,
tecnología
y servicio
integral >>**

fotocopias blanco / negro y color
reproducción de planos en b/n
ploteado >>
reproducción digital >>
suministro de accesorios
sistemas de encuadernación >>
escaneado y vectorizado de
documentos
fabricación de carpetas >>

monocromo y color
en color y en gran formato

canutillo	wire-o	alambre
presión	modo libro	
engomado	térmica	
carpetas de lomo interior y exterior		
carpetas con solapas		
carpetas de lomo extensible		
carpetas serigrafiadas		
carpetas de tornillos		
cajas de proyectos		
cajas y cajones a medida		



> recogida y entrega
a domicilio y en obra >> en toda la Comunidad de Madrid
> su fichero por e-mail o CD y le llevamos el trabajo terminado

general pardiñas 6 28001 madrid fax 91 576 8441
tel 91 577 2890 y 91 577 2891
acanto 22 28045 madrid fax 91 527 4688
tel 91 468 0263 y 91 468 2151
copiasgoya@copiasgoya.com www.copiasgoya.com

@copiasgoya



ARQUITECTURA COAM 330 - 4T 2002
Revista de Arquitectura y Urbanismo
del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

Dirección
Antón Capitel
Juan García Millán

Redacción
Antonio Abril
Celia Armenteras
Juan Roldán

Consejero de Redacción
Iñigo Cobeta

Diseño Gráfico y Maquetación
ArquitecturaCOAM

Consejo Editor
Fernando Chueca Goitia
Luis Moya González
Jose María Ezquiaga Domínguez
Jaime Tarruell Vázquez
Javier García-Gutiérrez Mosteiro
Gloria Alcázar Albajar
Amparo Berlinghes Acín
Juan García Millán
Antón Capitel

Redacción
Piamonte 23
28004 Madrid
Tfno: 91 319 16 83
Fax: 91 319 88 90
arqcoam@inicia.es

Traductores
Noemí García Millán
Anthony Prior

Ilustración de portada
Biblioteca y Archivo regional de la
Comunidad de Madrid: El Águila
Fotografía de Luis Asín

Distribución y Suscripciones
Architecta Outsourcing 21 S.L.
Calle del Bosque 6
28016 Madrid
Tfno: 91 343 05 54
Fax: 91 343 08 98
architecta@jazzfree.com

Publicidad
viceVersa
Maestro Lasalle 17
28016 Madrid
Tfno: 91 343 03 60
Fax: 91 343 03 96
publicidad@viceversanet.com

Impresión
Técnicas Gráficas Forma S.A.

Depósito Legal: M-38079
ISSN: 0004-2706

Los criterios expuestos en los artículos
son de exclusiva responsabilidad
de sus autores y no reflejan
necesariamente la opinión de la
dirección de la revista.
El editor se reserva el derecho
de la publicación de los originales
recibidos.
Queda prohibida la reproducción total
o parcial del contenido de la revista,
aun citando procedencia, sin
autorización expresa y por escrito del
editor.

PVP España: 14 EUROS
PVP Europa: 18 EUROS
PVP América y África: 22 EUROS
PVP Asia: 26 EUROS

1.01 Editorial: Madrid se mueve

SOLID ARQUITECTURA S.L.

2.04 A dúo. Soto y Maroto: arquitectura en movimiento. SERGIO
DE MIGUEL

2.09 Casa Lara

2.14 Casa Tello

2.18 Rehabilitación de un molino

2.23 Nuevo centro de congresos y exposiciones

2.31 Concurso de ideas para orientación del cauce de Sa Riera

2.35 Concurso para el Instituto de Seguridad Pública

2.40 Edificio de oficinas para la productora "El Deseo"

2.43 Plató para la productora "El Deseo"

3.01 El viaje a América de las ideas pintoresquistas. IÑAKI ÁBALOS

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE / NÉSTOR MONTENEGRO

4.01 Intercambiador en Santo Domingo

4.14 Concurso guardería infantil en Jaén

4.22 Centro parroquial San León Magno

TEO NUÑEZ / ALMUDENA RIBOT

5.01 Ampliaciones de la casa y estudio de Juan Genovés

5.09 Dos viviendas

5.18 Escuela infantil en Alicante

LUIS MORENO MANSILLA / EMILIO TUÑÓN

6.01 Biblioteca y Archivo Regional de la Comunidad de Madrid:
El Águila

7.01 Arquitectura sin sombra. JUAN ANTONIO SOSA

8.01 La Castellana. JOSÉ MARTÍNEZ SARANDESES

JOSÉ IGNACIO LINAZASORO

9.01 Plaza Balda en Azkoitia

9.08 Embajada de España en Paraguay

9.12 Edificio de viviendas en Ávila

9.19 Concurso para Centro de Exposiciones y Congresos de Ávila

10.01 Alvar Aalto en Villa Mairea: el invento de un orden finlandés,
trouvé dans la tradition. ANTÓN CAPITEL

CLAUS EN KAAEN

11.01 Torre de viviendas en Almere

11.07 Bloques de viviendas en Apeldoorn

11.09 Viviendas en hilera en Rietlanden

12.01 Entrevista a Jacob Van Rijs. JOSÉ LUIS ESTEBAN PENELAS

PABLO REDONDO / PABLO FERNÁNDEZ

13.01 Sede Bio-Vac España

13.08 Vivienda unifamiliar

13.12 Cocina-Cama (Reforma de vivienda)

14.01 Alas y Casariego en la arquitectura española.

15.01 Arne Jacobsen: Tres libros de Solaguren - Beascoa. CARLES
MARTÍ

16.01 Libros recibidos

17.01 Chillida

18.01 Noticias colegiales

SOLID ARQUITECTURA S.L.

IÑAKI ÁBALOS

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE / NÉSTOR MONTENEGRO

TEO NUÑEZ / ALMUDENA RIBOT

LUIS MORENO MANSILLA / EMILIO TUÑÓN

JUAN ANTONIO SOSA

JOSÉ MARTÍNEZ SARANDESES

JOSÉ MARTÍNEZ GÓMEZ

JOSÉ IGNACIO LINAZASORO

CASARIEGO Y ALAS

CLAUS EN KAAEN

JOSÉ LUIS ESTEBAN PENELAS

PABLO REDONDO / PABLO FERNÁNDEZ

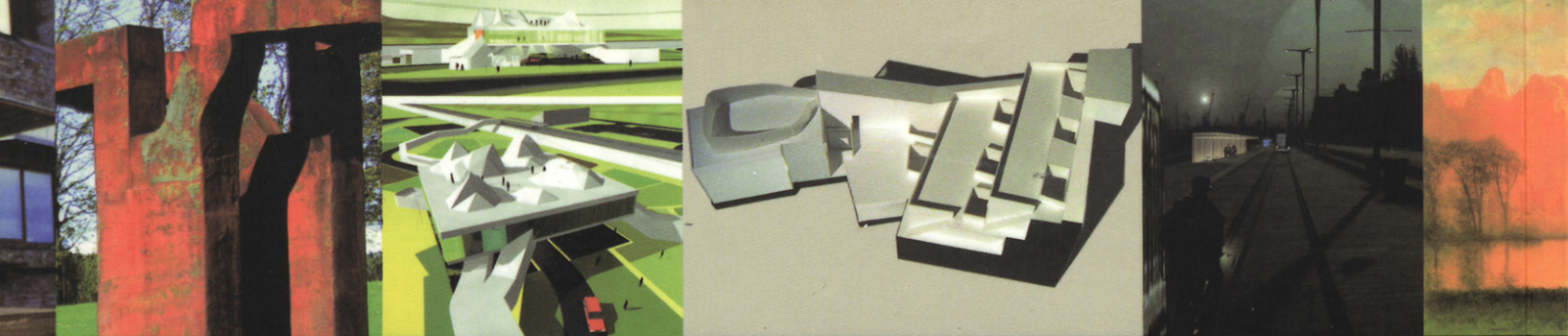
ANTÓN CAPITEL

CARLES MARTÍ

Revista de Arquitectura
y Urbanismo del Colegio Oficial
de Arquitectos de Madrid



num. 330 · año 54 · 14 EUROS



SOLID ARQUITECTURA S.L.
IÑAKI ÁBALOS
RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE / NÉSTOR MONTENEGRO
TEO NÚÑEZ / ALMUDENA RIBOT
LUIS MORENO MANSILLA / EMILIO TUÑÓN
JUAN ANTONIO SOSA
JOSÉ MARTÍNEZ SARANDESES
JOSÉ MARTÍNEZ GÓMEZ
JOSÉ IGNACIO LINAZASORO
CASARIEGO Y ALAS
CLAUS EN KAA
JOSÉ LUIS ESTEBAN PENELAS
PABLO REDONDO / PABLO FERNÁNDEZ
ANTÓN CAPITEL
CARLES MARTÍ

Revista de Arquitectura
y Urbanismo del Colegio Oficial
de Arquitectos de Madrid



num. 330 · año 54 · 14 EUROS